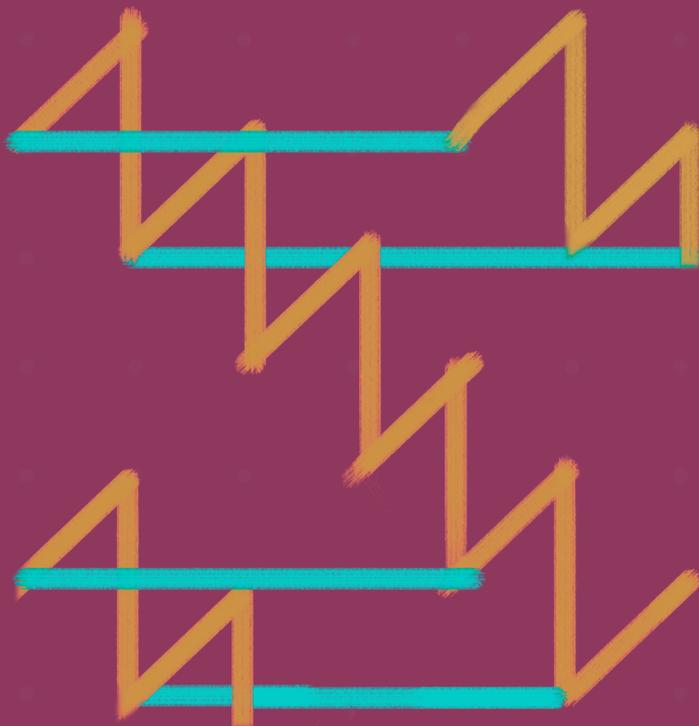

Literatura

modos de resistir





**Literatura:
modos de resistir**

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

**Literatura:
modos de resistir**

Todos os direitos desta edição reservados.

Copyright © 2021 da organização:

Douglas Rosa da Silva, Rejane Pivetta e Rita Lenira Bittencourt.

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

Projeto gráfico

Mário Vinícius

Capa

Mário Vinícius

Larissa Rezende (estagiária)

Diagramação

Mário Vinícius

Larissa Rezende

Equipe de revisão

Israel Augusto de Castro Fritsch

Luiza Oliveira

Marcos Lampert Varnieri

Viviane Geriboni

Como citar este livro (ABNT)

SILVA, Douglas Rosa da; PIVETTA,

Rejane; BITTENCOURT, Rita Lenira (org.).

Literatura: modos de resistir. Porto Alegre:

Bestiário / Class, 2021.

BESTIÁRIO



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

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

L776 Literatura, modos de resistir [recurso eletrônico] / organizado por Douglas Rosa da Silva, Rejane Pivetta, Rita Lenira Bittencourt. - Porto Alegre : Class, 2021. 776 p. ; PDF ; 4,4 MB.

Inclui bibliografia e índice
ISBN: 978-65-88865-80-4 (Ebook)

1. Literatura brasileira.
2. Ensaio. I. Silva, Douglas Rosa da. II. Pivetta, Rejane.
- III. Bittencourt, Rita Lenira.
- IV. Título.

2021-3518 CDD: 869.94
CDU: 82-4(81)

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)



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

- 9 **Apresentação**
Douglas Rosa
Rejane Pivetta
Rita Lenira de Freitas Bittencourt
- PARTE I**
Memória e totalitarismos
- 14 **Sob a sombra da repressão, escrever-se: potencialidades das escritas de si em *O Lugar mais Sombrio*, de Milton Hatoum**
Alexandre Luiz R. da Fonseca Júnior
- 37 **Testemunho e memória: o limiar da obra de Luisa Carnés**
Ana Paula Cabrera
- 55 **Reflexões sobre o *testimonio* latino-americano e as “comunidades imaginadas”**
Christian Dutilleux
- 70 **“O que há de perseguir-nos sempre”: as memórias da infância e da adolescência em romances portugueses contemporâneos**
Cristina Arena Forli
- 90 **Memórias transparentes: modernidade e tradição vizinhas em Luanda**
Diana Gonzaga Pereira
- 104 **A Associação entre Ditadura Militar e Milagre Econômico no Brasil – Uma leitura do poema – *Diamundo: 24h de informação na vida do jornaleiro* – de Carlos Drummond de Andrade**
Fátima Ghazzaoui
- 119 **Século XXI e literatura de cárcere no Brasil: o testemunho de Igor Mendes em *A Pequena prisão***
Guilherme Henrique F. Pimentel
- 134 **Interpretação dialética marxista de *¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?* de Valle-Inclán**
Gustavo Rodrigues da Silva
- 149 **Um livro em forma de lápide: testemunho e luto em *K.: relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski**
Izabel Maria Fonseca Vieira Sá
- 164 **A formação inconclusa em José J. Veiga: o *Bildungsroman* na ditadura civil-militar de 1964**
João Pedro de Carvalho
- 179 **Figurações do trauma nas narrativas *Em câmara lenta* e *Volto semana que vem***
Luciana Paiva Coronel
- 191 **A linguagem do trauma**
Maria Isolina de Castro Soares
- 207 **Identidade nacional, resistência e utopia em *Quarup*: engajamento em Antônio Callado**
Mariana Figueiró Klafke
- 228 **Descaminhos de Mnemosine: exílio e memória na obra de Elisa Lispector**
Nicolas Ferreira Neves Jacintho
- 243 **José Eduardo Agualusa e sua sociedade dos sonhadores involuntários**
Renata Flavia da Silva
- 260 **Da memória privada à pública: o “eu” das *Cartas da guerra*, de Lobo Antunes, na sua adaptação para o cinema**
Roberta Guimarães Franco
- 275 **A ditadura militar brasileira sob o olhar de dois ficcionistas gaúchos**
Roseli Deienno Braff
- 284 **Apagamentos da memória e lugares de pensamento – lembrar, pensar o mundo com Tchékhev**
Susana Carneiro Fuentes
- 302 **A continuidade do autoritarismo e da violência no Brasil: uma leitura do conto “*Você vai voltar pra mim*”, de Bernardo Kucinski**
Weverson Dadalto

PARTE II

Subalternidade e dissonância

- 322 **Subalternidade X mulher em *Cadernos de Memórias Coloniais*, de Isabela Figueiredo**
Adélia Maria de Souza Lima
- 336 **A Natureza Colaborativa da Criação Poética em Luís Carlos Patraquim**
Carina Marques Duarte
- 347 **País sem chapéu: ambivalência e tradução**
Eduardo Belmonte de Souza
- 366 **A construção de espaços na poética de Antônio Francisco**
Felipe Gonçalves Figueira
- 387 **Quando o herói vai ao hospital: identidade e representação em *Kryptonita*, de Leonardo Oyola**
Higor Afonso
- 409 **Um parasita de longa data**
Iasmim Santos Ferreira
- 425 **Do voo da imaginação ao mundo da reflexão: diálogos a partir de Marise Condé, Paulina Chiziane e Gioconda Belli**
Imara Bemfica Mineiro
- 440 **Os 3 pontos da poesia em *Estas estórias: "Bicho mau"***
João Paulo Santos Silva
- 454 **A italianidade em Igiaba Scego: repensar a identidade italiana a partir de uma perspectiva pós-colonial**
Leonardo Vianna
- 474 **A performance gestual das personagens como ruptura narrativa em Franz Kafka: reflexões acerca das ideias de gesto de Walter Benjamin**
Luísa Osório Rizzatti
- 493 **Sexualidade e afetos subalternos: percepções *queers* nos contos *Coração* de Marcelino Freire e *Dom Diego* de Antonio de Pádua**
Nomager Fabíolo Nunes de Sousa
- 508 **A *Clarice* de Adriana Lunardi: curadoria-polifônica nos contos de *Vésperas***
Sara Gonçalves Rabelo
- 523 **O Sétimo Juramento: colonização, ancestralidade, racismo e negociação cultural**
Tainã do Nascimento Rosa
- 539 **"History is about to crack open": o anjo do apocalipse e a fantasmagoria em *Angels in America* de Tony Kushner**
Vanessa Cianconi
- 554 **Pedra Bonita e Cangaceiros de José Lins do Rego: a saga de uma família proletária nordestina e a revisão crítica sobre a gênese da subcidadania no Brasil**
Victor Hugo Adler Pereira

PARTE III

Ficção e errância

- 574 **Fábulas de Monteiro Lobato e fábulas da coleção indiana *Pañcatantra***
Ana Márcia Cabral L. Mourthé
- 587 **Epígrafes: a economia do arquivo no espaço narrativo intersemiótico de Ana Miranda**
Daniela Silva da Silva
- 602 **A Viagem como construção da identidade literária no romance *Memorial de Maria Moura***
Elisângela Santos Petrucci Peçanha
- 622 **Estado de Exceção e Literatura – *Fahrenheit 451* e *Não Verás País Nenhum*: aproximações de nossa distopia tupiniquim?**
Emerson de Lima Pinto
- 646 **A arte e o artista na escrita de Aldo Palazzeschi**
Eric da Silva Santiago
- 661 **A vereda polimítica até Thomas Pynchon**
Felipe Pacheco

- 674 ***Eu sou Graciliano / Graciliano sou eu* – impressões gracilianas na interpretação de Carlos Vereza e de Silviano Santiago**
Gabriela Rocha Rodrigues
- 693 **Errância e atuação na obra *Hotel Atlântico*, de João Gilberto Noll**
Jaqueline Castilho Machuca
- 709 ***“The Turn of the Screw”*: leituras possíveis e a dissimulação no texto ficcional**
Karina Moraes Kurtz
- 732 **George Orwell: o pensamento político de um socialista anti-totalitário**
Leonardo Lucena Trevas
- 746 **Ficção e evidência: a percepção da catástrofe a partir das narrativas de naufrágio**
Letícia Tury Guimarães Nascimento
- 763 **A Lógica do Fantasma: Intensidades e Pensamento no Cinema de Kleber Mendonça e Juliano Dornelles**
Midian Angélica Monteiro Garcia
- 775 **Informações sobre a presença online da ABRALIC**

Apresentação

Douglas Rosa
Rejane Pivetta
Rita Lenira de Freitas Bittencourt

O XVI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, realizado em 2020, pela primeira vez na história aconteceu de forma totalmente virtual. A pandemia de coronavírus impediu que os participantes do evento pudessem se reunir nos espaços da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre. No entanto, essa contingência não impediu que a comunidade acadêmica se mobilizasse em torno das discussões sobre os estudos literários comparatistas, sob o tema geral *Diálogos Interdisciplinares: Literatura, Ciências Humanas, Cultura e Tecnologia*. De certa forma, as discussões *online*, ocorridas nas conferências, mesas-redondas e nos simpósios acrescentaram outros sentidos às questões propostas pelo congresso, relativas a reflexões sobre geopolítica cultural, internacionalização das literaturas, suas diferentes manifestações e linguagens no mundo globalizado. Se perdemos o calor do abraço e o encontro dos corpos, por outro lado, a mediação das telas nos ensinou novos jeitos de olhar, a si e ao outro, permitindo, de algum modo, ecoar as vozes e circular as ideias, para além das fronteiras físicas. daquelas conexões feitas à distância, necessárias para a contenção do vírus, fica a memória de um tempo confinado, mas também a demonstração do desejo que promove os encontros possíveis entre pessoas de diferentes lugares do planeta. Essa circunstância, somada ao emaranhado das complexas questões contemporâneas, inevitavelmente convoca o campo da Literatura Comparada a pensar novos agenciamentos teóricos, críticos e éticos, que operem transformações na ordem do mundo, na perspectiva da diversidade, da alteridade e da “partilha do sensível”, nos termos de Rancière.

O trânsito e o intercâmbio de experiências acadêmico-científicas desdobram-se na publicação dos volumes temáticos que coligem os trabalhos apresentados no congresso. Este volume, intitulado *Literatura: modos de resistir*, contempla um conjunto de textos em torno da ideia da literatura como um gesto político de resistência. Os ensaios aqui reunidos apresentam, sob diferentes enfoques teórico-críticos,

reflexões e análises que põem em pauta o papel da literatura frente às forças de dominação que insistem em atuar no controle dos corpos e na anulação das subjetividades.

A primeira parte, “Memória e totalitarismos”, concentra os ensaios que tratam de temas relacionados à permanência das várias formas de opressões, sejam as derivadas da herança colonial, sejam aquelas dos períodos de exceção, como a ditadura. Os ensaios abordam os modos como escritores e escritoras, de diferentes continentes, dão forma às experiências e percepções do passado, iluminando, nas palavras de Walter Benjamin, os “momentos de perigo” do presente, sob permanente ameaça autoritária. Os estudos da memória, do ponto de vista das construções literárias, mobilizam uma série de conceitos, tais como testemunho, trauma, arquivo, exílio, fantasmagoria, entre outros, para dar conta dos processos de recordação de eventos significativos da experiência humana individual e coletiva. Nas discussões sobre a memória, estão presentes, de maneira intrínseca, os mecanismos de esquecimento, implicados nas estratégias de sobrevivência, a fim de que a lembrança do sofrimento insuportável não impeça os sujeitos e as sociedades de reconstruírem suas trajetórias, evitando a repetição dos acontecimentos dolorosos. De outra sorte, é preciso considerar também as políticas de silenciamento, apagamento e manipulação da memória, sob a forma de revisionismos históricos que minimizam as violências perpetradas pelos regimes totalitários. Estas são algumas das problematizações levantadas nos artigos desta seção, afeitas ao comparatismo, uma vez que acentuam cruzamentos de campos disciplinares e artísticos, trazendo à cena enfrentamentos éticos, políticos e estéticos que convocam a literatura – e quem dela se ocupa – a escrever outros passados e inventar novas histórias para o presente e o futuro.

Em relação à segunda parte, intitulada “Subalternidade e dissonância”, o conjunto de ensaios desenvolve os pressupostos teóricos da subalternidade, derivados inicialmente das postulações gramscianas, que incluíram, nos anos finais do século XX, na cena política de um capitalismo amplo e global, as questões levantadas por Gayatri Spivak, por exemplo, sobre a necessidade de se dar voz aos grupos periféricos – migrantes, estrangeiros e pobres em geral, dependentes dos mercados financeiros já então disseminados e de localização imprecisa. Ainda mais próximos do contexto brasileiro, os variados debates a respeito do imaginário colonial/decolonial e

as revisões daí decorrentes, envolvendo as negociações culturais das micropolíticas locais, percorrem caminhos transdisciplinares e conjugam, por exemplo, em contexto interdisciplinar, história, antropologia, psicanálise, geografia, tradução e literatura. Assim, na multifacetada investigação dos espectros identitários que invadem o campo do simbólico, nos rastros subjetivos que marcam os corpos indígenas, negros, de mulheres, dá-se a ver e a ler poéticas híbridas, escrituras polifônicas de sexualidades e afetos e também as imagens que incidem sobre o saber e o dizer da condição marginal/marginalizada. Em movimentos de retroflexão e dissonância, poéticas, escrituras e imagens se consolidam e passam a ser produzidas pelos próprios grupos minoritários.

Na terceira parte, intitulada “Ficção e errância”, os artigos apresentam abordagens críticas que se mostram consonantes com os estudos interartes. Nas diversas aberturas e linhas de fuga que vão sendo suscitadas pelas análises, é possível verificar a força e a irredutibilidade das correspondências dadas entre literatura e biografia, psicanálise, estudos de performance, história política e econômica. Por isso, é recorrente, nessas reflexões, um trabalho analítico que se ocupa em explorar as analogias formais e as distintas transposições de recursos estilísticos e estruturais dos objetos estudados. Além disso, e tendo em vista que um dos objetivos dos estudos interartes é também abordar fenômenos que lançam um olhar para as práticas socioculturais, pode-se dizer que uma reflexão crítica acerca dos contextos políticos e culturais aparece como uma característica desses textos. Os lugares de passagem, os espaços de troca, os deslocamentos interartísticos e discursivos, os inúmeros disfarces ficcionais, o conhecimento que se produz no *limiar* dos gêneros e das formas, a escritura como exercício de sociabilidade e recordação vivida, e os aspectos performáticos da escrita literária marcam os contínuos atravessamentos realizados por esse conjunto de textos. Portanto, é por meio desse plural combinatório das diferenças e desse horizonte de possibilidades, que o fazer ficcional é impulsionado pelos movimentos de errância, e a errância vê os seus rastros corporificados pelo “fazer” ficcional.

As três partes do livro, por conseguinte, em fruição e em diálogo, encenam um gesto crítico às hegemonias, sejam elas políticas, identitárias, ou do campo artístico. A partir de entrecruzamentos diversos, a resistência é o fio e o campo fértil onde o exercício com

as alteridades se desenvolve. Nesses espaços em que o resistir se inscreve como potência, a construção de novas cartografias epistemológicas se mostra possível. À vista disso, outros *modos de resistir*, cada vez mais plurais e diversos, vão refazendo e ampliando, ininterruptamente, memórias, subalternidades e ficções, além de, em perspectiva ampla, fomentarem, através dos encontros periódicos entre comparatistas, a publicação dos movimentos textuais de múltiplas pesquisas.

**Memória
e totalitarismos**

Sob a sombra da repressão, escrever-se: potencialidades das escritas de si em *O Lugar mais Sombrio*, de Milton Hatoum

Alexandre Luiz Ribeiro da Fonseca Júnior (UFMG)¹

Considerações iniciais

Reconfigurar o passado no presente, reatualizar o vivido pela sombra dos vestígios deixados, reunir fragmentos e ruínas: eis o trabalho da memória. Memória que, em contexto de crise, revela-se calcada em traumas por vezes insuperáveis. Diante do horror, muitas vezes, se cala, se paralisa, recalçando-se o vivenciado. No entanto, as palavras podem surgir para dar lugar ao testemunho, ao relato e a uma nova “ética da representação”, de acordo com Seligmann-Silva (2003), com o intuito de representar o irrepresentável da barbárie, com toda a carga de contradição aí implicada. Nesse sentido, a produção literária tem muito a dizer tanto pela força de expressão quanto pela temática trabalhada.

Na série literária brasileira, tendo como base a prosa contemporânea, encontram-se, entre outras, duas grandes vertentes de narrativas: aquelas cuja temática se fundamenta e se ambienta no espaço urbano, amalgamando os discursos do marginal e do excluído, e as narrativas de memória, representativas de uma discussão a respeito do passado histórico, posto em revisão e em reinterpretação, em consonância com a busca pela identidade e pelo autoconhecimento do indivíduo em um espaço em crise, onde as múltiplas configurações identitárias colocam em xeque a ideia de nação e de nacional. Nesse sentido, em um ensaio em que busca fornecer um panorama da literatura brasileira contemporânea, a professora e pesquisadora Maria Zilda Ferreira Cury refere-se à produção sedimentada na recuperação de um passado como formadas por:

(...) escritas com ênfase nos mecanismos da memória, tingidas por interpretações da história do país, pondo em relevo estratégias ficcionais de recuperação da memória coletiva e histórica,

1. Bacharel em Letras: Estudos Literários pela UFMG. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários pela UFMG.

mas também da pessoal, em que mesclam o local e o nacional, o particular e o universal, não como memórias essencialistas ou lineares. (CURY, 2007, p. 11)

Com efeito, a prosa brasileira contemporânea, pela mescla entre a memória individual e a memória coletiva, tem problematizado o passado histórico nacional, especialmente os fatos traumáticos e autoritários. Contudo, a análise sobre essa produção ainda está em processo, tendo em vista o caráter presente, instável e múltiplo da escrita literária contemporânea. Dessa forma, existem diversos elementos que ainda requerem maior leitura, pesquisa e estudo por parte da crítica literária. Um desses elementos é justamente o modo como a literatura brasileira contemporânea trabalha o passado histórico brasileiro, especialmente a ditadura civil-militar, visando à sua constante elaboração e não esquecimento. No ensaio *O narrador na literatura brasileira contemporânea*, o professor e pesquisador Jaime Ginzburg alerta sobre a dificuldade da crítica literária brasileira em trabalhar com produções que tematizam a ditadura civil-militar brasileira. Segundo Ginzburg, ainda existem muitas brechas e lacunas a serem preenchidas quando se trata da relação da literatura com o período histórico em questão:

(...) a ditadura militar e suas heranças consistem ainda em desafios para a crítica literária brasileira. Há muito a ser compreendido em termos das perspectivas adotadas pelos escritores para lidar com o impacto social do processo ditatorial, tendo em vista as práticas de política do esquecimento, a hegemonia do discurso militarista e as recentes contribuições de pesquisas históricas (2012, p. 216).

Este artigo, nesse sentido, trabalha o período repressivo e autoritário da ditadura civil-militar brasileira, regime vigente no país entre 1964 e 1985, por meio de sua representação na literatura, especificamente no último livro publicado por Milton Hatoum, *A noite da espera*, lançado em 2017 e pertencente à trilogia *O Lugar mais Sombrio*. Inserindo-se na vertente de literatura de memória, nesse romance de formação, o autor deixa patente o seu compromisso com a realidade histórica representada pela ditadura civil-militar brasileira. Desta feita, a pesquisa vem atender ao anseio de maior compreensão de um passado histórico traumático e impactante, promovendo a interseção entre história e ficção. Na atual conjuntura

política brasileira, tal análise inscreve a literatura na linha de frente contra o discurso autoritário e militarista, contribuindo para uma maior reflexão acerca do período ditatorial ao evitar o seu proposital esquecimento. Ademais, levanta questões a respeito da escrita de si – em situação de trauma e de crise –, tão trabalhada pelos críticos na contemporaneidade. Propõe-se, por fim, ao entendimento das potencialidades da escrita diarística na formação da personagem central, o jovem Martim, e na elaboração – no sentido adorniano e freudiano do termo – de seus traumas.

Uma breve introdução à *noite da espera*, de Milton Hatoum

No romance analisado, o narrador e protagonista, Martim, mescla às suas memórias íntimas a memória histórica. Exilado em Paris, mantém um diário marcado entre 1977-1979 que procura refletir o tempo em que esteve em Brasília (1968-1972), período no qual também escreveu um diário íntimo. Na narrativa, o protagonista vive um duplo trauma: na dimensão familiar e na dimensão político-histórica. Aos 16 anos, vivia em São Paulo com os pais até que sua mãe resolve se separar e viver com um amante, um artista e pintor de quadros. O pai, revoltado, muda-se com o filho para Brasília logo no início de 1968. Tal fato abala profundamente a vida do adolescente, que espera rever e reencontrar sua mãe, o que não ocorre, causando em si excessiva angústia e frustração. Essa situação, logo de início, cria uma atmosfera profundamente insólita e produz perturbações diversas no íntimo do adolescente. Evidencia-se o surgimento, desde então, de fraturas e de cicatrizes que acompanharão o protagonista por toda a narrativa, sendo o motor de uma profunda e amarga crise identitária, aprofundada no período de exílio em Paris, no qual, devido à natureza ambivalente do exilar-se, a desterritorialização de si mesmo coloca o narrador diante do caos de uma individualidade fragmentada e traumatizada, momento no qual nasce o diário com toda a subjetividade que lhe é intrínseca.

É interessante notar, a partir do momento de separação dos pais, as divergências existentes entre o espírito materno e o espírito paterno, diametralmente opostos, configurando uma tragédia quase edipiana. Os trechos a seguir ilustram e demonstram a extrema perturbação ocasionada e as singularidades inerentes a cada um dos

personagens, denotando a figura racional, autoritária e centrada do pai e a figura mais fantasiosa, livre e aventureira da mãe, cujo protagonismo inverte o discurso patriarcal, colocando-se contra ele:

Um artista, um pintor. Sabia apenas isso do homem que seduziu minha mãe. Em 22 de dezembro de 1967, ela saiu de casa e foi viver com o artista. Essa decisão inesperada, talvez intempestiva, me perturbou. (HATOUM, 2017, p. 19)

Logo em seguida, em uma conversa entre Rodolfo, o pai de Martim, e Dácio, o tio, revela-se o desprezo ou o desdém do primeiro pela produção artística, fato significativo diante da separação, tendo em vista que Lina, mãe de Martim, separara-se para viver com um artista. Ademais, demonstra a supervalorização da técnica e das atividades científicas em detrimento das expressões artísticas, vistas com maus olhos sob o regime ditatorial, haja vista o poder de crítica e de contestação da arte. Nesse sentido, a arte poderia representar um verdadeiro perigo ao *status quo* da ditadura e a todo tipo de abuso do poder, sendo, por essa razão, vítima de censura:

Na última conversa do tio Dácio à rua Tutoia, Rodolfo interrompeu uma conversa sobre poetas e fotógrafos, e disse que o progresso e a civilização eram um triunfo da engenharia. (HATOUM, 2017, p. 22).

O cenário sufocante amplia-se quando é anunciada a partida de Martim para Brasília e o rompimento do elo físico com a mãe. Nesse instante, ocorre a primeira grande perda, a primeira grande fratura, o primeiro grande corte: simbolicamente, corta-se “o cordão umbilical” e daí se irrompe um indivíduo a esmo, sem mãe. O conforto uterino é desfeito por um golpe em posição paralela ao golpe dado à democracia. Desfaz-se o lugar de origem, dele se afasta, nasce o primeiro exílio, perde-se a infância na adolescência, pois da mãe se distancia. Como atesta a psicanalista Kelly-Lainé (2004, p. 7), ao associar o fenômeno do exílio à perda de um espaço-tempo precedente e de origem, “‘a infância perdida’ combina com a perda da terra, da língua materna, dos odores, dos sons e dos sabores da ‘mãe’, ali é onde ‘a infância perdida’ transforma-se em real mais que simbólica”. Ou, como bem esclarece Kristeva, ao discorrer sobre a perda e o desafio do estrangeiro:

No ponto mais longínquo em que sua memória remonta, ela está deliciosamente magoada: incompreendido por uma mãe amada e, contudo, distraída, discreta e preocupada, o exilado é estranho à própria mãe. (...) O estrangeiro, portanto, é aquele que perdeu a mãe. (1994, p. 12-13)

Dessa forma, é diante dessa perda profundamente dolorosa e desnorteadora, motivo de exílio e de fraturas expostas, que Martim se coloca enquanto um adolescente ao mudar-se com o pai para Brasília, impossibilitado de escolher o seu caminho, e, mais tarde, já um jovem universitário, ao exilar-se em Paris. Os excertos a seguir evidenciam a situação de desespero e de profunda angústia vivida pelo narrador ao saber da separação entre si e sua mãe, condicionando-lhe a uma longa noite da espera:

Eu é que fiquei desnorteadado quando Dácio afirmou à queima-roupa: “Você vai morar com Rodolfo em Brasília, Martim”. O olhar de Lina devolveu minha apreensão. “Brasília?”, repeti. “Com meu pai em Brasília?” “Ele conseguiu um bom emprego numa repartição da capital. Quer viver longe da tua mãe. É mais fácil esquecer.” (HATOUM, 2017, p. 23)

“Teu pai decidiu morar em Brasília”, ela disse, segurando e apertando minhas mãos. “Eu e o meu companheiro... nós nos apaixonamos, Martim. Você vai entender. Escreve para o endereço do teu tio. Brasília é uma cidade diferente, mas você vai gostar de lá”. Quando ela ia me ver? “Daqui a poucos meses, filho”. Escutei uma voz meiga e um choro sufocado, depois senti o corpo da minha mãe: o abraço mais demorado e triste da minha vida de dezesseis anos. (HATOUM, 2017, p. 25)

Perde-se a mãe e se vai com o pai para Brasília. Percebe-se, a partir de então, que, em contrapartida à figura materna, o pai é alguém profundamente ligado à carreira e venera o regime militar, encarnando em si o esboço da autoridade e da opressão. Tal característica faz com que Martim e ele se distanciem, pois o jovem ingressa na UnB, faz amigos que são ativistas do movimento estudantil e que criam a revista *Tribo*, na qual eram tecidas críticas ao regime vigente, fato que culmina posteriormente na perseguição pelos militares. O trecho seguinte revela a postura de Martim diante do pai, representado como símbolo da repressão – mesmo velada –, da perseguição,

do ódio e até mesmo de um certo grau de loucura, encarnando em si um representante da violência simbólica²:

Rodolfo (...) recortou fotografias do rosto (...) do marechal Costa e Silva; coleciona rostos militares e civis (o ministro da Justiça que redigiu o AI-5, magistrados e políticos bajuladores) (...). A mesa da sala ficou coberta de imagens de heróis do meu pai, e o chão repleto de rostos de papel, cortados em tiras finas, como serpentinhas de uma festa macabra. Tive uma vaga consciência de que Rodolfo estava enlouquecendo, percebia sintomas de loucura nos gestos e atitudes dele, e me perguntava quem, ou o quê, ele odiava. (HATOUM, 2017, p. 55)

Além disso, em um instante de extrema inquietação, em que o protagonista confunde a própria sombra com a sombra do pai, adensa-se uma atmosfera de sufoco, surgindo, por fim, a imagem de Rodolfo como legítimo defensor do governo ditatorial, intitulado-o como “nosso governo patriótico”:

Percebi uma sombra no chão, como se alguém me vigiasse. Virei o corpo para trás, esperando ver meu pai enquadrado no vão escuro da porta, feito um fantasma. Era minha própria sombra. (...) Rodolfo falou comigo: “Ontem mais de mil estudantes foram à assembleia do Parlamento Latino-Americano. Eles e os políticos da oposição dormiram no Congresso Nacional. Querem desmoralizar nosso governo patriótico.” (HATOUM, 2017, p. 48)

Diante do exposto, fica evidente, portanto, que, em comunhão ao trauma familiar vivido por Martim em seu interior, existe o trauma sofrido pelo país referente ao período histórico e político em contexto de regime de exceção: trauma na democracia e na liberdade de expressão. Nesse sentido, mescla-se o individual ao social, ou histórico, perfazendo um movimento intenso e crítico, sintetizado ficcionalmente pela oposição entre o pai e a mãe. Sobre essa oposição entre o pai, autoritário e opressor, e a mãe, alegoria

2. Cf. BOURDIEU, 2002, p. 47. Sobre o conceito de “violência simbólica”, desenvolvido pelo sociólogo e pensador francês Pierre Bourdieu, segundo o qual tal violência se manifestaria por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante, proporcionado uma relação de dominação vista como natural.

da liberdade perdida, revela, Martim, em mais um trecho bem significativo de seu diário:

A voz da minha mãe sumia e voltava. Entendi que ela não poderia viajar tão cedo para Brasília. Não falei mais, talvez por estar emocionado, e também frustrado. A voz, tão longe, foi abafada por sons estridentes. Larguei o telefone e senti a presença de meu pai. Sério, braços cruzados, me encarava com um olhar que não decifrei. (HATOUM, 2017, p. 33)

É salutar perceber a intensidade provocada por esse trecho, cujo movimento da voz materna acaba por levar ao abafamento da mesma diante da presença do pai. Sons estridentes e um olhar indecifrável, quiçá censurador, impedem a liberdade em um regime de exceção: a violência, embora disfarçada, logo simbólica, assoma ao texto e faz compreender a mescla entre conflitos íntimos e conflitos político-históricos atravessados e vividos pelo narrador ao longo de todo diário, configurando, assim, a base de sua composição e escrita. Longe da mãe e da democracia, Martim coloca-se a escrever para suportar o peso da realidade e para armar-se durante a longa noite da espera, na vã ilusão do advento materno:

A crença de que a qualquer momento ela chegaria dificultou meu sono, eu emergia assustado de um cochilo e via o rosto da minha mãe num lugar sombrio do quarto, ou deitado na cama, o corpo quieto e frio como de uma morta; essas visões, entre o milagre e o sobrenatural, me assustavam e me deixaram prostrado na longa noite da espera. (HATOUM, 2017, p. 98)

O protagonista, nesse sentido, é totalmente melancólico e atravessado por traumas e por perdas. Recorre à escrita do diário, ao seu arquivo pessoal, para registrar suas memórias, para esconjurar o esquecimento e a morte, para testemunhar, para tentar se curar, para elaborar seu passado. Nesse sentido, a escrita torna-se seu fármaco, seu remédio e veneno ao mesmo tempo, conforme considera Derrida (1991, p. 45) ao associar a escritura ao poder de reparar e de curar, além de reduzir o esquecimento. Ou como pensa Gilles Deleuze (2008, p.11), em *Crítica e Clínica*, na associação da literatura e da escrita a um verdadeiro empreendimento de saúde. Por conseguinte, para elaborar e reelaborar os traumas, surge a escrita como mecanismo terapêutico, como mecanismo de manter

viva a memória a fim de curar os terríveis fatos passados e as perdas múltiplas.

O diário e seu teor testemunhal

Tendo em vista o exposto, evidenciou-se a escrita diarística como espaço de uma subjetividade fraturada e, de fato, exilada. O diário de Martim abre-se também para o testemunho do horror consequente do período ditatorial brasileiro em meio a toda violência institucionalizada e simbólica, propiciadoras de um profundo recalçamento. Nesse sentido, utiliza-se da escrita para evitar o processo de recalçamento e de silenciamento advindos da censura, denunciando a crueldade do regime de exceção e testemunhando os fatos vividos, no intuito de conservá-los na memória e destiná-los à prova do futuro.

Como manifestação premente desse testemunho, mesmo que por meio de recursos próprios da literatura e da ficção, basta considerar que as referências ao golpe civil-militar de 1964 no livro são inúmeras: o recrudescimento do regime militar com a promulgação do AI-5 (13 de dezembro de 1968), a morte do general e presidente Costa e Silva (1969), a era do governo do general Médici (1969-1974), a morte dos jovens estudantes no Rio de Janeiro pelos militares durante a chamada “Sexta-Feira Sangrenta” (21 de junho de 1968), a Passeata dos Cem Mil (junho de 1968). Os trechos seguintes evidenciam tais acontecimentos: “Lázaro acrescentou que no dia 21 a polícia matou três estudantes durante uma manifestação no Rio. ‘Anteontem, teve uma passeata de cem mil pessoas’” (HATOUM, 2017, p. 48). E ainda:

Só no dia 14 entendi o motivo do júbilo paterno: o Ato Institucional número 5. Nesta última semana de dezembro, Rodolfo empilhou revistas e jornais na mesa da sala e recortou fotografias do rosto (...) do marechal Costa e Silva. (HATOUM, 2017, p. 55)

Logo no início do livro, em alusão a uma conversa entre Martim e seu aluno francês em 1977, em Paris, sugere-se o clima político atormentador, grave e terrível, vivido pelo país pós-golpe de 1964:

Hoje, em Neully-sur-Seine, meu aluno francês me ofereceu um café e quis conversar um pouco sobre o Brasil. O bate-papo, de início besta, aos poucos rondou um assunto mais cabeludo, que

logo ficou grave; para ir da gravidade ao terror político bastaram duas xícaras de café e uns biscoitos. (HATOUM, 2017, p. 11)

Aliada a essas referências históricas, surge a ficção que dá luz ao ambiente acadêmico e universitário e a seu posicionamento diante do contexto político, ao aguerrido movimento estudantil, à repressão contra as universidades, à violência e à tortura, seguidas do exílio. O excerto seguinte permite visualizar a consciência política dos grupos de manifestantes e o ativismo estudantil referido:

Sexta: as aulas da tarde foram canceladas, a maioria dos alunos do Centro de Ensino Médio tinha ido à assembleia no campus. Durante o almoço no bandeirão, os universitários falavam de comícios-relâmpagos e protestos em vários lugares: rua da Igrejinha, praça Vinte e Um de Abril, calçada da Casa Thomas Jefferson... Um alto-falante no barracão da Federação de Estudantes transmitia uma música estranha, parecia marcha militar. Dinah distribuía panfletos e me chamou. Ombros nus, lábios vermelhos, o olhar inteligente no meu rosto. Quando ela me deu um panfleto, consegui dizer que ia ver um filme no Cultura. “Filme? Ontem a polícia matou um estudante no Rio. Não é hora de ir pro cinema. Mais tarde o Geólogo vai fazer um comício perto da Escola Parque. O Nortista e o Fabius vão pra lá.” (HATOUM, 2017, p. 39-40)

Nessa passagem, evidencia-se o clima tenso provocado pela perseguição dos militares em relação às universidades. Dentre tais, a UnB, onde estudam Martim e seus amigos, fora uma das mais atacadas por estar presente na sede do poder central, em Brasília. Dinah, a namorada do protagonista, revela-se, nesse trecho, totalmente empenhada e movida pelo ideário político de luta e de manifestação. Mostra-se consciente e crítica, chama a atenção de Martim, preocupado em assistir a um filme, e mostra-lhe a real preocupação do momento: defender os direitos retirados por um governo autoritário e repressivo. Nesse contexto, a atuação do movimento estudantil é imprescindível, os jovens estão sendo os protagonistas nos atos contrários ao autoritarismo ditatorial.

Nesse sentido, a literatura promove um verdadeiro trabalho de reflexão crítica do passado histórico e de possível elaboração dos traumas. Na interseção entre o individual e o coletivo, as experiências do narrador-protagonista de *A noite da espera* convidam a uma reflexão de como a escrita de si, em contexto de crise, sugere um

suporte terapêutico à realidade opressora da ditadura e à realidade opressora de uma família cindida e de um “eu” exilado, fragmentado, fraturado. A literatura e a escrita são empreendimentos de saúde e podem abrir-se, assim, a uma possível cura. A ficção literária procura, pela linguagem, dar voz ao silêncio das vozes recalçadas e oprimidas. Dessa forma, permite uma compreensão mais atenta e comovente das dores daqueles que, como Martim, suportaram experiências-limite.

**Sob a sombra, escrever (-se):
diário e memória de um tempo sombrio**

Escrever (-se) sob as sombras da noite, sob as sombras do medo, sob as sombras de um período repressivo, como delineado na seção anterior, faz com que a escrita de Martim, jovem exilado e melancólico, desenvolva-se em um profundo contexto traumático. Está marcada pelos interditos de duras perdas advindas do âmbito familiar e do âmbito histórico. Com efeito, tal narrativa abre espaço para a potencialidade das escritas de si, especialmente do gênero diário, fundamentalmente presente na construção do romance *A noite da espera*. A escolha por essa forma de registro, que pode levar a várias possibilidades interpretativas, ganha força diante dos traumas, da solidão e das perdas tão presentes no texto de Hatoum. Ao manter um diário, o narrador procura se reconstituir, reunir fragmentos e vestígios de seu “eu”, manter-se abrigado e, principalmente, tentar elaborar seus traumas e suas dores.

Salienta-se *a priori* o caráter lacunar, repetitivo e fragmentário do diário, escrito sob a proteção dos dias comuns, concordando com a assertiva de Blanchot sobre o gênero. Entre os teóricos das escritas de si, há concordância em afirmar tal registro como promovedor da liberdade, desvinculado de regras específicas, aberto à busca de si e instaurador de um espaço reconfortante diante da solidão. O diário conforta, o diário estimula a vida, o diário afasta a morte. Pelo diário, rompe-se a censura; pelo diário, fixa-se a memória, evita-se o esquecimento. O diário é “uma maneira possível de viver, ou de acompanhar um momento da vida” (LEJEUNE, 2014, p. 302), tornando-se, por vezes, um “sofrer solitário, testemunho mudo, (...) quase sempre a reconstituição, quantas vezes penosa e repetitiva, das insuficiências

e fraquezas de seu autor”. (MATHIAS, 1997, p. 46). Com efeito, é por esses rastros e vestígios do vivido, que serão identificadas as pistas sobre a vida de Martim, sobre seu sofrer e suas fraquezas durante a separação de seus pais, a ida abrupta para a Brasília, o momento repressivo da ditadura civil-militar e o estar no exílio. Luzes e sombras de uma longa noite, lugar-tempo do isolamento, da reflexão e do medo. A noite, o diário, o exílio e os inúmeros deslocamentos se articulam nessa interminável busca de si mesmo em meio à solidão, em meio à espera, à angústia, à repressão e à tristeza.

A partir de “Inverno e silêncio. Nenhuma carta do Brasil” (HATOUM, 2017, p. 11), o enunciado do diário de Martim se inicia. Na ausência da pátria, na ausência da língua materna, na solidão do exílio: nenhuma comunicação vinda de lá do Brasil. Nenhum contato ou um contato interdito, a falta, o desejo de se recuperar frente aos fragmentos, aos restos, às ruínas de si. A melancolia se adensa no inverno de Paris, “Cidade gelada, nem sempre silenciosa” (HATOUM, 2017, p. 11), onde o narrador se encontra exilado. Curiosamente, Edward Said aponta para a relação entre o fenômeno do exílio e o inverno:

O exílio jamais se configura como estado de estar satisfeito, plácido ou seguro. Nas palavras de Wallace Stevens, o exílio é “uma mente de inverno” em que o *pathós* do verão e do outono, assim como o potencial da primavera, estão por perto, mas são inatingíveis. Talvez essa seja uma outra maneira de dizer que a vida do exilado anda segundo um calendário diferente e é menos sazonal e estabelecida do que a vida em casa. (2003, p. 60)

Nesse sentido, o espaço e o tempo parisienses revelam-se matizados do drama melancólico, do esvaziamento do eu, dos assaltos repentinos da memória traumática, calcada nas neuroses de repetição. Após o encontro com seu aluno francês, Martim caminha “pelo Bois de Boulogne: árvores sem folhas, uma fina camada de gelo no solo, canto de pássaros invisíveis”. (HATOUM, 2017, p. 12) e tem sua “quietude assaltada por lembranças de lugares e pessoas distintos” (HATOUM, 2017, p. 12). Como um verdadeiro *flâneur*, o protagonista percorre as ruas da cidade solitariamente. No exílio, a solidão adquire proporções incomensuráveis. Ademais, como demonstrado, o espaço intensifica a sua angústia: o cenário é demasiadamente soturno com árvores despidas de folhas e pássaros invisíveis.

Invisível e vazia também é a vida da personagem. Essa percepção traz à tona suas dores, suas perdas e seus traumas.

Um sonho devolve Martim ao seu objeto perdido e amado: a mãe. Doloroso trauma, dolorosa perda em um contexto de cicatrizes individuais e políticas. O reencontro com a mãe nunca ocorreu; e essa frustração, o narrador carregará ao longo de todo o romance: “Queria ter perguntado: Quem demorou, mãe? Quem adiou nosso encontro? Não disse nada no sonho, e fiquei remoendo meu silêncio. Agora, acordado, é tarde demais” (HATOUM, 2017, p. 16). Os sonhos serão sempre motivo de destaque no livro: afloram memórias recalçadas no inconsciente, reforçam a ideia da repetição, povoam a noite da espera. A esse respeito, Freud salienta que:

O estudo dos sonhos pode ser considerado o método mais digno de confiança na investigação dos processos mentais profundos. Ora, os sonhos que ocorrem nas neuroses traumáticas possuem a característica de repetidamente trazer o paciente de volta à situação de seu acidente, numa situação da qual acorda em outro susto. Isso espanta bem pouco as pessoas. Pensam que o fato de a experiência traumática estar-se continuamente impondo ao paciente, mesmo no sono, se encontra, conforme se poderia dizer, fixado em seu trauma. (1969, p. 24)

Com efeito, a observação atenta dos sonhos do narrador, presentes durante toda essa longa noite, possibilita compreender os seus traumas, inconscientemente repetidos e aflorados no universo onírico. O reencontro sempre adiado e finalmente frustrado com a mãe gera em Martim profundas marcas traumáticas. No exílio, elas se adensam. Distanciado e sozinho, os fantasmas do passado não plenamente elaborados atormentam a vida presente do jovem protagonista. Resentido, ele remói seu silêncio. Ao acordar do sonho, percebe-se em luta contra o tempo, já é tarde demais. Fraturado, destituído de uma identidade, atormentado pelos espectros fantasmáticos, pulsa diante de si o seu arquivo pessoal, a sua memória guardada e registrada. Está sobre um tesouro pessoal, o passado destinado ao futuro. Naturalmente, impulsionado por essa busca, relerá, frase por frase, letra por letra, os seus escritos, manterá sua escrita como um “empreendimento de salvação” (BLANCHOT, 1984, p. 196).

A partir desse momento, serão traçados dois diários: o parisiense, correspondente ao presente da enunciação, e o brasiliense, fruto do arquivo e dos manuscritos datilografados: “anotações intermitentes,

escritas aos solavancos: palavras ébrias num tempo salteado”. (HATOUM, 2017, p. 17). Com efeito, diário e arquivo se entrelaçam como mantenedores da memória, como registros e fixadores dessa memória. Conforme postula Lejeune,

É, em primeiro lugar, para si que se escreve um diário: somos nossos próprios destinatários no futuro. Quero poder, amanhã, dentro de um mês ou 20 anos, reencontrar os elementos de meu passado: os que anotei e os que associarei a eles em minha memória (de tal forma que ninguém poderá ler meu diário como eu). Terei um rastro atrás de mim, legível, como um navio cujo trajeto foi registrado no livro de bordo. (...) Além disso, a anotação quotidiana, mesmo que não seja relida, constrói a memória: escrever uma entrada pressupõe fazer uma triagem do vivido e organizá-lo segundo eixos, ou seja, dar-lhe uma “identidade narrativa”, que tornará minha vida memorável. (...) O diário será ao mesmo tempo arquivo e ação, “disco rígido” e memória viva. (2014, p. 302)

Diante desse pungente trecho, evidencia-se que, a partir da escrita do diário, cria-se um arquivo, o qual poderá ser consultado e revisto a qualquer momento, basta o impulso inicial do “mal de arquivo”. Ademais, diário e arquivo se assemelham tendo em vista que

Uma escrita desprovida de amarras genéricas, aberta à improvisação, a inúmeros registros da linguagem e do colecionismo – tudo pode encontrar lugar em suas páginas: contas, bilhetes, fotografias, recortes, vestígios, um universo inteiro de ancoragens fetichistas –, sujeita apenas ao ritmo da cronologia, sem limite de tempo nem lugar. (ARFUCH, 2010, p. 143)

Nas páginas de Martim, esse colecionismo é registrado: há presença de bilhetes, cartas, fotografias, cadernos, guardanapos, dentre outros: fragmentos e vestígios de uma vida arquivada na escrita diarística.

A busca de si, a busca da origem: potências do arquivo

Como demonstrado, a escrita do diário associa-se à pulsão do arquivamento da memória. Registrar os dias comuns sugere o medo do esquecimento, confere ao futuro a possibilidade de revisitar o passado fixado pela escrita. Contudo, a escrita tem suas armadilhas,

uma vez que modifica o vivido: “Escrevemos para salvar os dias, mas confiamos a salvação à escrita que altera o dia”. (BLANCHOT, 1984, p. 196). Escrever não corresponde igualmente ao que se viveu, dados os mecanismos da linguagem, impossibilitados de abarcar a complexidade da realidade. Dessa forma, abrigar-se na e pela escrita é, a um só tempo, possibilidade de segurança e de insegurança, já que a escrita modifica os dias, ocasiona mais fragmentações ao sujeito já cindido. No caso de Martim, há quatro sujeitos em cena: o do presente da enunciação, em Paris; o sujeito da escrita em Paris e o que recorda sua vida no Brasil; aquele da vida em Brasília e o que escreve sobre essa vida. Nesse sentido, diversas vozes atravessam a narrativa do romance analisado, prefigurando um indivíduo rompido e em busca de si mesmo.

Justamente é a partir dessa busca que se justifica o arquivo. Movido por suas inquietações, Martim parte em busca de si; inicia uma longa viagem, cujo fim ainda não se sabe, pelos rastros e vestígios daquilo que sobreviveu ao tempo. Na sombra dos restos, dos cacos, ampara-se e recorre ao seu arquivo:

Tirei da sacola a papelada de Brasília e São Paulo: cadernos, fotografias, cadernetas, folhas soltas, guardanapos com frases rabis-cadas, cartas e diários de amigos, quase todos distantes; alguns perdidos, talvez para sempre. (HATOUM, 2017, p. 17)

Na solidão do exílio em Paris e instigado pelas lembranças da mãe advindas pelo sonho, Martim procura se recompor. Atravessa o deserto de si e anseia por sua gênese. Arqueologicamente, escava seu interior a partir de seu arquivo. Está ancorado na “impaciência absoluta de um desejo de memória” (DERRIDA, 2001, p. 9), e procura a “estocagem das ‘impressões’ e a cifragem das inscrições” (DERRIDA, 2001, p. 8) orientado pela *arkhê*, o começo e o comando. A esse fato, a essa busca incessante da origem, Derrida (2001) dará o nome de “mal de arquivo”. Conforme perspectiva psicanalítica, trata-se de uma pulsão nascida da falta, da falta da chamada memória. O arquivo, nesse sentido, pode ser um guardião da memória e oferece ao arquivista a possibilidade de revisitar seu passado, colecionado e registrado pelos objetos do arquivo. Martim, com efeito, é atormentado por esse mal; diante dele, estão seus rastros; segui-los-á compulsivamente como pistas direcionadas a si, a seu interior.

Amparado por esse paradoxal abrigo, o narrador organiza seus escritos, seus objetos de memória. Seu arquivo está organizado em cadernos numerados, frutos de suas intermitentes anotações. Distanciado, em Paris, ele almeja à reorganização de todo esse material, e, por extensão, de si mesmo. Estabelece-se na leitura de si, na compreensão de si. Conforme assinala o professor Reinaldo Marques:

Importa quem tem o poder sobre o arquivo, e importam os usos que dele se fazem. Porque quem cumpre um itinerário, ao mesmo tempo desorganizando e reorganizando o arquivo é uma espécie de leitor, um leitor indeterminável de antemão, um incerto amanuense. Os modos de arquivar e de usar o arquivo são modos de leitura que ora podem ser os de um leitor autoritário, organizador, que procure um sentido fixo ao conjunto, ora os de um leitor nômade, que circule de forma desorganizadora pelo material e que procure movimentá-lo estabelecendo novas redes, abrindo os sentidos. (2018, p. 24)

Pode-se considerar Martim, nesse sentido, como um leitor de si mesmo, ao mesmo tempo organizador e desorganizador do arquivo: seus registros estão numerados, estão organizados; mas ele os reorganizará, dando-lhes novos sentidos, os quais poderão oferecer-lhe remédio para seu desequilíbrio. Escrever(-se) e reescrever(-se), lendo(-se) e relendo(-se) é fundamental para seu autoconhecimento. Dessa forma, a maior parte dos registros está sob forma de diários ou cartas, o que implica a importância da escrita de si diante das lacunas, dos interditos, das perdas e dos traumas do vivido. A escrita sempre o acompanha: “no meu quarto escrevi dezenas de cartas para minha mãe e fiz anotações em cadernos, numerados de um a sete” (HATOUM, 2017, p. 134). Essa passagem é reveladora da pulsão da escrita e do arquivo, já que evidencia a preocupação do protagonista em sempre escrever e em manter ordenada essa escrita com vistas ao futuro. Escrever, fixar os fatos vividos: revelação do medo do esquecimento, tentativa de simbolizar o real perturbador e ancorado em inúmeras faltas.

Sob essa ótica, Derrida posiciona-se em relação à prática do arquivamento: “Não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita ao recalçamento” (2001, p. 32). A argumentação do filósofo e a argumentação deste trabalho são semelhantes: o medo do esquecimento, o medo da morte e o destino ao futuro orientam o narrador

arquivista. Qual seria o sentido de manter um arquivo sem esse incômodo da instabilidade da vida? De certa forma, os objetos do arquivo garantem a ilusão da estabilidade e, abertos no futuro, possibilitam o resgate do passado. Deveras um resgate arqueológico, como já delineado, tendo em vista verdadeiras escavações em busca de uma suposta origem. Quando Martim abre seu arquivo? Ora, no presente da enunciação; em Paris, no futuro daquilo que já passou. O arquivo lhe serve como uma luva diante das suas incertezas, dos seus medos e de sua solidão. Inscreve e reinscreve a si mesmo nessa busca, embora vã. Em suma, o arquivo relaciona intimamente passado, presente e futuro; ou, mais uma vez segundo Derrida, “O arquivista produz o arquivo, e é por isso que o arquivo não se fecha jamais. Abre-se a partir do futuro” (2001, p. 88); e “pensamos o futuro a partir de um evento arquivado – com ou sem suporte, com ou sem atualidade” (DERRIDA, 2001, p. 102).

Com efeito, orientar-se pelos vestígios e rastros arquivados sugere a volta a si mesmo, o eterno retorno a si, a busca dessa origem ou a busca do tempo perdido. No caso de Martim, sugere ainda a busca pela mãe, o seu objeto amado e de perda. No exílio, amplia-se para a busca pela pátria, o lar maternal. Recuperar os traços do arquivo impera em revolver, nos escombros, o que ainda resta de si próprio na tentativa de uma possível reconfiguração. Os fantasmas do passado não se cansam de atormentar o sujeito melancólico e instigam-no, dolorosamente, a essa busca. O desejo do arquivo trata-se de “uma arqueologia impossível dessa nostalgia, desse desejo doloroso de um retorno à origem autêntica e singular e de um retorno preocupado em dar conta ainda do desejo de retorno: dele mesmo”. (DERRIDA, 2001, p. 111). Tais palavras denotam a preocupação de o arquivista, o narrador arconte, ir atrás de si: busca incessante e dolorosa.

Para finalizar esta seção, preocupa-se em, conforme o pensamento de Derrida, encontrar uma associação do fenômeno do exílio, vivido pelo narrador, com o retorno ao arquivo. Com efeito, o mal de arquivo ancora-se no impulsivo e interminável desejo de coleção, de registro, já que o esquecimento ronda a memória. Ademais, supõe a falta, supõe a busca da origem. No exílio e sem mãe, Martim é mais do que um ser faltante, é um ser deslocado, desenraizado, sem uma origem definida. Instigado por essa situação anfíbia e melancólica, distante de suas referências, recorre a seu arquivo e a seus diários.

Em outras palavras, é o desejo que nasce da falta, da ausência, dos vazios, das lacunas. Conforme Derrida:

É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiva. É dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia de retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto. (2001, p. 118)

Evidentemente, a saudade de casa, a saudade da mãe perdida e o desejo da busca de si impõem ao narrador o “mal de arquivo”. O medo do esquecimento e a impossibilidade de esquecer determinados fatos, não elaborados, também auxiliam nessa atividade de colecionador e arquivista. Novamente, salienta-se que tanto o arquivo quanto a escrita são paradoxais na medida em que apenas oferecem um símbolo do real, um fantasma desse real o qual tanto se perscruta. Os vestígios deixados orientarão o caminho de Martim, sua travessia de “remador” pelas águas turbulentas de sua vida. Nela, vários deslocamentos serão feitos, revelando a instabilidade absoluta de seu “eu”. A escrita arquivada e registrada sob a forma diário fundamenta essa viagem, esse descaminho.

A vida revisitada: a escrita do diário de Martim

Abrigar-se na escrita configura, para o narrador, a tentativa de ressignificar seus traumas, entender-se em meio ao drama da separação dos pais e à atmosfera autoritária da ditadura civil-militar. Martim viaja em busca de si, descobre e reabre seu arquivo com esta intenção. Semelhantemente, escreve para registrar os fatos vividos com o intuito de guardá-los e destiná-los ao futuro. O diário, nesse sentido, acompanha-o em sua solidão. É seu guia de viagem, uma verdadeira “viagem de exploração”, e seu companheiro no exílio, espaço-tempo extremamente solitário. O filósofo francês Michel Foucault, sobre o caráter relacional da escrita de si com a solidão, bem salienta:

A escrita de si mesmo aparece aqui claramente na sua relação de complementaridade com a anacorese: atenua os perigos da solidão;

dá o que se viu ou pensou a um olhar possível; o facto de se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro, ao suscitar o respeito humano e a vergonha; podemos pois propor uma primeira analogia: aquilo que os outros são para o asceta numa comunidade, sê-lo-á o caderno de notas para o solitário. (1992, p. 130)

A vida de Martim será revisitada pelo diário, o que implica, além do aprofundamento na subjetividade, a menção a fatos exteriores relativos à sua trajetória. Duarte Mathias assevera: “Diverso é o diário íntimo onde a introversão constitui o elemento preponderante. Isto não significa, obviamente, que não haja nele menção de factos ou eventos exteriores, mas, sim, que estes apenas existem em função da subjetividade do autor” (1997, p. 47). Logo, apresentar-se-ão episódios relativos à vida do narrador e à vida histórica relacionados intrinsecamente à sua subjetividade, motor principal da escrita diarística.

Ressalte-se que o protagonista do romance é solitário, está à deriva. Abandonado por sua mãe, ressentido de ser forçado a ir com o pai autoritário para Brasília, palco central do regime repressivo de 1964. A relação entre os dois não é nada saudável:

Disse que ia comer em casa, com meu pai. Uma mentira, mais que uma desculpa. **Vivemos sob o mesmo teto, mas longe um do outro.** Aceitamos isso, talvez por sabermos que já estamos separados, como dois prisioneiros em celas vizinhas. (HATOUM, 2017, p. 67, grifos nossos)

Em diversos trechos da obra, a postura paterna transfigura a postura da repressão militar: “(..), mas a **voz de Rodolfo** surgia como uma advertência de um grande perigo: ‘Se você for preso mais uma vez, só Deus vai te libertar.’” (HATOUM, 2017, p. 51, grifos nossos); “Percebi uma **sombra** no chão, como se alguém me vigiasse. Virei o corpo para trás, **esperando ver meu pai** enquadrado no vão **escuro** da porta, feito um fantasma.” (HATOUM, 2017, p. 47, grifos nossos); “A voz tão longe foi abafada por sons estridentes. Larguei o telefone e senti a **presença de meu pai**. Sério, braços cruzados, me encarava com um olhar que não decifrei”. (HATOUM, 2017, p. 33, grifos nossos). Por fim:

Um ônibus amarelo e verde passou pelo Eixo Monumental, a água do lado **escurecia** na tarde de junho, eu pensava na coragem dos meus amigos, **no rosto de Rodolfo na janela, o rosto voltado para**

mim, o olhar ofuscado pela distância. (...) O sol, agora fraco, ilumina duas faces da pirâmide, viaturas do Exército protegem a Esplanada e o Palácio do Planalto. Imaginava a voz de Dinah no meio da multidão, **mas outra voz me chamava, a voz grave que me acovarda**. (HATOUM, 2017, p. 50, grifos nossos)

Batidas fortes na porta do quarto. Rodolfo me esperava ao lado da janela descortinada. (...) Fez uma pausa, **sondando alguma coisa em mim**, mas não me encarou. **Me examinava sem o olhar, só com o faro, feito um cão de caça, ou um animal violento, um animal que cerca sua presa**. Estávamos lado a lado mas a distância entre nós crescia, como **dois inimigos** perto do vão da janela. A neblina vedava o amanhecer. (HATOUM, 2017, p. 124, grifos nossos)

(...) **a vida se esvaziava com o silêncio de Lina**, eu me inquietava com o **ódio de Rodolfo** a Jorge Alegre e à UnB, e com o desprezo a Dinah e aos meus amigos, a quem meu pai nem sequer conhecia. O ódio ou desprezo a pessoas que faziam parte da minha vida me levava a pensar que **ele desejava injuriar o próprio filho**. (...) não sei nomear o sentimento de Rodolfo em relação a mim. O que podia ser? Meu pai me **cercava** e me **intimidava** com um **silêncio bruto**, que **me emparedava**. (HATOUM, 2017, p. 127, grifos nossos)

De fato, como demonstrado pelos trechos, a figura autoritária de Rodolfo denota uma pessoa ditadora, opressiva, amedrontadora e ameaçadora. Sua presença parece sufocar e censurar o protagonista, além de evidenciar enorme violência. Em meio a imagens sombrias, adensa-se o caráter repressivo do pai de Martim, e, alegoricamente, da própria ditadura civil-militar. Conseqüentemente, o narrador, fatalmente só, reprimido pelo pai e em meio à ditadura, busca refúgio na escrita.

Ademais, o diário compõe-se também da tentativa de criar um simulacro simbólico do objeto perdido e amado: a mãe, figura contrapontística à do pai. Deveras melancólico, incapaz de superar essa perda e de fazer seu luto, Martim ancora-se nas palavras. Desde seu primeiro deslocamento espacial, impõe-se um deslocamento psicológico, profundamente doloroso. A partida para Brasília, cidade de liberdade ilusiva, representa um corte insuperável. O diário, com seu potencial de reflexão, registra magistralmente esse episódio:

As palavras do meu pai sobre Brasília se perderam durante a viagem de ônibus, quando **eu pensava na minha mãe**. Ele, também em vigília, cobria meu corpo com uma manta de lã. Eu não sentia

frio, **sentia a vertigem da distância, da separação**. O que ele pensava nessa noite insone de uma viagem sem fim? (HATOUM, 2017, p. 26, grifos nossos)

Aqui, realça-se não o frio físico, mas aquele provocado pela dura separação, pelo distanciamento da mãe. A viagem interminável redundará na vã espera pelo reencontro, pelo abraço materno. Mãe e democracia estão justapostas nesse momento: representam o sonho daqueles órfãos da liberdade, vitimados pelo golpe e pela cisão entre a pátria e o regime democrático.

Cabe ressaltar, ainda, que a escrita de um gênero tão lacunar, tão fragmentário e tão desprovido de regras fixas como é o diário, corrobora a ideia de que são apresentadas vidas interditas e interrompidas, em fragmentos, em ruínas. Vidas colocadas sob o poder militar, censurador e violento. Nota-se uma descontinuidade presente na trajetória das personagens e na escrita do protagonista. Daí a importância do posterior encontro de Martim com os jovens da UnB, seus futuros amigos, uma vez que promove o entendimento da resistência juvenil diante das sombras do militarismo. Esse grupo representará todo o ideal do movimento estudantil, e, pela leitura do romance, delinea-se sua formação cultural, sentimental, intelectual e política.

Por essa razão, pela encenação absoluta de suas vidas, formam-se ao longo do romance e se formam juntos. Acompanham-se através das páginas desse diário ficcional o crescimento, o desenvolvimento e a maturação de Martim e das demais personagens, prefigurando um poderoso romance de formação. Etapas da vida são delineadas, prova do movimento e das mudanças pelas quais passam as personagens em sua educação, em sua aprendizagem. Nas palavras de Bakhtin (2003, p. 219), nesse tipo de romance “se fornece a unidade dinâmica da imagem da personagem, o próprio herói e seu caráter se tornam uma grandeza variável.” Além de vidas em descontinuidade, notam-se paradoxalmente vidas em constituição. Lejeune também visualiza o diário como um formador da identidade, um espelho para a pessoa que escreve, um constituidor de si:

O papel é um espelho. Uma vez projetados no papel, podemos nos olhar com distanciamento. E a imagem que fazemos de nós tem a vantagem de se desenvolver ao longo do tempo, repetindo-se

ou transformando-se, fazendo surgir as contradições e os erros, todos os vieses que possam abalar nossas certezas. É certo que só é possível viver com alguma autoestima, e o diário será, como a autobiografia, o espaço de construção dessa imagem positiva. (2014, p. 303-304)

Nesse sentido, o pensador identifica o caráter formativo da escrita diarística e, assim como Bakhtin (2003), sugere a dinamicidade, a transitoriedade e o movimento da vida em sua constante transformação. Vive-se em verdadeira travessia, conforme bem já enunciou Guimarães Rosa em *Grande Sertão: Veredas*³. Pelas travessias das veredas da vida, pelos trânsitos constantes é que se forma o sujeito. Martim também cumpre essa jornada, inclusive ele é “o remador”, aquele que atravessa as águas do Lago Paranoá em Brasília:

Remei por mais de meia hora (...) Só duas cartas da minha mãe. E um telefonema. Deitei no bote, a cabeça apoiada na borda. **Voz da minha mãe** na Flor do Paraíso (...). Nós dois abraçados no fim do dia, **ainda implorei que ela não fosse embora**, depois do adeus na rua Tutoia, a noite do Ano-Novo no meu quarto. Um solavanco, o bote oscilou: **dois soldados apontavam uma metralhadora para o meu peito**. (HATOUM, 2017, p. 42, grifos nossos).

Como delineado ao longo desta seção, a vida do protagonista Martim é feita e refeita na solidão de sua escrita e acompanha o desenrolar de um período histórico repressivo. Pelas páginas do romance, descortinam-se vidas em descontinuidade, vidas em formação face ao tempo sombrio. A vida do narrador ganha potência quando escreve e se escreve, inserindo-se no texto. As supostas impotência e inatividade da vida real adquirem contornos de atividade a partir do momento em que se tornam linguagem, configurando mais uma das funções do diário. Nesse sentido, manter a escrita de si em meio à tempestade da vida íntima e histórica sugere a busca pelo apoio e pela segurança, mas também sugere resistência. No compasso da espera em uma longa noite, lançam-se as teias do enredo da vida de Martim; vida enredada junto à amizade, aos conflitos familiares, às descobertas, às ruínas do país, à solidão, à melancolia e ao exílio. Pela abertura do arquivo, pela escrita e pela reescrita, é revisitada,

3. “Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (ROSA, 2006, p. 64).

é revivida; fazendo do presente uma reatualização do passado, uma possibilidade de elaboração dos traumas e de cura de si.

Referências

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: *O livro por vir*. Lisboa: Relógio D'Água, 1984, p. 193-198.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. Novas geografias discursivas. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, dez. 2007, p. 7-17.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2008.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992, p.129-160.
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1969.
- GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, v.2, 2012, p. 199-221.
- HATOUM, Milton. *A noite da espera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- KELLY-LAINÉ, K. Preface in three voices. In: SZEKACS-WEISZ, J.; WARD, I. *Lost childhood and the language of exile*. London: Imago MLPC and The Freud Museum, 2004.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LEJEUNE, Philippe. Um diário todo seu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

- MARQUES, Reinaldo. Arquivo. In: ANDRADE, Antonio *et al.*; PEDROSA, Celia *et al.* (org.). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- MATHIAS, Marcello Duarte. Autobiografias e diários. *Colóquio Letras*, Lisboa, n.143-144, jan.-jun., 1997, p.41-61.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006.
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução. In: *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora UNICAMP, 2003, p. 7-44.

Ana Paula Cabrera (UFSM) ¹**Introdução**

[...] Entre sueños oí que aporreaban una puerta y pronunciaban mi nombre, con gritos destemplados. [...] No pude correr tanto como había deseado. Al entrar en la cuadra me había quitado los zapatos, y ahora no los encontraba. Mis manos extendidas en la completa oscuridad, tropezaban en pies y en cabezas extrañas, pero no daban con el calzado. Al fin lo hallé y me calcé a tuestas.

(CARNÉS, 2014, P. 191)

Este artigo identifica algumas nuances da obra *De Barcelona a la Bretaña Francesa* (1939) de Luisa Carnés. O texto é parte da pesquisa de doutorado em construção na qual evidenciamos a perspectiva do testemunho e da memória. Através do relato da autora percorremos o período do final da Guerra de Espanha², a evacuação dos Republicanos e da população civil. Nosso intuito é retirar das sombras essa escritora madrilenha fortalecendo sua presença dentro do cânone literário. Assim, apresentamos ao leitor brasileiro essa obra inédita, como parte desse processo de recuperação. Luisa Carnés (Madrid, 1905–México, 1964) representa um exemplo de precocidade na literatura espanhola década de 1920. Carnés teve uma escassa formação. Deixou a escola para trabalhar e ajudar no orçamento familiar

1. Bacharel em Direito pela Universidade Federal de Santa Maria. Mestre em Letras, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras na UFSM. Atualmente é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras - Universidade Federal de Santa Maria.
2. Utilizaremos ao longo deste trabalho, a expressão Guerra de Espanha, em lugar de Guerra Civil Espanhola. Embora a segunda seja academicamente mais aceita, consideramos que o referido conflito teve importante participação do exército espanhol, além da intervenção direta dos governos da Itália, URSS e Alemanha, a ponto de ter como principal consequência uma ditadura comandada por um general. Por esse motivo, consideramos mais adequado utilizar uma expressão que inclua e não exclua tal participação.

aos onze anos de idade. Autodidata, aos dezoito anos começou a escrever contos para os jornais e revistas do período. Antes de 1936 já tinha publicado três romances. Em suas obras os temas sociais são frequentes. Na obra inédita *De Barcelona a la Bretaña Francesa* (1939) a autora apresenta suas memórias por meio de um testemunho pessoal que, como afirmava Max Aub, não pode deixar de ser recordado.

Lo único que pido a la vida, ¿sabes lo que es?, qué dentro de cien años, de doscientos, figure mi nombre en una historia de la literatura, que un estudiante, dentro de cincuenta, de quinientos años, rebusque papeles para reconstruir a su modo mi manera de vida. (2014, p. 8)

Como indica a citação de Aub, independente de quem escreve, seja homem ou mulher, escrevemos sempre para não esquecer. Escrever é garantir que os fatos vividos não se percam ou sejam ignorados no futuro. É preservar a memória de uma sociedade e transmitir o testemunho vivido. É conservar seus pilares constituintes a fim de não perder conhecimentos e identidades.

À medida que a ciência e a tecnologia avançam, novas ordens sociais se instauram com novos valores e paradigmas, a ruptura com o passado torna-se inevitável. O testemunho evita o esfacelamento dessa memória cultural. Entendemos que o seu objetivo é assegurar a existência dos valores culturais transmitidos aos que não vivenciaram esse período. Não permitindo que permaneçam alheios à verdadeira significação dos acontecimentos. Tais testemunhos podem evitar que uma geração de pessoas que sofreram o trauma do exílio e da ditadura continuem nas sombras.

Os textos memorialísticos, principalmente os escritos por aqueles que nos primeiros meses do ano de 1939 abandonaram a Espanha e cruzaram a fronteira dos Pirineus, sobrevivendo entre a angústia e o desespero, ante a longa espera na França, nos permitem observar os testemunhos diretos de uma das grandes tragédias da história da Espanha.

Os campos de concentração e os centros de reabilitação habilitados pelo governo para acolher o grande número de espanhóis que deixaram para trás o que até poucas semanas antes seria sua terra constituem um espaço de luta diária pela sobrevivência. Marcado pela solidariedade mediante a espera da evacuação aos países amigos que não chegava e que cada vez parecia mais incerta.

A apreensão dos espanhóis diante da nova realidade aumentava conforme as manobras das autoridades franquistas se expandiam pressionando a França a entregar alguns refugiados ilustres. Some a isso o medo do início da Segunda Guerra Mundial, que aconteceu mais rápido do que se imaginava e a ameaça alemã que pairava sobre a França.

É nesse cenário que a jovem escritora madrilenha Luisa Carnés, narra suas memórias. A jovem autodidata, representa um exemplo atípico de escritora na literatura espanhola do período de 1930. Carnés foi exilada e totalmente silenciada pelo franquismo. Sua obra é inédita no Brasil e boa parte também na Espanha.

Ao traduzir a obra de Luisa Carnés como fonte de estudo, observamos as dificuldades dos intelectuais no exílio republicano da Espanha para o México. Notamos, não só a visão da escritora, mas a sua produção literária esquecida do cânone. Resgatar do anonimato a história das mulheres exiladas durante a Guerra da Espanha (1936-1939) é essencial para que possamos compreender em sua totalidade a história de uma geração.

Ocupar-se da história do testemunho e das memórias das mulheres exiladas durante a Guerra Civil Espanhola se faz necessário para que possamos compreender em sua totalidade uma emigração, que devido ao seu desterro político levou à América famílias inteiras. A narrativa dessas mulheres não pode simplesmente continuar apagada. Trazer à luz séculos de invisibilidade é trazer à tona uma realidade histórica que considera a circunstância concreta do exílio espanhol.

Carnés se conecta diretamente com o testemunho, mas nunca deixa de fazer uma referência à mulher e à importância do papel feminino. Em seus textos sobre a guerra revela mulheres que provêm de bairros pobres onde trabalham desde crianças. Denuncia a condição social da mulher. Esclarece que as mulheres aderiram à causa republicana sem hesitar em participar da guerra.

Desde a guerra civil que termina em 1950, quando temos a primeira fase do exílio, observamos uma mudança social profunda que se vê refletida nas relações entre os gêneros. Além disso, notamos que a brutalidade de um sistema opressor reduz a capacidade do sujeito em se manifestar por contar com a permanência de práticas voluntárias da exploração social e das características de culturas.

Para estudar essa mudança social é necessário considerar aspectos

como a experiência republicana e guerra civil na vida das mulheres, determinando a incorporação feminina na vida pública durante a guerra, que influenciou no caráter das relações entre os gêneros e mais adiante em seu comportamento no exílio.

A visão atual do exílio pode, a partir de estudos dessas vozes esquecidas, representar um novo enfoque nas relações de estudos de gênero, testemunho e memória entre mulheres e homens como um elemento fundamental da realidade histórica que coexiste com outros aspectos sociais.

Nesse artigo, apresentaremos a perspectiva de testemunho e memória revelada na obra de Luisa Carnés, a escritora autodidata, que desde 1928 se ocupava em escrever contos e romances na Espanha. Parte do objetivo deste trabalho é descrever alguns conceitos que podemos utilizar para testemunhar parte da história dessa geração de mulheres olvidadas, que formam parte do movimento chamado *Sinsombrerismo*.

O *Sinsombrerismo* foi um movimento composto por uma geração de grandes protagonistas do século XX espanhol, que personificaram quase um século de história. Mulheres que se inserem na corrente da emancipação, da luta feminina e política, que apresentam a difícil transição do modelo de mulher moderna que se expandia pelos continentes providos por mulheres como Clara Campoamor, Magarita Manso Robledo, María Zambrano, Luisa Carnés, Concha Méndez, entre outras. Escritoras, jornalistas e mães de família que surgiram na *Geração de 27*.

Considerada uma das *Sinsombreros* Luisa Carnés, demonstra interesse pelos temas sociais que terminam por fixar-se em sua obra literária. Durante a Guerra de Espanha e no exílio mexicano, sua posição em defesa da mulher e da causa trabalhadora, bem como da legalidade republicana se reafirmam. Exilada e totalmente silenciada pelo franquismo, Carnés é em todos os sentidos uma “testemunha”. Ela expõe sua percepção da guerra, bem como, sua participação na contenda.

Na obra inédita *De Barcelona a la Bretaña Francesa*, descreve uma viagem incerta, com um tom de esperança de regressar à pátria que se perdeu. Essa perspectiva de retorno mantém acesa a luz da vida. Os contos do livro, apresentam o testemunho pessoal da autora e apontam um tema fundamental para nos aproximarmos da realidade das mulheres espanholas do começo do século XX.

Temos uma obra que representa um documento introdutório sobre a experiência do exílio republicano, que relata os últimos meses da Guerra de Espanha na Catalunha, sua prisão na França até ser levada para o México com outros refugiados. Tais textos se aproximam de uma narrativa de memórias, mas parecem mais próximos das narrativas de testemunho – porque expressam um dos motivos que podem ajudar um exilado a sobreviver. Carnés disserta sobre a sua percepção da guerra bem como sua participação nela, permitindo que a testemunha não morra. E essa parece ser uma das poucas razões para (sobre) viver. De alguma maneira a autora nos faz recordar de Primo Levi que se torna escritor unicamente para testemunhar.

O início da Guerra de Espanha situou Carnés junto ao grupo de intelectuais espanhóis, que participavam de forma ativa em tarefas antifascistas através da propaganda política e da presença marcada nos meios de comunicação, ligados ao **Partido Comunista Español** (PCE), e há muitos jornais do período, como **Mundo Obrero e Altavoz del Frente** (considerado o principal órgão de agitação política a favor do PCE). O PCE foi criado em Madrid em agosto de 1936 e sua principal missão era mobilizar as massas trabalhadoras em apoio à República contra a sublevação militar.

A atividade de Carnés no **Altavoz del Frente** iniciou nesse período. Porém, quando as circunstâncias da guerra alteraram a organização do jornal, Carnés junto com a equipe dirigiram-se para Valência (novembro de 1936) onde foram criadas novas delegações em diferentes cidades. Nos primeiros meses da Guerra Civil, a Espanha republicana se viu submetida a duras penas, pois o exército rebelde contava com meios militares abundantes provenientes do apoio exterior de Berlim e Roma. A partir do outono de 1936 as principais cidades do território republicano sofriam por ataques permanentes além de constantes bombardeios, como foi o caso de Madri, Bilbao e outras cidades republicanas.

Hostilizados constantemente, a situação dos republicanos se agravava. Os habitantes das cidades sofriam com o desabastecimento de produtos básicos e a população civil mediante tanto sofrimento se rende e impõe o fim da guerra. Nessas circunstâncias, Luisa Carnés e muitos outros espanhóis, forçados pela complexa situação da guerra se veem obrigados a deixar suas famílias, seus trabalhos, seus entes queridos e sua vida cotidiana, deixando a

Espanha de acordo com a narrativa da autora em sua *De Barcelona a la Bretaña Francesa* (1939).

Até aqui, examinamos alguns fatos históricos dos acontecimentos sucedidos nesse período durante a última parte da guerra. A autora, ao retratar tais episódios, evita que uma parte da história vivida e testemunhada seja esquecida. Em sua dupla função de testemunha e jornalista, preserva os fatos para que eles não sejam ignorados ou alterados.

Desde o início da luta, a intenção dos rebeldes de amedrontar seus adversários é evidente, eles estendem o medo à população civil com bombardeios buscando tomar o controle de pontos estratégicos do país, objetivando a derrota do regime republicano.

Depois de muita luta, Largo Caballero, atual presidente do Governo Republicano, decide abandonar Madri para impedir que a irremediável tomada de Madri derrubasse de imediato o regime Republicano. Essa não foi a primeira ação de evacuação adotada pelo governo. No início de 1936 mais ou menos oito mil crianças de Madri e outras regiões foram transferidos para *levantes*—nome genérico das regiões mediterrâneas da Espanha, especialmente da **Comunidad Valenciana** e da região de Múrcia.

O jornal *Ahora* de 13 de outubro de 1936, p. 9, escreve: “Los niños madrilenos son atendidos cuidadosamente”. Em uma nota no livro de Carnés (2014, p.19), o historiador Antonio Plaza, explica que as crianças foram divididas em três localidades da província levantina. Os bombardeios representavam grande risco para todos e as crianças estariam protegidas em colônias escolares de verão aos cuidados dos professores e equipes médicas.

Carnés escreve:

Desde que a marcha de la guerra sugirió al Gobierno del Frente Popular la conveniencia de hacer evacuar la población de Madrid, constantemente diezmada en sus mujeres y sus niños por los criminales a sueldo de los invasores de España, la región de Levante, la zona catalana, y en particular Valencia y su provincia, se han vuelto madrileñas. (CARNÉS, 1937, s.p)

Luisa Carnés direciona a visão do seu leitor através do testemunho, esperando um entendimento por parte deste mesmo leitor, uma vez que o testemunho, como explica Seligman-Silva (2008) deve ser analisado como parte de uma complexa “política da

memória”. Mas como identificar o testemunho de algo que não pode ser testemunhado?

A escritora espanhola em *De Barcelona a la Bretaña Francesa* (1939), traça através de vários textos um relato desse testemunho. Textos que se aproximam das memórias, mas se movem pela linha do testemunho. Por um lado, Carnés descreve sua percepção dos últimos sucessos da guerra e por outro explica sua participação. Este testemunho se constitui tanto como via de autoconhecimento e resistência, como expressa um compromisso em relatar um acontecimento histórico.

Na obra citada, a autora evidencia um documento de primeira mão sobre a experiência do primeiro exílio espanhol. No conto “Montserrat, Heroína Catalana”, Carnés narra a história de uma jovem catalã que trabalhava antes da guerra em uma fábrica têxtil de Barcelona. Montserrat era uma jovem que vivia em um bairro de trabalhadores chamado Clot, longe da estação do Norte, onde se ouvia largos apitos de locomotivas e sirenes de paz que sinalizavam o trabalho e o repouso.

Ao iniciar a guerra, milhares de trabalhadoras ficaram sem trabalho. Montserrat, com apenas 19 anos, foi mais uma das mulheres que se submeteu ao trabalho árduo e às exaustivas jornadas laborais. Foi um estímulo para as demais trabalhadoras, inclusive para as pequenas meninas que eram empregadas como trabalhadoras na indústria têxtil. Montserrat era símbolo da mulher espanhola, que ofereceu tudo o que tinha em troca da liberdade de seu povo, inclusive seu braço direito.

Para descrever os madrilenhos e suas atividades, a autora cria cenas quase teatrais. Observamos que nesse conto a escritora expõe a dura realidade da mulher em tempos de guerra como um abnegado símbolo da Espanha, que foi subjugada, segregada, condenada a própria sorte. Notamos que a testemunha sobrevivente tenta apresentar o real, ou o que escapa ao simbólico. O conto de Luisa Carnés mostra um testemunho quase pessoal da autora e revela um tema fundamental para nos aproximarmos da realidade das mulheres espanholas do começo do século XX.

Um caminho entre testemunho e memória

Literatura, testemunho e memória sempre caminharam juntas. Muito antes do surgimento da História. Na antiguidade eram os *aedos* gregos que cantavam e relembavam os feitos humanos. Para isso rogavam à *Mnemosyne* a ajuda necessária e se rendiam à inspiração fornecida pelas musas. A partir desses fatos históricos podemos perceber que o passado é objeto tanto da História quanto da Literatura. Os dois campos de estudo ainda possuem outros elementos comuns, são constituídos de narrativas além de serem formas de linguagem. O discurso memorialístico é um fenômeno relativamente novo nos estudos literários, na sociedade atual há ao mesmo tempo uma ânsia por identificação e pertencimento, assim como uma busca por diferenciação e exclusividade. Dessa maneira, sendo a narrativa memorialística considerada literatura ela pode ser enquadrada como um dos seus gêneros.

Se pensarmos na imagem do palimpsesto relacionada com a memória e a ideia do caleidoscópio ligada à forma, utilizando o pensamento de Walter Benjamin e suas reflexões sobre a memória/História, notamos suas críticas à historiografia burguesa e à positivista. Observamos que Benjamin esclarece a partir da sua leitura que a história dos vencidos e o gesto de escrever a história foi a contrapelo. Benjamin explica que “[...] cada época sonha com a seguinte. [...] Essas imagens são imagens do desejo e nelas o coletivo procura tanto superar quanto transfigurar as imperfeições” (BENJAMIN, 2020, p.155). Sob esse aspecto, as imagens descritas na obra de Carnés funcionam como a história dos vencidos narrada pelos exilados que escreviam para superar a perda. São momentos de luz que se fazem mais claros e anunciam o dia após a noite de sombras.

De acordo com Maurice Halbwachs (1990, p.37), uma memória não pode ser absolutamente individual, pois ela sempre dependerá do “outro”, na verdade de muitos outros. Desse modo, as memórias de um sujeito nunca serão apenas suas, ao passo que nenhuma lembrança pode coexistir isolada de um grupo social. A memória de um indivíduo sempre estará apoiada no seu passado e cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva. A memória coletiva é entendida como um processo de reconstrução do passado vivido e experimentado por um determinado grupo social. Nesta concepção, várias memórias coletivas distinguem a memória

coletiva da memória histórica. Para o teórico, a memória histórica não se resume em uma sequência de datas nomes e fórmulas, mas “[...]representam correntes de pensamento e experiência que tornam possível reencontrarmos nosso passado” (HALBWACHS, 1990, p. 37).

Na obra de Carnés presenciamos essa memória coletiva e histórica, além da memória cultural, que como esclarece Assmann é mais ampla pois “[...]possibilita que os indivíduos se conheçam como entidade contínua através do tempo” (2011, p. 76). Essa memória é mais restrita que a cultura por estar associada à lembrança do passado. Le Goff (1988) explica que a memória propicia que conservemos certas informações que vão formar um conjunto de funções psíquicas permitindo ao homem atualizar suas expressões passadas ou as que ele representa como passado. Ressalta que “[...] na memória cresce a história, que por sua vez a alimenta. [...]a memória busca salvar o passado para servir ao presente e ao futuro” (2003, p. 471). Muitos escritores como Carnés salvam o passado que servem ao presente e ao futuro. A memória e o testemunho parecem existir essencialmente quando a linguagem impede a descrição dos eventos que retrata. Carnés ao descrever os momentos vividos em Barcelona narra:

[...] Barcelona...Hemos vivido en tu seno más de un año; hemos trabajado y padecido zozobras y necesidades sin cuento y te hemos sentido como cosa familiar. Hemos respirado en tu aliento y asistido a las horas más trágicas y heroicas de tus mejores hijos: los obreros de tus fábricas. [...] Y ahora te nos muestras extraña y enemiga envuelta en tu oscuridad, acusada por las siluetas negras que protegen tus avenidas, y desde cuyas alturas nos acechan las pistolas negras del crimen...Barcelona, enemiga y sombría... (2014, p.107)

Observamos neste trecho a pretensão de ser uma reprodução de uma realidade que merece ser difundida pois nela existem um enredo e tudo ocorre com tempo e espaço determinados. A narrativa memorialística pode ser produzida como um romance, um conto, uma poesia, mas em qualquer um dos casos ela apresenta essa reprodução da realidade. O discurso memorialístico se localiza em uma alternância sutil entre ficção e história; real e imaginário; consciente e inconsciente. A narrativa memorialística aponta e descreve aquilo que o narrador recorda ou que lhe relataram, mas toda

e qualquer recordação oscila entre o real e o imaginário, entre o que foi vivido e o que se gostaria de viver.

Podemos dizer que memória e testemunho andam juntos? Sabemos que a noção de testemunho foi pensada na teoria da literatura europeia e anglo-saxã a partir do *boom* de testemunhos que foi desencadeado pelas chamadas “ondas de memória”, muitas vezes deslanchadas por grandes processos, como o de *Nuremberg* ou o de *Eichmann* em Jerusalém. A Guerra de Espanha e o exílio Espanhol foi um êxodo de pranto, um gigantesco movimento de um povo para fugir de um conflito militar provocado por um golpe de Estado.

No livro de memórias de Luisa Carnés encontramos o testemunho e a memória. A autora descreve as terríveis condições dos republicanos espanhóis e sua evacuação da Espanha até a fronteira da França. Relata a lenta e cansativa marcha em condições extremas, em meio a um ambiente de derrota, desesperança e medo representado pelos bombardeios da aviação italiana e das colunas inimigas que se formavam pelo caminho. Um futuro incerto marcado pela crueldade da guerra são aspectos relevantes da narrativa da autora.

A narrativa, em síntese, trata do último deslocamento que partiu das costas de Valência e Alicante por via marítima até as colônias francesas do norte da África, devido à impossibilidade de dirigir-se até a França por causa do controle exercido pelo exército franquista em grande parte do território compreendido entre a Cataluña e Levante.

Em 26 de janeiro de 1939 cruzam a fronteira, pelo posto da *Junquera* (*Gerona*). A autora nos mostra a interminável fila que conduz milhares de pessoas desesperadas à uma aventura infundável e desconhecida. Ao chegarem na França as autoridades decidem que os exilados espanhóis serão levados para diferentes campos de concentração. Luisa Carnés será transferida juntamente com uma centena de mulheres e crianças ao *Le Pouliguen*, em *La Boule*. Em seu artigo inédito Carnés narra:

[...] Con el enemigo ya a las puertas de Gerona, se celebró en las Figueras un mitin femenino en el que intervinieron, representando a las mujeres de Cataluña y de toda España. Margarita y Dolores. [...] El camino de la frontera es el camino de la esclavitud. Verdad que hemos podido comprobar, días después, los españoles en los campos de concentración y refugios de Francia, donde

las mujeres hemos sido insultadas por las autoridades y vigiladas como delincuentes vulgares”. (CARNÉS, 1939, p. 18)³

As autoridades francesas à medida que aumentava o número de refugiados espanhóis adotavam medidas mais restritivas. Os refugiados foram distribuídos em campos de concentração e alojamentos diversos. Os franceses impuseram a separação dos homens adultos, mulheres, idosos e crianças. Esses centros de internamento estavam repartidos desde a Bretanha até as regiões do centro e do sul. Famílias inteiras se separaram. Os refugiados estavam proibidos de entrar em Paris e região, eram vigiados pelas tropas coloniais do exército francês. De acordo com (Plaza, 2012, p. 36), os campos de concentração franceses criados a partir de março de 1939 foram pensados para “purificar”, ou “limpar a comunidade republicana” instalada na França. O sistema de internamento temporal era extremamente rígido e os refugiados após um período eram praticamente obrigados a voltar para Espanha ou para qualquer outro país. Esses refugiados eram vítimas de uma violência simbólica que gerou o surgimento de correntes solidárias entre os reclusos, além de grupos de resistência coletiva.

Carnés testemunha e narra fatos que correspondem à sua vida durante a guerra. Em suas crônicas e reportagens publicadas nos jornais em que trabalhava, descreve os fatos durante a saída de Barcelona, o trajeto até a França. Observamos as terríveis condições das cidades bombardeadas e das pessoas atingidas. Na narrativa os espaços percorridos pelas personagens na maioria femininas, contribuem para compreensão dos acontecimentos.

Acompanhando essa trajetória percebemos as divisões estabelecidas quanto aos grupos de direita e de esquerda (nacionalistas e republicanos). Dados históricos do período pré-guerra são vivíveis por meio deste relato autobiográfico de parte de uma aventura pessoal da escritora. Quando a autora trata das memórias do período que passou em um *centro de internamiento* ela também representa a história e a memória de muitos refugiados. Carnés narra suas memórias em primeira pessoa e como explica Lozano Hernández (1987) nas memórias, igual a todo relato em primeira pessoa, a naratividade está subordinada a uma posição explícita em um relato de

3. Archivo Historico del Partido Comunista de España. Madrid, 1939, p. 18.

um sujeito narrador que diz “eu” que por definição é um sujeito que escreve a história do qual foi “testemunho”, “espectador” ou “ator”. Esse “eu” é identificável por referência ao autor. O passado já transcorrido da ação narrada é relacionado ao momento em que se narra.

É pertinente assinalar outra marca dessa narrativa que é a precisão do espaço da história narrada. A exatidão dos acontecimentos (cidades, ruas, locais, casas) são abundantes nos livros de memórias como em qualquer relato novelesco. A diferença é que na maioria das vezes nos relatos de ficção, os nomes dos lugares podem coincidir com nomes reais. Já nos relatos de memórias, os lugares em que se desenvolvem os acontecimentos são sempre lugares que existem, ou existiram realmente. Como podemos observar nesse relato de Luisa Carnés:

Abrí los ojos. Yo me envolvía una absoluta oscuridad. Percibí a mi alrededor ronquidos y respiraciones regulares, como de personas sumidas en un sueño profundo. [...] Di un grito, que me produjo fuerte dolor en la garganta enferma: -! ¡Aquí estoy! (CARNÉS, 2014, p. 106)

Os autores de memórias contam os acontecimentos de sua vida passada, anteriores ao momento da narrativa ou da enunciação. Daí o contínuo contraste do uso dos tempos pretéritos (o pretérito indefinido e o pretérito imperfeito) nos segmentos narrativos que correspondem à história dos acontecimentos vividos pelo “eu” narrado com o presente e do ato de enunciação do “eu” que narra.

Nos livros de memórias o tempo da história vem marcando de maneira tão firme que as datas concretas dos acontecimentos narrados servem frequentemente de epígrafe aos distintos capítulos em que aparece organizado o discurso. Assim, por exemplo, nesta obra de Carnés observamos que ela distribui a narrativa de suas memórias como encontramos no conto “Último Amanecer en Barcelona”:

A veces, al hablar de la pérdida de Barcelona, se suele aludir con ligereza a la “falta de combatividad del pueblo catalán”. Se dice: “¿dónde estaba el Pueblo en 26 de enero?” Pero esa apreciación manifestada sin pizca de responsabilidad, es totalmente injusta. El pueblo siempre es combativo, siempre vibra en fe de independencia y libertades, y el de Barcelona demostró como es capaz de defenderlas con su reacción heroica frente el *putch* de mayo de 1937 y su respuesta a la traición del 18 de julio de 1936. Si en la

pérdida de Barcelona, desastrosa para la República española, y, en consecuencia, para el pueblo heroico de España, han existido cobardías, no es a este a quien hay que imputárselas. (CARNÉS, 2014, p. 106)

Constatamos a partir deste trecho que geralmente os autores de discurso de memória datam as instâncias narrativas de dois modos. Por meio de memórias que foram editadas em forma de livro nos quais os autores datam o tempo da narração no interior do relato, como atentamos na narrativa abaixo:

[...] Hoy la noche fue terriblemente dramática por su silencio. Barcelona no estaba hecha a noche semejante. Sus noches eran de ordinario estremecidas por explosiones e iluminadas por la plata de los proyectores de la Defensa Española contra Aeronaves (D.E.C.A). Las intermitentes alertas de la sirena envolvían de extremo a otro la ciudad, y eran entonces repetidas las ya viejas escenas de la población civil buscando aceleradamente los refugios del metro, con sus críos y envoltorios de ropa a cuestras. (CARNÉS, 2014, p.106).

Mais adiante, ao narrar o ocorrido no dia 26 de janeiro de 1939, a autora recorda claramente, como se tivesse acabado de acontecer:

[...] La noche del 26 de enero es interminable. Las calles barcelonesas aparecen desiertas. La tarde cerró sobre algunos saqueos provocados por elementos de la *Quinta Columna* en determinados almacenes y cooperativas de víveres, y la noche cubrió con sus sombras paseos vacíos, en los que blanqueaban cristales rotos, arrancados a los edificios por recientes bombardeos. [...]Un sentimiento terrible me oprime el pecho... (CARNÉS, 2014, p. 106)

Os escritores também apresentam memórias publicadas em jornais, como constatamos novamente em um texto publicado em um jornal. Luisa Carnés assina o artigo com seu pseudônimo Natalia Valle. Ela diz: “[...]Valencia abre sus brazos a los refugiados de Madrid y de toda la España republicana” (1937, s.p)⁴. No discurso memorialístico, a relação entre o tempo da história e o tempo da narração é muito mais marcado, mais explícito que em outro tipo de relato ulterior. Os autores parecem ter uma preocupação em datar a todo

4. VALLE, Natalia. Valencia abre sus brazos. *Revista Estampa*, X, Madrid 2 de enero de 1937, s.p.

momento o tempo da história. Esse tempo é um elemento essencial, funciona como estratégia para produzir credibilidade aos leitores.

A obra de Carnés trata desse período da Guerra de Espanha. Conhecer o passado é importante e essa reflexão histórica faz parte desse universo fracionado de um país plural e democrático da atualidade. O sonho da liberdade que foi construído sobre os escombros dos testemunhos das vozes silenciadas pela intolerância e pela violência nos é apresentado em primeiro lugar por uma extração histórica dos fatos que se reporta a um momento do passado político espanhol, produzido por uma jovem escritora desconhecida para muitos. Sua narrativa conduz o leitor à reflexão em torno da circunstância histórica como se nós leitores fôssemos testemunhas oculares dos fatos vividos na eclosão do conflito.

A escrita memorialística difere da escrita de testemunho, pois a primeira, de acordo com Porto, “[...] passeia entre fatos e devaneios, entre imagens do imaginário e da memória, entre futuros pretéritos e o desejo do tempo futuro” (2011, p. 439). Na segunda, a experiência vivida ultrapassa a habilidade descritiva. As palavras expressadas na narrativa não conseguiriam atribuir o sentido pretendido pelo sobrevivente no seu relato. Podemos observar esse testemunho na narrativa abaixo, quando Luisa Carnés escreve seu relato sobre as últimas horas vividas na Espanha:

Las últimas horas vividas en España las pasamos en el puesto central de la policía de La Junquera. Habíamos convencido al chófer del camión que nos sacara de Figueras en encontrarnos en tal sitio, para pasar a Francia. El puesto de policía de La Junquera estaba instalado en un moderno hotel de dos plantas. Cuando llegamos—las doce de la noche—, se encontraba abarrotado de personal. Militares y civiles iban y venían por los pasillos y escaleras. Sonaban los timbres del teléfono y se repetían por los hombres de los jefes de los diversos departamentos. [...] El frío de la madrugada cortó nuestro sueño de raíz. Nos encontramos ante la conocida hilera de camiones. Hubimos de meternos en uno de ellos, que ya estaba lleno, con las consiguientes protestas de quienes ya lo ocupaban. – Si vamos como las sardinas...[...] Como se nos eche el día, aquí van a hacer polvo los aviones. El camión estaba ocupado en gran parte por mujeres y niños (2014, p. 107)

De acordo com Seligmann-Silva, (1999, p. 45) o testemunho estabelece uma relação própria com a língua para possibilitar a referência

com o passado; quem sobreviveu testemunha a morte. Carnés mais uma vez com o pseudônimo de Natalia Valle descreve esse testemunho ao dizer:

Sé por experiencia como suenan esas horribles detonaciones, y tengo grabado en lo más hondo de la mente y del corazón los miembros destrozados de los niños, carbonizados por bombas hitlerianas y franquistas, el color de los pechos de los españoles desgarrados por la metralla. (CARNÉS, 1939, s.p)

Testemunhamos no trecho acima o indizível que pode ser encontrado na “base da língua”. Carnés é uma sobrevivente que “[...]reen-cena a criação da língua. [...] Nela a morte – o indizível por excelência: que a toda hora tentamos dizer – recebe novamente o cetro e o império sobre a linguagem” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 45). A dor inexplicável é descrita de modo quase cinematográfico. A autora revela uma imagem histórica do passado como uma experiência única.

A testemunha retrata um momento que permanecerá intacto entre as bombas hitlerianas e franquistas e o coração das mães que perderam seus entes queridos. Benjamin explica que: “A imagem autêntica do passado só aparece como um relâmpago. Imagem que apenas surge para eclipsar-se para sempre no instante seguinte” (2020, p. 95). Na narrativa de Carnés a memória surge através da linguagem empregada na escrita não como um instrumento para projetar o passado mas para lembrar que ele existiu.

[...] Agazapados en la oscuridad, el enemigo acecha detrás de las montañas que defienden la ciudad, orgullo de Cataluña y de toda España: Barcelona, No se lo advierte, pero está allí, muy cerca. Parece como si estudiara en silencio la forma de dar el salto definitivo. Se tiene la sensación de estar rodeado por un círculo blando y pesado, que acabará ahogándolo a uno. Un presentimiento terrible oprime el pecho. Se sabe que parte del mando militar ha establecido su cuartel general dentro de Barcelona. (CARNÉS, 2014, p. 61)

Notamos aqui que o testemunho revela a linguagem como constructo dinâmico que carrega a marca de uma passagem constante, necessária e impossível entre o real e o simbólico. Podemos pensar a narrativa de Carnés como um “desencontro” como algo que nos escapa a partir de sua situação radical. O testemunho impõe uma crítica da postura que reduz o mundo ao verbo. Solicita uma

reflexão sobre limites e modos de representação entre o “passado” e o “presente” do testemunho como um vértice entre a história e a memória, entre os fatos e as narrativas, o simbólico e o indivíduo.

Na teoria literária, temos dois grandes campos de discurso sobre o testemunho. Um é a uma noção pensada no âmbito europeu e norte-americano a partir da experiência histórica dessas regiões e países. E o outro é uma noção pensada a partir da experiência histórica e literária da América Latina. Os eventos que estão na base dos discursos sobre o testemunho definem as características que cada um deles assume.

Giorgio Agamben (2008) faz uma análise profunda do papel do testemunho como documento histórico e de seus limites enquanto relato pessoal. Neles concede ao momento imagético da linguagem um privilégio ímpar. O autor explica que:

[...] não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. Esta é uma noção incômoda da qual tomei consciência pouco a pouco, lendo as memórias dos outros e relendo as minhas muitos anos depois. Nós, sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. (AGAMBEN, 2008, p.15)

Verificamos que existe um paradoxo nesta afirmação. Agamben informa que não pode existir “verdadeira testemunha”, nem “verdadeiro testemunho”, porque os únicos que testemunharam estão mortos. O autor declara que o testemunho do sobrevivente repousa sobre a impossibilidade, sobre a influência do que pode e do que deve ser narrado. Nesta concepção, o que é narrado não seria essencial, pois o essencial não pode ser dito. Observamos que no testemunho a intensidade do evento deixa marcas profundas nos sobreviventes e em seus contemporâneos que impedem um relacionamento com eles de modo “frio” e “sem interesse”.

A pessoa que testemunha pode ser pensada como chave da noção freudiana de trauma ou dentro das abordagens lacanianas em que se enfatiza a noção de “real” como algo que não pode ser simbolizado. A testemunha enquanto alguém que “sobreviveu à uma catástrofe”, como afirma Seligmann-Silva (2008), não consegue dar conta do trauma vivido.

Ao analisar a dimensão da catástrofe podemos entendê-la como o elemento objetivo do testemunho. Nela observamos uma literalidade

que fragmenta duas características centrais do discurso testemunhal marcado pela escrita e pela oralidade. O testemunho cumpre o papel de justiça histórica uma vez que serve de documento para história. Na obra de Carnés entendemos que o conceito de testemunho concentra em si uma série de questões que sempre polarizaram a reflexão sobre a literatura, colocando em jogo as fronteiras entre o literário, o fictício e o descritivo. O elemento subjetivo da narrativa da autora nos guias a outra etimologia possível da testemunha como *superstes*, em grego significa mártir (sobrevivente). Temos esse exemplo no final da narrativa de “Último amanecer en Barcelona”:

[...] El tacón de la muchacha que va pegada a mi cuerpo se me ha clavado definitivamente en un tobillo. Pero apenas lo siento. Procuro constreñirme cuanto me es posible y protejo mi cabeza detrás de un fichero metálico que tengo a la espalda. Mis ojos están fijos en el espacio, que está lleno de estrellas, pero, afortunadamente, sin luna. Vamos evacuados. Es cierto. Pronto amanecerá. Arriba se recortan las siluetas de los edificios del Paseo de Gracia. Siento la boca reseca y el corazón agitado. (CARNÉS, 2014, p. 105)

A autora transmite certo suspense na narrativa dessa evacuação, a insegurança e a incerteza dos que iam naquele caminho para a mente dos leitores. Nos estudos de testemunho da obra de Luisa Carnés caracterizamos o “teor testemunhal” marcado em sua obra por meio dessa suspensão. Detectamos a partir da concentração desse teor as marcas do trauma inseridos na escritura da autora. Luisa Carnés uma sobrevivente e sobreviveu narrando o que viu e o que viveu.

Concluimos que os relatos de memória e testemunho, como todos os gêneros autobiográficos, são ricos em elementos que pertencem ao nível do discurso. A autora informa frequentemente a sua situação e as suas emoções. Durante a leitura da obra de Carnés observamos dois aspectos: o primeiro é o de uma narrativa enunciada por uma voz feminina e o segundo é o fato de a autora dar voz a perspectivas contraditórias entre os participantes da guerra. Carnés revela a sobrevivência como uma experiência na qual o resultado da vida transcorrida pela autora – a saída da Espanha e as questões sociais sempre relevantes em sua obra, vem à luz por meio da sua vontade e do seu instinto de sobrevivência. A vida em si mesma aparece livre em cada conto em que a voz da autora pode ser ouvida. Carnés nos

permite escutar a voz dos sobreviventes que escolheram a vida e não desistiram da luta, subsistindo a muitas tragédias.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz - O arquivo e a testemunha*. Tradução de Selvino j. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ASSMANN, Aleida. *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. Campinas Editora Unicamp, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de História*. Tradução Adalberto Müller, Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020.
- CARNÉS, Luisa. *De Barcelona a la Bretaña francesa*. Biblioteca del Exilio. Sevilla: Renacimiento, 2014.
- CARNÉS, Luisa. *El eslabón perdido*. Biblioteca del Exilio. Sevilla: Renacimiento, 2012.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.
- LOZANO, Jorge. *El discurso histórico*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma: A questão dos Testemunhos de catástrofes históricas*. PSIC. CLIN, Rio de Janeiro, vol.15, n.2, P. X - Y, 2008. p. 65 -82.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A literatura do trauma: dossiê literatura de testemunho*. Cult, nº 23, São Paulo, junho 1999.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*. Editora 34, Rio de Janeiro, 2005.

Reflexões sobre o *testimonio* latino-americano e as “comunidades imaginadas”

Christian Dutilleux (UFRRJ)¹

As comunidades imaginadas de Anderson

No livro *Comunidades imaginadas, reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo* (ANDERSON, 2008), Benedict Anderson apresenta um estudo aprofundado das evoluções políticas, econômicas e religiosas que levaram à progressiva implementação no mundo inteiro do modelo de Estado-Nação. Entre as principais mudanças que contribuíram para esse movimento, Anderson destaca a importância, a partir do século XVI, das gráficas responsáveis pela difusão de livros, das ideias religiosas e das línguas vernáculas, com o latim perdendo progressivamente seu *status* de língua internacional. A abordagem ampla de Anderson, abraçando cinco séculos (do XV ao XX) e exemplos oriundos dos quatro cantos do mundo recebeu uma excepcional acolhida por parte de editores e dos leitores, muitos deles acadêmicos, a ponto que a sua obra publicada em 1983 já estava disponível em 2006 em nada menos do que 37 línguas. O autor, além de sua capacidade de abordar uma quantidade enorme de fenômenos e dar-lhes sentido, ganhou fama pela tese central da obra que ele resume assim: “dentro de um espírito antropológico, proponho a seguinte definição de nação: uma comunidade política imaginada, imaginada como limitada e soberana” (ANDERSON, 2008 p. 32). Para o antropólogo, “qualquer comunidade maior que a aldeia primordial do contato face a face (...) é imaginada”. Ela é limitada porque tem fronteiras finitas para além das quais existem outras nações. Ela é soberana porque o conceito de nação nasceu na época em que o iluminismo e a revolução estavam destruindo a legitimidade do reino dinástico hierárquico de ordem divino. Segundo Lilia Schwarcz que assina a apresentação do livro, na edição de 2020 publicada pela Companhia das Letras, “(...) o que este livro comprova, à exaustão, é o processo como se constroem solidariedades e

1. Doutor em Letras (PUC-Rio), professor de teoria literária e literatura comparada na UFRRJ

como, a partir do momento que a nação é imaginada, ela é, então, modelada, adaptada e transformada” (ANDERSON, 2008, p. 14).

Wander Melo Miranda, em seu artigo “Nações literárias”, do livro homônimo, baseia-se em Anderson para discutir o viés nacionalista da historiografia literária. Segundo ele, “as histórias da literatura são como monumentos funerários erigidos pelo acúmulo e empilhamento de figuras (...) histórico artísticas, em ordem evolutiva”. Durante a maior parte do século XIX, as literaturas das jovens nações das Américas tiveram um papel fundamental na consolidação das comunidades imaginadas para, segundo Miranda, “retratar a face canônica de uma nação e dar a ela um espelho onde se mirar, embevecida ou orgulhosa de seu amor-próprio e pátrio” (MIRANDA 2010, p. 15).

Nessa época, os livros eram, em particular no Brasil, pouco distribuídos e adquiridos por uma pequena elite letrada principalmente urbana, num país onde a ampla maioria era composta de analfabetos, sejam eles escravizados ou cidadãos livres com pouca instrução. Mesmo assim antes do surgimento da maior parte das ciências humanas e de quase todos os meios de comunicação hoje conhecidos, os livros exerciam enorme influência sobre a cultura brasileira, de um modo totalmente desproporcional em relação às suas parcas tiragens. Nesse contexto, o papel da literatura é inegável. Não era um papel secundário: ela contribuía amplamente à consolidação de um discurso nacionalista na então jovem nação brasileira. Esse projeto nacionalista é ferozmente criticado por Silviano Santiago, entre muitos outros. No artigo “O cosmopolitismo do pobre”, onde ele questiona a posição de Anderson, Silviano escreve:

As diferenças étnicas, linguísticas, religiosas e econômicas, raízes de conflitos intestinos ou de possíveis conflitos no futuro, foram escamoteadas em favor de um *todo* nacional íntegro, patriarcal e fraterno, republicano e disciplinado, aparentemente coeso e, às vezes, democrático. Os cacos e as sobras do material em construção, que ajudou a elevar o edifício da nacionalidade, são atirados no lixo da subversão, que deve ser combatida a qualquer preço pela polícia e pelo exército. A construção do Estado (...) teve como visada prioritária o engrandecimento do Estado-Nação pela perda da memória individual do marginalizado e em favor da artificialidade da memória coletiva. (SANTIAGO, 2019, p. 89)

Nesse trecho, Santiago cria uma clara dicotomia. De um lado, ele descreve uma unidade nacional apresentada como íntegra, patriarcal, republicana e fraternal. O termo *fraterno*, que parece um pouco deslocado nesse jargão de fardados, é uma clara réplica a Anderson para quem uma comunidade imaginada é sempre concebida “como uma profunda camaradagem horizontal”. Anderson acrescenta: “foi essa fraternidade que tornou possível que, nestes últimos dois séculos, tantos milhões de pessoas tenham se disposto não tanto a matar, mas sobretudo a morrer por essas criações imaginárias limitadas” (ANDERSON, 2008, p. 34), as nações. Para defender sua visão fraterna, Anderson elude à situação dos soldados enrolados forçosamente para combater sobre penas de serem fuzilados como desertores, as populações das colônias (entre outras africanas) que serviam de buchas de canhão (nos combates entre nações imperialistas), e o enorme contingente daqueles que simplesmente pegaram as armas para se defenderem, salvar suas vidas, suas famílias diante da barbárie dos invasores que, em muitas ocasiões, pilhavam as casas e as lavouras, fuzilavam os presos de guerra enquanto estupravam suas mulheres. Os invasores colhiam assim o chamado botim de guerra – uma expressão que incluía sem distinção as lavouras, as joias e as mulheres presas. Neste contexto, a reação dos combatentes aos invasores não era simplesmente fruto do seu amor pela pátria e do seu nacionalismo. Anderson ainda acrescenta que essa fraternidade existia “independentemente da desigualdade e da exploração efetivas que possa existir [dentro da comunidade]” (ANDERSON, 2008, p. 34). De novo, na ânsia de corroborar sua tese geral, o autor elude dimensões fundamentais da dinâmica histórica. A fraternidade à qual ele se refere descreveria comportamentos em muitos países que então praticava a escravidão em grande escala, em particular nas colônias europeias das Américas e, depois, nas nações independentes do continente.

Se a tese geral de Anderson sobre a relação entre o surgimento do Estado-Nação e a criação do nacionalismo oferece uma rica grade de leitura de certos fatos do período destacado, sua visão da fraternidade dos combatentes foge completamente de uma análise histórica mais precisa, detalhada e variável.

Os cacos e as sobras do nacionalismo

O outro eixo da dicotomia de Silviano chama nossa atenção. Sua descrição “dos cacos e das sobras do material em construção, que ajudou a elevar o edifício da nacionalidade, são atirados no lixo da subversão, que deve ser combatida a qualquer preço pela polícia e pelo exército” (SANTIAGO, 2009, p. 89) é uma representação metafórica daqueles que ofereceram resistência ao rolo compressor do nacionalismo. Ali Silviano traduz propositalmente o ponto de vista da repressão aplicada em nome do monolitismo nacional. Renato Gomes Cordeiro comenta a posição de Silviano Santiago e sua crítica das comunidades imaginadas:

Em relação ao cosmopolitismo é um problema candente para a construção do Brasil como nação, enquanto “comunidade imaginária” (Benedict Anderson) e condiciona muitos intérpretes do país em seu processo de diferenciação cultural que se atrela a formas de representação que ganham a função político-ideológica, enquanto traço articulador do projeto histórico de constituição (de formação) de nossa identidade cultural, processo que abala os conceitos de pureza e unidade. Essas ideias aqui elencadas nos servem de pano de fundo para apontar como as tensões dialéticas entre cosmopolitismo e provincianismo, ou dito de outras formas, entre o global e o local, entre o geral e o particular, entre centro e periferia, entre autonomia e dependência, universalismo (eurocentrismo) e nacionalismo... bem como a expansão das mídias, condicionaram as interpretações do Brasil no início dos séculos XX e XXI. (CORDEIRO, 2014, p. 131)

O conceito de Anderson não absorve as dialéticas próprias à nação brasileira. Ele apresenta uma visão unívoca e, de certa forma, determinista da dinâmica de construção da nação. Num país com a extensão territorial e a complexidade social e cultural do Brasil, a projeção de um imaginário cultural único correspondia, de fato, ao projeto político das elites do século XIX de construção de uma nação unificada da qual fossem excluídos as mulheres, os negros, os índios, a maior parte das populações interioranas e as classes subalternas urbanas.

Se a questão do imaginário que permite superar os limites do contato presencial é fácil de entender na definição proposta por Anderson da comunidade imaginada, a conceituação da soberania é mais

problemática. A nação se estabelece a partir de um consenso sobre sua soberania, afirma o antropólogo. Porém, esse consenso nunca é pleno. A tese de Anderson não deixa espaço para a incompletude dessas narrativas que sempre estabelecem uma relação unívoca entre o imaginário nacional de um lado e, do outro lado, o discurso das classes dominantes, afastando as expressões marginalizadas.

O testemunho latino-americano

A crítica de Santiago nos permite estabelecer uma ponte com a questão do testemunho na literatura. A sua alusão aos cacos e as sobras da construção do edifício do nacionalismo é uma metáfora da situação das pessoas deixadas à margem da empreitada nacionalista, reduzidas ao silêncio, sem lugar de fala. A visão do rolo compressor do discurso opressor é, de certa forma, o ponto de partida da narrativa testemunhal, na qual o testemunho ergue-se diante do perigo do seu aniquilamento e/ou da consciência da sua posição de silenciado. A tomada da palavra emerge como uma resistência vital, a sobrevivência emergencial diante da iminência do perigo de vida, de serem reduzidos a lixo da história, de serem varridos do convívio social, de serem desaparecidos. Dar a palavra aos oprimidos constitui uma novidade na história, em particular na América latina.

Desde que o processo de Adolf Eichmann em Jerusalém, em 1961, inaugurou o que a historiadora francesa Annette Wievorka (WIERVORCKA, 1998) chamou de “era do testemunho”, o testemunho ganhou uma posição de destaque na cultura ocidental em geral e, em particular, na literatura. Na América Latina, o debate em torno desse tema foi amplamente dominado pelo conceito de *testimonio* latino-americano, que tem sua origem num prêmio cubano e na narrativa testemunhal mais comentada do subcontinente: *Meu nome é Rigoberta Menchú e assim nasceu minha consciência* de Elizabeth Burgos (BURGOS, 1993). A história deste livro emblemático constitui uma passagem obrigatória para se entrar na discussão sobre literatura e testemunho na América Latina.

Em 1982, os militares no poder em Tegucigalpa decidiram aniquilar as três frentes de guerrilhas e todas as forças civis que as apoiavam, provocando um dos maiores genocídios do século XX no continente americano, resultando na morte de cerca de duzentos

mil cidadãos, noventa por cento deles de origem indígena. Os movimentos populares deste país de onze milhões de habitantes foram esmagados. Diariamente, dezenas de casas e de escritórios de entidades civis eram invadidos e destruídos sob o pretexto de se evitar que eles servissem de esconderijos para a guerrilha. Os militantes eram presos, torturados, e muitos desapareciam em seguida. Na cordilheira da Sierra Madre, ao noroeste do país, na terra dos índios quiché maias, onde vivia Rigoberta Menchú, as forças federais destruíram em poucos meses mais de 450 lugarejos, provocando o êxodo de quase um milhão de camponeses para o Estado do Chiapas, do outro lado da fronteira mexicana. Esta ofensiva militar foi apoiada pelos Estados Unidos, então sob a liderança conservadora do presidente Ronald Reagan.

Informada desse genocídio que a maior parte da mídia ocidental ignorava, a antropóloga venezuelana Elisabeth Burgos, que vivia em Paris com seu marido Regis Debray, então conselheiro do presidente Mitterrand, queria publicar num semanário francês a entrevista de um testemunho dessa atrocidade. Uma amiga canadense lhe contou ter visto, num campo de refugiados no México, uma jovem indígena que lhe contou sua história de vida, de uma forma muito cativante. Ela tinha 23 anos e se chamava Rigoberta Menchú. Elisabeth Burgos a convidou para viajar até Paris. Burgos passou uma semana inteira gravando suas conversas com Rigoberta e decidiu escrever um livro baseado nesse depoimento. Ele foi publicado na França no final de 1982 e em Cuba em 1983, onde ganhou o prêmio *Casa de Las Américas* na categoria Testimonio latino-americano. No mesmo ano, a narrativa de Menchú estreou nos Estados Unidos como suplemento da *American Poetry Review*, na edição de janeiro-fevereiro. Logo em seguida, foi identificado por críticos americanos, principalmente John Beverley, como o ícone de toda a literatura de *testimonio*. John Beverley (BERVERLEY, 2005) nos seus primeiros ensaios sobre o tema, nos anos oitenta, colocava o *testimonio* na posição de uma “contra-literatura”, uma nova forma de narrativa literária na qual o leitor poderia ao mesmo tempo observar e participar da emergência da nova cultura de um sujeito popular-democrático em oposição ao romance clássico, produzido segundo ele numa relação peculiar com o humanismo, a sociedade burguesa, o colonialismo e o imperialismo. A esquerda acadêmica americana sonhava, assim, com uma nova “poética da solidariedade”, uma “cultura da

resistência”, um gênero do terceiro mundo, uma salvação, a prova de que o subalterno podia falar. Em plenos anos oitenta, dominados pelo cinismo do reaganismo e as vertigens desconstrucionistas, as narrativas testemunhais pareciam tábuas de salvação apoiadas no real e na verdade.

Testemunhos da guerrilha

Ao mesmo tempo, a academia americana ignorava um outro escritor latino-americano de testemunho, apesar conhecido mundialmente desde o início dos anos 60: Ernesto Guevara. Nas 132 teses sobre o *testimonio* apresentadas nas universidades americanas entre 1990 e 2010, TODAS – sem exceção – se debruçam sobre o livro de Rigoberta Menchú, mas NENHUMA dedica-se ao estudo do testemunho de guerrilha. Essa categoria inspira-se diretamente e explicitamente de *Pasajes de uma guerra revolucionário*, publicado em 1962 pelo Che Guevara (GUEVARA, 1962). A prosa burocrática do revolucionário argentino incentivou guerrilheiros de toda a América latina a escrever os relatos das suas lutas, no calor das batalhas, quando eles enxergam o horizonte de uma vitória militar e a necessidade de deixar seu testemunho para inspirar as futuras gerações de revolucionários. Os autores que abordam diretamente este tipo de testemunho são muito raros, apesar do fato de que a literatura de guerrilha inspirada em Che Guevara espalhou-se em todo continente em grande número de publicações. A cifra exata é praticamente impossível de definir, já que inúmeros textos foram publicados na clandestinidade, com tiragens confidenciais e distribuição entre círculos de militantes cientes de que a simples posse de tais escritos poderia levá-los à cadeia, à tortura e até a morte. A única tentativa de reunir este *corpus* apareceu em 1996 em Caracas, com a publicação pela editora da *Universidad Simon Bolivar* do livro do crítico Lancelot Cowie, *Guerrilla en la literatura hispanoamericana: aporte bibliográfico* (COWIE, 1996). Este *opus* contém basicamente uma bibliografia reunindo nada menos que 452 títulos de obras com tema da guerrilha publicados em dezesseis países da América Latina. Entre eles, aproximadamente 130 testemunhos de guerrilha. Esta lista mereceria ser atualizada e, principalmente, completada, já que, por exemplo, muitos dos livros premiados em Cuba não a integram, assim como

acontece com muitas obras que encontramos ao longo da nossa pesquisa. Mas, de certa forma, Cowie oferece uma grande contribuição à discussão do tema, provando a existência de um imenso *corpus* espalhado no continente. Além da lista bibliográfica de Cowie, cabe citar um raro ensaio sobre o tema de autoria do porto-riquenho Juan Winter Duchesne “Las narraciones guerrilleras: configuración de un sujeto épico de nuevo tipo” que compõe um capítulo do seu livro *Narraciones de testimonio en América Latina: cinco estudios* de 1992 (DUCHESNE, 1992).

O debate em torno do *testimonio* marginalizou a narrativa de guerrilha, sem dar nenhuma explicação consistente. O mais influente crítico ativo neste debate, John Beverley, reconhece “o gênero do testemunho de guerrilha cujo modelo é antes de qualquer outro *Pasajes de una guerra revolucionaria*”, antes de afirmar de forma surpreendente que ele tentou criar uma definição do *testimonio* tomando como paradigma o livro de Rigoberta Menchú “não se lembrando porquê”, em vez de outros livros, como *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* de Omar Cabezas (CABEZAS, 1982) vencedor do prêmio da *Casa de Las Américas* em 1982, que, segundo o próprio Beverley, “reproduz as convenções do testemunho de guerrilha de tipo cubano” (BEVERLEY, 2005, p. 132). Essa afirmação de Beverley é, no mínimo, curiosa. No mesmo momento em que ele reconhece a especificidade do testemunho de guerrilha, o papel de Che Guevara e a influência da Revolução Cubana, ele opta por não levar em conta este tipo de narrativa e desenvolve uma teoria do *testimonio* na qual coloca “a margem no centro”, ou seja, Rigoberta Menchú no altar da contra-literatura enquanto destina a prosa guevarista a mofar no porão do esquecimento.

Entre os anos 1960 e 1990, narrativas testemunhais de guerrilhas foram escritas e publicadas no Brasil, na Argentina, no Uruguai, no Paraguai, no Chile, na Bolívia (guerrilha do Che), no Peru, na Colômbia, na Venezuela, no Nicarágua (Sandinistas), no El Salvador, Guatemala, México sem esquecer Cuba, claro. É fundamental recolocar Che Guevara e a sua obra *Pasajes de una guerra revolucionária* no centro (e não na margem) da discussão sobre o testemunho na América Latina: justamente por ser diferente da narrativa de Menchú e por ser o modelo e o início de uma ampla produção testemunhal no continente, que era clandestina, foi marginalizada e está quase desaparecida dos debates literários.

Na hora da publicação do livro de Rigoberta Menchú, a maioria dos intelectuais ocidentais já tinha desistido das ideias revolucionárias à moda cubana, que acabariam sendo soterrados pela queda do muro de Berlim e da União Soviética alguns anos depois. Essa mudança explica em grande parte o desinteresse pelas obras de guerrilha e a ênfase na emergência esperada dos subalternos representada pela tomada de palavra de Rigoberta Menchú. O apagamento da narrativa guerrilheira oculta a possibilidade de aprofundar a tese de Duchesne sobre a emergência na América Latina de um novo sujeito épico na figura do guerrilheiro e ofusca o contexto, histórico e literário, da emergência do *testimonio* representado por Rigoberta Menchú. A narrativa guerrilheira permite também um questionamento da terceira dimensão da literatura de testemunho na América Latina: o testemunho de sobreviventes da repressão militar. Antes de abordar o início da onda de publicações nessa temática, algumas precisões são necessárias. Os testemunhos de sobreviventes não são o contraponto dos testemunhos de guerrilha. Dizer isto seria dar razão aos verdugos que justificavam suas atrocidades em nome de uma guerra contrarrevolucionária, cujas vítimas seriam danos colaterais de um enfrentamento, para eles, legítimo. O uso da violência pelas forças no poder foi no continente inteiro desproporcional à ameaça e usou de recursos injustificáveis, como desapareções, o sequestro de crianças, as formas mais abjetas de tortura. Colocar o testemunho de guerrilha em relação ao testemunho de sobreviventes faz-se necessário somente para buscar um entendimento de como esse sujeito épico, como tal expressava uma ameaça à ordem vigente maior do que o discurso guevarista, como o levante de uma juventude disposta a tomar risco para mudar a opressão perene nos seus país, e esse sujeito teve sua índole destroçada nos porões das ditaduras, jogando os sobreviventes num vazio do qual eles só conseguiriam sair buscando uma nova forma de testemunho.

Reconstruir a partir do testemunho

Essa história iniciada precariamente nos anos setenta, começou a ganhar um novo vulto em 1983 na Argentina. Nesse ano, o mesmo ano em que foi lançado o livro de Rigoberta Menchú, a democracia foi finalmente restaurada em Buenos-Aires, erguendo-se num

campo de ruínas simbólicas, depois de sete anos de barbárie. As guerrilhas do Exército Revolucionário Popular e dos Monteneros tinham sido esmagadas, dezenas de grupos clandestinos desmantelados, seus membros presos, torturados, exilados ou desaparecidos. Os ideais revolucionários desembocaram num desastre militar e na degola de parte de uma geração de militantes (a imensa maioria dos desaparecidos tinha entre 16 e 25 anos). Do lado oposto, a derrota na guerra das Malvinas humilhou as Forças Armadas, provocando a queda da ditadura. A Igreja Católica ficou dividida: a ala progressista próxima da Teologia da Libertação foi perseguida com tal fúria que ela foi praticamente eliminada, enquanto a igreja tradicionalista, cúmplice da ditadura, recolheu-se ao silêncio.

Neste espaço simbólico destroçado, o testemunho emergiu como um pilar de reconstrução de uma nova ordem democrática baseada no ideário dos Direitos Humanos. A palavra das vítimas foi erguida como um alicerce de uma nova ordem política. Segundo Pilar Calveiro,

los testimonios venían romper el silencio sobre el que navega la amnesia. Al principio sólo fueron un rumor que circulaba en los medios politizados y en el extranjero, pero le rumor fue creciendo y filtrándose por distintos resquicios, haciéndose cada vez más audible”. (CALVEIRO, 2005, p. 162)

A partir de outubro de 1982 e, particularmente, do verão 83-84 (o primeiro da democracia), a imprensa argentina começa a divulgar intensamente as informações relativas aos desaparecidos, as tumbas e fossas comuns encontradas, as denúncias de familiares e testemunhos de sobreviventes. Esta onda de informações, não raro tratada de forma sensacionalista, foi criticada pela direita como um “verdadeiro circo dos horrores”. No dia 20 de setembro de 1984, o escritor Ernesto Sábato liderou uma passeata até o palácio presidencial da Casa Rosada. Atrás dele, uma multidão de setenta mil pessoas atravessou as ruas do centro da capital. Mais uma vez na história argentina, o espaço público, a rua, as avenidas do centro de Buenos Aires até a Praça de Maio formaram o palco de uma transformação vertiginosa do país. Esta mesma praça de onde foi expulso o último vice-rei de Espanha e celebrada a independência, onde Perón e Evita eram aclamados, onde as mães de desaparecidos começaram o seu movimento, recebeu naquele dia um cortejo inusitado, raro e talvez (até então) único na história mundial. Sábato trazia nas mãos

um livro, intitulado *Nunca más* (1983), fruto do trabalho da *Comisión Nacional de las Personas Desaparecidas* (Conadep), instaurada pelo presidente Alfonsín, alguns dias depois da restauração da democracia. Dividida em antenas regionais, a Conadep reuniu-se a partir de 15 de dezembro de 1983. Durante nove meses, foram ouvidos mais de trinta mil testemunhos, essencialmente parentes de desaparecidos e sobreviventes. Um trabalho lancinante que juntou mais de cinquenta mil páginas de documentos para chegar à certeza de que a ditadura militar gerou “a maior tragédia da nossa história, a mais selvagem” (SABATO, 1983, p. 1). Os membros da comissão juntaram as provas do desaparecimento de nove mil pessoas, mesmo convencidas de que o número pode ser bem maior. O escritor carregava, assim, um livro coletivo baseado em milhares de testemunhos e se dirigia ao palácio presidencial, a Casa Rosada, para entregá-lo ao presidente da nação e, ao fazê-lo, colocava esta obra como pedra fundamental da reconstrução simbólica de um país. *Nunca más*, que logo seria um dos maiores best-sellers que o país já teve, inaugurava uma nova fase da história argentina e colocava a problemática do testemunho no epicentro da cultura nacional.

O livro argentino virou um modelo que atravessou o continente onde comissões foram criadas e seus relatórios publicados com títulos semelhantes: *Brasil nunca mais* (1986), *Paraguay nunca más* (1990), *Nunca más Chile, os crimes da ditadura militar chilena* (1991); *De la locura a la esperanza, la guerra de doze años en El Salvador* (1993); *Uruguay nunca más* (1993), *Guatemala nunca más* (1998); *Eles hablan por sí mismo, informe preliminar sobre los desaparecidos en Honduras* (2002); *Informe final de la Comisión Verdad y Justicia de Peru* (2003).

A narrativa pós-ditadura tomou múltiplos rumos na Argentina. Mas a sua pedra fundamental, a partir da qual se ergueu toda a sua dinâmica posterior, foi sem dúvida o relatório *Nunca más*. Nascido no contexto de uma tentativa de aniquilamento, que vai muito além do simples sentimento de derrota de uma guerra, que destrói não somente os sonhos dos guerrilheiros como o próprio sentido de pertencimento ao corpo social, que rompe passados, laços, sentidos, que fez desaparecer até os corpos dos amigos e parentes, enfim produziu uma ruptura radical do sentido e um vácuo onde foi necessário buscar testemunhos que relatam uma pluralidade de experiências. Este conjunto visa a uma nova produção de sentido que contribui à construção de uma narrativa da história recente. Assim, a multiplicação

dos testemunhos foi capaz, na Argentina, de desvendar o caráter sistemático da repressão e a lógica de extermínio implementada pela última ditadura. Ao mesmo tempo, como mostra Pilar Calveiro, eles provaram a diluição da responsabilidade dos verdugos através da segmentação e da burocratização do processo exterminador.

Desde a produção do relatório *Nunca Más* na Argentina, uma multitude (dezenas, talvez centenas) de obras escritas por sobreviventes das repressões e/ou seus familiares foram publicadas na América Latina. Em certos países como na Argentina, a publicação de literatura de testemunho foi acompanhada por um amplo movimento cultural com produções de filmes, documentários, exposições, criações de museus e lugares da memória.

A comunidade imaginada além da nação

Esse breve mapeamento do testemunho latino-americano, em suas três vertentes principais (de guerrilha, subalterno e sobrevivente) nos permite voltar a discutir o conceito de comunidades imaginadas e seus desdobramentos em relação ao testemunho literário. Se, para Anderson, a comunidade imaginada é por definição soberana, podemos nos perguntar em que medida os testemunhos não aparecem justamente quando essa soberania é questionada, ou mais precisamente quando a imposição da soberania se firma através de uma repressão brutal, ameaçando uma parte da comunidade nacional. A comunidade nacional imaginada e representada em órgãos de poder e repressão e em discursos oficiais serve de justificativas para esmagar aqueles que a questionam. Quando olhamos o caso de Rigoberta Menchú, que fugiu de uma região onde o governo destruía todos os lugarejos, incendiando casas e lavouras, matando seus habitantes a esmo, de que comunidade imaginada podemos falar numa situação assim?

Políticas comparáveis foram implementadas por governos militares em muitos países da região. Tal repressão era, com frequência, apresentada como ações em defesa da soberania nacional. Do ponto de vista dos militares, os adversários na luta eram inimigos da nação, representando uma suposta ameaça comunista internacional, ou até um complô contra o ocidente cristão. A questão central aqui não é debater as justificativas dos algozes ou os sonhos dos

guerrilheiros. Quero somente destacar que, na América Latina, é quase sempre no bojo de uma crise da soberania da comunidade imaginada que apareceram os testemunhos. E eles não foram escritos no intuito de superar essa crise da imagem da nação, mas na vontade de questionar a própria comunidade imaginada, seu espaço geográfico, seus valores, seus círculos de poder.

O autor do testemunho é sempre um exilado, um colocado à margem, muitas vezes ameaçado na sua própria existência pela violência exercida em nome da nação. A socióloga argentina Pilar Calveiro descreve de forma contundente o início da empreitada do testemunho pós-ditadura no seu país:

Se iniciaba el difícil camino de dejar memoria, aquel que se habían propuesto desde las épocas de cautiverio: la memoria que se obsesionó a los que sobrevivieron y a los que murieron. Dar testimonio. La verdad en este caso era cruel e molesta, sin embargo podría permitir simbolizar lo sucedido, reconectar lo inconexo. Podía reconstituir un tejido disecionado e esquizofrénico. (CALVEIRO, 2005, p.161)

Frente à dor, ao desespero e ao trauma, a escrita do testemunho apresenta-se como um gesto endereçado a outros. Não é somente uma vontade de contar e relatar o horror ou honrar a memória daqueles que sucumbiram. É um apelo que ecoa entre aqueles que viveram situação similar e seus próximos. Como náufragos feridos e frágeis, os sobreviventes precisam uns dos outros, se agrupar, se unir. Aos poucos, através dos seus testemunhos, endereçados aos seus companheiros e também a todos aqueles dispostos a ler, escutar, eles tentam inventar um novo “nós”, uma nova comunidade imaginada, como as que nasceram na Argentina no entorno das Mães da Praça de Maio por exemplo.

Para Achugar (tradução minha): “a história não oficial aparece somente como uma resposta aos silenciamentos praticados pela versão hegemônica” (ACHUGAR, 1992, p. 37). Para ele, o testemunho na América Latina nasce como uma *contra-história* e com objetivos de dar a voz aos silenciados, aos diferentes, aos outros, àqueles que por causa da repressão ou de preconceitos ainda não tinham tido acesso à escrita para manifestar sua visão do mundo. John Beverly completa: a voz testemunhal dá muitas vezes ao leitor a sensação de que o testemunho faz parte de um movimento de oprimidos (BERVERLEY, 2005). Essa visão destes dois teóricos do *testimonio*

latino-americano é bem conhecida. O testemunho que dá voz, que rompe o silêncio, que contesta a hegemonia e o poder vigente. No contexto dessa apresentação, podemos completar falando do testemunho que se ergue CONTRA a comunidade nacional imaginada.

O conceito de comunidades nacionais de Anderson sofre outro abalo em tempo de globalização. Hoje em dia, segundo Canclini, os acontecimentos fundadores e dos territórios que sustentavam a ilusão de identidades a-históricas e ensimesmadas - dos quais falamos a respeito das literaturas do século XIX - perderam sua importância (CANCLINI, 2003, p. 124). Nesse momento pós-moderno e pós-colonial, completa Silviano Santiago, o Estado-nação perde a sua centralidade como sistema de significação. Muitos grupos de cidadãos encontram-se “aquém e além do nacional” (SANTIAGO, 2006, p.362-364). Eles estão aquém porque pertencem a grupos minoritários nacionalmente, desprivilegiados pelo poder central. Eles estão além porque fazem aliança com outros grupos minoritários estrangeiros ou porque circulam em espaços culturais híbridos de mexicano-americanos, de brasiguaios, de indiano-ingleses, de clandestinos, de exilados. “Ao reconhecer como Anderson que a nação é algo imaginado, também reconheço a crítica recíproca desta ideia: é a imaginação que terá que nos levar para além da nação” (APPADURAI,1997, p. 39)

Referências

- ACHUGAR, H (org.). *En otras palabras, otras historias*. Montevideo: Ed. Universidad de la Republica, 1992.
- ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- APPADURAI, Arjun. Soberania sem territorialidade. Notas para uma geografia pós-nacional. In: *Novos Estudos*, n. 49, São Paulo: CEBRAP, Nov 1997.
- BEVERLEY, J. *Testimonio, on the politics of truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- BURGOS, E. *Meu nome é Rigoberta Menchú e assim nasceu minha consciência*. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

- CABEZAS, O. *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*. La Habana: Ed. Casa de las Américas, 1982.
- CALVEIRO, P. *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Ed. Colihue, 2004.
- CANCLINI, N. G. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- COWIE, L. *La guerrilla en la literatura hispano-americana: aporte bibliográfico*. Caracas: Universidad Simón Bolívar, 1996.
- DUCHESNE, J. *Las narraciones guerrilleras: configuración de un sujeto épico de nuevo tipo*. In: DUCHESNE, J. *Narraciones de testimonio en América latina cinco estudios*. Puerto Rico: Editora Universidad de Puerto Rico, 1992.
- GOMES, R. C. *De uma província ultramarina à Cosmópolis: uma aventura e um ideal para Silviano Santiago*. São Paulo: Cadernos de estudos culturais, v.6, p.123-142, 2014.
- GUEVARA, E. *Pasajes de la guerra revolucionaria*. La Habana: Ed. Política, 1997.
- MIRANDA, W. M. *Nações Literárias*, São Paulo: Ed. Ateliê Editorial, 2010.
- SÁBATO, E. (org.) *Nunca más: Informe De la Comisión Nacional Sobre la Desaparición de Personas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos-Aires, 1984.
- SANTIAGO, Silviano. O cosmopolitismo do pobre. In: *35 ensaios de Silviano Santiago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SANTIAGO, Silviano. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006
- WIERVORCKA, A. *L'ère du témoin*. Paris: Plon, 1998.

“O que há de perseguir-nos sempre”: as memórias da infância e da adolescência em romances portugueses contemporâneos¹

Cristina Arena Forli (UFRGS)²

Introdução

O interesse pela abordagem da memória não é novidade na literatura. Os processos de recordar e esquecer determinam existências e apagamentos por meio da circulação de narrativas. Entendida como um fenômeno social complexo, a memória possibilita a legitimação de formas de ser e estar no mundo, individuais ou coletivas, o que a configura um importante objeto de disputa social. Na ficção portuguesa contemporânea, a importância da memória é destacada com narrativas que abordam diferentes experiências do passado ditatorial e do colonialismo a partir da vida de sujeitos que viveram em Portugal ou nas ex-colônias portuguesas.

O estudo apresentado pela pesquisadora Margarida Calafate Ribeiro (2012), em “O fim da história de regressos e o retorno à África: leituras da literatura contemporânea portuguesa”, é fundamental para refletir sobre esse aspecto. Para a autora, o romance português pós-25 de abril evidencia a importância da memória não só para a construção da democracia, mas também como seu elemento essencial, na medida em que essa ficção portuguesa mostra “as heranças e as dores” da ditadura, também resquícios do império português. Em suas palavras,

Pelas análises profundas que empreendem do Portugal contemporâneo, intrinsecamente ligado à memória da ditadura que se prolonga nos nossos gestos, pensamentos e políticas e pela leitura política e ideológica que vai fazendo do que foi o colonialismo em África, que ainda hoje assombra, de maneira fracturante, o presente pós-colonial português, estas obras questionam os

1. Este texto é resultado parcial de minha pesquisa de doutorado, ainda em andamento, realizada sob orientação da Prof^a Dr^a Jane Fraga Tutikian.
2. Doutoranda em Estudos de Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Letras da UFRGS, vinculada à linha de pesquisa Pós-colonialismo e identidades. E-mail: crisforli@gmail.com.

protocolos de esquecimento sobre os quais se fundou e construiu a nossa democracia, mais à procura da Europa do que de si própria, exigindo-nos uma democracia com a memória. (RIBEIRO, 2012, p. 90)

O trabalho com a memória é, nesse sentido, um meio de tomada de consciência, na medida em que possibilita a revisão do passado a partir do tempo presente. Essa memória, para Ribeiro (2012), foi construída por narradores e personagens adultos, que haviam vivido as guerras coloniais na literatura portuguesa do último quarto do século XX, dando destaque a nomes como Lobo Antunes, Lídia Jorge e João de Melo. Já na literatura do século XXI, a estudiosa destaca a utilização frequente da memória de crianças, a qual coloca o leitor diante de um outro olhar sobre o colonialismo. Apesar de não citada pela autora, é também frequente a utilização da memória da adolescência na referida literatura.

Assim, os romances apresentam narradores crianças/adolescentes ou narradores adultos que relembrem essas fases de suas vidas. É o caso das narrativas *Caderno de memórias coloniais* (2009), de Isabela Figueiredo, *O nosso reino* (2004), de Valter Hugo Mãe, *O retorno* (2014), de Dulce Maria Cardoso, e *A árvore das palavras* (1997), de Teolinda Gersão. São então os olhares da criança ou do adolescente que auxiliam na tomada de consciência que a memória exige com essas lembranças.

Maurice Halbwachs (2003), em seu *A memória coletiva*, compreende a memória como inseparável dos contextos sociais a que estão atrelados os indivíduos que recordam. Para o sociólogo francês, as lembranças podem ser organizadas conforme a memória individual e a memória coletiva. A primeira organiza-se em torno de um indivíduo, que tem seu ponto de vista sobre as lembranças; a segunda, em torno de uma sociedade, que constitui representações parciais do mundo. Assim, considerando que a memória de uma pessoa não é unicamente sua, o sociólogo concebe a memória individual de forma aberta e não isolada.

Halbwachs (2003) admite a lembrança como reconstrução do passado que se baseia em informações do presente. Essa reconstrução implica a preparação de outras reconstruções realizadas em outros momentos e em que a imagem já teria se modificado. Ao entrar em contato com a lembrança de outro indivíduo sobre pontos comuns, pode-se ampliar a percepção que se tinha do passado. Dessa forma, a consciência não se fecha sobre si mesma nem é solitária.

É interessante observar que a infância é citada por Halbwachs (2003) como exemplo para mostrar a importância para a memória de nossa constituição enquanto seres sociais. Para o autor, não lembramos de nossa primeira infância devido ao fato de as impressões da criança não estarem ligadas a uma base enquanto ainda não se é um ser social. Assim, muito provavelmente, as recordações que temos dessa fase são mais a imagem que criamos sobre o que outros fizeram do fato.

Halbwachs (2003) entende que as lembranças da infância são mantidas pela memória coletiva. Isso ocorre devido ao fato de a criança manter presentes a família e a escola. O que é lembrado pela família, por exemplo, causa uma sensação de maior aproximação com o passado, de forma a aumentar uma categoria de lembranças. Tudo o que se aprende sobre um assunto colabora para a degradação do passado tal como era lembrado em uma época anterior. Imagens novas surgem de forma a recobrir as antigas. Os grupos de que se faz parte são outros e é a partir de seu ponto de vista que o passado é pensado.

Mesmo esclarecendo essa primeira fase da vida, não é possível enriquecer as memórias no que há de pessoal devido ao fato de a memória se apoiar na história vivida. Em algumas situações de grande comoção social, é possível que a criança veja abrir diante de si o círculo estreito onde estava encerrada (HALBWACHS, 2003). São momentos bastante raros, para o sociólogo, de revelações de uma vida política e nacional, aos quais ela não se atém habitualmente. Assim, o autor apresenta uma visão da criança como um ser limitado por ainda não ter se constituído enquanto um ser social, e não como um ser que se relaciona com o mundo de maneira distinta, porém, igualmente complexa à do adulto.

Halbwachs (2003, p. 83) destaca a relação da criança com uma “categoria de adultos”, cuja simplicidade, ressalta o autor, aproxima suas concepções. Um exemplo, para o autor, seriam os empregados domésticos. Em suas palavras,

com eles a criança se entretém espontaneamente e compensa a reserva e o silêncio a que a condenam seus pais em relação a tudo o que “não é para a sua idade”. Os empregados domésticos às vezes falam com muita liberdade diante da criança ou com ela, e as compreendem, porque eles às vezes se expressam como crianças grandes. (HALBWACHS, 2003, p. 83)

Ao mesmo tempo em que a criança é aproximada dos empregados devido ao fato de estes suprirem uma atenção que os pais não suprem, esses trabalhadores e a criança são equiparados numa relação de limitação mnemônica e cognitiva. Nas palavras do autor, falta-lhes complexidade para compreender os acontecimentos que lhes rodeiam, tal como as crianças, uma vez que, de acordo com seu relato sobre sua infância, era por meio de uma empregada de sua casa que ele obteve um panorama de acontecimentos importantes para a sua época, tais como a guerra de 1870, o Segundo Império, a República. Panorama este que carregava consigo uma perspectiva denominada por ele como repleta de superstições e ideias preconcebidas, revelando então a visão do autor acerca do modo como a população em geral concebia esses quadros históricos. Essa visão reduz esses indivíduos a uma posição de subalternidade na medida em que classifica suas compreensões de mundo como limitadas, em vez de apenas as considerar como formas de ver e compreender o mundo diferentes das do adulto.

Outro grupo de adultos que também é destacado por Halbwachs (2003) como mais próximo da criança são os avós, pois, entre diferentes razões, ambos estariam desinteressados pelos acontecimentos do presente, em que se centraria a atenção dos pais. É interessante pensar que, na organização familiar, os avós e as crianças ocupam um lugar de subalternidade. Para esses grupos, foram criadas instituições que auxiliam em sua “administração”: as escolas, as creches, as casas geriátricas são locais que indicam a falta de lugar para essas pessoas no cotidiano atribulado do adulto considerado ativo. Nesse sentido, estariam também as memórias desses indivíduos muito relacionadas em sua subalternidade, merecendo ambas os espaços de confinamento a fim de não contaminarem as memórias dos grupos sociais adultos.

Michael Pollak (1992) dá continuidade aos estudos de Halbwachs, no entanto, destaca o caráter conflitivo da memória. O pesquisador elenca elementos que considera constituidores da memória (acontecimentos, pessoas/personagens, lugares) para destacar os fenômenos de projeção ou transferência desses elementos e a seletividade da memória. Também enfatiza a ideia da memória como sendo, em parte, herdada. Nesse sentido, ela não diz respeito apenas à vida física de alguém e passa por modificações conforme o momento de articulação. É com base no presente e em preocupações e interesses

políticos que ocorre a estruturação da memória, coletiva ou individualmente. Sendo assim, a memória se constitui objeto de disputa social, gerando conflitos políticos a fim de determinar o que deve ser lembrado e esquecido (POLLAK, 1992).

Ao tratar do “trabalho da própria memória em si”, manutenção realizada pela própria memória, Pollak (1992) ressalta que a redefinição da memória de um grupo modifica as identidades coletivas, uma vez que se reorganizam também os elementos geradores de coesão social, o que pode causar cisões a esse grupo. Se memória e identidade estão bem consolidadas, não surge essa necessidade de reorganização da memória. São os momentos de crise que geram preocupação com a memória e a identidade, suscitando perspectivas conflitantes com as hegemônicas. Essas perspectivas são denominadas por Pollak como memórias “subterrâneas” (POLLAK, 1989, p. 5).

Se em Halbwachs as memórias das crianças sofrem uma espécie de confinamento em relação às memórias dos adultos, já constituídos enquanto seres sociais, é possível considerar então as memórias desses narradores como as memórias definidas por Pollak como subterrâneas ou clandestinas. Voltar o olhar para essas memórias importa na medida em que é por meio delas que as narrativas de coesão e unidade podem ser questionadas, rompendo com um ciclo de apagamentos e silenciamentos impostos por uma memória oficial. A fim de analisar o caráter subterrâneo dessas memórias, abordam-se as memórias sobre os corpos dos narradores, entendendo o corpo como elemento inseparável da memória.

As memórias sobre os corpos da infância e da adolescência

Como bem destaca o antropólogo francês David Le Breton (2007, p. 7), em seu *A sociologia do corpo*, “a existência é corporal”. O corpo, por viver a experiência, carrega em si a memória. Ele situa os sujeitos histórica, social e culturalmente. Determina formas de existir e, conseqüentemente, de lembrar, bem como estabelece fronteiras. Desse modo, é por meio dele e com ele que a articulação da memória, e também da história, se dá.

Pensando o poder não como uma propriedade, mas como uma estratégia, Michel Foucault (2004), em *Vigiar e punir*, ressalta o fato de o corpo ser objeto e também alvo de poder (tal como a memória,

conforme destaca Pollak [1992]), estando, em qualquer sociedade, preso a limitações, proibições ou obrigações. Está o corpo submetido à ação da disciplina, que, por meio da coerção, o torna obediente, de modo a manipulá-lo nos mais diversos âmbitos. Le Breton (2007), por sua vez, considera a existência corporal como inserida socialmente. A relação com o dado social, histórico e cultural vivido não é diferente para a criança e o adolescente, pois, independentemente das condições sociais familiares ou do contexto de nascimento, há a predisposição para interiorizar e reproduzir determinados traços da sociedade de que fazem parte.

Nesse sentido, se as fases da infância e da adolescência são fundamentais para o processo de socialização corporal de que fala Le Breton, são também importantes para o desenvolvimento da memória, uma vez que os feitos, gestos e significações, de uma forma geral, que são produzidos pelo corpo, só são interiorizados porque existe uma memória que possibilita essa interiorização. Memória essa que é fundamental para a articulação de lembranças sobre o passado tal como já problematizado a partir dos estudos de Maurice Halbwachs (2003) e Michael Pollak (1992, 1989).

Em *Caderno de memórias coloniais*, a narradora adulta, filha de colonos, relembra sua infância em Moçambique junto da família e, posteriormente, a ida para Portugal devido à Guerra de Independência. A compreensão que ela desenvolve sobre o corpo dos familiares é fundamental para a forma como pensa seu próprio corpo. A secura, a geometria e a inacessibilidade ao corpo da mãe são contrastadas com a lembrança da doçura, solidez e disponibilidade do corpo paterno, reforçando padrões de gênero bem definidos, uma vez que o ensino do pudor e da proibição para as mulheres está arraigado na cultura ocidental. Assim, essa visão acerca dos corpos do pai e da mãe condiz com o patriarcalismo do sistema colonial e influencia o entendimento de seu próprio corpo.

Ao lembrar seu corpo, a narradora revela: “O meu corpo foi uma guerra, era uma guerra, comprou todas as guerras. O meu corpo lutava contra si, corpo-a-corpo, mas o do meu pai era grande, pacífico” (FIGUEIREDO, 2015, s. p.). Seu corpo, visto como uma guerra, um corpo conflituoso, opõe-se à pacificidade do corpo paterno, de modo a certificar a ação de uma pedagogia opressora dos corpos, que permanece nas mentalidades por meio de formas de punição. É a punição que fixa na memória corporal um esquema de docilidade,

seguindo os termos de Foucault (2004). Essa pedagogia condizente com o sistema colonial, racista, sexista e patriarcal, encontra maior representante na figura do pai, e é fixada em sua memória a ponto de não conseguir desvencilhar-se de sua influência mesmo após a vida adulta.

Gita, por sua vez, narradora do romance de Gersão, lembra-se da sua infância e adolescência também em Moçambique junto da família. Semelhantemente à narradora de *Caderno de memórias coloniais*, Gita recorda o corpo paterno de Laureano em uma relação de proximidade e identificação. Já o corpo materno de Amélia é lembrado em sua segura, magreza e pressa. A falta de identificação com a mãe gera a projeção dessa figura na personagem de Lóia, empregada da família.

Lóia traz sempre uma criança pendurada, no peito ou nas costas.

Sei que foi assim que um dia ela apareceu, segurando Orquídea. Desconfiada, parando à porta. Aqui precisa ama? Sem largar Orquídea.

Entra, entra, diz Amélia impaciente, tão impaciente que por completo o leite lhe seca, e a língua lhe seca, e toda ela se afia de magreza e pressa, fechando logo a porta. Entra já, que essa aí não para de gritar e desde ontem que estou à tua espera. Não te mandei recado pela Fana? (GERSÃO, 2004, p. 16)

A lembrança sobre a chegada de Lóia à casa da família evidencia o corpo da mãe como um corpo incompatível com a maternidade, uma vez que não pode sequer alimentar o corpo da filha. Em oposição, o corpo de Lóia é recordado como disponível e acolhedor. As crianças carregadas pela personagem são como uma extensão de si. A identificação que Gita estabelece com Lóia e Orquídea, sua filha, se estendem também a Laureano. Daí o motivo de, ao explicar a divisão do espaço da casa como Casa Preta e Casa Branca, situar Laureano na Casa Preta, junto de si.

Se, conforme esclarece Le Breton (2007), a criança está muito sujeita à influência da educação que recebe e a reproduzir comportamentos de seu grupo social por meio da memória, a identificação de Gita com Lóia e Moçambique possibilita a reprodução de alguns aspectos da cultura africana, que influenciam as formas de compreensão de seu corpo. Entendendo a Casa Preta como uma

representação de Moçambique, as lembranças de Gita evidenciam identificação com seu país e com a cultura africana. Mesmo com pais portugueses, a cultura africana exerce importante influência sobre a menina, fazendo emergir o elemento da hibridez em seu corpo. Por isso lembra-se de seu corpo como parte da natureza, completamente integrado a ela.

Em *O nosso reino*, é a recordação sobre a organização social dos corpos, os lugares que ocupam e a forma como são tratados que norteiam a análise. Benjamim, o narrador de 8 anos de idade, apresenta a memória recente de uma relação de distanciamento com o corpo paterno. A maior aproximação se dá nos momentos de descontrole por parte do pai, em que ele agride o menino. Conforme suas lembranças, o acesso ao corpo da mãe é mais fácil e frequente em comparação ao do pai, mas não se assemelha à intimidade que Gita e a narradora de *Caderno de memórias coloniais* estabelecem com o corpo de seus pais. Além disso, esse acesso de Benjamim ao corpo da mãe não se reflete em uma educação de maior diálogo, como se percebe no excerto a seguir:

eu estava como uma seta apontada ao inferno, eram os medos, todos os dias, a cada noite, um medo sutil de alguém que viesse e soltasse enfim a corda do arco onde me apoiava. no meu silêncio escondia qualquer indício do que pudesse reear. a minha mãe abraçava-me longamente, como a sufocar dentro dela a visão que tivéramos ou algum segredo que me contivesse, e era a sua boca fechada que me permitia a entrada dos espíritos na minha cabeça, permitia que o homem mais triste do mundo fosse quem recolhia os mortos. (MÃE, 2012, p. 14)

O medo do inferno, lembrado constantemente ao longo da narrativa e anunciado desde o início do romance pelo narrador, revela uma educação extremamente católica, baseada na ameaça contínua do inferno como o lugar destinado aos que desviavam suas ações da conformidade com as leis divinas. Inevitavelmente essa educação influencia a forma como entende o seu corpo e os outros corpos. O contato com o corpo da mãe, lembrado a partir de uma ação que supostamente seria afetuosa (a de abraçar), não proporciona conforto, nesse caso, mas o sufocamento de seus anseios. É o silêncio materno que possibilita a dilatação da interioridade do menino, do reino de fantasias que constrói ao longo da narrativa.

Sob a perspectiva infantil, a religiosidade é lembrada diversas vezes de forma ameaçadora.

na missa recebia-se o senhor, coisa que era assustadora para mim nos primeiros anos, diziam corpo de cristo e sangue de cristo e comia-se e bebia-se, como uma refeição única, impensável. o quanto me impressionava também ajudava a que aquele crucifixo da minha avó me assustasse, tão garrido, com as chagas e as feridas encarnadas de sangue, sempre tão doída aquela expressão, como podia propor a felicidade, garanti-la ou anunciá-la. (MÃE, 2012, p. 35)

A recordação sobre o ritual da eucaristia, um dos sete sacramentos da Igreja Católica, realizado por quem já cumpriu a primeira comunhão, é descrita como causadora de pavor na criança, que ainda não consegue compreender o simbolismo religioso. A imagem memorizada do Cristo da avó, um Cristo adjetivado como mau pelo narrador, cujo sangue fica em evidência como materialização da dor, remete à ideia de uma divindade impossibilitada de assegurar a felicidade.

As recordações acerca da religiosidade exacerbada, profundamente marcada na família do narrador, que tem nove imagens de Cristo em casa, são frequentes e também evidenciam um aspecto fundamental da vila portuguesa não nomeada no romance, onde as personagens vivem. Essa característica da sociedade portuguesa remete ao momento histórico em que se situa o romance, o fim do Estado Novo, momento em que Marcello Caetano já havia assumido o poder.

Benjamim recorda a igreja como uma sacristia úmida, que fede a bolor, e por onde ratazanas correm rapidamente, estando associada então não só ao obsoletismo, mas também à sujeira e a um ambiente opressor. O principal representante dessa instituição, o padre, agride Benjamim por não querer confessar-lhe seus pecados: “quando o padre me bateu da primeira vez fiquei perplexo. fiquei uma pedra presa ao chão, os joelhos a tremer como madeira tola a querer ferir o mármore, e calei-me” (MÃE, 2012, p. 19). Exercendo o papel de pastor, pensando nos termos de Foucault (2008), o padre atenta individualmente para a ovelha desgarrada que representa o menino Benjamim ao não querer se confessar, uma vez que a tecnologia da confissão (FOUCAULT, 2008) é importante modo de controle das individualidades.

Ao ver seu poder de controle ameaçado, o padre é violento e recorda a Benjamim que o seu corpo não lhe pertence. A punição ao corpo do menino não só evidencia a qualificação de sua ação como má, mas também tem a função de reprimir um novo desvio, por meio da memória corporal, e de reforçar a figura do padre como representante maior da vontade divina. Nesse sentido, pode-se pensar o próprio ato de se confessar como uma forma, instituída pela Igreja, de exercer a vigilância sobre os corpos dos fiéis, aplicando-lhes, quando necessário, uma penalidade de acordo com o desvio cometido para que ajam conforme o interesse dessa instituição e, por extensão, do Estado Novo português, para o qual a moral cristã foi peça fundamental para a sua manutenção.

É sob influência do discurso religioso cristão e do discurso colonial que Benjamim forma sentidos para os corpos das pessoas que o cercam. A lembrança sobre os corpos de personagens é significativa para essa análise. O corpo negro do empregado Luís é associado ao de um monstro, um diabo de quatro patas, preto e de cabeça em chamas. Em contraposição, o corpo branco do Sr. Hegarty, um inglês que cantava na igreja, é assemelhado ao de um anjo, com “cor de anjo” (MÃE, 2012, p. 23), e por isso então tendia para o céu. Em outro momento da narrativa, os corpos de Hegarty e Darci, uma senhora que vai para Portugal fugida de Moçambique, são contrapostos: “triste e preta, ela era o contrário do senhor hegarty. tanto tendesse ele para anjo, tenderia ela para o diabo. ou do diabo tivesse notícias no momento de se gerar.” (MÃE, 2012, p. 74). Desse modo, suas recordações apresentam a associação reducionista da cor da pele das personagens à sua oposição obsessiva entre deus e o diabo, não vendo seus corpos como portadores de subjetividades acima de qualquer característica física, não os vendo, portanto, como sujeitos históricos.

Se para Benjamim o discurso religioso exerce importante influência como regulador do corpo, para Rui, narrador adolescente de *O retorno*, o papel regulador do corpo é exercido pelo discurso hegemônico sobre a masculinidade. Tendo a narrativa início no dia da partida de Angola para Portugal, Rui conta sua história e de sua família no tempo presente; no entanto, as lembranças são inseridas desde o início do texto como uma forma de reter a memória, de não a deixar escapar, o que diferencia o romance dos demais em termos de construção.

Na condição de adolescente, Rui revela diversas reflexões sobre gênero e sobre o que gera interesse para as meninas. Suas reflexões geralmente dizem respeito ao que é ou não aceito socialmente como comportamento masculino, por exemplo, o enjoo, e o possível vômito que pode causar, ao andar de avião, o fato de não poder ser chamado de bonito pela mãe, a constatação de que homem não pode chorar, a não permissibilidade de coçar-se, a não permissibilidade de sentir medo, o preconceito contra o tio homossexual. Também menciona ações que causam interesse para as meninas, como o ato de fumar e andar de moto.

Sendo a adolescência um período em que o sujeito busca reconhecer-se e afirmar-se socialmente para conquistar um espaço no meio adulto, como bem ressalta Contardo Calligaris (2000), a necessidade de se sentir pertencente a um grupo é intensificada. No caso de Rui, essa pertença diz respeito a um padrão tido como masculino, fazendo-o, assim, vigiar seu corpo, de modo a reprimir ou condenar ações consideradas inadequadas. Daí o motivo de, mesmo a narrativa sendo enquadrada no tempo presente, Rui se lembrar constantemente das falas do pai, da mãe, de discursos em geral que certifiquem as suas ações.

Ao longo da narrativa, surge diversas vezes a lembrança de que Rui e o pai são do mesmo grupo, numa relação de cumplicidade e de identificação. A memória sobre o pai, quando da sua ausência em Portugal, reforça esse padrão comportamental considerado masculino, uma vez que envolve o sentimento de identificação. O narrador reconhece-se, assim, numa identidade e estabelece o vínculo de pertença ao grupo social dos homens. Daí a profunda negação ao medo, sentimento esse que não poderia condizer com sua identidade masculina, conforme o discurso hegemônico de que o pai é o principal representante.

De acordo com Guacira Lopes Louro (2000, p. 17), as instâncias sociais propagam e incutem uma “pedagogia da sexualidade e do gênero”, por meio da memória, a ponto de o sujeito não se questionar mais sobre ela e tê-la, portanto, como natural, facilitando sua continuidade por meio da autovigilância que é exercida sobre seu corpo. O discurso hegemônico sobre a masculinidade age tão eficazmente sobre o corpo de Rui que desencadeia o sentimento de culpa por não ter conseguido agir como pensa que deveria diante dos soldados quando o pai é preso em Angola. Por isso, a cena do pai sendo levado

pelos soldados e do desmaio de Rui é lembrada diversas vezes ao longo da narrativa, de modo a causar o sentimento de culpa no narrador, que vê na prisão do pai a consequência de sua ação.

As lembranças sobre as formas de vestimenta dos narradores também são reveladoras da regulação exercida sobre os corpos. Na narrativa de Figueiredo, o vestido branco ocupa importante espaço em sua memória, pois são muitos os trechos em que a narradora menciona a preferência dessa cor pela mãe. Gita também se lembra da forma como Amélia a vestia, com vestidos de tecido frágil, inibindo o movimento do corpo, sapatos de verniz e meias brancas. O fato de viverem em um local cuja terra é vermelha não inibiu as mães das personagens para a escolha da cor branca para as roupas das filhas. Nesse sentido, essas lembranças geralmente envolvem também as recomendações para o cuidado com as roupas a fim de que não se sujassem.

As lembranças sobre as roupas da infância, desse modo, apontam para o funcionamento de uma pedagogia opressora dos corpos, uma vez que, por meio das roupas, o controle do corpo se torna mais fácil por desencorajarem o movimento e indicarem a ida a determinados lugares devido à sujeira. A cor branca, em oposição à terra vermelha, também remete à ideia de pureza, tão buscada pelas mães das narradoras, e de limpeza. A terra vermelha é tida como o signo da sujeira e do contágio. Daí o motivo de a narradora de Figueiredo mencionar diversas vezes que não pode evitar a sujeira, a mancha à camisa branca do pai, bem como é o motivo de Gita dizer ter sofrido o pior dos contágios, na visão de Amélia. A mancha vermelha nas roupas configura metaforicamente a identificação com o povo moçambicano, uma identificação que essas mães não poderiam conter.

Nesse sentido, as lembranças sobre esses corpos configuram uma memória de resistência, de insubmissão. Na narrativa de Gersão, Gita teima em sua desobediência não só ao pedido de alinhamento da mãe, mas também no que se refere às aulas de *ballet*.

Porque tudo aquilo me aflige e me sufoca, o corpo triste, apertado na malha escura, o suor e lágrimas que custa a esparragata, o sangue nas unhas dos pés quando descalço os sapatos de pontas, o ponteiro batendo no chão como se tivesse enlouquecido: um dois três quatro, um dois três quatro, um dois três quatro. (GERSÃO, 2004, p. 54)

Os exercícios do *ballet*, em sua mecanicidade, representam a retirada da vivacidade do corpo para a narradora. Daí a menção à aflição, à tristeza e ao sufocamento. A relação que Gita estabelece com a dança ao longo da narrativa é de intimidade. No entanto, trata-se da dança que aprendeu em Moçambique, embaixo da árvore da infância, com os pés descalços, em união com a natureza. Em crítica à valorização da cultura europeia realizada pela mãe, Gita se mostra insubmissa e se nega a fazer as aulas de *ballet*. Desse modo, essas lembranças sobre o corpo confirmam uma forma de resistir e de estabelecer conexão com a terra onde nasceu.

A regulação do corpo também ocorre por meio do controle da limpeza da roupa no caso de Benjamim. Durante uma brincadeira, o narrador e Manuel, seu amigo, sujam-se de lama, o que é suficiente para despertar a ira do pai. Seu corpo é então, mais uma vez, fortemente agredido, agora pelo pai, justamente uma figura que deveria se responsabilizar pelo seu cuidado. O menino relembra o seguinte após ter sofrido a agressão: “não foi a primeira vez que o meu pai teve um acesso de fúria, eu sabia que isso poderia acontecer a qualquer momento. anos antes, muito pequeno ainda, algumas imagens fixaram-se à minha cabeça, o meu choro e a minha mãe prostrada no chão em desespero.” (MÃE, 2012, p. 75). As imagens que Benjamim menciona revelam um histórico de agressão para com ele e a mãe ao longo dos seus poucos oito anos de vida, destacando não só a situação de vulnerabilidade a que ele estava submetido, como também a família inteira. A infância não é permitida ao corpo desse menino, que raramente se sujava. A atitude do pai revela a necessidade de descarregar sua raiva causada devido ao casamento, à meia-idade, da tia, o que não era considerado decente para a família. Ainda sobre esse momento, o narrador explicita:

os meus irmãos eram muito pequenos, o justino tinha quatro anos e o paulinho tinha quase seis. vieram erguer-me tontos de medo, já o meu pai longe dali e a minha mãe desmaiada no chão. com as dores senti que morreria, ainda tão grande era o turbilhão de golpes pelo simples toque na minha pele. por me arrastar até às escadas, um pequeno rasto de sangue ficou na madeira do soalho. um fio interrompido e estreito mas suficiente para me convencer, tinha sido como que assassinado pelo meu pai, havia que escolher um lugar para morrer e descobrir, enfim, todo o mistério da vida e da morte.

fiquei muito sozinho e vulnerável. a ser abandonado pela minha própria família, rejeitado era como estava. (MÃE, 2012, p. 75)

A partir do excerto, fica muito claro o nível de abuso por parte do pai ao corpo da criança, que sequer consegue levantar. Depois da agressão, ocorre o milagre, a partir do qual são articulados outros sentidos para o corpo em sua memória:

nos meus dedos as ervas deixaram orvalho e não sangue, e as minhas pernas estavam secas e cicatrizadas. a luz irradiou da minha pele, erguendo-me o corpo no ar, trazendo flores verdadeiras onde pousar o voo e levando-me encosta abaixo. já as pessoas em gritos às portas, que nunca se vira um sol nascer no início da noite, e quem lá vinha alado como um anjo, perfumes espalhados no ar, um sorriso. do cão fez-se o dia, fez-se o povo à rua, que deus falava, a sua mensagem chamava, e o que era vinha a todos. que nessa noite a terra abrisse um pedaço de céu por onde deus pôde vir a ver como estávamos. de perto, muito perto, no meio de nós, no nosso reino. (MÃE, 2012, p. 77)

Entendido como uma intervenção divina diante de dificuldades, é o milagre uma narrativa de minimização da dor. Benjamim tem suas pernas cicatrizadas, o corpo iluminado e erguido ao céu. Além do corpo, espaço e tempo sofrem alterações como marca da intervenção divina. A própria menção ao verbo “fazer” remete à narrativa de Gênesis, quando da criação do mundo. Nesse sentido, para além da transformação no corpo de Benjamim, estaria também a vila submetida a uma nova configuração disposta por Deus. A referência ao “nosso reino”, ao final da citação, além de retomar o título do livro, apresenta a intertextualidade bastante explícita com a oração “Pai nosso”. No entanto, na oração o reino é de deus, e não dos homens, como indica o pronome possessivo.

Em concomitância com a degradação da casa, ocorre também a degradação do corpo das personagens. Os dois irmãos de Benjamim morrem quando a casa apodrece e desmorona sobre ambos. A partir de então ocorre um processo de redução de seu corpo e de sua mãe. Devido à tristeza e à fome, seus corpos diminuem. Sobre essa modificação, Benjamim também afirma:

e era verdade que os bichos, a passarem incautos pelo quintal da casa esquecida do senhor Francisco, eram um alimento nosso, meu

e da minha mãe quando ainda viva, se por sorte, emagrecidos e frágeis, os conseguíamos apanhar. já afiávamos os dentes de modo bestial, desconfortados com as maneiras. (MÃE, 2012, p. 157)

Para além da redução em tamanho dos corpos mencionada pelo narrador, ocorre também outra modificação: sua redução em humanidade, a animalização desses corpos. A condição humana é posta em questão devido à situação-limite em que as personagens se encontram. À medida que a narrativa está mais próxima do fim, Benjamin fica sozinho, inclusive sem sua mãe, que se suicida no mesmo rochedo onde ele tentou se suicidar. Ele é então o único que resta para contar a sua história familiar. Seu isolamento se intensifica e a única pessoa com quem conversa é Manuel, seu amigo. Diante de uma situação tão extrema, não há na narrativa uma intervenção por parte da população da vila, tão fervorosa em seu catolicismo a ponto de abandonar uma criança à mercê da vida. Manuel conta então ao narrador o que falam sobre ele: “[...] não sei, benjamim, não sei entender nada, sei que dizem que és o rapaz mais triste do mundo.” (MÃE, 2012, p. 158). O homem mais triste do mundo some ao fim da narrativa para dar lugar a Benjamin, que, tal como a personagem, vive em isolamento e tem em seu corpo indícios de animalização. Nesse sentido, o narrador vê em seu corpo o reflexo desse outro, que era tão distante e assustador, reforçando a ideia da perda de sua subjetivação.

A vestimenta, no caso de Rui, também se configura uma forma de regular o corpo, de enquadrá-lo em uma identidade estereotípica. No entanto, difere um pouco das análises anteriores por suscitar uma condição mais específica: a de retornado, e por se tratar do presente vivido. Um presente que se configura como a memória de uma época histórica e, ao mesmo tempo, dialoga constantemente com o passado narrativo. O termo “retornado” era utilizado para denominar os cidadãos portugueses que precisaram sair das ex-colônias na África para ir para Portugal ao longo do processo de descolonização. No entanto, muitos deles sequer já haviam pisado em Portugal. Devido à imposição para sair das ex-colônias como condição para manter a vida por conta da Guerra de Independência, o deslocamento desses corpos se dá de maneira traumática, uma vez que acarreta uma série de perdas. Nesse sentido, o corpo seria revelador das marcas dessa identidade imposta:

Ainda bem que o meu casaco é quente, o Mourita teve mais azar, só conseguiu arranjar uma gabardine fria, cor de caca, quando a usa parece um detetive dos filmes antigos, o Ngola tem um casaco cheio de franjinhas à Elvis e o Paulo um que era dos bombeiros, parecemos uns palhaços. Então se usamos as calças e as camisolas de lã quatro ou cinco números acima nem se fala. Nos sítios da roupa quase só nos dão números grandes, dizem que a roupa quente vem da América, do Canadá, da Alemanha e que lá as pessoas são grandes, mas nós sabemos que os de cá nos roubam as roupas melhores, no estrangeiro não pode haver só gigantes, também tem de haver gente do nosso tamanho. (CARDOSO, 2012, p. 149)

O Instituto de Apoio ao Retorno de Nacionais (IARN) era a instituição responsável pela suposta integração dessas pessoas. Assim, o termo “retornado” é consolidado mesmo oficialmente. As roupas doadas, geralmente muito maiores que os corpos que as utilizavam e com motivos específicos, como as franjas ou o escrito no casaco de Rui, constituem-se uma forma de marcar esses corpos socialmente, de modo a atribuir a eles um lugar marginal no corpo social. A menção à semelhança com palhaços diz respeito não só aos tamanhos maiores das roupas, mas também às cores, em geral bastante vibrantes, em oposição às cores neutras utilizadas pelos portugueses, apontando assim para uma ridicularização dos corpos e para a definição de uma identidade indesejada.

O corpo retornado também é objeto de rememoração da narradora de *Caderno de memórias coloniais*. Sua experiência é ainda mais difícil que a de Rui por incluir a questão do gênero. Nesse caso, para além da ridicularização devido às cores das roupas, também a sua forma corporal é motivo de chacota. A definição da menina pelos colegas como gorda e retornada assume um tom de xingamento e coloca seu corpo como objeto de avaliação pública, forma como geralmente são tratados os corpos das mulheres na sociedade ocidental.

Dessa forma, a memória sobre os corpos de Rui e da narradora de Figueiredo evidenciam sua valorização como inferiores e, por isso, são tidos como merecedores de sofrimento. Da mesma forma que Rui, a narradora indigna-se com a crueldade dos “portugueses de Portugal”, como ela os denomina, que se divertiam vendo o sofrimento alheio, sem considerar a trajetória de perdas que os portugueses das ex-colônias sofreram com o deslocamento imposto. Daí a caracterização destes como pequeninos e tristes.

Para além dessas situações de hostilidade anteriormente mencionadas, a narradora de Figueiredo ainda se lembra da experiência de violência ao seu corpo em desenvolvimento, tanto na rua com os gritos dos mecânicos pelos quais precisa passar diariamente para ir à escola quanto no trabalho na fábrica de louças com ti Gusto, homem que empregava apenas meninas para abusar de seus corpos. Novamente, sua memória coloca em cena um corpo que ganha dimensão pública, sendo objetificado pelos homens. Assim, essa memória indica o funcionamento de uma pedagogia violenta e opressora sobre os corpos, que tem como base a estrutura patriarcal que orienta a sociedade.

A memória de Gita sobre seu corpo também problematiza o deslocamento, mas, nesse caso, um deslocamento desejado. Apesar de a motivação para sua partida ser o desentendimento com Rodrigo, seu namorado, a partida para Portugal é pensada por iniciativa própria. Com vontade de revolucionar a antiga metrópole, ela reflete:

A independência, repito, fascinada, como se até aí não tivesse percebido que é disso, finalmente, que se trata:

Um dia é-se livre, e já não se depende de ninguém. (GERSÃO, 2004, p. 187)

Jovem militante pela independência moçambicana, Gita conquista sua independência ao mesmo tempo que seu país. Diferentemente da narradora de Figueiredo que não escolhe a ida para Portugal, na narrativa de Gersão, o deslocamento desejado de Gita surge então como uma ruptura necessária para sua emancipação.

Considerações finais

Se é por meio do corpo que o sujeito “[...] faz do mundo a extensão de sua experiência” (LE BRETON, 2007, p. 8) e é o corpo capaz de produzir sentidos sobre o mundo e no mundo, ele traz em si vestígios do que foi vivido em determinado espaço e tempo, configurando-se o articulador primeiro da memória. As memórias sobre os corpos da infância e da adolescência nas narrativas em questão evidenciam esses vestígios de um passado coletivo, o colonialismo português. Em oposição à ideia de Halbwachs (2003) sobre a memória

da infância ser mantida apenas pela memória coletiva, essas memórias do corpo possibilitam a abertura para o questionamento das narrativas hegemônicas sobre a memória coletiva.

Em *A árvore das palavras*, a relação de proximidade com os corpos de Laureano e Lóia, identificados por Gita com a Casa Preta, são fundamentais para a criação de sentidos sobre o próprio corpo. A memória sobre o corpo da narradora, marcado pela sua hibridez, evidencia a identificação com Moçambique, de modo a apresentar a significativa influência que a cultura africana exerce sobre si. As tentativas de disciplinar o seu corpo não surtem efeito, pois Gita resiste. É essa característica de resistir que a mobiliza a buscar sua emancipação, juntamente com a independência do país, planejando a partida para Portugal.

A memória que Benjamim apresenta sobre seu corpo aponta para a influência do discurso religioso, que age de forma disciplinadora, gerando uma resignação extrema e condicionando sua visão sobre os corpos dos outros à redutora dicotomia entre céu e inferno. Devido a sua condição enquanto criança, seu corpo ainda é alvo da vulnerabilidade, sofrendo com a agressão por parte dos adultos. A situação de vulnerabilidade se intensifica à medida que a narrativa vai se desenvolvendo e chega ao ponto de seu corpo ser reduzido em tamanho e, posteriormente, animalizado. É possível entender essa redução como uma alegoria de um país em degradação, em que as pessoas vivem em condições miseráveis física e psiquicamente e em que persiste a tradição da Igreja, que contribui grandemente para essa miséria psíquica.

Já a narradora de *Caderno de memórias coloniais* recorda-se do corpo do pai e da mãe em oposição, estabelecendo com o corpo paterno uma relação de grande proximidade. As recordações sobre si retomam um corpo em constante conflito tanto com o mundo quanto consigo. Visão essa influenciada pela onipresença do pai em sua vida, bem como dos valores coloniais a que representa. De acordo com suas lembranças, a identidade de gênero marca, desde muito jovem, as experiências de violência em seu corpo, que é objetificado socialmente, ganhando uma dimensão pública.

A memória de Rui, apresentada em intercalações com o presente, por sua vez, carrega a influência do discurso hegemônico sobre a masculinidade, que imprime em seu corpo modos de ser, de se relacionar e de perceber o outro violentos e, ao mesmo tempo, o

disciplina, a fim de que aja em conformidade com esse discurso. Tanto no caso de Rui quanto no da narradora de *Caderno*, o corpo na condição de retornado é percebido socialmente como a memória viva de um passado negado. São esses corpos então elementos fundamentais no reconhecimento da diferença, no estabelecimento de um estigma social e da consequente segregação.

A imagem do subterrâneo associada à memória retoma uma metáfora espacial. O que é subterrâneo não é visto, a não ser por quem sabe da sua existência, por estar abaixo do chão. Da mesma forma, a clandestinidade remete à ideia de algo que é realizado ou que existe de maneira oculta. As memórias dos narradores em questão são memórias subterrâneas na medida em que são apresentadas por sujeitos que não teriam legitimidade para falar a partir dos espaços que ocupam, devido à condição que impõem a infância e a adolescência. Da mesma forma, são memórias interditas, memórias mal vistas pela sociedade portuguesa ainda hoje justamente por confrontarem narrativas condizentes com a memória oficial e por fazerem emergir do subsolo um passado que se deseja esquecer. Sendo assim, os romances de Gersão, Mãe, Figueiredo e Cardoso, fazendo emergir uma memória individual, mas que também faz parte de uma coletividade, possibilitam a contestação de uma narrativa tida como absoluta sobre o passado colonial, gerando uma rasura na memória coletiva hegemônica.

Referências

- CALLIGARIS, Contardo. *A adolescência*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- CARDOSO, Dulce Maria. *O retorno*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2012.
- FIGUEIREDO, Isabela. *Caderno de memórias coloniais*. Alfagride: Editorial Caminho, 2015. *e-book*.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Segurança, Território e População*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir – Nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

- GERSÃO, Teolinda. *A árvore das palavras*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.
- LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Tradução de Sonia M. S. Fuhrmann. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.
- LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- MÃE, Valter Hugo. *O nosso reino*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. Tradução de Monique Augras.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15. Tradução de Dora Rocha Flaksman.
- RIBEIRO, Margarida Calafate. *Itinerâncias: percursos e representações da pós-colonialidade*. Porto: Edições Húmus, 2012.

Memórias transparentes: modernidade e tradição vizinhas em Luanda

Diana Gonzaga Pereira (UFV)¹

A Luanda de Ondjaki, em *Os transparentes*, é uma cidade como outra qualquer: trânsito, comerciantes, prédios, pessoas, barulho. Trata-se de um típico lugar de vivências, de expressão e de registro das histórias que ali se dão. A cidade é um organismo vivo e que representa, fisicamente, a sociedade que nela habita. Ou deveria. De igual maneira, a cidade também exclui, restringe e invisibiliza essas mesmas vivências e histórias. A cidade é, por si só, paradoxal. É capaz de evidenciar as invisibilidades: daqueles que são invisíveis aos olhos dos outros e daqueles que o são, no esforço de apagar o outro.

Sendo assim, o espaço da cidade é sempre um terreno de reafirmações e de resistência. Mas, se há algo único como característica desse espaço, é o fato de que se pode, facilmente, identificar a cidade de uns e de outros, conforme Frantz Fanon (2005) já bem observou:

A cidade do colono é uma cidade sólida, toda de pedra e ferro. É uma cidade iluminada, asfaltada, onde os caixotes do lixo regurgitam de sobras desconhecidas, jamais vistas, nem mesmo sondadas [...]. Pés protegidos por calçados fortes, enquanto que as ruas de sua cidade são limpas, lisas, sem buracos, sem seixos. A cidade do colono é uma cidade saciada, indolente, cujo ventre está permanentemente repleto de boas coisas. A cidade do colono é uma cidade de brancos, de estrangeiros.

A cidade do colonizado, ou pelo menos a cidade indígena, a cidade negra, a medina, a reserva, é um lugar mal afamado, povoado de homens mal afamados. Aí se nasce não importa onde, não importa como. Morre-se não importa onde, não importa de quê. É um mundo sem intervalos, onde os homens estão uns sobre os outros, as casas umas sobre as outras. A cidade do colonizado é uma cidade faminta, faminta de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma cidade:’ acorçada, uma cidade

1. Graduada em Letras pelas FIC – Faculdades Integradas de Cataguases, Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Viçosa, atua como professora de Educação Básica na Rede Estadual de Ensino de Minas Gerais.

ajoelhada, uma cidade acuada. É uma cidade de negros, uma cidade de árabes. (FANON, 2005, p. 56-57)

Não estamos falando, é importante observar, de um contexto de colonização. Essa Luanda é a de hoje, do pós-independência. Mas a definição de Fanon serve ainda para demonstrar as diferenças entre os que detêm algum poder e os que a ele estão subordinados. Em *Os transparentes*, temos a medida certa disso. De um lado, os ministros, os assessores, os políticos e, de outro, os cidadãos comuns, vendedores, artesãos, pais, mães e filhos em suas atividades cotidianas.

O objetivo deste trabalho, portanto, não é outro senão o de analisar os acontecimentos que se dão no momento em que esses dois mundos se cruzam no espaço da cidade, sobretudo, nos resultados do encontro entre a tradição e a modernidade e suas reflexões nos sujeitos desse contexto.

A narrativa de Ondjaki se passa, em grande parte, no Prédio-DaMaianga, um edifício com problemas estruturais que inclui um primeiro andar submerso por um vazamento constante. Ali, nesta metonímia da cidade, vivem os mais diversos tipos e são desenvolvidas toda a sorte de atividades. Em contraste ao ambiente do prédio, estão os lugares externos onde ocorrem outras ações, tais como ruas, gabinetes ministeriais e aeroportos. Esses dois ambientes – segundo Marc Augé (2005) são, respectivamente, um *lugar*, ou seja, um local onde há significado, onde há vivência, troca de experiências e um *não-lugar*, como oposição, locais imparciais, sem interações, sem vínculos de qualquer espécie, locais de passagem – são opostos e, simultaneamente, correlacionados.

Com efeito, a ideia utópica e equivocada de uma cidade única, remonta, possivelmente, aos tempos do colonialismo, quando essa ideia se aplicava ao continente africano como um todo, igual e unificado. No contexto de independência, o conceito de *nação*, anunciado a plenos pulmões no verso que estaria, posteriormente, no hino nacional de Angola “Um só povo, uma só nação” levanta muitas questões.

Naquele momento, uma única identidade, pautada, sobretudo, na diferença entre o *nós* e os *outros* era fundamental. Tão logo o país se viu livre do colonizador, entretanto, cai por terra a unidade identitária de um povo que, na verdade, é diverso na língua, na cultura, na etnia, enfim, em tudo. Torna-se, portanto, muito mais delicada a

relação entre o que é ser angolano diante das diversas identidades angolanas. Neste sentido, *Os transparentes* apresenta-se como uma tela onde estão representadas essas diferentes identidades, bem como os contrastes e contatos entre o tradicional e o moderno.

Para tanto, é importante ressaltar que, primeiramente, a ideia de tradição está sempre presente nas culturas africanas, na figura do mais-velho, principalmente, que tem o poder sacralizado de conhecer e transmitir, de forma oral, as histórias antigas às novas gerações. Para Hampaté Ba (2010):

Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. Essa herança ainda não se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários, de quem se pode dizer são a memória viva da África. (BÂ, 2010, p. 167)

Sem dúvida, a tradição é elemento intrínseco quando se trata de culturas africanas. Quando ela aparece, como no contexto da formação ideológica necessária à luta pela independência, como se deu em Angola, a busca por esse passado comum, une e resgata um aspecto importante da identidade daquele povo. Quando, porém, supera-se esse momento crucial, é comum a tradição ser usada como sinônimo de atraso, sempre mantida num patamar primitivo, em ralação às culturas pós-modernas.

Desse modo, a tradição passeia na Luanda do romance de Ondjaki, ora como resgate de um passado que era melhor do que o presente, ou que, por respeito, tornava os sujeitos melhores, ora como um traço que deve ser deixado para trás, se se almeja o desenvolvimento no cenário globalizado contemporâneo. Assim, qualquer um que não se adapte e essa condição da modernidade, está sujeito a tornar-se transparente. Exemplo claro, portanto, do que o geógrafo Milton Santos (1994) anunciou já na década de 1990, sobre a perversidade dessa globalização que menos engloba do que segrega:

Hoje, o que é federativo no nível mundial não é uma vontade de liberdade, mas de dominação, não é o desejo de cooperação, mas de competição, tudo isso exigindo um rígido esquema de organi-

zação que atravessa todos os rincões da vida humana. Com tais desígnios, o que globaliza, falsifica, corrompe, desequilibra, destrói [...]. (SANTOS, 1994, p. 36)

Nesse contexto angolano, essa globalização mostra-se negociando tradição e modernidade a preços muito altos. A coexistência da tradição e da modernidade somada às questões de fragmentação da(s) identidade(s), de memória ou de esquecimento, é terreno fértil para que se manifeste a face mais severa desses aproveitamentos políticos na Angola desse cenário. Bauman (2005) é ainda mais enfático sobre a globalização num contexto como esse angolano:

A longo prazo, contudo, tornou-se evidente que uma dimensão mais espetacular, e talvez ainda mais influente, da expansão do Ocidente em escala mundial foi a lenta mas implacável globalização da produção de lixo humano, ou, para ser mais preciso, “pessoas rejeitadas” – pessoas não mais necessárias ao perfeito funcionamento do ciclo económico e portanto de acomodação impossível numa estrutura social compatível com a economia capitalista. (BAUMAN, 2005, p. 47)

Certamente, há muitos transparentes nessa Luanda moderna, herança de um sistema de (des)governo que passou por muitas mudanças, mas, que permanece igual, de muitas formas, sobretudo, quando se trata de oprimir e segregar.

As transformações aceleradas do conturbado e breve século XX, como já bem analisou Hobsbawm, colocam os sujeitos numa condição severa de exclusão. Se não se convém a um sistema político ou económico, o indivíduo passa a não servir como peça dele, sobretudo, no contexto angolano, isto se torna bastante claro à medida que, por razões de estrutura social ou por interesse político, grande parte da população não pode “oferecer” nada ao sistema vigente. Sendo assim, esses rejeitados tornam-se, além de desnecessários, um fardo para a máquina pública. Sem a ideia de pertencimento e invisibilizado enquanto indivíduo, numa nação que não une, não é possível sustentar a ideia de um país igualitário, ao contrário, vê-se que ele se torna tão fluido quanto a própria globalização.

Logo no início do romance, a personagem Odonato é apresentada. Um homem que desperta simpatia, pai de dois filhos, casado, responsável, humilde e que está se tornando, literalmente, transparente.

Chama atenção, além desse processo inédito, as causas dessa sua condição. Nato é inteiramente influenciado pelo meio em que vive. A cidade e seus problemas refletem-lhe de forma dolorosa e, por persistência, lhe agridem e vai apagando-o.

Nessa angústia pela incerteza de seu futuro e do futuro dos seus, ele se apega à memória, mas sabe que, naquele momento, a história não pertence mais ao passado. Sua identidade – e seu corpo – remodela-se à medida que a cidade também o faz.

– um homem, para falar dele mesmo, fala das coisas do início... como as infâncias e as brincadeiras, as escolas e as meninas, a presença dos tugas e as independências... e depois, coisa de ainda há pouco tempo, veio a falta de emprego, e de tanto procurar e sempre não procurar trabalho... um homem para de procurar para ficar em casa a pensar na vida e na família. no alimento da família. para evitar as despesas come menos... um homem come menos para dar de comer aos filhos, como se fosse um passarinho... e aí me vieram as dores de estômago... e as dores de dentro, de uma pessoa ver que na crueldade dos dias, se não tem dinheiro, não tem como levar um filho ao hospital... e os dedos começaram a ficar transparentes ... e as veias, e as mãos, os pés, os joelhos... mas a fome foi passando: foi assim que comecei a aceitar as minhas transparências... deixei de ter fome e me sinto cada vez mais leve... estes são os meus dias... (ONDJAKI, 2013, p. 187-188)

O processo pelo qual passa Odonato é uma alegoria que serve para ilustrar a vida do homem pós-moderno num cenário onde não há espaço – nem tempo – para a tradição, embora o apelo à memória venha como um recurso capaz de aliviar o peso do cotidiano. O seu “mal-estar nacional”, como ele próprio denominou, causado pelas dores que ele sofre, não vem de outro lugar senão dos acontecimentos que acontecem ao seu redor: – “o país dói-me... a guerra, os desentendimentos políticos, todos os nossos desentendimentos, os de dentro e os que são provocados por aqueles que são de fora...” (ONDJAKI, 2013, p. 167).

Mas Odonato não se torna transparente apenas pelas razões que lhe são de responsabilidade, como dar de comer aos filhos. “A verdade é ainda mais triste [...]: não somos transparentes por não comer... nós somos transparentes porque somos pobres”. (ONDJAKI, 2013, p. 190).

Vê-se, portanto, um exemplo de como a tradição de voltar ao passado, de contar e relembrar as histórias passadas vai sendo suprimida

em meio ao caos trazido pelos problemas urbanos. Pode-se dizer que o sentimento nacionalista, de um povo unido em prol do desenvolvimento, convenientemente imposto, se sobrepõe à memória. E torna-se contraditório porque ora se apoia na diferença entre *nós* e *eles*, ora se sustenta no discurso de que se deve igualar ao outro para alcançar o seu patamar.

Na Sociedade do Espetáculo, conforme definiu Debord² (1967), a condição de transparência de Odonato torna-se, ao mesmo tempo, visível, por chamar a atenção, mas coloca-o, assim como suas memórias, num processo contínuo de invisibilidade.

Muitos acontecimentos desenham Luanda num retrato fiel do Espetáculo, aproveitando as situações e criando uma imagem mentirosa de si sobre a sua própria realidade. Vários são os exemplos: a tentativa de privatização da água, a CIPEL (Comissão Instaladora do Petróleo Encontrável em Luanda) e seus adeptos, os cipelinos:

– tá a ver como é bom ouvir? – Cristalino serviu-se de mais whisky –, ouça, senhor Ministro... com tantos canos novos a serem instalados, e tantos outros a serem removidos, vai-se instalar no subsolo de Luanda um labirinto de canos de petróleo, de gás e de água... não podemos correr o risco de essa canalização ser pública! não se esqueça, quem determinar o preço do transporte da água, determina o preço da água...

Cristalino bebeu o seu whisky de um trago só e ficou, impaciente, esperando que o raciocínio ecoasse na cabeça no Ministro

– entendi!... brindemos – propôs o Ministro

– com água, por favor! (ONDJAKI, 2013, p. 180)

A apropriação de um eclipse como evento nacional, com direito à comercialização por parte dos vendedores ambulantes, já no aeroporto:

– mô Kota, num vai um desses óculos especiais? – o miúdo, um vendedor, tentava dar vazão ao enorme saco de óculos que trazia nas costas

– quem te disse que eu vejo mal?

– esses óculos não são de ver, mô kota, são de olhar

2. Cf. DEBORD, Guy. *A sociedade do espectáculo*. Lisboa: Antígona, 2012 [1967].

- tás a gozar ou quê?
- nada, kota, esses são óculos especiais, vai chegar então um eclipse desses que o sol vai ficar mulato, e não falta muito
- é quando?
- o Partido ainda não anunciou, ficaram mesmo de avisar na rádio, mas esses são óculos carcamanos da ÁfricaDoSul, aguentam sol de eclipse e tudo (ONDJAKI, 2013, p. 108)

Evento esse que, assim como fora apropriado pelo governo, também é por ele cancelado, com direito a pronunciamento do Ministro:

[...] nesse quadro e, imbuído dos poderes que me assistem, venho por este comunicado afirmar que Angola anuncia ao país e ao mundo o cancelamento, repito, o cancelamento total do eclipse anunciado para os próximos dias. serão enviados esforços para minimizar os danos económicos que esta decisão possa causar, mas a partir desse momento a Partido declara inteiramente cancelado o tão esperado eclipse total! (ONDJAKI, 2013, p. 338)

E, ainda, a exposição na mídia de um enorme tumor no testículo de Edú, morador do Prédio:

- hoje em dia todas as pessoas fazem digressões. há tantos acontecimentos, torneios desportivos, exposições, expo disso e daquilo, os artistas todos fazem turnés
- turnés?
- sim, tu podias fazer uma turné, em vez de os médicos virem cá, nós é que íamos lá... visitar clínicas, jornais, televisões, e assim íamos conhecer outros países
- não sei, Nelucha... [...]
- não íamos pagar nada, a minha irmã já e disse, eles é que pagam as despesas e se te quiserem operar, tu dizes que gostarias de ver outro médico e lá vamos nós para outro país. a minha irmã tem experiência de organização de eventos, ela pode ser nossa agente
- agente? isso já parece uma excursão dos Kassav - Edú criticou, mas não lhe desagradou a ideia. (ONDJAKI, 2013, p. 46)

Em meio a esses acontecimentos, no mínimo, inusitados, quem percebe, através de seu olhar experiente de quem já viveu muita coisa, as mazelas dos moradores, seus vizinhos e parentes, é a

AvóKunjikise. Na tradição africana, de modo geral, a figura do mais-velho tem lugar de destaque. É ele quem carrega o elo entre passado e presente, quem transmite os ensinamentos antigos, é, portanto, o responsável pela conservação da memória e da tradição. Segundo Rita Chaves a Tânia Macedo:

Quando nos referimos à questão do conhecimento e sua transmissão a partir da oralidade, estamos nos marcos de uma fórmula de acumular e transmitir os conhecimentos sobre a história e os ensinamentos do cotidiano de uma comunidade, que tem como palco privilegiado a memória e como protagonista os mais velhos. (CHAVES; MACEDO, 2006)

AvóKunjikise chegara a Luanda, misteriosamente, durante o velório da mãe de Xilisbaba, esposa de Odonato. Pediu comida para saciar a fome e ofereceu reza: “posso rezar pela morte quem morreu. a minha voz chega até ao outro lado...” (ONDJAKI, 2013, p. 14). Falante de Umbundo, a velha é, provavelmente, a maior representação da tradição nesta obra de Ondjaki. Mantém a sua língua, a sua sabedoria para rezar, cozinhar, fazer chás medicinais e, especialmente, enxerga, pressente e aconselha além da percepção dos outros.

AvóKunjikise olhou-o nos olhos, que era um modo de falar com aqueles que não entendiam bem o seu umbundu. Disse-lhe muitas coisas, coisas adivinhadas e sabidas há muito, mas só agora, naquele instante quente, finalmente entendidas.

– *eu vi o futuro* – murmurou a velha. (ONDJAKI, 2013, p. 32)

A presença da avó é elemento fundamental na narrativa, uma vez que, não só mantém viva a tradição, mas, de certo modo, através de seus conselhos, indica os rumos das personagens com quem convive, fato que demonstra a autoridade conquistada pelo mais-velho na cultura africana, isto é, ainda que sua origem seja desconhecida, ela recebe o respeito daquela comunidade.

Outra personagem que ganha destaque nesse romance é o Carreiro. Ele não mora no PrédioDaMaianga, mas entrega correspondências naquela região, o que o torna bastante conhecido por todos. Não é nomeado e vive com um propósito: o de conseguir uma moto, ou mesmo uma bicicleta para facilitar e agilizar o seu trabalho pelas ruas quentes e esburacadas de Luanda. Para alcançar esse

objetivo, escreve cartas com esse pedido e as entrega, oportunamente, a quem lhe possa ajudar, assessores de ministros, jornalistas, ou médicos, como nesta:

– e eu lhe peço uma coisa até simples, entregue uma carta, esta carta – passou-lhe a carta para as mãos –, a quem você puder. Eu preciso de me locomover motorizadamente, senhor doutor. cada um tem os instrumentos da sua profissão, o senhor tem esse ouvitor de corações, o seu carro, a sua clínica – a seriedade do carteiro era absolutamente convincente. – assim como assim, será pedir de mais? (ONDJAKI, 2013, p. 199)

O Carteiro percorre toda a narrativa a fim de alcançar esse objetivo. Ele, que, por hábito, lia as cartas alheias e depois esquecia, colava e entregava-as, tenta, com todos os recursos que lhe são possíveis atingir um mínimo da modernidade que invadiu Luanda. Não consegue. A resposta de alguém do ministério vem:

explicava a carta que tendo as entidades competentes analisado o curioso pedido tinham decidido negar a cedência do veículo, em nome da realidade que assistia outros carteiros nacionais que, esses sim, até em províncias muito mais sofridas de declives e inclinações, continuavam o normal exercício das suas funções sem nunca, até o momento, terem perdido tempo e gastado papel com pedidos que poderiam vir a ser considerados absurdos senão mesmo, dependendo de quem os recebia e interpretava, ofensivos. (ONDJAKI, 2013, p. 373-374)

Distante do seu sonho de modernidade, ele percebe que está fora das transformações ocorridas na cidade. A sua profissão, não sendo de grande realce, não está incluída no projeto urbano. Na verdade, esse projeto não existe. Em *Os transparentes*, temos a clara visão de que os acontecimentos se sucedem numa estranha ordem de “apenas fazer para depois corrigir os erros”, ou nem mesmo isso.

Em conformidade ao que afirmou Benjamin, “o sujeito do conhecimento histórico é a própria classe combatente e oprimida, (BENJAMIN, 1994, p. 228) o Carteiro, como subjugado, passa, aos poucos, a compreender o sistema no qual está inserido. Abandonando o breve flerte com a modernidade, entrega-se ao sabor do comodismo do tempo, longe do turbilhão da cidade, “é embalado pelos ritmos mais calmos da sua respiração suada, o homem decidiu ficar quieto,

adormecido em si, esperando por uma ação explícita dessa entidade conhecida como tempo”. (ONDJAKI, 2013, p. 374-375).

São, portanto, AvóKunjikise, Odonato, o Carteiro e muitas outras, reunidos no PrédioDaMaianga – o VendedorDeConchas, o Cego, Amarelinha, MariaCom Força, Edu, Xilisbaba – personagens com características comuns que os tornam, talvez propositalmente, mais humanos nas suas relações, nas suas histórias e nos seus conflitos. E, essa qualidade de “ser humano”, por si só, já é uma resistência à tradicional forma de se relacionar num contexto de desenvolvimento e caótico, como o da Luanda de *Os transparentes*.

Em contraste ao apagamento dessas personagens, está a tentativa de “aparição”, a todo custo, de outras. Há algumas que, claramente, já se renderam ao jogo da modernidade. Em nome do desenvolvimento da cidade, criam as mais singulares situações e, pensam, sempre, em si próprios, primeiro. E, comumente, param por aí. Afinal, na fala do Carteiro: “aqui em Luanda há alguma coisa que não se pode fazer?” (ONDJAKI, 2013, p. 24)

A pouca verba para investir em uma bicicleta para os carteiros de Luanda, é compensada com o esbanjamento em whisky, carros de luxo com ar condicionado e festas exclusivas, por exemplo. Não é incomum encontrar sujeitos tramando algo ilícito que renderá lucros a uns poucos e miséria a todos os outros. O exemplo mais evidente é a instalação da CIPEL. Em nome da riqueza que virá, o governo manda perfurar quase toda a cidade para passar a tubulação quando o petróleo for encontrado – se isso acontecer.

Esse projeto mobiliza ministros, assessores, engenheiros estrangeiros e a imprensa. A população é a única deixada de fora. Os detalhes dessa empreitada são tratados sob sigilo:

– posso te mandar o relatório detalhado de três conferências que fiz sobre isso, não há como a cidade aguentar, nem é possível tirar o petróleo que há debaixo de Luanda, é simplesmente não concretizável

– e como é que vão fazer? – perguntou Paulo

– vão tentar fazer. haveria algo muito, muito sofisticado, arriscado e caro: substituir o vácuo que vão deixar por um qualquer tipo de material, mas é praticamente impossível retirar o petróleo e fazer esse enxerto ao mesmo tempo

– e então?

- então que vocês têm que se preparar - sorriu Davide
- nós, quem?
- vocês que vivem em prédios. e aqui a Maianga deve ser dos primeiros lugares a sentir as consequências. (ONDJAKI, 2013, p. 117)

A tentativa de modernização da cidade vem com caráter excludor e sem piedade. Não há, definitivamente, espaço para tradição quando se trata de lucros, faz-se, assim, o jogo dos interesses particulares. Alguém sempre irá lucrar com as obras do “petróleo encontrável”. Por sua vez, agarrando as oportunidades que surgem, a personagem DomCristalino, empresário renomado, já enxerga outras possibilidades e pretende, se as perfurações não renderem os resultados esperados, aproveitar para colocar um antigo plano em prática: o de privatizar a água:

nesse aspecto, e noutros, Dom Cristalino estava muito além de seu próprio tempo e há anos que já vinha fazendo movimentações políticas e jurídicas e já tinha conseguido privatizar montanhas com nascentes de alta qualidade [...]

um bando de advogados, bem pago, estava há anos preparando o combate que Dom Cristalino estava prestes a vencer: a privatização da água em Angola, sendo que isto era um pressuposto desconhecido e simultaneamente incondicional, o grande Chefe teria que ser seu aliado (ONDJAKI, 2013, p. 155).

Planos como estes há muito vem sendo impostos à cidade. O ritmo das privatizações é tamanho e desgovernado que até um eclipse solar, Luanda tomou para si e fez virar evento internacionalmente divulgado. De fato, a cidade, constantemente, toma para si qualquer tipo de coisa ou acontecimento. Numa espécie de *antropofagia* moderna, engole o que vem de fora e procura sempre dar um ar angolano aos “novos” produtos. A coca-cola de Luanda é um exemplo: “- kota Edú, essa coca-cola feita aqui em Luanda é que bate mais”. (ONDJAKI, 2013, p. 41).

É interessante notar que todas as instituições de poder apresentadas nesse romance – governo, igreja, polícia – são instituições corrompidas e falam em nome do progresso. A criação da IgrejaDaOvelhinhaSagrada é prova e se ocupa de pregações improvisadas e inventadas para angariar fiéis:

- mas deus escolhe as veredas e os atalhos, deus coloca as pedras onde iremos tropeça, deus é quem sabe a dor de nossas quedas e os inchaços de nossos corpos – o pastor olhava para as suecas que ajeitavam os sutiãs com volúpia – deus é quem apalpa... digo, quem aplaca os nossos corpos e as nossas dores, deus é quem fala por nossas bocas pecaminosas, agora e na hora de nossa morte
- amééé – disseram todos (ONDJAKI, 2013, p. 334).

Curiosamente, quando se trata de assuntos da máxima importância, como se deu no caso da morte da senhora Ideologia, usa-se da tradição para gerar comoção, respeito e autoridade diante da população: “todas as igrejas se pronunciaram pela densa voz dos sinos, nas igrejas foram rezadas longas missas em latim, umbundu, quimbundo, kikongo, tchokwe” (ONDJAKI, 2013, p. 308-309)

Esse uso da tradição também aparece na busca pelo novo calendário angolano e seus feriados. A busca por achar datas comemorativas para incorporar às celebrações angolanas, torna-se missão oficial dos fiscais DessaVez e DaOutra. E o fracasso de conseguir “apenas” quinze feriados irrita o Assessor do Ministro:

- ler, rapazes, investigar, mesmo que seja na internet... [...]
- vocês fiquem espertos... temos as irlandas com as makas de bombas, as espanhas com makas separatistas, as palestinas, olhe só a Pelestina é uma mina de ouro para o nosso mapa de feriados... os índios massacrados pelos espanhóis... os índios dos americanos também, os outros... ai, como é?... aqueles dos maias, toda essa gente deve ser contemplada, a primeira guerra mundial, a guerra-fria, idas à lua, primeira ida, segunda ida, e as tentativas frustradas? por quê ninguém fala nisso? A questão não é somente quem conseguiu lá chegar... e quem não conseguiu? morreu como? são todas essas datas que nós queremos. (ONDJAKI, 2013, p. 363)

O tom de humor, que é presente na cultura angolana, quase sempre consegue levar as coisas de uma forma mais leve, embora mascara o aproveitamento político que se faz dos acontecimentos.

A polícia, igualmente corrompida, se mostra como uma instituição que se adapta facilmente ao modo corriqueiro de resolver as situações, como quando Odonato este em busca do filho, CienteDo-Grã, que fora levado numa viatura, baleado.

- quando, homem? - Odonato parecia ter um choro preso à voz, paternal e obscuro pressentimento. - quando é que o posso ver?
- bem... não sei... não posso prometer nem desprometer. já tentei envolver o subintendente nisso, mas ele não vai com batatas fritas, só se forem verdes
- verdes?
- notas verdes, dodós, cabeças grandes
- isso é que vai ser mais complicado
- pois é, mas tudo está complicado aqui em Luanda - mastigava com satisfação o agente Belo -, basta olhar para você, camarada (ONDJAKI, 2013, p. 258).

Nessa breve exposição, vê-se que, em *Os transparentes*, Ondjaki faz um retrato do que é a Luanda nos dias atuais. Sem o foco na guerra, que é assunto recorrente na Literatura daquele país, tem-se uma visão do que se tornou a cidade depois da independência e depois da guerra civil. Uma cidade bastante semelhante a muitas que conhecemos, inclusive, no Brasil. Percebe-se, através da narrativa, que não há como dissociar a tradição e a modernidade. As coisas estão em constante mudança e, no caso de Angola, essas mudanças são rápidas e impactantes. Tradição e modernidade coexistem na esperança de um desenvolvimento que não extinga a essência da cultura.

Não se deve, porém, entender este romance sob um viés superficial, com uma crítica simplória de que o pobre é bom e o rico é mau. Trata-se, sobretudo, da angústia pela espera de um futuro que não chega, seja porque alguns não querem ou porque outros não conseguem. Enquanto isso, tradição e modernidade seguem vizinhas em Luanda, com uma pontinha, firme, de esperança. Nas palavras do autor:

nós somos a continuidade do que nos cabe ser. a espécie avança, mata, progride, desencanta, permanece. a humanidade está feia - de aspecto sofrido e cheiro fétido, mas permanece

porque tem bom fundo (ONDJAKI, 2013, p. 69).

Referências

- BÂ, Amadou Hampaté. A tradição viva. In: *História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África*. 2ª ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG. 1998.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CHAVES, Rita; MACÊDO Tania. *Marcas da diferença*. São Paulo: Alameda Editorial, 2006.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espectáculo*. Lisboa: Antígona, 2012 [1967].
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Revista dos tribunais LTDA. 1990.
- HOBBSBAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991*. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da sobre-modernidade*. 1ª edição francesa. Lisboa: 90 Graus, 2005 [1992].
- ONDJAKI. *Os transparentes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. 4ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

A Associação entre Ditadura Militar e Milagre Econômico no Brasil – Uma leitura do poema – Diamundo: 24h de informação na vida do jornalista – de Carlos Drummond de Andrade

Fátima Ghazzaoui (USP)¹

Do livro *As impurezas do branco* (1973), de Carlos Drummond de Andrade, *Diamundo: 24h de informação na vida de um jornalista* é um poema extenso, formado por sessenta e oito estrofes, em que há uma seleção de informações retiradas de diversas agências de notícias e publicadas na segunda quinzena de fevereiro de 1973, no *Jornal do Brasil*.

As notícias tratam de uma superfície da realidade aparentemente impermeável à constituição política que faz do mundo um lugar de experiências conflitantes. No caso do Brasil, o cenário era o período da Ditadura Militar. Assim sendo, tudo indica que o poema explicita uma leitura dessa realidade, cuja interpretação exige o acompanhamento da seleção de notícias que o poeta organiza.

O discurso econômico e mercadológico se mistura às notícias do cotidiano, criando um contraste evidente entre a vida social e o Estado. Nesse sentido, o poema faz ver a associação entre Estado de Exceção e Política Econômica Desenvolvimentista, revelando que, enquanto no âmbito político restringiam-se liberdades individuais e calava-se a voz dos adversários, na economia, acordos de colaboração feitos entre o regime militar e a elite mantinham privilégios e intensificavam os métodos de exploração.

A abertura dos arquivos da ditadura trouxe à luz esses combinados que antes suspeitava-se não terem sido possíveis existir. Um desses acordos foi feito pelo então ministro Delfim Neto que passara o chapéu para que banqueiros e industriais financiassem a Operação Bandeirantes em troca da manutenção de seus privilégios e em nome do “desenvolvimento do Brasil”. Como afirma Élio Gaspari em seu livro *Ditadura escancarada*:

1. Graduação em Letras (USP), Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP), Doutoranda do Programa de Pós-Graduação do DTLCC-FFLCH-USP. Contato: fatimaghao@gmail.com

A reestruturação da PE paulista e a Operação Bandeirante foram socorridas por uma “caixinha” a que compareceu o empresariado paulista. A banca chegou-se no segundo semestre de 1969, reunida com Delfim num almoço no palacete do clube São Paulo, velha casa de dona Veridiana Prado. O encontro foi organizado por Gastão Vidigal, dono do Mercantil de São Paulo e uma espécie de paradigma do gênero. Sentaram-se à mesa cerca de quinze pessoas. Representavam os grandes bancos brasileiros. Delfim explicou que as Forças Armadas não tinham equipamento nem verbas para enfrentar a subversão. Precisava de bastante dinheiro. Vidigal fixou a contribuição em algo como 500 mil cruzeiros da época, equivalentes a 110 mil dólares. Para evitar pechinchas, passou a palavra aos colegas lembrando que cobriria qualquer diferença. Não foi necessário. Sacou parte semelhante à dos demais. (GASPARI, 2001, p. 62)

Tal atitude deixou marcas indeléveis na condução do projeto político-econômico do Estado brasileiro. Como aponta Paulo Arantes, os limites que foram transpostos nesses acordos conduziram os homens de negócios aos porões da ditadura:

...o fato é que se transpôs um limiar ao se trazer assim, pelas mãos de um ministro de Estado, os donos do dinheiro para o reino clandestino da sala de tortura: esse o passo histórico que uma vez dado não admite mais retorno, assim como não se pode desinventar as armas nucleares que tornaram a humanidade potencialmente redundante. (ARANTES, 2014, p. 282).

O modelo econômico do capitalismo tardio adotado pela ditadura militar e do qual resultou o efêmero “milagre” econômico do período, financiou a tortura, eliminou opositores e alijou parte significativa da população brasileira. A propaganda governamental fez crer que o Brasil seria uma grande potência e que o crescimento econômico levaria o país a ocupar lugar entre os mais ricos do mundo. Essa imagem afetava a percepção popular da realidade, particularmente em termos do que representavam os vínculos econômicos do sistema financeiro internacional e o fato de que a riqueza produzida permaneceria concentrada.

Carlos Drummond de Andrade, sendo sensível ao seu tempo, não deixou de entrever a maneira como a sociedade brasileira do período vinha se constituindo. Se de um lado o poema configura explicitamente os resultados da expansão capitalista, de outro ele sugere

que esses são frutos de um acordo tácito entre a elite brasileira e o regime militar. Pois o que está implícito no poema e não veio a público, como a repressão política e a exclusão social, arrefeceu-se em favor do fetiche criado pela política desenvolvimentista.

Nesse sentido, as notícias diárias formariam uma espécie de película protetora, pois ainda que a matéria delas fossem certos fatos e informações, estes não serviriam para o despertar da consciência crítica do leitor comum. Drummond faz com que essa dupla condição da informação, cuja função social é criar acesso à realidade, sirva, nos regimes de exceção, para que o real seja apenas uma construção fictícia. Nesse sentido, o excesso de informação serve mais ao fortalecimento da alienação. Tal paradoxo não sobrevive à aguda percepção do poeta, que zomba dele, explicitamente, no anúncio reproduzido na décima estrofe: “*Companhia de seguros vende carros trombados*”.

O caráter incomum do poema já vem anunciado no título: *Diamundo: 24h de informação na vida de um jornalista*, a indicar uma sucessão ininterrupta de atualizações acerca dos acontecimentos do mundo.

A palavra jornal nos chega pelo italiano *giornale* que, por sua vez, origina-se do latim *diurnale* que a utilizava para indicar o *diário* ou o pagamento pelo dia de trabalho. O periódico impresso, o jornal, nasceu, então, como uma publicação diária, embora todo o processo de sua produção ocupe todo o tempo dos profissionais da imprensa: 24 horas de serviços contínuos. Energia empregada para informar o andamento do mundo observado todo o tempo, como um trabalho, cuja finalidade é informar os que estão ocupados com a vida que nem sempre é noticiada.

E o que os jornais noticiam? A movimentação econômica que se traduz nas inovações técnicas, nos produtos comercializados, nas decisões do Estado, nas ofertas de produtos e de pessoas.

Noticiam para quem? Para o “jornaleiro”, neologismo que nos leva a pensar que o leitor ocupa a função correspondente que justifica o jornal, por isso deve ler o que publica todos os dias de modo a garantir a circulação econômica do noticiário. Assim sendo, o jornal inventa o “leitor” como função complementar do “escrevedor”, ambos sustentando a dinâmica da assimilação ininterrupta da dor, possível somente porque sua divulgação torna-a banal, descartável, a fim de que possa ser substituída por uma nova no dia seguinte.

A produção ininterrupta de informação é também uma forma de sobreposição e apagamento dos rastros históricos da experiência com o qual se produz a reflexão e sensibilidade. Veja-se a 24ª estrofe:

Não precisa arranjar
empregada pequena:
ela cabe no quarto

Aliás, chama a atenção o fato de o poema ser composto por notícias e anúncios classificados, sem que a voz da subjetividade lírica seja evidente. Ela aparece na tonalidade irônica com que as informações são elencadas. Assim como a primeira estrofe que oferece informações sobre o estado atmosférico e as previsões do tempo, a segunda estrofe traz informações sobre a qualidade do ar. Nesse sentido, ambas tratam das circunstâncias ambientais ou seja do “clima” em que a vida se desenvolve.

As informações mostram que o clima na América do Sul esquentava de Lima, 22° C até o Rio de Janeiro, 40°C. Mas, no caso do Rio, o clima quente é responsável pela “praia espetacular”. A ideia de que o clima esquentava poderia ser compreendida em dois sentidos, claramente: temperatura ambiente e sensação térmica que se acompanham da temperatura do ambiente social e do “clima” de percepção das pessoas acerca desse ambiente.

Na segunda estrofe, o tema é a qualidade do ar, os níveis de poluição, que afetam diretamente a respiração das pessoas e, por conseguinte, a vida. Por conta dos altos índices de poluição, na década de 70 boletins diários passaram a ser produzidos pelas agências governamentais e publicados nos jornais.

As informações selecionadas pelo poeta tratam de três ambientes específicos: a rodoviária de São Paulo, espaço urbano de acesso ao transporte coletivo que permite às pessoas o direito de locomoção, de ir e vir, onde a qualidade do ar se mostra satisfatória; um edifício comercial situado em São Paulo, à Rua Tamandaré nº 693, onde se desenvolvem atividades próprias da iniciativa privada, a qualidade do ar mostra-se insatisfatória; e, finalmente, no centro do Rio de Janeiro, em torno do Palácio da Justiça, há um “recorde de partículas”, indicando que a convergência de agentes de poluição para o centro, o núcleo, da Justiça torna o ar insuportável, insinuando também a inoperância do Ministério da Justiça sob a égide do AI5. Segue a estrofe:

Índice de poluição
na Rodoviária de São Paulo:
12:6 satisfatório
Na Rua Tamandaré 693
15:7 insatisfatório
Recorde de partículas no centro do Rio de Janeiro
em torno do Palácio da Justiça

Um outro bom exemplo da tonalidade irônica adotada pela subjetividade lírica é a 11ª estrofe, nela lê-se a informação de a TFP, fundada por Plínio Corrêa de Oliveira para resguardar os valores tradicionais da igreja católica, põe-se a combater os Cursilhos, movimento também católico iniciado em 1948, na Espanha franquista, assumido pela Juventude da Ação Católica Espanhola (JACE) que se punha a peregrinar divulgando aos leigos as principais bases doutrinárias e os compromissos comunitários do catolicismo.

Sociedade de Defesa da Tradição
Família e Propriedade
volta à rua três anos depois
para combater cursilhos

Servindo-se das funções referencial e apelativa da linguagem, o sujeito lírico manipula informações e anúncios de classificados escancarando de um lado o grau de entusiasmo que o crescimento econômico provocou, permitindo a uma parcela da sociedade acesso a bens antes inacessíveis. E de outro lado, o entorpecimento no qual essa situação lançou essa mesma parcela que se fingia surda, muda e cega a quaisquer problemas de repressão e exclusão social. Como se vê na 37ª estrofe:

Dê uma colher-de-chá aos ricos
Vá morar com eles
No Jardim Sul-América

Nesse sentido, percebe-se que a subjetividade lírica manipula as informações colocando-se falsamente distante delas, pois apesar de assumir o papel incômodo de revelar uma realidade social dada, ela tem consciência do lugar em que se encontra, sem condições para alterar a realidade, também inserida na conjuntura social e política, sem se excluir do processo.

Cabe dizer, que o leitor comum do jornal e que talvez possa ser

o leitor comum de literatura tem expectativas acerca de um tipo de texto e de outro. Do jornal extrai certas verdades com as quais traça planos e toma decisões, crendo que as informações sirvam como sinalizadores. Da poesia, ao contrário, espera encontrar o deleite das “belas letras”, das belas imagens que o levariam a evadir da dura realidade. Drummond, ao fazer do noticiário a matéria e o discurso de seu poema, quebra com as expectativas do leitor comum que, incomodado, ajuíza a obra como uma produção de menor valor. O mesmo leitor comum que não pode ver a realidade através da informação não consegue ver poesia onde não reconhece certas fórmulas com as quais foi habituado.

Essa condição, também paradoxal, parece indicar a contradição essencial do desenvolvimento capitalista: as mercadorias são consumidas segundo certas instruções de uso e importância, determinantes de seu valor. O consumidor desconhece os detalhes da produção e aceita, sem questionamento, a realidade do produto. Essa condição imposta aos objetos descarta as operações de sentido e com elas os sujeitos que as realizariam. Nesse sentido, a poesia como obra das subjetividades do poeta e do leitor nada comunica nessa dimensão econômica em que a aparência das coisas encobre o trabalho de produção. Por conseguinte, um poema que tem aparência de cópia de noticiário nada significa para aquele que não é um “jornaleiro”, cujo trabalho é descobrir e revelar o sentido por traz dos aparentes esclarecimentos.

A estratégia usada pelo poeta, que por si só é a expressão de sua condição de artista em uma sociedade silenciada pela opressão do Estado, funciona como uma acentuação do estranhamento da realidade absurda que não pode ser ignorada. Há no texto uma intenção de promover o incômodo no leitor e o poeta usa recursos estéticos para realizar sua denúncia. A repetição do verso “homens de venda”, cinco vezes, na estrofe 56ª não indica a quantidade de homens que o mercado precisa com urgência para realizar suas vendas, como também, por efeito da polissemia, mostra que o mercado precisa de homens que tenham seus olhos tapados com vendas ou ainda de homens que sejam vendáveis.

Precisa-se com urgência
homens de venda
homens de venda

homens de venda
 homens de venda
 homens de venda

Nesse sentido, inegavelmente, Drummond reafirma o lugar da poesia, embora em outro diapasão, incomum à sua escrita anterior. Para o crítico José Miguel Wisnik, “a partir dos anos 1960 e 1970, a palavra poética sofre um abalo, perde sua capacidade de conclamar e é tomada pela onipresença da publicidade e da comunicação de massa” (WISNIK, 2018, p. 180). Como consequência, o crítico aponta que nos anos 1970 os poemas são “mais derramados e menos rigorosos” (WISNIK, 2018, p. 181). E ao falar especificamente do poema “Diamundo: 24h na vida de um jornaleiro”, ele associa a prevalência da linguagem publicitária e dos meios de comunicação de massa como os responsáveis pela perda de potência do poeta frente ao mundo. Nesse sentido, para o crítico, a atuação do poeta frente ao mundo em que a comunicação de massa impera é menor, e classifica o poema como:

a colagem de fragmentos emitidos por agências de notícias, desgarrada no ritmo intensivo da vida social turbinada pela comunicação de massas, atesta por si só o deslocamento, se não a inoperância, da intervenção de tipo quase demiúrgica que o poeta sustentava antes sobre o mundo. Em outras palavras, a invocação do sujeito ao “mundo” perde algo de sua força diante do poder avassalador do mundo propriamente dito, que vai se tornando ostensivamente o império das coisas simultaneizado pela ação dos media e da propaganda. (WISNIK, 2018, p. 181)

Muito embora haja um aparente enfraquecimento do poder de atuação do poeta, como afirma o crítico acima, o poeta tem consciência da sua condição, é ele quem seleciona, é a voz criada por ele que ironiza, é dele a arquitetura do poema que revela tal circunstância, é dele a escolha de usar a linguagem da publicidade como estratégia de desestabilização dos sentidos das palavras naturalizadas pelos meios de comunicação de massa e, por conseguinte, é vontade do poeta causar o estranhamento no leitor diante de linguagem tão fora dos padrões habituais da poesia. Desse modo, o que pode ser lido como sinal de menos na valoração de um poema, ou seja, ser “menos rigoroso e mais derramado”, como afirma Wisnik em seu livro “Maquinação do mundo”, ao se referir aos poemas da

década de 70, pode ser procedimento estratégico empregado por um poeta que não tem medo de se servir nem dos jargões nem das palavras desgastadas para ressignificar a realidade, fazendo uso de uma estética do choque para alimentar sua poesia.

É de se pensar então o que realmente significará para a lírica drummondiana, e para este poema em particular, servir-se das palavras com as quais o mundo da propaganda e do mercado se fazem presentes e imperam sob todos os outros aspectos da sociedade. Pois, ao se apropriar dessa linguagem, o poeta busca desestabilizá-la, usando-a como arma para redimensionar seus aspectos polissêmicos que se encontravam amordaçados. Com isso, a força de atuação do poeta e o alcance de sua voz subjetiva mantem-se fortalecidos.

Tal cenário de mundo, traçado no poema, que na década de 1970 já se encontrava totalmente constituído, está inserido no livro *As impurezas do branco*, cujo traço de análise acerca da civilização ocidental vai se delineando desde os primeiros poemas, progredindo para uma avaliação de atuação dos que se revoltaram e lutaram contra o modelo de exploração do colonialismo e o do neocolonialismo contemporâneo, até chegar, parece, à impossibilidade de se ter uma voz coletiva verdadeira, reduzindo o sujeito lírico às suas aspirações pessoais, limitadas a uma espécie de salvação individual, a qual parecem estar reduzida a humanidade na contemporaneidade. É um livro que marca o fim da década de 60, consolidando o que foi definido como o mundo após a II Guerra Mundial. Como afirma Jameson:

...após a II Guerra Mundial, uma nova espécie de sociedade começava a se formar (variadamente descrita como sociedade pós-industrial, capitalismo multinacional, sociedade de consumo, sociedade dos mídia e assim por diante.) Novos tipos de consumo, obsolescência programada, um ritmo ainda mais rápido de mudanças na moda e no *styling*, a penetração da propaganda, da televisão e dos meios de comunicação em grau até agora sem precedentes e permeando a sociedade inteira, a substituição do velho conflito cidade e campo, centro e província, pela terciarização e pela padronização universal, o crescimento das grandes redes de autoestradas e o advento da cultura do automóvel - são vários dos traços que pareciam demarcar uma ruptura radical com aquela sociedade antiquada de antes da guerra, na qual o modernismo era ainda uma força clandestina. (JAMESON, 1985, p. 10)

No poema, além de a linguagem privilegiar a função referencial e apelativa, o sujeito lírico seleciona as informações levando em consideração temas que ocupam os jornais diariamente: o tempo no mundo e no Rio, a poluição, a crise monetária, a crise da fé, os classificados de venda de imóveis, o crédito ao consumidor, o PIB, a tecnologia, a mortalidade infantil, a ocupação da terra, o trabalho escravo, os anúncios de emprego, a exploração no trabalho, as relações internacionais, as celebridades, as amenidades do dia, as receitas de comida, os escândalos etc. Tudo levaria a crer que essa seleção é aleatória e sem direção. Porém, percebe-se que, além de seguir critérios colados à produção de notícias e à realidade por ela criada, a maneira como elas são montadas pelo poeta faz revelar sentidos que haviam sido perdidos ou escamoteados pelo mundo da publicidade e da comunicação de massa. Desse emaranhado de notícias percebe-se como se dá a inserção do Brasil no mecanismo da produção do capitalismo mundial e na sociedade de massas e do consumo.

Entre 1968 e 1973, sob a batuta do ministro Delfim Neto, o país vivenciou um crescimento do Produto Interno Bruto (PIB) de em média 11%, queda da inflação e aumento do poder aquisitivo do empresariado e da classe média, fator que possibilitou o aumento do consumo e da produção de bens duráveis, especialmente eletrodomésticos e automóveis. No final desse período, no entanto, com a volta da inflação, a dívida externa brasileira triplicou entre 1967 e 1972 e a concentração de renda se agravou, prejudicando a camada mais pobre da população. (Biografias da ditadura – Memórias da Ditadura)

No poema, o quadro econômico, conhecido como Milagre econômico, anunciado acima, surge tanto nas informações quanto nos anúncios de venda de imóveis, de carros e de bens de consumo duráveis, não sem um toque de ironia e mostrando a perversão da exclusão social, pois o público dos anúncios era a classe média emergente que passou a ter crédito facilitado para aquisição de bens de consumo duráveis, como atesta a 6^a estrofe:

Anunciamos uma vida melhor
no Alto da Consolação:
2 apartamentos por andar
acabamento personalizado

3 bucólicos espaçosos dormitórios
 e respectivos banheiros sociais
 metais de linha italiana
 área de serviço com A e S maiúsculos
 Condições?
 Conversando a gente se entende

Ou nesta estrofe que, ao se reportar à expansão de crédito ao consumidor, o tom é de deboche frente ao engodo que representavam os empréstimos oferecidos, como aparece na 7ª estrofe:

Nossa opinião:
 Os números referentes à expansão
 do crédito ao consumidor
 e a política de diversificação
 de polos de desenvolvimento
 mantida a taxa anual de 10%/de crescimento do PIB
 com fundos mútuos de investimento
 servindo de suporte
 à criação do mercado de milagres
 digo preferenciais ao portador
 em ritmo agressivo
 e tal e coisa
 e blá
 e blé
 e blu.

Ou ainda na 42ª estrofe sobre o financiamento de carros:

Nada Como comprar
 carro novo como dinheiro dos outros

No poema, a tortura está ocultada; não se revelava nos jornais, onde estava sempre ausente, proibida de ser noticiada pelos órgãos de imprensa, que poderiam ser fechados caso isso ocorresse. Prevaleciam os dados do crescimento econômico e do consumo de bens duráveis, que numa certa medida revelava também o lucro obtido pelos jornais em troca de sua omissão. Os classificados ocupavam parte considerável da edição diária.

As informações relacionadas aos privilégios se dão por esse viés, os investimentos em equipamentos modernos, a compra de imóveis, a possibilidade de turismo, tudo isso mostrava quem tinha poder de

compra, a quem o modelo adotado pelo regime militar beneficiou. Como se vê nas 35^a, 44^a e 53^a estrofes, respectivamente:

Compre 160 000 quilômetros de Europa
por apenas 130 dólares
percorrendo 13 países
em 3 semanas
em trem de 1^a classe
à velocidade máxima de 16^a quilômetros por hora

Você tem 80 meses para pagar
350 m² de ideologia de conforto
na Barra da Tijuca

Compre
18° graus de conforto de Lagoa Rodrigo de Freitas
De qualquer andar uma visão maravilhosa

Em contrapartida, a face dos excluídos aparece interligada à rede de relações de trabalho, nos classificados de empregos e/ou naqueles que estavam excluídos do mercado de trabalho. Como se vê, por exemplo, o tratamento que se dava às mulheres que procuravam trabalho, na 33^a estrofe:

Moça para contato junto a engenheiros e arquitetos
Moça para pesquisa de mercado
Moça para acabamento em laboratório fotográfico a cores
Moça de boa aparência, 25 anos no máximo
para servir café a executivos

Ou quando trabalhadores rurais são vendidos para um fazendeiro cujo nome não passa de um apelido, isentando-o da responsabilidade do crime que cometera, como atestam os seguintes versos, da 34^a estrofe:

Polícia Federal no Rio Grande do Norte
apreende caminhão com 55 lavradores
vendidos ao preço unitário de 60 cruzeiros
ao fazendeiro Zé Ricota de Goiás

Além dos anúncios de empregos, o desrespeito aos direitos humanos no sistema prisional surge na superlotação das cadeias e suas consequências. Por associação, se superlotadas e sem condições de

manter presos aqueles que eram vistos como páreas, ou desnecessários ou de preferência que estivessem mortos, por que não usar as cadeias para eliminar opositores políticos? Não foram poucos os presos políticos que se viram encarcerados em presídios e condenados por crimes comuns, onde teriam morrido de forma anônima. A estrofe não revela quem são os presos, assim como não se sabe a identidade de muitos desaparecidos políticos, enterrados em valas comuns pela ditadura militar, como aponta o dístico da 52ª estrofe:

21 presos trucidam na cela
Dois companheiros que dormiam

E se não se falava da ditadura brasileira abertamente, a recém instaurada ditadura argentina serve de espelho irônico para a nossa com suas eleições cem por cento livres, como se vê na 43ª estrofe:

Argentina suspende estado de sítio
por 24 horas
para que haja eleições livres.

Por fim, a seleção feita por Drummond revela que a exclusão e a exploração dos trabalhadores mais pobres andavam em acordo com a política desenvolvimentista do regime. Se de um lado as exigências da produção aumentaram e o trabalho especializado passou a ser urgente, aos pobres restaram os trabalhos menos qualificados e os postos de trabalho inferiores. Enquanto isso, o setor industrial em expansão exigia pessoal qualificado e lucrava com a expansão da produção, estendendo à classe média a possibilidade de ascensão e de consumo — conquanto que fossem coniventes com a matança orquestrada nos porões da ditadura. Todos entorpecidos pelos benefícios temporários do milagre econômico e dispostos a serem ajustados ao modelo de desenvolvimento do capitalismo tardio, expurgando a presença de opositores. A urgência na implantação do modelo econômico e a garantia do seu funcionamento pleno traduz-se na imagem da 56ª estrofe, citada anteriormente. Os homens de venda são necessários para as vendas, são ajustados para as vendas, vivem com os olhos vendados para não enxergar além do necessário. Reproduzo novamente a estrofe abaixo:

Precisa-se com urgência
 homens de venda
 homens de venda
 homens de venda
 homens de venda
 homens de venda

Entre a falta de petróleo, anunciando a próxima crise sistêmica e os embates da Guerra Fria, o lugar ocupado pelo Brasil no cenário mundial fica marcado por sua posição periférica, como era de praxe nas relações de forças do capitalismo multinacional: implantação de indústrias de ponta que detinham a tecnologia, exportação de matéria prima, exploração de minérios e riquezas naturais. O falso progresso que durou pouco tempo, deixando um saldo de dívidas tanto externa quanto interna, além do recrudescimento da ditadura militar, produziu a linguagem comum do período. Uma linguagem em que a mercadoria e o mercado estão em primeiro plano, tornando tudo e todos produtos do mercado, o que amplia o grau de alienação social. Quanto mais entorpecidos, mais fácil a manipulação de dados e de pessoas, consome-se o que se oferece, sem se dar conta da inevitabilidade das circunstâncias nem do grau de perigo que elas representam. Coloca-se tudo no mesmo patamar. E a França explodir uma bomba atômica toma a mesma proporção do que a explosão de um avião por um sequestrador provocou, sendo que a ação do sequestrador, que no verso não está identificado, apesar de grave é infinitamente menor. Muito embora a notícia registrada no verso anuncie um sequestrador, sabe-se muito bem que, dependendo do ponto de vista, ser sequestrador é muitas vezes ser representante de movimentos de libertação de colônias europeias. Aos olhos da imprensa, porém, são sequestradores, terroristas. Ao passo que a ação da França, país que colonizou países na África e no Oriente Médio, é vista como uma demonstração de poder. Explodir bombas para medir força com outras potências e fazer a manutenção de seus privilégios de exploradora, como se vê na penúltima estrofe do poema, a 67^a:

Bomba francesa explode
 no Pacífico
 Sequestrador faz explodir avião

Mais do que se servir de uma linguagem que cria um mundo reificado e que explora e mata de diversas maneiras, o poeta mostrou que não se deixou seduzir e sobrevive à alienação. Mesmo sabendo-se pequeno frente a um mundo em que a onipotência do mercado impera, ele encontrou meios de usar a linguagem que constrói esse mundo para gritar a necessidade de se implodir este mundo de dentro para fora.

Quando em *Claro Enigma*, Drummond publicou o poema “Oficina Irritada” e conclamou que queria compor um soneto duro, seco abafado, difícil de ler e que seu soneto não provocaria nenhum prazer ao leitor, ele tinha a intenção de machucar, de fazer doer, de incomodar. Mesmo assim, ele fez um soneto, forma fixa tradicional que provocava deleite aos amantes da poesia dita clássica. Em *Diamundo: 24 horas de informação na vida do jornaleiro*, ele também quer causar incômodo, mas é mais radical porque rompe com as referências desgastadas do fazer poético sem romper com a poesia, que continua viva em cada escolha de informação colocada e revelada. A poesia se mantém viva no paradoxo da última estrofe, em que um menino cuja cor o torna estranho, ou revela alguma enfermidade, é poeticamente tão luminoso quanto a cor do mar, anúncio de uma imensidão desejada, como se vê na 68ª estrofe:

Nasce em Bogotá um menino
Inteiramente verde-mar.

Se a maneira como o poeta explicitou o que aparentemente era óbvio, mas para maioria não parecia ser, só demonstra que o poeta resiste e sobrevive. Resiste no poema derramado e continua a se derramar por um mundo que se recusa a ouvi-lo e fecha os olhos aos que continuam sendo apagados pela história.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond. As Impurezas do Branco, In: *Nova Reunião: 23 livros de poesia*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 393-401.
- ARANTES, Paulo Eduardo. 1964, In: *O novo tempo do mundo*. São Paulo: Boitempo, 2014, p. 282.

- BIOGRAFIAS DA DITADURA. MEMÓRIAS DA DITADURA, s/d. Disponível em: Delfim Netto - Memórias da ditadura (memoriasda ditadura.org.br)
- GASPARI, Élio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 60.
- JAMESON, Fredric. Pós-Modernismo e Sociedade de Consumo. Tradução Vinícius Dantas. *Revista Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n.12, p. 16-26, jun. 1985.
- WISNIK, José Miguel. A Máquina poética. In: *Maquinação do Mundo: Drummond e a Mineração*. 1ª edição - São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p.181.

Século XXI e literatura de cárcere no Brasil: o testemunho de Igor Mendes em *A Pequena prisão*

Guilherme Henrique Ferreira Pimentel (UFPE)¹

Introdução

Antes de mergulhar nos escritos de Igor Mendes em *A pequena prisão*, entendo ser importante contextualizar o momento do cenário político brasileiro no período anterior ao processo antidemocrático que originou seu encarceramento. Para tanto, uma breve cronologia das manifestações populares dos anos 2013 e 2014 merece ser lembrada. Em junho de 2013, o governador do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral², ordenou a repressão brutal da polícia, o que originou no desaparecimento do ajudante de pedreiro Amarildo de Souza, torturado e morto por policiais da UPP da Rocinha. Em outubro do mesmo ano, foi deflagrada a greve nacional dos professores da educação, com várias manifestações nas ruas. Em meados de fevereiro de 2014, não satisfeito, o prefeito à época, Eduardo Paes, decretou um aumento abusivo das passagens de ônibus. Com muita insatisfação popular, ambos reforçaram ainda mais o poder das Tropas de Choque. Nas manifestações contra o aumento das passagens, o cinegrafista da Band, Santiago Andrade, foi atingido acidentalmente por um rojão e chegou a óbito. Os culpados pelo ocorrido foram Caio Silva e Fábio Raboso. A morte de Santiago Andrade serviu aos interesses da polícia de Cabral e Paes, que passou a atuar de forma ainda mais violenta. A grande mídia também abraçou a causa, fortalecendo a opinião do público em desfavor das manifestações populares.

Entre junho e julho de 2014 ocorreram os protestos mais intensos contra a realização da Copa do Mundo, com forte reação às remoções das comunidades, como o caso da Aldeia Maracanã; os

1. Graduado em Ciências Sociais (UFPE), mestrando em Sociologia (UFPE).
2. No dia 22 de julho de 2013, Sérgio Cabral baixou o decreto nº 44.302. O decreto constitui a CEIV, Comissão Especial de Investigação de Atos de Vandalismo em Manifestações Públicas, criada após a onda de protestos nas ruas do Rio.

assassinatos classificados como “Auto de resistência³” presentes nas favelas a partir do que chamaram de “pacificação”; as diversas perseguições de ativistas e o mau uso dos recursos públicos etc. Na época das manifestações, Igor Mendes, até então graduando em geografia pela UERJ, esteve muito engajado com as lutas políticas no Movimento Estudantil Popular Revolucionário (MEPR) e na Frente Independente Popular (FIP). Na véspera da final da Copa do Mundo, no dia 12 de julho, Igor Mendes, ao lado de mais 22 ativistas, tiveram suas prisões decretadas. A causa principal sinalizou ser a tentativa de coibir os protestos que estavam programados para o dia seguinte. Não foi o que ocorreu, uma vez que próximo ao Maracanã, lugar da final, milhares de pessoas se juntaram na Praça Saens Peña e protestaram. Alguns dias depois, em 15 de julho, mais manifestações ocorreram, desta vez contra a prisão decretada contra os 23 ativistas. No mês de agosto o Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro forneceu a liberdade provisória dos 23 processados. Apesar do *habeas corpus*, algumas restrições foram impostas, dentre as muitas, a proibição de frequentar qualquer manifestação ou protesto. Como lembra Vera Malaguti Batista no prefácio de *A pequena prisão*, essa “brutal perseguição penal [foi] realizada com o aval dos governos federal, estadual e municipal, com o auxílio descarado e implacável da grande mídia.” (MALAGUTI, 2017, p. 23).

Dois meses após a liberdade provisória, no dia 15 de outubro, Igor Mendes participou ao lado de Elisa de Quadros (apelidada pela imprensa de Sininho) e Karlayne Moraes (Moa) de uma atividade cultural na Praça da Cinelândia em homenagem ao dia do professor. Neste dia mais de 200 pessoas foram presas e cerca de 70 foram levadas para as penitenciárias de Gericinó (Bangu). Estes ativistas foram enquadrados na Lei de Organização Criminosa (lei 12.850/13),

3. Como exemplo de assassinatos de inocentes temos os jovens Johnatha de Oliveira Lima e Paulo Roberto Pinho de Menezes, que estavam com 18 anos quando foram assassinados pelos policiais da UPP de Manguinhos. O primeiro foi assassinado por um tiro nas costas no dia 14 de maio de 2014. O segundo foi perseguido, espancado e asfixiado por cinco policiais até morrer no dia 17 de outubro de 2013. Desde então suas mães sempre lutaram por justiça pelos seus filhos e os filhos de outras mães. Ana Paula Gomes de Oliveira e Fátima dos Santos Pinho de Menezes organizaram vários protestos, denunciando o genocídio do povo negro em Manguinhos. Inclusive, ambas encabeçaram o coletivo Mães de Manguinhos.

aprovada no Congresso Nacional em 02 de agosto de 2013. No dia 02 de dezembro de 2014, o juiz Flávio Itabaiana de Oliveira Nicolau, titular da 27ª Vara Criminal da Capital, decretou pela quarta vez a prisão de Igor Mendes, Elisa de Quadros e Karlayne Moraes. A seguir, a citação do despacho do juiz, presente também no início da narrativa de Igor Mendes:

Elisa de Quadros Pinto Sanzi, vulgo “Sininho”, Igor Mendes da Silva e Karlayne Moraes da Silva Pinheiro, vulgo “Moa”, foram beneficiados com a aplicação de medidas cautelares diversas da prisão, contidas no art. 319 do Código do Processo Penal. Ocorre que, conforme provam as informações e imagens, os supracitados réus participaram de um protesto realizado em 15/10/2014 na Cinelândia, em frente à Câmara Municipal do Rio de Janeiro, descumprindo, assim, a medida cautelar que proíbe a participação em manifestações e protestos (...) isto posto, em virtude do descumprimento de uma das medidas cautelares impostas aos réus, qual seja, proibição de frequentar manifestações ou protestos, e para garantia da ordem pública, decreto a prisão preventiva dos acusados. (MENDES, 2017, p. 45)

Ou seja, o Estado não esteve preocupado em estabelecer um diálogo com a sociedade. Como foi apresentado no despacho acima, a criminalização dos movimentos sociais é a resposta do Estado para quem o questiona. Nesse sentido podemos pensar o endurecimento do Estado de Polícia (FOUCAULT, 2008). Para o teórico francês, o Estado de Polícia implica

justamente um objetivo ou uma série de objetivos que poderíamos dizer ilimitados, pois se trata precisamente, no Estado de polícia, para os que governam, de considerar e encarregar-se não somente das diferentes condições, isto é, dos diferentes tipos de indivíduos com seu estatuto particular, não somente de encarregar-se disso, mas encarregar-se da atividade dos indivíduos até em seu mais ténue grão”. (FOUCAULT, 2008, p. 10)

Com efeito, o Estado Democrático de Direito proposto na Constituição de 1988 avança em passos largos em direção a um Estado Policial quando, no século XXI, presenciamos presos políticos, como o caso de Igor Mendes. Em *A pequena prisão* podemos visualizar um escritor ciente desse endurecimento, aliás, de uma repressão que não foi embora.

Pertenço à geração que vive a transição entre uma época de relativa liberdade, conquistada ao final do regime militar, e o endurecimento da repressão política, em um contexto de crise econômico-social crescente e aumento das mobilizações populares. Digo endurecimento da repressão política, especificamente, porque os pobres, vivendo em guetos nos bolsões de miséria das grandes cidades, ou no campo, vitimados pelos bandos de pistoleiros a serviço dos latifundiários, nunca deixaram de ser reprimidos, presos e mortos pelas tropas oficiais ou os famigerados “esquadrões da morte”. Essa é, na verdade, a maior refutação de que os “anos de chumbo” são coisa do passado: somos, atualmente, a quarta maior população carcerária do mundo, saltando de 90.000 seres aprisionados em 1990 para pouco mais de 700 mil em 2017. Temos as polícias que mais matam em todo o planeta, e a permanência em nosso ordenamento da famigerada categoria “autos de resistência”. Conhecemos casos escabrosos, como o de Amarildo de Souza, que provam eloquentemente que a iniquidade e a tortura não acabaram simplesmente porque eleições – essas eleições viciadas que conhecemos – passaram a ocorrer. No fundo de cada delegacia, no alto dos morros densamente povoados, em cada presídio, segue existindo um DOI-CODI. (MENDES, 2017, p. 49-50)

Apesar de vivermos em um Estado supostamente redemocratizado, este possui elementos de um estado de exceção. Agamben (2004) vê a presença do estado de exceção não apenas naqueles onde existem ditaduras, como também nos países democráticos. Na análise do filósofo italiano, “O estado de exceção, na medida em que se desloca entre uma medida provisória e excepcional para uma técnica de governo, apresenta-se como um patamar de indeterminação entre democracia e absolutismo” (AGAMBEN, 2004, p. 13). Numa linha de raciocínio parecida, Florestan Fernandes, com sua diversa contribuição para o pensamento social brasileiro, pode nos ajudar, dentro de uma perspectiva de atualização, a compreender a atualidade do Brasil. Para Fernandes, no papel, a Constituição de 1988 era cidadã, mas na realidade negava a cidadania a grande parcela da sociedade brasileira. A Constituição de 1988 é imbuída de contradições profundas: por um lado, promete um Estado de reforma social, mas por outro mantém todo o entulho autoritário. Similarmente, ao discutir sobre o Estado Policial e a criminalização dos movimentos sociais, Taiguara Libano Soares e Souza afirma que

Com as políticas de ajuste estrutural implementadas na década de 1990 dá-se o vertiginoso aumento da miséria e da exclusão social estrutural. Como estratégia de contenção das classes excluídas, o Estado Penal passa a preconizar a criminalização das consequências da miséria. (SOUZA, 2015, p. 193)

Ainda de acordo com Souza (2015), o Estado de Polícia é fundamentado à medida que fornece uma estratégia político-criminal que propõe “a redução da maioridade penal, a aplicação da pena capital, a ampliação das penas de prisão para pequenas transgressões, o encarceramento em massa de indivíduos integrantes de classes sociais mais baixas” (SOUZA, 2015, p. 188). Para Malaguti (2017) a prisão é uma forma de controle das classes baixas e daqueles que se rebelam contra o Estado:

Nos dias de hoje, e mais especialmente no Brasil, o sistema penal (que vai da mídia aos tribunais, passando pela polícia) já não reivindica suas promessas falaciosas (as ilusões ressocializadoras) mas extravasa sua metodologia e aniquilação ancorada nas violências históricas da colonização e da escravidão. (MALAGUTI, 2017, p. 24)

No processo de redemocratização, as classes subalternizadas não conseguiram acessar tudo o que deveriam enquanto cidadãs. Como fator crucial para a reprodução dessas desigualdades, Fernandes (1990) chama de “resistência sociopática das classes dominantes à mudança e suas manobras dissimuladoras em torno da ‘questão democrática’”(FERNANDES, 1990, p. 8). Ou seja, a resistência sociopática à mudança é um processo dinâmico de manutenção das desigualdades sociais ordenado pela burguesia. Um dos métodos mais eficazes para essa manutenção é o uso da violência. A violência tem a funcionalidade não apenas de dominar os indivíduos, mas também possui um caráter funcional na sociedade e faz o povo clamar pela ordem burguesa (que é uma ordem autoritária dura).

Sobre essa classe dominante, Mário Augusto Medeiros da Silva observa que ela é “burocrática, autoritária, renegadora da realidade nacional em prol do bom padrão (europeu ou norte-americano), escondedora dos dilemas nacionais e de seus cadáveres, violenta” (SILVA, 2008, p.32). Na narrativa de Mendes conseguimos perceber como essa ordem autoritária dura o levou para o que ele chama de “porão da nossa sociedade” (MENDES, 2017, p. 33). Ao passar pela

experiência traumática do cárcere, Mendes nos avisa no início da obra o porquê do nome “pequena prisão”.

Por quê falo em “Pequena prisão”? Exatamente porque, iludidos com a sociedade autoproclamada “livre”, vivemos na verdade em uma imensa, cada vez maior, prisão. Não creio que possamos considerar realmente livres os que têm de enfrentar a rotina de um trabalho extenuante e embrutecedor, coagidos pela fome e pela ameaça do desemprego. Desse ponto de vista, o que chamamos de prisão, a cadeia, é apenas uma fração da prisão maior em que vivemos – um pouco mais pobre de vida, mais descaradamente odiosa, é verdade, mas ainda assim uma fração, se comparada ao grande presídio de povos em que se convertem a nossa sociedade nesses princípios do século XXI. (MENDES, 2017, p. 34-35)

Antes do início da Copa do Mundo de 2014, o Estado brasileiro precisou vender uma ideia de “paz social”: agiu brutalmente contra as manifestações; removeu comunidades de espaços visíveis, como foi o caso da Aldeia Maracanã; aumentou a guerra às drogas nas periferias, etc. Nesse sentido, julgamos haver uma violência estrutural na sociedade brasileira. Esta violência é construída e fortalecida sobretudo quando os setores econômicos, políticos e culturais vulnerabilizam os indivíduos, tornando-os objetos e não seres humanos. Assim, *A pequena prisão* nos remete a um passado obscurantista que ainda não passou.

O testemunho de um preso político

Por meio do uso da memória e a força política que ela revela, em *A pequena prisão*, Mendes empreende um teor testemunhal cortante, elaborado por um sujeito ocupante de espaços marginalizados da sociedade. Não se trata aqui de unificar a sua narrativa e pensá-la como homogênea, ela possui características específicas que a diferenciam tanto das obras de presos políticos no período ditatorial, como também dos presos “comuns” que publicaram nas últimas décadas. No contexto das obras literárias escritas por presos “comuns” a partir de 2000 temos *Memórias de um sobrevivente* (2001) de Luiz Alberto Mendes; *Sobrevivente André du Rap, do massacre do Carandiru* (2002), de André du Rap em colaboração com o jornalista Bruno Zeni; *Pavilhão 9 - paixão e morte no Carandiru* (2001), de

Hosmany Ramos; *Vidas do Carandiru: histórias reais* (2002), de Humberto Rodrigues; *Diário de um detento* (2001), de Jocenir, entre tantas outras publicações. Estas obras vão no sentido oposto à predominância de narrativas que eram protagonizadas por presos políticos, como *Memórias do cárcere* (1953), de Graciliano Ramos; *Em câmera lenta* (1977), de Renato Tapajós; *O que é isso companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira.

Defendo que Mendes está em um hiato entre esses dois períodos literários. Por um lado, está próximo da realidade marginalizada dos escritores contemporâneos, por ser de origem pobre e também se enquadrar numa ideia de literatura marginal contemporânea. Por outro, se reconhece como um preso político. A partir de um panorama marginal/periférico, é possível perceber em seu discurso formulações contra-hegemônicas que reivindicam o espaço além da sua própria voz – este se estende para a grande massa presente nos cárceres brasileiros. A marginalidade está estreita com a definição de subalternidade proposta pela crítica indiana Spivak (2010). A condição de subalternidade pensada pela autora está imbricada “às exclusões dos mercados, dos meios de consumo, das representações políticas, do acesso às camadas dominantes” (SPIVAK, 2010, p. 12). Continuando, desvelar os problemas do subalterno, isto é, o periférico, sem pertencer a este grupo, ou buscar imaginar o que este pensa e sente na pele, é reproduzir as estruturas de poder e opressão.

Nos limites deste estudo, a utilização do termo subalterno é uma maneira de trazer à tona a enunciação das narrativas, os gritos das vozes presentes em *A pequena prisão*. Por muito tempo o silêncio marginalizado é mais ouvido do que a sua própria fala, à medida que não encontra os meios para se fazer ouvir. Entretanto, como a obra de Mendes nos revela, não se trata somente de ouvir sua voz, mas também de analisar esta voz e perceber o que ela diz sobre todos nós. A narrativa de Mendes nos desnuda.

Sobre o outro panorama, por Mendes sempre se posicionar como um preso político, o autor problematiza o debate sobre preso comum e preso político ao defender a legitimidade de se pensar todo preso como um preso político, diante das desigualdades raciais e sociais presentes na sociedade brasileira. Todavia, argumenta que atribuir esse tipo de pensamento pode ser uma forma de deslegitimar a militância e a luta de movimentos sociais engajados com as lutas

populares e os movimentos políticos. Independentemente do motivo da prisão, o autor está mais preocupado em nos apresentar as diversas contradições das instituições brasileiras a partir do seu testemunho. Desta forma denunciante que o autor apresenta seu livro:

O que o leitor e a leitora têm nas mãos é um depoimento, fruto de um compromisso assumido com as vozes silenciadas que me pediram, como único apoio, que dissesse o que vi e vivi nos porões de nossa sociedade. É, sobretudo, um depoimento engajado, assumidamente parcial, de quem continua disposto a prosseguir na briga. (MENDES, 2017, p. 33)

A ideia de depoimento trazida na citação de Mendes está alinhada ao que Silva (2008) pensa sobre o caráter jurídico e literário presente no discurso de quem depõe. Segundo ele, o depoimento remete “a uma esfera jurídica na qual falam as testemunhas, os réus, as vítimas, os acusadores. O depoimento é o discurso do tribunal, em que estão aqui, simultaneamente, através da literatura, indivíduo e coletivo; sujeito e sociedade” (SILVA, 2008, p. 26). Neste contexto, depoimento e testemunho podem ser lidos como sinônimos. Deste modo, o testemunho presente na obra de Mendes será o norte da nossa discussão. Para isso, contribuições teóricas sobre a literatura de testemunho precisam ser discutidas neste texto. Segundo Seligmann-Silva (2003), as obras literárias são caracterizadas como literatura de testemunho quando carregam as narrativas individuais de um sobrevivente que passou por uma situação traumática, de violência física e/ou psicológica.

Sobre o gênero testemunho, Seligmann-Silva (2003) explica a partir de duas palavras: o *testis* e o *supertestis*. “A primeira indica o depoimento de um terceiro em um processo. E a segunda indica a pessoa que atravessou uma provação, o sobrevivente” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 377-378). A narrativa de Mendes parece se encaixar com a definição de *supertestis*, uma vez que é a “a acepção de testemunho como sobrevivente” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 377-378). O autor narra o que viveu e viu com suas próprias memórias, utilizando a experiência como chave para a construção do testemunho. Partindo da noção de que “a literatura de testemunho é a narrativa do trauma”, (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 48) e “a fala do testemunho é a fala do sobrevivente” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 52), a narrativa de Mendes pode ser classificada no gênero testemunhal:

visto que narrar é a própria condição de sobrevivência. Ainda de acordo com Seligmann-Silva, a memória não existe sem a resistência. Esta só existe “ao lado do esquecimento: um complementa e alimenta o outro, um é o fundo sobre o qual outro se inscreve. Para o sobrevivente, a narração combina memória e esquecimento” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 53).

Para Silva (2003), o uso da literatura para testemunhar é um uso político,

bem como a utilização da memória é também um uso político do passado. Trata-se de uma tentativa do sujeito atuar na compreensão do trauma individual de forma social, procurando compreender, numa relação de estranhamento, o que permitiu numa sociedade, a existência de uma situação extrema e absurda. Não à toa, o testemunho literário está associado a uma estética do pós-guerra; e que, depois, estaria ligado às produções das nações periféricas, pós-ditaduras. Depois, ligado a produções escritas no contexto prisional. Nesse sentido, o eu narrativo é contrastado com a estrutura social. (SILVA, 2003, p. 26)

A voz do testemunho de Mendes ecoa sua imagem e seus escritos evidenciam, primeiramente, um aspecto individual. Entretanto, durante a trajetória do agente social da escrita, este também é interpelado pela violência que o cerca, violência que é comum aos demais que estão apenados. Assim, a voz individual do escritor é incorporada por um discurso plural. João Camillo Penna, ao tratar sobre o testemunho, observa que este é uma dualidade de “estatuto coletivo do sujeito” (PENNA, 2003, p. 313) ou de “singularidade plural” (PENNA, 2003, p. 320). Seligmann-Silva (2003) diferencia o “real” da “realidade”. Segundo ele, ao se engajar com o “real”, o escritor assume um compromisso ético com o passado que ele busca dar sentido na narrativa. Assim, o gênero testemunho “não se trata mais de imitação da realidade, mas sim de uma espécie de ‘manifestação’ do ‘real’” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 383). Ainda seguindo a explicação do teórico, o “real” deve ser entendido como um trauma. “Se compreendermos o ‘real’ como trauma, então fica mais fácil compreender o porquê do redimensionamento da literatura diante do evento da literatura de testemunho” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 383).

Dito isto, a descrição da realidade como ela é não é o foco de Mendes, isto pode ser visto fora da literatura, ele não necessariamente

precisaria publicar um livro para atingir este objetivo. Mendes coloca em questão as existências que não são vistas e as possibilidades dessas existências. Ou seja, como esses lugares de enunciação das vozes que sempre estiveram à margem dos processos histórico-sociais passaram a ser reivindicados em *A pequena prisão*? Mendes se esmera em construir sua própria narrativa não apenas como forma de resistência e sobrevivência, no sentido de estar nas cordas cambaleando, mas também como uma maneira de partir para o ataque a partir das denúncias apresentadas na obra. No trecho a seguir, Mendes narra uma situação que não aconteceu com ele, contudo, solidário aos infortúnios dos companheiros de cárcere, fez questão de denunciar as torturas:

Em Bangu 10, via chegarem constantemente detentos arrebatados de pancadas ou baleados, mancando, andando descalços no chão imundo da prisão, com os curativos abertos. Uma vez, um preso com princípio de ataque cardíaco foi tirado da cela e colocado deitado no corredor em frente à galeria, no chão, acudido por outros detentos, e só depois de horas chegou o caminhão da escolta para levá-lo ao hospital do complexo penitenciário. Jamais saberei se aquele preso sobreviveu. (MENDES, 2017, p. 137)

Mendes relata que os presos utilizam a expressão “mercadoria do Governo” para falarem sobre si mesmos. Na citação anterior, vimos como a administração possui o poder e o controle para agir como quiser, mesmo contrariando a lei de execuções penais.⁴ O cárcere é um espaço que pode levar os indivíduos a terem suas subjetividades rasuradas. Para Mendes, a prisão é uma “máquina de moer gente” (MENDES, 2017, p. 215), ou seja, busca despersonalizar o indivíduo. Goffman (2017), ao falar das instituições totais, atribui a elas o poder de promover a “mortificação do eu” (GOFFMAN, 2007, p. 24). Em vários momentos na narrativa de Mendes, há relatos que corroboram a ideia de mortificação dos sujeitos: desde a raspagem do cabelo, as roupas idênticas, as rotinas obrigatórias, a perda de bens pessoais, o pouco contato com as pessoas do mundo externo, os espancamentos realizados por carcereiros e policiais, etc. Para Mendes, a privação

4. A lei de execuções penais (LEP) no seu artigo 3º estabelece que: “Ao condenado e ao internado, serão assegurados todos os direitos não atingidos pela sentença ou pela lei.”

de liberdade é “uma forma moderna de tortura, igualmente cruel, embora socialmente aceita” (MENDES, 2017, p. 139). Assim, a “mortificação do eu” indica ser um dos principais fatores de invisibilidade dos presidiários, dado que são jogados nesses porões da sociedade e vão aos poucos tendo suas identidades modificadas. Mendes encontrou na escrita uma maneira de não sucumbir aos rituais de despersonalização do sistema penitenciário. Para Franco (2003) o ato de narrar

assemelha-se portanto a um instigante quebra-cabeça, que, pouco a pouco, por meio do acréscimo de detalhes mínimos à experiência traumática, acaba por adquirir configuração nítida. Reconstruir essa história - salvá-la do esquecimento - é também um ataque ao Estado, uma vez que ela abrange tanto a denúncia da barbárie e das atrocidades por ele cometidas. (FRANCO, 2003, p. 361)

De modo similar, Silva (2008), ao discutir sobre a singularidade do testemunho, nota que sua força está na presença da escrita, em como o escritor vai em busca das suas memórias, muitas vezes repletas de lacunas, e assim produz o conteúdo de sua forma narrativa. Vivemos em um período, apesar de opressor, em que “a voz do oprimido, a sua escrita, a sua imagem podem ser registrados com alguma plenitude, arquivados, evidenciados, como nunca antes” (SILVA, 2008, p. 49).

Sendo o ato de narrar uma forma de reconstrução (FRANCO, 2003) e também um modo de registro (SILVA, 2008), em *A pequena prisão* está presente, além da sua denúncia ao Estado que o trancafiou injustamente, a denúncia das condições do Complexo Penitenciário de Gericinó:

Os espancamentos também eram frequentes, sobretudo no retorno ao presídio, para que fosse mais difícil sua denúncia. Eram tapas na cara, socos, chutes, normalmente porque os presos conversavam na hora da revista ou teriam olhado para o rosto dos agentes. Não havia pecado maior do que este: a atitude que permite identificar o que tortura ou mata é também passível de ser punida, como ocorria nos porões do regime militar, como ocorre atualmente nas favelas ou no campo. Era comum sermos jogados em viaturas vomitadas, e eu ouvi vários relatos de presos que eram espancados por terem cometido a “indisciplina” de passar mal. (MENDES, 2017, p. 264)

Nessa linha denunciante que Mendes sempre foi ao tribunal de punhos cerrados e esbravejou ser preso político. Quando saiu de

Bangu 10 e ficou preso em Bangu 9, estabeleceu relativo contato com Caio Silva e Fábio Raposo, e o trio conjuntamente levantou os braços, mesmo algemados. Mendes também homenageou e fez menção ao descaso com Rafael Braga Vieira, que desde a sua prisão nas manifestações de junho de 2013 (ele nem estava participando), carregava um desinfetante na mochila e foi preso por dois anos. Após ir para prisão domiciliar, foi acusado por tráfico de drogas pelos policiais da UPP. Atualmente, está em prisão domiciliar para tratamento da tuberculose que adquiriu no presídio. Em síntese, o discurso de Igor Mendes presente na sua obra traz, como foi dito, um caráter fortemente coletivo.

Considerações finais: o poder do discurso

Além do âmbito literário, tanto o contexto sociocultural, quanto o contexto de criação característicos de Mendes são elementos fundamentais na discussão deste artigo. Ao buscar aporte nas arqueologias de Foucault (1997), o teórico francês compreende o discurso como se compreende a língua, colocando-o como resultado da significação que se molda a partir da ideologia e do processo histórico.

O discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos; e, quando tudo pode, enfim, tomar a forma do discurso, quando tudo pode ser dito e o discurso pode ser dito a propósito de tudo, isso se dá porque todas as coisas, tendo manifestado e intercambiado seu sentido, podem voltar à interioridade silenciosa da consciência de si. (FOUCAULT, 1997, p. 49)

Como fator principal para a materialidade discursiva está o enunciado, uma vez que é a base de sentidos que pode ser singularizado dentro do discurso. Foucault esquematiza o que um enunciado requer:

Examinando o enunciado, o que se descobriu foi uma função que se apoia em um conjunto de signos, que não se identifica nem com aceitabilidade gramatical, nem com a correção lógica, e que requer, para realizar, um referencial (que não é exatamente um tato, um estado de coisas, nem mesmo um objeto, mas um princípio de diferenciação); um sujeito (não a consciência que fala, não

o autor da formulação, mas uma posição que pode ser ocupada, sob certas condições, por indivíduos indiferentes); um campo associado (que não é o contexto real da formulação, a situação na qual foi articulada, mas um domínio de coexistência para outros enunciados); uma materialidade (que não é apenas a substância ou o suporte da articulação, mas um status, regras de transcrição, possibilidade de uso ou de reutilização). (FOUCAULT, 1997, p.133)

Para Foucault, a formação discursiva também é importante para a construção desse projeto, uma vez que se relaciona com o enunciado a partir dos processos simbólicos imbuídos no texto: “Um enunciado pertence a uma formação discursiva como uma frase pertence a um texto, e uma proposição a um conjunto dedutivo” (FOUCAULT, 1997, p. 135). Ao comentar sobre o ensaio “Literatura e Sociedade”, Silva (2008) afirma que na visão de Antonio Candido só podemos entender uma obra fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra. Assim, a obra de arte “não é pano de fundo do social, nem o contrário. Trata-se de uma amálgama. Para Candido, a Literatura está em diálogo com as estruturas da sociedade” (SILVA, 2008, p. 40). Não se trata de observar o que se quis dizer, mas o que foi efetivamente dito. Portanto, penso os escritos de Mendes como prática social e discursiva. Seu discurso é um modo de ação, um meio pelo qual interfere sobre outros sujeitos. O uso da linguagem, desta maneira, também implica na produção da vida social e das relações sociais. A fim de evitar leituras ou ênfases unilaterais, é imprescindível sublinhar a relação dialética entre o discurso, como prática, e a estrutura social. Ambas se complementam.

Em *A pequena prisão*, temos um testemunho que desnuda as contradições dos Três Poderes e revela o ambiente inóspito que é o porão invisível da nossa sociedade. Seu discurso é um testemunho que traz à tona um emaranhado de questões sobre como estamos presos mesmo fora dos muros; como nosso Estado é autoritário e possui características do período ditatorial. A narrativa de Igor Mendes dialoga com as estruturas da nossa sociedade, mas também com suas subjetividades, sua forma de ser e estar no mundo: combatendo sempre de punhos levantados, mesmo quando esteve algemado nos tribunais. Liberto no dia 25 de junho de 2015, Igor Mendes ficou enclausurado sete meses por se manifestar politicamente. Presenciou coisas ruins e boas; conheceu pessoas boas e más; duvidou da verdade e da mentira. E foi dessa experiência difícil que resolveu

narrar, pois, como ele mesmo diz, “se nos querem calar, não é ainda mais necessário que falemos?” (MENDES, 2017, p. 34).

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção: Homo sacer*, II, I. São Paulo: Boitempo, 2004.
- BRASIL. Senado Federal. *Lei n. 7.210/84. Lei de Execução Penal*. Brasília: Senado Federal, 2008.
- FERNANDES, Florestan. *A transição prolongada: o período pós-constitucional*. São Paulo: Cortez, 1990.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1986.
- FOUCAULT, Michel. *O nascimento da biopolítica*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 2008.
- FRANCO, Renato. Literatura e catástrofe o Brasil: anos 70. In: Márcio Seligmann-Silva (org.). *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, Editora da Unicamp, 2003. p. 351-369.
- GOFFMAN, E. *Manicômios, prisões e conventos*. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MALAGUTI, Vera. Um grande livro sobre a pequena prisão. In: MENDES, Igor. *A pequena prisão*. São Paulo: n-1 Edições, 2017.
- MENDES, Igor. *A Pequena Prisão*. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- PENNA, João Camillo. Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispanoamericano. In: Márcio Seligmann-Silva (org.). *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, Editora da Unicamp, 2003. p. 299-354.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão: a literatura do trauma. In: Márcio Seligmann-Silva (org.). *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, Editora da Unicamp, 2003. p. 45-58.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: Márcio Seligmann-Silva (org.). *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, Editora da Unicamp, 2003. p. 371-385.
- SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *Os escritores da guerrilha urbana*:

- literatura de testemunho, ambivalência e transição política (1977-1984). São Paulo: Annablume, Fapesp, 2008.
- SOUZA, T. L. S. E. *Estado Policial e Criminalização dos Movimentos Sociais*: Notas sobre a Inconstitucionalidade do Decreto nº 44.302/13 do Governo do Estado do Rio de Janeiro. Revista da EMERJ, v. 18, 2015. p. 185-205.
- SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010.

Interpretação dialética marxista de ¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas? de Valle-Inclán

Gustavo Rodrigues da Silva (UFSCar)¹

Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936) é um autor espanhol. Escreveu mais de cem obras em prosa. As mais estudadas e conhecidas são *Sonata de otoño* (1950 [1902])², *Sonata de estío* (1949 [1903]), *Sonata de primavera* (1949 [1904]) e *Sonata de invierno* (1950 [1905]). Nessas obras, encontramos as aventuras e os amores da personagem Marqués de Bradomín. Também merece atenção a sua obra *La lámpara maravillosa: ejercicios espirituales* (1974 [1916]), na qual Valle-Inclán discute literatura e filosofia por meio da visão que o autor tem desses dois mundos teóricos. A sua produção em poesia é pequena e se resume à trilogia *Claves líricas* (1964 [1930]) com as obras *Aromas de leyenda* (1907), *El pasajero* (1920) e *La pipa de Kif* (1919). Nessa trilogia, Valle-Inclán mostra uma grande habilidade na versificação e na rima em evocação da Galícia, região espanhola natal do autor. Escreveu trinta e sete obras de teatro, cujo ápice são os esperpentos.

Valle-Inclán nomeia quatro obras suas como esperpentos. A primeira é *Luces de bohemia* (2001 [1920]). Aparece por primeira vez na revista *España* entre os meses de julho e outubro de 1920 em treze entregas³. O argumento se baseia em contar as últimas vinte e quatro horas de vida do poeta boêmio, cego e falido Máximo (Max) Estrella. Devido ao seu fracasso profissional, ele vai se divertir com o amigo don Latino de Hispalis para tentar esquecer os seus problemas. É enganado pelo vendedor de livros don Zaratustra, fica bêbado, é agredido e preso por engano pela polícia. Na prisão, presencia a ida de um anarquista para a morte. Estamos na época da Semana Trágica de Barcelona de 1909⁴. Na prisão, também aceita suborno para ficar

1. Graduado em Letras/Espanhol (USP), Mestre em Teoria e História Literária (Unicamp), é doutorando em Estudos de Literatura (UFSCar).
2. Nesse ensaio, após cada obra literária, colocamos em parêntesis o ano do exemplar que temos em mãos e o ano de publicação da primeira edição.
3. A Revista *España* existiu de 1915 a 1924, era semanal e foi criada pelo autor espanhol José Ortega y Gasset.
4. Segundo Bertolli Filho e Sebe Bom Meyhi (1986), Barcelona sempre foi a cidade espanhola mais desenvolvida profissionalmente e na qual os operários

calado e ser solto. Depois de tantas aventuras na madrugada, morre em frente à sua casa. Por ironia, após a sua morte, o bilhete de loteria que queria comprar, foi premiado. Nesse esperpento, discutem-se o poder do governo, da polícia, dos jornais, a malandragem dos comerciantes, o valor de uma amizade e da família, entre outros temas. Essa obra é uma paródia grotesca das tragédias clássicas. Na cena décima segunda, Max anuncia algumas premissas teóricas esperpênticas que desenvolveremos mais adiante.

O segundo esperpento é *Los cuernos de don Friolera* (1989 [1921]). Aparece na revista *La pluma* em cinco entregas de abril a agosto de 1921⁵. É um esperpento composto de três versões para o mesmo argumento principal. De diferentes maneiras, o prólogo, o esperpento central e o epílogo dramatizam as investidas amorosas do vizinho Pachequín para com a vizinha casada doña Loreta e os seus desenlaces. O seu marido é um militar que se chama don Pascual Astete y Bargas, vulgo don Friolera. Como vingança e para manter o seu código de honra masculino, no fim do prólogo, ele mata a sua esposa. No fim do esperpento central, ele mata acidentalmente a sua filha já que queria matar a esposa. No epílogo, ele mata acidentalmente a sua filha, depois, como vingança, a esposa e o vizinho. Entre vários temas, esse esperpento discute o valor do casamento, da família tradicional, o peso de uma futura traição conjugal, a imagem que as pessoas querem passar de si para uma sociedade católica tradicional e o valor do militar espanhol. Como no esperpento anterior, também temos a discussão das premissas teóricas esperpênticas. Nesse caso, fica a cargo das personagens don Estrafalario e don Manolito tanto no prólogo como no epílogo. São dois intelectuais que percorrem a Espanha e comentam sobre as literaturas espanhola e europeia.

O terceiro esperpento é *Las galas del difunto* (1989 [1926]). Surge no número 10 da publicação *La novela mundial* em 20 de maio de 1926 com o título de *El terno del difunto*⁶. O soldado espanhol Juanito

tinham mais poder de protestar por seus direitos, pois eram os mais organizados e politizados da Espanha. Nessa semana, o governo central fez uma forte repressão a esses operários que se negavam a aceitar as ordens do poder central.

5. A revista *La pluma* foi uma revista espanhola de 1920 a 1923 e foi criada pelo político Manuel Azaña.
6. Para maiores informações sobre a publicação, consultar SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSUA e SANTAMARIA BARCELO (2009).

Ventolera é derrotado na Guerra de Cuba e volta à Espanha⁷. Tenta conquistar o amor da prostituta La Daifa, apelido de Ernestina Galindo, por meio de uma melhora em sua vestimenta. Para tanto, sem saber o grau de parentesco, viola o túmulo do recém morto pai da moça para trocar a sua roupa de militar fracassado por um terno fino que está usando o defunto. Por ironia, Don Sócrates Galindo, o morto, tinha alugado uma parte da sua casa para Juanito. Esse militar é sádico, pois, antes de visitar La Daifa, vai à casa de Galindo pedir para a viúva a cartola e a bengala para completar o seu figurino. Ele é mais sádico que o don Juan, personagem literária tradicional espanhola e sinônimo de grande conquistador amoroso. No final do drama, Juanito Ventolera aparece para a amada com o figurino completo e a moça descobre que o pai falecera, não só pelas roupas, mas também por uma carta sua endereçada ao pai que o militar encontra em um dos bolsos do paletó. Entre outros temas, discutem-se o mito de don Juan, o poder do exército espanhol, da roupa como status social, o respeito pelos mortos e a profissão de prostituta em uma sociedade espanhola católica tradicional do começo do século XX.

O último esperpento é *La hija del capitán* (1989 [1927]). É publicado no suplemento dominical Letras-Artes do jornal argentino *La nación* no dia 20 de março de 1927⁸. É um drama de conteúdo complexo no qual há uma paródia literária da chegada ao poder do ditador espanhol Miguel Primo de Rivera y Orbaneja em 1923. La Sinibalda é a filha de El Capitán. Esse é chantageado pelo El General. Este exige-lhe a sua filha como amante em troca do silêncio dele sobre um crime que El Capitán cometeu. Sem saída, esse aceita ser chantageado. Após algum tempo, cansada da situação, La Sini pede que o seu ex-namorado El Golfante del organillo mate El General. Entretanto, acidentalmente, ele mata o jogador El Pollo de Cartagena no *Casino de Bellas Artes*. A partir desse momento, muitas personagens se envolvem na trama para conseguir benefícios próprios com essa morte inesperada. Por exemplo, o Exército manipula informações e faz uma campanha jornalística que leva El General a ser o ditador

7. A Guerra de Cuba significou o fim do Império Colonial Espanhol. A Espanha perdeu Porto Rico, Filipinas, as Ilhas Guam e Cuba para os Estados Unidos. Para mais detalhes, consultar BERTOLHI FILHO e SEBE BOM MEIHY (1986).
8. O jornal argentino *La nación* é o mais famoso da Argentina e surgiu em 1870.

espanhol, mostrando que ele não era o assassino do jogador. Entre outros temas, discute-se a corrupção de pessoas e instituições espanholas, inclusive da Igreja Católica Espanhola na década de 20 do século XX. Discutem-se a prostituição, a submissão da mulher ao homem e o apoio da Igreja Católica Espanhola a regimes ditatoriais. Em 1930, Valle-Inclán reúne em uma única obra esses três últimos esperpentos com o título de *Martes de carnaval*.

Os esperpentos valle-inclanianos são um gênero literário de acordo com Anthony Zahareas e Rodolfo Cardona em *Visión del esperpento – Teoría y práctica em los esperpentos de Valle-Inclán*: “El primer esperpento *Luces de bohemia*, publicado en entregas en la revista España de 1920 y reelaborado en forma de libro en 1924, introduce un nuevo género teatral y literario” (CARDONA; ZAHAREAS, 1987, p.23, itálico dos autores)⁹. Em *Los cuernos de don Friolera*, discutem-se as três maneiras com as quais Valle-Inclán defende ser a relação do autor com as suas personagens. Quando o autor fica de joelhos perante elas, ele se diminui e elas crescem literariamente, se tornam heroínas. Um exemplo são as personagens homéricas. Na segunda maneira, o autor e as suas criaturas estão frente a frente e, portanto, têm o mesmo valor literário. Um exemplo dado por don Estrafalario são as personagens de William Shakespeare. Na terceira maneira, que é a adotada por Valle-Inclán, o autor está flutuando no ar e vê a todos com desdém e ironia, como um deus literário. As suas personagens são marionetes que ele manipula como quiser. A personagem don Estrafalario cita como exemplo dessa terceira maneira o teatro de marionetes presente no prólogo da mesma obra valle-inclaniana: “DON ESTRAFALARIO.- En tanto esse Bululú, niun solo momento deja de considerar se superior, por naturaleza, a los muñecos de sutabanque. Tiene una dignidad demiúrgica” (VALLE-INCLÁN, 1989, p.76)¹⁰. Na opinião de Cardona e Zahareas (1987), nessa perspectiva, o autor não se envolve emocionalmente com as suas personagens. Para esses autores (1987), o autor demiurgo é um estrangeiro para

9. “O primeiro esperpento *Luces de bohemia*, publicado por entregas na revista *España* em 1920 e reelaborado em forma de livro em 1924, introduz um novo gênero teatral e literário” (tradução nossa).
10. “DON ESTRAFALARIO.- Por outro lado, esse Bululú, nem por um momento deixa de se considerar superior, por natureza, aos bonecos de seu teatro. Tem uma dignidade divina” (tradução nossa).

as suas personagens ou um morto vendo os vivos em uma outra margem de um rio, vê toda a obra de maneira objetiva. Nos esperpentos, o manipulador de marionetes é um Deus, as marionetes são os homens e o seu teatro é o mundo: “un titiritero, por naturaleza, es siempre superior a sus títeres y así no se deja frustrar con obstáculos sentimentales” (CARDONA; ZAHAREAS, 1987, p.41)¹¹.

Cardona e Zahareas (1987) defendem que a forma esperpêntica é uma fronteira indecisa entre a tragédia e o grotesco. Quanto ao conteúdo esperpêntico, os autores (1987) opinam que são acontecimentos históricos espanhóis reais de 1898 a 1930. Cardona e Zahareas resumem essas ideias: “si ha de adquirir valor y profundidad, lo grotesco debe también tener raíces profundas no sólo en conceptos metafísicos y existenciales, sino asimismo en el terreno histórico de la experiencia cotidiana y de la circunstancia nacional” (CARDONA; ZAHAREAS, 1987, p.28)¹². Nos esperpentos valle-inclanianos, têm-se os contrastes da tragédia clássica com a moderna, do herói clássico com a falta de um herói moderno, da Espanha como uma ex-metrópole colonial, o mito de uma superpotência mundial e da Espanha como uma deformação grotesca europeia, um país sempre atrasado em relação aos outros países europeus. Cardona e Zahareas sustentam (1987) que os esperpentos valle-inclanianos são tragicomédias humanas, farsas grotescas de marionetes com uma montagem fragmentada cinematográfica. Valle-Inclán une didascálias e diálogos como se fizesse um filme baseado em acontecimentos reais. É a dualidade do tom irônico, desinteressado e distante com o tom histórico, interessado e próximo.

Os esperpentos valle-inclanianos são dramas existenciais humanos que fazem com que Valle-Inclán se aproxime conteudisticamente de autores como Martin Heidegger, Jean Paul Sartre, Miguel de Unamuno, José Ortega y Gasset, Eugène Ionesco, Bertold Brecht, Samuel Becket e Luigi Pirandello. Só se aproxima, não é o mesmo. Cardona e Zahareas opinam que: “Valle-Inclán velas consecuencias

11. “um manipulador de fantoches, por natureza, é sempre superior aos seus fantoches e, assim, não se frustra com obstáculos sentimentais” (tradução nossa).
12. “se há de adquirir valor e profundidade, o grotesco deve também ter raízes profundas não só em conceitos metafísicos e existenciais, senão também no terreno histórico da experiência quotidiana e da circunstância nacional” (tradução nossa).

absurdas de la existencia humana, y pinta la vida como un desatino y en el mejor de los casos, como un camino inseguro” (CARDONA; ZAHAREAS, 1987, p.32)¹³. Valle-Inclán usa a metáfora do espelho proposta por Platão em *A república* (2016 [380 a. C.]), o qual defende que o espelho capta a aparência de tudo e o artista cria literariamente essa aparência. Em *Luces de bohemia*, Max Estrella propõe captar a realidade absurda e deformante espanhola por um espelho côncavo que, nesse caso, não deforma a realidade; só a reflete porque ela já está mudada em relação à tradição: “MAX.- La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas” (VALLE-INCLÁN, 2001, p.174)¹⁴. É uma matemática deformante perfeita tanto da realidade como da literatura. Os esperpentos literaturizam a História Espanhola. Nas palavras de Cardona e Zahareas: “el uso que hace Valle-Inclán del término esperpento reconoce las realidades esperpénticas: los esperpentos genuinos, por naturaleza, que encontramos a nuestro alrededor, y los esperpentos ficticios, artificiales, concebidos por el artista” (CARDONA; ZAHAREAS, 1987, p.37)¹⁵.

Nos esperpentos valle-inclanianos, trata-se de um realismo histórico de estilo grotesco. Cardona e Zahareas postulam (1987) que se passa de um grotesco histórico a um grotesco fictício. O grotesco se emparenta com o tragicômico e o absurdo. As suas principais características são a fusão de formas humanas e animais, a distorção da cena exterior e a combinação da realidade com o pesadelo. O grotesco provoca o horror, a perplexidade e a risada no leitor. No grotesco, percebem-se aspectos de fusão, flutuação, desintegração de ideias, objetos e corpos. O aspecto tragicômico suscita a banalidade com o desespero, a consternação com a risada, a diversão com

13. “Valle-Inclán vê as consequências absurdas da existência humana e, pinta a vida como um desatino e, na melhor das hipóteses, como um caminho inseguro” (tradução nossa).
14. “MAX.- A deformação deixa de sê-lo quando está sujeita a uma matemática perfeita. A minha estética atual é transformar com matemática de espelho côncavo as normas clássicas” (tradução nossa).
15. “o uso que faz Valle-Inclán do termo esperpento reconhece duas realidades esperpénticas: os esperpentos genuínos, por natureza, que encontramos em nosso redor, e os esperpentos fictícios, artificiais, concebidos pelo artista” (tradução nossa).

o horror. As figuras por excelência do grotesco são as marionetes. São criaturas desumanizadas e mecânicas, porém lembram figuras humanas. As marionetes produzem uma perda da tradicional noção do que é o mundo, as normas são distorcidas assim como as personalidades. Cardona e Zahareas afirmam (1987) que, em todos os esperpentos, há sátiras de personagens e situações. As deformações grotescas e satíricas de personagens transformam-nos em seres desagradáveis, ridículos, pavorosos e terríveis.

Apesar de Valle-Inclán considerar como esperpento só quatro obras, muitos teóricos literários consideram que há uma quinta que se intitula *¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?* (1989 [1922]) e aparece em só algumas edições da trilogia *Martes de carnaval*. Vamos interpretar esse esperpento valle-inclaniano por meio do arcabouço teórico literário da dialética marxista. Em *O inconsciente político* – a narrativa como ato socialmente simbólico (1992 [1981]), na contracapa, Fredric Jameson prioriza a interpretação política de textos literários como horizonte final de todo tipo de interpretação ou mapeamento cognitivo textual literário. Essa interpretação é marxista, dialética e historicizante. Um dos seus principais lemas literários é historicizar sempre. Ao longo de sua obra, Jameson propõe e discorre sobre três horizontes de interpretação literária, que são três horizontes semânticos e concêntricos, cujo centro é sempre o texto literário. No prefácio, Jameson (1992) opta por uma interpretação literária na qual se observam os aspectos interpretativos positivos de diferentes métodos interpretativos de um texto literário como o estruturalismo, a crítica feminista, entre outros. O autor opina que a interpretação dialética-marxista apresenta uma riqueza semântica e um horizonte interpretativo que pode até englobar interpretações parciais antagônicas, pois uma interpretação necessariamente não elimina a outra. Jameson (1992) defende que, em uma interpretação literária, não se pode pensar só na materialização textual, só no texto em si. Ele postula que o método interpretativo dialético-marxista consegue demonstrar as limitações dos outros métodos interpretativos, ou seja, as suas estratégias de contenção, as quais apresentam a ilusão de que fazem uma interpretação literária completa. Jameson (1992) propõe observar o não dito, o não evidente do texto literário. A interpretação dialética-marxista considera o passado, o presente, os sistemas de governo, como o Capitalismo, o Comunismo e o Socialismo; e a luta de classes. Encoraja-se e reforça-se

o pensamento interdisciplinar e transdisciplinar. Jameson (1992) defende que a cultura é um instrumento de dominação de classe, e de mistificação e legitimação sociais. Em toda experiência individual, há a influência de um inconsciente político coletivo. A interpretação dialética-marxista é uma interpretação literária que considera em conjunto as questões temporal e historiográfica literária.

No primeiro capítulo da referida obra jamesoniana, o autor opina que só o Marxismo lê a História de maneira coerente tanto filosoficamente como ideologicamente. Escreve-se História com H maiúscula porque é um relato único e coletivo. Nesse sentido, é importante mencionar um dos lemas literários de Benedetto Croce: “Toda História é história contemporânea”. Nessa perspectiva, em *On revolution* (1972 [1867]), Karl Marx discorre sobre o reino da necessidade, que deve conduzir o homem ao reino da liberdade. O ser humano deve dominar a natureza e não o contrário. A necessidade humana deve estar além da necessidade de produção material, porque o indivíduo é um ser social e deve ser o gerente, o chefe de sua própria produção material. Todos devem controlar igualmente a natureza. Marx (1972) sustenta que a História é sempre marcada pela luta de classes. Jameson (1992) propõe que toda literatura é um ato socialmente simbólico. O autor opina que a interpretação literária dialética-marxista é antitranscendente. Os efeitos do texto não são externos à sua estrutura, portanto, percebemos que Jameson postula uma interpretação do conteúdo da forma literária. Defende uma visão da História na qual todos os períodos estão unidos em uma sequência lógica, dialética e sincrônica ao mesmo tempo. Dessa maneira, o seu pensamento encontra relação com o conceito althusseriano de causalidade expressiva, o qual sustenta que uma sequência de eventos forma uma narrativa mais profunda e subjacente, uma narrativa-mestra oculta, uma causalidade ausente. A História coletiva e universal já engloba tudo, não há referente externo. Temos também o conceito literário jamesoniano de chão social (1992), que corresponde à sociedade na qual o texto literário que é interpretado foi escrito, e que apresenta lutas de classes e modos de produção. O texto é um processo, um acontecimento histórico. Jameson (1992) comenta sobre o conceito de estratégias de contenção, que são as ações literárias conscientes ou inconscientes das quais um teórico e/ou crítico literário se valem para evitar fazer uma interpretação dialética-marxista. Essas estratégias não permitem interpretar de

forma profunda um texto em sua relação com a História. É o conceito de dialética negativa de Theodor Adorno, cuja premissa principal é que o todo é a não verdade. Essa dialética negativa é a dialética clássica que se desconstrói a si mesma. Em contrapartida, ao longo de sua obra, Jameson (1992) propõe uma dialética positiva da interpretação literária, que se identifica com a promessa utópica de entender o todo da obra artística. Toda literatura é uma meditação simbólica sobre o destino do todo.

Jameson (1992) propõe três horizontes de interpretação literária, que são uma adaptação dos níveis pensados por Northrop Frye em *Anatomy of literary criticism* (2000 [1957]). O primeiro horizonte é o literal, que se liga ao referente textual, que é, por sua vez, um ato simbólico. O texto é considerado como individual. Fazemos uma interpretação literária baseando-nos nesses três horizontes. O esperpento *¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?* (1989 [1922]) é publicado no jornal *España* no dia 15 de julho de 1922. A primeira didascália possui muitas linhas. Apresenta uma grotesca sala do dono de um jornal. Os móveis não formam um todo coerente. As personagens são manipuladas pelo autor como marionetes. São personagens de aparência grotesca. É um diálogo jornalístico, político e histórico. As duas personagens principais são don Herculano Cacodoro e don Serenín. A ação se passa na redação do jornal fictício *El abanderado de lashurdes*. Don Herculano é um dono de jornal ignorante e manipulador, e os seus principais amigos são ignorantes: “*El despacho de Don Herculano Cacodoro. Retratos de celebridades: Políticos, cupletistas e toreros. Los pocos que saben firmar han dejado su autógrafa*” (VALLE-INCLÁN, 1989, p.235, itálicos do autor)¹⁶. Don Serenín é o jornalista chefe de redação, é irônico, é oposto profissionalmente a don Herculano e o adula: “DON HERCULANO.-Usted hubiera hecho poco camino em Alemania. No tiene usted espíritu organizador.¿Pero yo!/ DON SERENÍN.-Ustedencualquier parte” (VALLE-INCLÁN, 1989, p.236)¹⁷. Don Serenín é um jornalista

16. “A sala do senhor Herculano Cacodoro. Fotos de celebridades: Políticos, autores de coplas e toreadores. Os poucos que sabem escrever, deixaram o seu autógrafa” (tradução nossa).

17. “SENHOR HERCULANO.- O senhor não conseguiria fazer quase nada na Alemanha. Mas eu!/ SENHOR SERENÍN.- O senhor em qualquer parte” (tradução nossa).

intelectual, que conhece todos os interesses por detrás das notícias, contudo, prefere ser servil ao sistema midiático manipulador. Don Herculano pede a don Serenín a escrita de uma série de artigos em agradecimento à Alemanha, que, na visão daquele, copia a Espanha na execução de magnicídios. O assassinato do político alemão Walter Ratheneau¹⁸ é parecido com o assassinato do político espanhol Eduardo Dato¹⁹. O assassinato de Walter ocorre em 24 de junho de 1922 e o de Eduardo em 08 de março de 1921. Don Herculano enaltece o orgulho espanhol e hurdano, região natal sua, pela imitação alemã e se sente agradecido em relação à nação germana: “DON HERCULANO.-¡Pues ese pueblo de técnica tan perfecta, nos copia! ¡Nos rindeesehomenaje, Don Serenín!/ DON SERENÍN.-Hay que agradecersele” (VALLE-INCLÁN, 1989, p.238)²⁰. Por outro lado, os dois senhores criticam negativamente os políticos ingleses, que se negam a adotar a “técnica” espanhola e hurdana de matar os seus políticos opositores esquerdistas. Também, criticam os bolcheviques, em uma alusão à União Soviética.

O segundo horizonte de interpretação literária é o alegórico, que se refere a uma interpretação parcial do texto. Relaciona-se o texto com à luta de classes de seu momento de feitura. O texto é considerado social, como um discurso de classe social. Em um código compartilhado, uma classe social privilegiada e outra explorada lutam em benefício próprio e em detrimento uma da outra. Leva-se em conta o ideograma, a menor unidade compreensível de um discurso coletivo antagônico entre classes sociais. Nesse horizonte, influi uma hermenêutica marxista negativa, que se baseia no caráter e na ideologia de classe social. O nosso segundo horizonte de interpretação do referido esperpento valle-inclaniano se baseia no artigo “Esperpento y periodismo: ¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas? de Valle-Inclán” (2004)”, do autor José Luís García Barrientos. O autor afirma que a obra que estamos interpretando

18. Walter Ratheneau (1867-1922) foi um político, escritor e empresário judeu-alemão. Assinou um tratado de cooperação entre a Alemanha e a União Soviética.
19. Eduardo Dato (1856-1921) foi um advogado e político espanhol. Foi presidente do Conselho Espanhol de Ministros por alguns períodos não sucessivos.
20. “SENHOR HERCULANO.- Pois esse povo de técnica tão perfeita nos copia! Homenageia-nos, Senhor Serenín!/ DON SERENÍN.- Há que agradecer a eles” (tradução nossa).

tem como referência o romance *La columna de Hércules* (1921) – farsa novelesca do autor espanhol Luis Araquistáin Quevedo²¹.

Ao ler essa obra, constatamos que o aventureiro napolitano Herculano Cacodoro decide se instalar em Madri. É um ignorante que vende pílulas fraudulentas contra a impotência sexual. Pede a ajuda para alguém para fundar um jornal que seria um veículo de publicidade de seu produto. O político Modesto Escudero ajuda-o fundando o jornal e educando-o. O jornal *El orden* é sensacionalista e é muito lido. Os seus responsáveis se aliam a pessoas com interesses políticos e econômicos. Esse grupo de interesseiros consegue levar o deputado Bonifacio Gacela à presidência do Conselho de Ministros. Gacela nomeia Herculano como Ministro da Instrução Pública, fato que constitui uma ironia pelo grau de inteligência do napolitano. Modesto é preterido e se ressentido. Como vingança, publica um artigo no jornal em que trabalha denunciando toda essa trama política. Como resultado, ocorre um escândalo nacional: Gacela renuncia, Herculano morre de derrame e várias pessoas queimam o edifício do jornal. Nesse romance, assim como no esperpento que interpretamos, também se discutem os temas da ignorância, da manipulação política, da germanofilia, entre outros. Herculano é ignorante, tem uma amante, despreza os intelectuais, é germanófilo, manipula as notícias e é patriota. Possui o mesmo perfil de don Herculano Cacodoro no esperpento valle-inclaniano. No romance, temos o personagem Perico Negrete, que é um jornalista intelectual servil ao sistema e é a inspiração de don Serenín no referido esperpento. Nas duas obras, há a luta de classes entre os poderosos ignorantes que querem manipular as informações para mandar no agir e no pensar da grande parte da população espanhola da época. Lembremos que, no começo do século XX, a Espanha era um dos países europeus menos desenvolvidos social e economicamente. Nesses dois primeiros horizontes de interpretação, o nosso chão social é a sociedade espanhola da década de 20 do século XX. García Barrientos usa (2004) como estratégia de contenção apenas mencionar fatos do século XX que se relacionam com essa luta de classes, contudo essa menção fica restrita a uma nota de rodapé. Por outro

21. Luis Araquistáin Quevedo (1886-1959) foi um político, jornalista e escritor espanhol. Era um político de esquerda filiado ao Partido Social Obrero Español.

lado, vamos interpretar essa relação de fatos da luta política entre direita e esquerda desde esse período de 1922 até 2020.

O terceiro horizonte de interpretação literária é o anagógico, que implica uma interpretação Histórica do texto literário. Pensa-se o texto relacionado com os vários modos de produção, e com a sequência e consequência do desenvolvimento das múltiplas sociedades humanas. Aparece a ideologia da forma, que é: “a contradição determinante das mensagens específicas emitidas pelos vários sistemas de signos que coexistem em um dado processo artístico, bem como na formação social geral” (JAMESON, 1992, p.90). Nesse horizonte, se interpretam as alegorias políticas, que se constituem em um subtexto ideológico e histórico anterior ao texto literário, uma contradição social. Interpretam-se as consciências alegóricas de indivíduos em sua relação com a dinâmica de várias classes sociais. Nesse terceiro horizonte, se interpretam tipos de vidas cultural e social por meio de visões diacrônicas e sincrônicas. Como consequência, há uma universalização das formas culturais de classes sociais que, de alguma maneira, estão representadas no texto literário. Sempre houve e sempre haverá lutas de classes sociais antagônicas e lutas de modos de produção antagônicos. Nesse terceiro horizonte, se pratica uma hermenêutica marxista positiva utópica e ideológica, na qual se projeta um futuro de sociedade sem classes, em que realmente a História vai acontecer em sua plenitude. Para a hermenêutica marxista positiva, a História é vista como um longo pesadelo porque a luta de classes sempre é violenta, exploratória e opressiva. Sempre retrata a dominação e o privilégio de uma classe social sobre as outras. A História, o Real é a experiência da Necessidade, é a experiência da causa ausente, é a narrativa-mestra oculta e alegórica, é a discussão diacrônica e sincrônica da luta de classes e dos modos de produção presentes no conteúdo da forma literária que se interpreta.

Nesse terceiro horizonte de interpretação do esperpento valle-inclaniano, podemos pensar que ele é um dos vários exemplos de manipulação política dos veículos de comunicação em nível mundial. Infelizmente, desde muitos anos anteriores a publicação dessa obra até 2020, muitos políticos, sejam de direita ou de esquerda, são donos de veículos de comunicação e divulgam só informações de seu interesse. Sabemos que uma das primeiras premissas que os estudantes de Jornalismo aprendem nas Faculdades de Comunicação Social - e o autor deste ensaio foi um deles, é que as notícias

veiculadas devem ser para o bem de todos, e os jornalistas devem ouvir imparcialmente todos os lados envolvidos nos fatos. Se, em 1922, ano de publicação do esperpento que estamos interpretando, já havia essa guerra ideológica midiática espanhola entre direita e esquerda, vejamos hoje. Nos últimos anos, não só a Espanha, porém também o mundo ficou dual, dialético politicamente. Por exemplo, em 11 de março de 2004, o Partido Popular, de direita, era o partido no poder na Espanha. Faltavam três dias para as eleições nacionais e, segundo as pesquisas de intenção de voto, o partido continuaria no poder. Houve os atentados em Madri organizados por facções yihadistas²². Essas facções fizeram esses ataques porque o governo espanhol enviou tropas para o Iraque em apoio aos Estados Unidos. O governo do Partido Popular se apressou em dizer por várias mídias que a autoria tinha sido do Euskadi Ta Askatasuna (ETA)²³, entidade que queria a independência da região País Vasco em relação à Espanha. Após saber a verdade, a população se revoltou com o partido e acabou elegendo o partido rival de esquerda, Partido Social Obrero Español. Em 2020, na Espanha, pela primeira vez desde 1939, os partidos políticos de esquerda precisaram se unir para chegar ao poder e evitar que a direita o fizesse. Na Europa, a Espanha é um dos poucos países em que a esquerda consegue governar. Em geral, o mundo se tornou mais conservador e de direita. Os políticos da direita aprenderam muito bem a usar e a manipular as novas mídias a seu favor. No Brasil, desde que era candidato a presidente, Jair Messias Bolsonaro usava o Twitter e outras redes sociais para divulgar suas convicções. Tornou-se amigo de três donos de emissoras de televisão: Sílvio Santos do Sistema Brasileiro de Televisão, Edir Macedo da Record TV e Amilcare Dallevo da Rede TV. Nas mídias, nunca vemos esses três senhores criticando negativamente o presidente de direita. Nos Estados Unidos, o presidente republicano Donald Trump é de direita, tradicional e conservador. É aliado político do presidente brasileiro. Sempre vemos escândalos envolvendo Trump e a manipulação de informações. Não nos esqueçamos que Trump foi produtor de programas de televisão. No esperpento aqui interpretado, as figuras que

22. As facções yihadistas são facções islâmicas que promovem atentados em nome do que defendem: o estado islâmico.

23. Essa organização existiu de 1958 a 2018 e não hesitava em atacar militarmente o governo central espanhol.

são bem faladas por don Herculano Cacodoro são de direita: Antonio Maura, Vázquez de Mella e Juan de la Cierva. São todos políticos de direita na Espanha da década de 1920.

Outro aspecto de relação entre o referido esperpento e a política atual brasileira é a questão da inteligência dos homens da direita. No esperpento, don Herculano é ignorante e, no governo brasileiro, já ouvimos algumas declarações de preconceito com os homossexuais, os índios, os nordestinos, as mulheres, os intelectuais, os artistas, os professores universitários, entre outros grupos humanos. Em 2019, o presidente brasileiro Jair Bolsonaro queria colocar como embaixador brasileiro nos Estados Unidos o seu filho Eduardo Bolsonaro. O grande problema é que ele não tem fluência em Língua Inglesa. Como executaria o seu trabalho? A única diferença entre o referido esperpento e a realidade atual mundial é que antes o expoente mundial da direita era a Alemanha com a Itália como coadjuvante, ou seja, o Nazismo e o Fascismo. Hoje, os Estados Unidos são esse expoente com a Inglaterra e a Alemanha como coadjuvantes europeias. O expoente da esquerda era a União Soviética e, hoje, esse protagonismo está dividido entre Rússia e China. Por fim, vale citar que tanto no esperpento valle-inclaniano como na vida real atual a profissão de jornalista é banalizada. Na obra, dois senhores que não estudaram Jornalismo trabalham como jornalistas e fundam um jornal. Já faz alguns anos que, infelizmente, retiraram a obrigatoriedade do diploma de jornalista para que a pessoa trabalhe em alguma mídia no Brasil. Hoje, com a proliferação das mídias computacionais, muitas pessoas que são analfabetas ou analfabetas funcionais, têm canais próprios para divulgar, em muitas ocasiões, o que pensam que são as verdades mundiais. Pensamos que é uma grande decepção para jornalistas como nós que passamos quatro anos de nossas vidas estudando Jornalismo. Essas são as ponderações de nossa interpretação literária dialética marxista do esperpento *¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?*, uma obra que evidencia que a dialética política da direita com a esquerda é uma dialética antiga de duas maneiras diferentes de entender a política e a História mundial que perduram até 2020. A obra interpretada revela uma discussão muito presente no mundo atual, a discussão política teórica de qual vertente política é melhor para os países e o mundo, a direita ou a esquerda.

Referências

- ARAQUISTÁIN, L. *Las columnas de Hércules*. Madri: Mundo Latino, 1921.
- CARDONA, R.; ZAHAREAS, A. *Visión del esperpento: teoría y práctica en lo sesperpentos de Valle-Inclán*. 2. ed. Madri: Castalia, 1987.
- FRYE, N. *Anatomy of criticism*. Nova Jersey: Princeton University Press, 2000.
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. *Esperpento y periodismo: ¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?* de Valle-Inclán. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10261/44663>. Acesso em: 01 jan. 2020.
- JAMESON, F. *O inconsciente político – a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.
- MARX, K. *On revolution*. Edição e tradução de Saul Kussiel Padover. Nova Iorque: McGraw-Hill, 1972.
- PLATÃO. *A república de Platão*. Tradução de Jorge Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSUA, A.; SANTAMARIA BARCELÓ, M. C. *La novela mundial*. Madri: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.
- SEBE BOM MEIHY, J. C.; BERTOLLI FILHO, C. *A guerra civil espanhola*. São Paulo: Ática, 1986.
- VALLE-INCLÁN, R. M. *Claves líricas*. Madri: Espasa-Calpe, 1964.
- VALLE-INCLÁN, R. M. *La lámpara maravillosa: ejercicios espirituales*. 3. ed. Madri: Espasa-Calpe, 1974.
- VALLE-INCLÁN, R. M. *Luces de bohemia*. Edição bilíngue. Tradução de Joyce Rodrigues Ferraz Infante. Brasília: Embajada de España. Concejería de Educación y Ciencia, 2001.
- VALLE-INCLÁN, R. M. *Martes de carnaval*. Las galas del difunto – Los cuernos de don Friolera – La hijadel capitán - ¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas? Madri: Espasa-Calpe, 1989.
- VALLE-INCLÁN, R. M. *Sonata de otoño; sonata de invierno – memorias del Marqués de Bradomín*. 3. ed. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1950.
- VALLE-INCLÁN, R. M. *Sonata de primavera; sonata de estío – memorias del Marqués de Bradomín*. 3. ed. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1949.

Um livro em forma de lápide: testemunho e luto em *K.: relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski

Izabel Maria Fonseca Vieira Sá (CEFET-MG)¹

Testemunho e teor testemunhal

Um pai no encalço da filha, seguindo rastros continuamente apagados, alterados e confundidos por um “sumidouro de pessoas”. Uma saga tortuosa de começos e recomeços. Quando parece se aproximar de uma resposta, percebe-se no ponto zero novamente, com informações inúteis e mentirosas. Mas todos os rastros, sendo falsos ou não, acabam por conduzi-lo a uma certeza: a morte da filha. E diante do inexorável, a memória é o último recurso para animar a busca.

Esse é o enredo da primeira ficção do consagrado jornalista Bernardo Kucinski: *K.: relato de uma busca*, publicado em (2011). No livro, Kucinski transforma o seu pai (Meir Kucinski) na personagem K. e relata a trajetória deste em busca pela filha desaparecida, A. (referência à Ana Rosa Kucinski), durante a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). A irmã do autor era militante da Ação Libertadora Nacional (ALN)² juntamente com o seu marido Wilson Silva. Ambos foram presos, torturados e executados na Casa da morte³ na cidade de Petrópolis em 1974. Nenhum dos corpos foi encontrado até os dias de hoje.

Em *K.: relato de uma busca*, os pensamentos de Kucinski (transfigurado no narrador) e as ações das personagens K. e A., de militantes, de militares e até mesmo as de um torturador somam-se aos dados factuais na construção da narrativa. Memória e imaginação misturam-se em um livro, no qual nos dizeres do próprio Kucinski, na epígrafe dedicada ao “caro leitor”, tudo “é invenção, mas quase tudo aconteceu” (KUCINSKI, 2014, p. 8).

1. Graduada em Letras -Tecnologias da Edição (CEFET-MG), Mestra em Estudos de Linguagens (CEFET-MG).
2. Movimento de guerrilha urbana de orientação comunista criado em 1968 a partir de uma dissidência do PCB (Partido Comunista Brasileiro). Um de seus principais dirigentes foi Carlos Marighela.
3. Casa secreta mantida pelo DOI-CODI, onde funcionava um centro de prisão, torturas e assassinatos.

A partir dessa breve apresentação sobre o livro, podemos perceber a dificuldade que a narrativa nos impõe quanto a classificações, aproximando-se e distanciando-se de gêneros que envolvem a memória, a autoficção e o testemunho, e tensionando as relações entre real e ficcional. Neste trabalho, nos deteremos sobre reflexões acerca da memória e do testemunho, em especial as que envolvem o trabalho de luto através da escrita.

A princípio, os testemunhos (ou a literatura de testemunho) referem-se às produções de narrativas dos sobreviventes da *Shoah*, nas quais estes tentam relatar, elaborar e denunciar as violências sofridas e as experiências traumáticas a que foram submetidos ou que testemunharam dentro dos campos de concentração. A partir desses depoimentos, uma extensa reflexão teórica sucedeu em vários campos de estudo, envolvendo problematizações acerca da memória, da história, do trauma, da condição humana, da linguagem, da ética, da estética etc. Busca-se compreender, embora incompreensíveis, os insólitos e atroz acontecimentos vivenciados pelos judeus nos campos de concentração. Entretanto, mais do que respostas para esses acontecimentos, os estudos desses testemunhos abalam todos os campos de saber que atravessam, demandando mudanças epistemológicas.

Tendo em vista essas mudanças, consideramos a importância da ampliação do conceito de testemunho para o de teor testemunhal, desenvolvido por Márcio Seligmann-Silva em vários de seus escritos, para que possamos incluir as mais diversas formas de se olhar para esse passado e realizar o trabalho com a memória. No campo aberto do conceito de teor testemunhal, outras variações, como os textos ficcionais e outras categorias de arte, podem ser analisadas, sem dispensar, no entanto, as reflexões já realizadas no campo da literatura de testemunho:

Considero mais produtivo estudar os traços característicos deste teor testemunhal, que pode ser encontrado em qualquer produção cultural, do que falar em um gênero “literatura de testemunho”. Esta expressão, por outro lado, tem sido aplicada às obras programaticamente nascidas para testemunhar catástrofes no século xx. Não considero errado falar em literatura de testemunho, mas creio que não devemos reduzir o estudo do teor testemunhal a esta produção específica. (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 20)

Destacamos ainda a observação de Andreas Huyssen (2000), em *Seduzidos pela memória*, para o fato de que o debate crescente sobre a *Shoah* energizou os discursos que buscam por histórias alternativas, chegando ao ponto de se transformar em metáfora para estudar outras histórias e memórias traumáticas, como as ditaduras militares da América Latina ou os processos de independência das colônias africanas. É o que notamos em *K.: relato de uma busca* ao trazer como contexto a ditadura civil-militar brasileira de 1964-1985 atravessada pela memória da *Shoah*.

Huyssen (2000) aponta que as questões despertadas pela *Shoah* colocaram em xeque formas tradicionais de se fazer história e de se pensar a memória coletiva, no oposto, por exemplo, da sociologia de Maurice Halbwachs, que a considerava como uma unidade dentro de grupos relativamente estáveis. De acordo com Halbwachs (2003), no livro *A memória coletiva*, a memória individual de acontecimentos coletivos é de tal forma dependente do grupo social, que uma vez este desfeito, as memórias se perderiam no esquecimento. Portanto a memória coletiva seria externa ao indivíduo: “Para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transportar a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade” (HALBWACHS, 2003, p.72).

O filósofo alemão questiona se, diante do aspecto tão fragmentário das memórias políticas de grupos sociais e étnicos específicos, seria possível cogitar uma memória consensual à maneira de Halbwachs e, caso não seja, como se poderia garantir uma coesão social e cultural desses grupos. Para se discutir essa problemática, a observação de Seligmann-Silva (2003), no ensaio “Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento”, quanto a essas impossibilidades e limitações da memória se faz pertinente:

Se é verdade que no campo da memória atua a seleção dos momentos do passado e não o seu total arquivamento, ou seja, a memória só existe ao lado do esquecimento, por outro lado cabe, ao historiador – assim como individualmente a cada um de nós – não negar ou denegar os fatos do passado, mesmo os mais catastróficos. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.77)

Dessa maneira, as relações entre lembrança e esquecimento, seja através da memória individual ou de seu aspecto coletivo, são tensionadas e problematizadas pelas narrativas de histórias traumáticas.

Há questões éticas envolvidas nas formas de representação dos fatos que nos dificultam conceituações categóricas e estanques entre as maneiras de nos relacionarmos com o passado.

Seligmann-Silva (2003, p.20-21), na introdução de *História memória e literatura*, também assevera que se o testemunho é a história de uma perda, não é possível, por meio dele, apresentar o essencial de modo direto: “o testemunho é a apresentação de um desaparecimento e a sua leitura, a busca de traços que indiquem tal ‘falta originária’. Não há presença originária a ser re-presentada, mas falta, ausência, perda”. Dessa forma, é no regime do rastro e da história a contrapelo, no sentido benjaminiano, que eles podem ser lidos.

Em *K.: relato de uma busca*, Kucinski assume essa falta como elemento estruturante de toda narrativa. Desde a composição fragmentada do enredo, aos nomes partidos, à ausência dos corpos, à falta de respostas e à ausência de responsabilização.

No “Post-scriptum: A experiência de K”, do livro em análise, Renato Lessa (2014) considera que, entre os vários modos de escrever sobre um regime tirânico, opta-se, comumente, por descrever a tragédia de vítimas diretas. No caso de K., haveria uma escolha menos óbvia: a de lidar com a dimensão complementar da perda

escolha que obriga a narrativa a considerar o tema da negatividade e da vivência introspectiva da supressão de sentido por parte dos personagens que permanecem vivos e vinculados indelevelmente a um vazio. Uma escolha que bem pode ser encontrada na obra de Primo Levi, a respeito de sua experiência no campo de extermínio; obra que faz do tema da supressão dos sentidos ordinários e comuns da vida o seu ponto focal. (LESSA, 2014, p. 186)

O desaparecimento da filha opera uma ruptura em K. que instaura, por sua vez, uma perda também de sua identidade. As referências construídas até o momento do sequestro de A. perdem o significado:

O velho sentiu-se esmagado. O corpo fraco, vazio, como se fosse desabar. A mente em estupor. De repente, tudo perdia sentido. Um fato único impunha-se anulando o que dele não fosse parte; fazendo tudo o mais obsoleto. O fato concreto de sua filha querida estar sumida há onze dias, talvez mais. Sentiu-se só. (KUCINSKI, 2014. p. 16)

Simultaneamente, no seu movimento de procura, ocorre uma resignificação da sua própria história através do cruzamento da memória e da situação presente: “Sem perceber, K. retomava hábitos adormecidos da juventude conspiratória da Polônia” (KUCINSKI, 2014, p. 18). Mas, assim como na saga pelo paradeiro da filha, encontra apenas pistas, restos, fragmentos, no confronto com a sua memória, também se depara apenas com elementos residuais que não permitem uma totalização, um significado pleno, apenas a reafirmação de um vazio, de uma ausência, da intangibilidade das lembranças.

O cuidado com os mortos

De acordo com Aleida Assmann (2011), em *Espaços da recordação*, a memória cultural tem como núcleo antropológico a memoração dos mortos e apresenta uma dimensão religiosa, *pietas*, e outra mundana, a fama. A primeira seria a obrigação dos descendentes de perpetuarem a memória de seus ancestrais, uma memoração honorífica dos mortos, dependente dos vivos. A segunda, uma memoração cheia de glórias, que cada um poderia conquistar para si mesmo no tempo de sua vida de acordo com os próprios feitos.

A memoração dos mortos desde a antiguidade até os dias atuais encontra a sua expressão em várias práticas ritualísticas, como os banquetes fúnebres, as celebrações de culto aos mortos, os cuidados com os restos mortais. Ainda segundo a autora, a memoração na sua dimensão de *pietas* responde a um tabu cultural universal de que a ausência desse cuidado com os mortos leva-os a incomodar o descanso dos vivos.

Na dimensão da fama, que seria uma secularização do culto aos mortos, a figura do poeta na época clássica ocupa o centro da responsabilidade de manter viva a memória daqueles que se foram, porém se aplica a memória dos heróis e dos grandes feitos. De acordo com Jeanne Marie Gagnebin, no ensaio “Verdade e memória do passado”: “a palavra de rememoração e de louvor do poeta corresponde, em sua intenção e em seus efeitos, às cerimônias de luto e enterro” (GAGNEBIN, 2006, p. 45). A autora ainda nos recorda da origem comum das palavras *túmulo* e *signo*, vindas do grego *sèma*. “Túmulo e palavra se revezam nesse trabalho de memória que, justamente, por se fundar na luta contra o esquecimento, é também o

reconhecimento implícito da força deste último: o reconhecimento do poder de morte” (GAGNEBIN, 2006, p. 45).

Com Assmann e Gagnebin, abordamos o campo coletivo da perda. Para o nosso estudo necessitamos também contemplar o seu aspecto individual. No emblemático ensaio *Luto e melancolia*, ao fazer as distinções entre esses dois estados, Sigmund Freud nos apresenta um quadro geral das características do enlutado. Uma primeira consideração importante apresentada por Freud (2016) é que o luto não consiste em uma patologia, embora apresente características bastante semelhantes à melancolia e acarrete graves desvios na conduta normal da vida.

De acordo com Freud, “O luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc.” (FREUD, 2016, p.208). Essa perda do objeto amado leva a um estado de desânimo doloroso e uma intensa perda de interesse pelo mundo externo. E, na dificuldade de escolher um novo objeto de amor, a pessoa se afasta de tudo o que não lhe remete à memória do morto. Essa escolha de um novo objeto de amor não significa uma substituição da pessoa que morreu, mas o novo investimento da libido, que agora tem o seu objeto ausente. Ocorreria, então, uma inibição e um estreitamento do ego, que corresponderiam “a expressão de uma dedicação exclusiva ao luto, na qual nada mais resta para outros propósitos e interesses” (FREUD, 2016, p. 208).

Segundo o psicanalista, é justamente o fato de conseguirmos explicar tão bem o luto que esse comportamento não nos parece patológico. Ele ainda destaca que o tempo e energia gastos com a pessoa que se foi, tornando a existência do morto psiquicamente prolongada através da focalização de uma a uma das lembranças, é que permite o desligamento da libido, concluindo o trabalho de luto e libertando o ego para novos investimentos. Vemos, então, que embora Freud em seu ensaio esteja interessado na dimensão psíquica, o trabalho de luto a que se refere estabelece um laço com as formas culturais de honrar os mortos. Eles, quando não cuidados, perturbam, mesmo que no nível psíquico.

Vale aqui destacar as contradições do aspecto coletivo do trabalho de luto dos familiares de desaparecidos políticos. De acordo com Silva e Féres-Carneiro (2012) no artigo “Silêncio e luto impossível em famílias de desaparecidos políticos”, o trabalho de luto

desses indivíduos encontraria uma impossibilidade de realização pelo fato de os corpos não terem sido encontrados e, principalmente, pela negação das torturas e assassinatos e da recusa da abertura dos arquivos que revelariam a verdade sobre o que aconteceu com cada um dos desaparecidos políticos. As pesquisadoras explicam que os eventos traumáticos geram uma fratura do tecido grupal familiar e comunitário e ressaltam que

o caso dos desaparecidos do Brasil, “não falar” é uma resposta social comunitária da impossibilidade de admitir a culpa e gerir a vergonha. Com a negação da abertura dos arquivos militares e a impossibilidade de julgamento dos atos de tortura e desaparecimento, impede-se a reparação, produzindo uma memória oca com a impossibilidade de uma memória psíquica na história da família. (SILVA; FÉRES-CARNEIRO, 2012, p.66)

Desse modo, segundo as autoras, os efeitos psíquicos na história dessas famílias são ampliados devido à ausência de reconhecimento social. Percebemos, assim, a pertinência das indagações de Huysen (2010) à perspectiva de memória coletiva de Halbwachs (2013) apresentadas na primeira parte deste texto.

A seguir poderemos perceber essa ruptura entre memória individual e coletiva na luta frustrada de K. para realizar os ritos fúnebres para a filha dentro da tradição judaica e até mesmo no domínio não religioso.

A exigência do túmulo e o direito à memória

No primeiro capítulo de *K.: relato de uma busca*, “As cartas à destinatária existente”, o narrador comenta as correspondências de banco com ofertas de produtos ou serviços financeiros que continuamente chegam para a sua irmã desaparecida:

Sempre me emociono à vista de seu nome no envelope. E me pergunto: como é possível enviar reiteradamente cartas a quem inexistente há mais de três décadas? Sei que não há má fé. Correio e banco ignoram que a destinatária já não existe; o remetente não se esconde, ao contrário, revela-se orgulhoso em vistoso logotipo. (KUCINSKI, 2014, p. 9)

O narrador compara o carteiro com um *Dybbuk*, que na mitologia judaica, conforme nota presente no livro, seria uma alma insatisfeita que se cola a outra para atormentar: “como se além de nos haverem negado a terapia do luto, pela supressão do seu corpo morto, o carteiro fosse um *Dybbuk*, sua alma em desassossego, a nos apontar culpas e omissões” (KUCINSKI, 2014, p.54).

Essa passagem nos remete ao tabu cultural de cuidados com os mortos, apresentado por Assmann (2011). Com a ausência do corpo, a família de A. não pôde realizar os ritos fúnebres; foi impedida de realizar a *rechitzah*, a *taharah*, a *lavaiah* e o *hesped*. À filha de K. serão negados o *kadish* e a *matzeivá*⁴.

No capítulo “Matzeivá”, K. procura um rabino com o intuito de conseguir uma autorização para colocar uma lápide para a filha ao lado do túmulo de sua esposa no cemitério israelita do Butantã. Embora esse rabino não fosse ortodoxo, considerado de uma linha mais moderna, ele não aceita a solicitação do pai que, neste momento, já não tem mais esperança de encontrar a filha viva:

O que você está pedindo é um absurdo, colocar uma lápide sem que exista corpo. [...] O que é o sepultamento senão devolver à terra o que veio da terra? Adam, adamá, homem e terra, a mesma palavra; o corpo devagar se decompõe e a alma devagar se liberta; por isso, entre nós, é proibido cremar ou embalsamar, é proibido usar caixões de metal, proibido lacrar com pregos, e tantas outras proibições. Não tem sentido sepultamento sem corpo [...]. A colocação da matzeivá é apenas a última etapa do sepultamento, para que familiares e amigos possam reverenciar o morto e rezar o kadish por sua alma. Qual a origem da matzeivá? Por que ela era colocada por nossos antepassados? Era colocada para os túmulos não serem profanados, os corpos não serem violados, de modo que voltamos à questão inicial, se não há corpo não há o que profanar, não há o que violar, não há por que colocar uma matzeivá. (KUCINSKI, 2014, p.77-80)

4. *Rechitzah*: ofício religioso da lavagem. *Taharah*: ofício de purificação. *Levaiah*: condução do caixão até o local da sepultura. *Hesped*: discurso pelo falecido que lhe ressalta suas boas ações e qualidades. *Matzeivá*: lápide colocada no túmulo após um ano do sepultamento. *Kadish*: oração proferida pelo filho mais velho do morto ou pelo parente mais próximo. (ZUCHIWSCHI, 2010)

O pai de A. não é um homem religioso, pelo contrário, sentia “um desprezo pelas práticas religiosas todas, inclusive as do seu próprio povo” (KUCINSKI, 2014, p.20). Entretanto a exigência de uma lápide para a filha e da realização da kadish não passa apenas pelo aspecto da religião, pois devemos lembrar a função social que esses ritos fúnebres cumprem.

De acordo com José Zuchiwschi (2010), no artigo “Longe de ti apagar nossas lembranças: as palavras e as preces no luto judaico”, a Kaddish⁵ transita entre a esfera do secular, do prático e do político-social e a esfera do etéreo e do mágico-religioso. A prece ainda conjuga aspectos individuais e universais e entre o público e o privado, uma vez que deve ser recitada pelo filho mais velho em memória de seu pai (ou pelo membro mais próximo do morto), mas não pode ser realizada no âmbito privado, já que é uma demonstração pública do valor daquele que faleceu:

Nesse contexto, a Kaddish apresenta-se como um ato performático de caráter comunitário, ou de *communitas* [...], pois só deve ser recitada, como já mencionado, na presença de um *minyán*.⁶ Além disso, deve ser recitada palavra por palavra, para que todos, ao mesmo tempo possam responder *ameneiehêshemêrabá* (“seja seu grande nome...”). Reforça-se a ideia ou função social da Kaddish porque acaba por unir, reunir ou religar as pessoas a partir dessa exigência religiosa em momentos difíceis, traumáticos e emotivos. (ZUCHIWSCHI, 2010, p. 179)

Ainda de acordo com Zuchiwschi (2010), a continuidade da memória e vida do morto significa também a continuidade e sobrevivência do povo de Israel, da religião judaica e de suas congregações e instituições. A prece, por sua vez, posiciona o indivíduo frente ao coletivo e estabelece uma resistência ao desaparecimento, à dissolução e à volatilização do ser social e biológico.

É justamente nessa resistência ao desaparecimento que se configura a exigência de K por uma lápide para a filha. Como ele mesmo expressa: “a falta da lápide equivale a dizer que ela não existiu: e isso

5. No artigo de Zuchiwschi, a grafia da prece apresenta-se de forma diferente daquela que encontramos no livro de Kucinski.
6. Corresponde ao *quórum* mínimo de dez judeus adultos que devem estar presentes no momento da oração pública.

não era verdade: ela existiu, tornou-se adulta, desenvolveu uma personalidade, criou o seu mundo, formou-se na universidade, casou-se” (KUCINSKI, 2014, p. 79).

Nesse sentido, além das práticas de memorização dos ritos fúnebres judaicos, também identificamos a proscricção daqueles que se esquecer. Em uma perspectiva secular, a morte iguala a todos; os corpos dos justos e injustos, dos ricos e dos pobres, dos belos e dos feios, possuem o mesmo destino: a desintegração e a putrefação. Em uma perspectiva cristã, o destino da alma não é o mesmo da matéria. O corpo tem menos importância do que a alma para os cristãos. Por isso ele pode se oferecer em sacrifício a Deus, sofrendo os castigos merecidos pela alma pecadora. O corpo é corrompível e apodrece, mas a alma é imortal. Um pecador que corrompeu o seu corpo a vida toda, pode ter a sua alma levada aos céus uma vez que se arrependa de seus pecados, mesmo que seja no momento do seu último suspiro. O corpo de um judeu é sagrado e deve ser purificado após a morte, mas o mais importante é o fato de que não somente o paraíso fecha as suas portas para os impuros, mas também os cemitérios. A morte não iguala e não oferece redenção:

Também é proibido sepultar os maus com os justos e há muitas outras regras, como você sabe. Para Maimônides, os casados com não-judeus não devem ser sepultados no nosso campo sagrado. Os suicidas também não podem ser enterrados dentro do cemitério, e sim rente ao muro (KUCINSKI, 2014, p. 80).

A fala do rabino evidencia que não há espaço no cemitério judaico para alguém como A. Ela não é considerada pura, como percebe K., primeiro por seu casamento com um *gói*⁷, segundo por ser uma militante política participante da luta armada, que na visão do rabino, como para muitos da época, seriam terroristas.

Diante da negação do rabino, um fragmento de memória se irrompe no tempo presente de K., trazendo outras vozes silenciadas e nos remetendo à história como o acúmulo de ruínas de Walter Benjamin (2012). K. lembra-se do direito negado ao sepultamento das polacas judias que fugiram do antissemitismo e da crise econômica do Império Russo no final século XIX e acabaram se tornando prostitutas: “elas, que não eram bandidas, apenas judias pobres

7. Homem não judeu.

enganadas pela máfia – uma história dolorosa por todos escondida; tiveram que criar seu próprio cemitério, lá no Chora menino. As polacas de Santos também” (KUCINSKI, 2014, p. 81)

Cumpre, igualmente, recordar a história de Iara Iavelberg, contada no documentário *Em busca de Iara*, um trabalho de caráter memorialístico de luta por verdade e justiça, escrito e produzido pela sobrinha da militante. Iara foi participante do Polop, do MR-8 e do exército do capitão Carlos Lamarca, de quem também foi companheira. A militante foi assassinada em 20 de agosto de 1971 em um apartamento na Pituba em Salvador durante uma operação que visava “estourar” o aparelho. O seu corpo foi retido no IML até o assassinato de Lamarca, na expectativa de que servisse de isca para a captura dele. Nos relatórios oficiais, a sua morte é apresentada como suicídio. Quando o “aparelho caiu”, Iara teria se escondido no banheiro do apartamento vizinho e, após ter sido cercada pelos agentes, teria atirado no próprio coração para escapar à prisão.

No documentário, acompanhamos a batalha da família de Iara para provar que sua morte não foi em decorrência de um suicídio, mas de assassinato pelos militares. Também de origem judia, Iara não pode ser sepultada junto a seus familiares. O destino do seu corpo foi uma terra separada, não consagrada, dentro do cemitério israelita.

Em 1993, já no regime aberto, a família solicitou a exumação do corpo de Iara para que fosse feita uma autópsia que comprovasse o assassinato. No dia marcado, o rabino impediu a exumação, alegando ter por base uma lei judaica que impediria o ato naquele dia específico, considerado sagrado. No documentário, acompanhamos a gravação do momento desse impedimento e os argumentos contrários da família, que afirma ter o rabino se valido de uma interpretação pessoal da lei para impedir a exumação.

Apenas em 2003 a família conseguiu realizar a exumação do corpo e comprovar que Iara não poderia ter atirado em si mesma. Finalmente, em 2006, Iara pode ter o seu corpo sepultado junto aos restos mortais de sua família e oficiada as devidas celebrações pelo rabino americano, radicado no Brasil, Henry Isaac Sobel. K., sem apresentar o nome, se refere ao rabino: “ainda mais moderno, oriundo dos Estados Unidos oficiou na missa ecumênica do jornalista judeu assassinado pelos militares” (KUCINSKI, 2014, p. 77).

O judeu que K. menciona é Wladimir Herzog, que como Iara, teve o seu assassinato apresentado como suicídio pelos militares.

Entretanto, durante a preparação do corpo, o rabino Henry Sobel identificou as marcas de tortura em Herzog e se recusou a sepultá-lo na ala dos suicidas. “Vi o corpo de Herzog. Não havia dúvidas de que ele tinha sido torturado e assassinado” (JORNALISTA..., 2004, n.p.). Assim Herzog pode ser sepultado no Cemitério Israelita do Butantã.

De acordo com Sobel (2005), em artigo escrito para a *Folha de S. Paulo*, houve uma ampla repercussão do enterro de Herzog não por sua morte trágica, mas pelo fato da ausência do rabino no sepultamento. Alguns alegaram que a cerimônia teria sido realizada de maneira rápida e de que não haveriam sido cumpridos todos os ritos judaicos. O rabino apresentou a sua defesa:

Em entrevista à imprensa, esclareci que os rituais de sepultamento haviam sido cumpridos rigorosamente de acordo com a lei judaica. E expliquei que o motivo da minha ausência tinha sido um compromisso profissional inadiável, no Rio de Janeiro, no dia do enterro. Ressaltei que a comunidade judaica estava chocada ante a violação dos direitos fundamentais de Herzog. Preocupou-me imensamente a barbaridade do crime que havia sido cometido mas também a imagem negativa de passividade que foi atribuída à comunidade judaica. Fiz questão de declarar à imprensa que a sinagoga defendia os direitos humanos com o mesmo fervor que a igreja e que os judeus estavam tão revoltados com a morte de Herzog quanto todos os outros brasileiros. (SOBEL, 2005, n.p.)

Não há como negar o comprometimento de Sobel em relação ao combate à ditadura e à defesa dos direitos de Herzog. Além de ter reconhecido o assassinato e lutado pelo sepultamento de Herzog no campo sagrado do Cemitério do Butantã, juntamente com o cardeal Dom Evaristo Arns e o reverendo James Wright, realizou uma celebração ecumênica na Catedral da Sé em memória de Herzog. Participou ainda do projeto secreto de reunião de documentos da ditadura que resultou no livro *Brasil nunca mais*.

O culto foi considerado um ato político de resistência ao regime e denúncia da tortura, lembrando que ainda vigorava o AI5. Cerca de oito mil pessoas compareceram à celebração ecumênica, incluindo o filósofo Michel Foucault, que cancelou seminários na USP para participar do culto. E, como relembra o próprio rabino Sobel (2005), após a morte de Herzog foram organizados vários atos públicos, passeatas e greves por universitários, jornalistas, intelectuais e líderes religiosos, que culminaram na substituição do comandante

ultrarradical do 2º exército por um comandante mais moderado. Logo a postura do rabino de não aceitar a versão de suicídio e lutar pelos direitos de Herzog e por sua memória injetou ânimo na luta contra o regime e a tortura.

Entretanto, quando analisamos o caso de Iara combinada à perspectiva de K., não podemos negar que houve descaso, negação e omissão por parte da congregação judaica. Além do rabino que se recusa a realizar o funeral de A., e ainda a considera criminoso, K. aponta esse descaso quando lembra que a Federação Judaica havia escolhido não se envolver no desaparecimento de dois estudantes judeus de medicina: “Coisa da política, disseram, da ditadura, não tinha a ver com antissemitismo. Também sumiram outros não judeus, por isso a Federação decidira não se meter. Esse era o boato, talvez nem fosse verdade; pois não diziam quem eram os rapazes” (KUCINSKI, 2014, p. 81).

Mesmo não sendo católico, é na figura de Dom Evaristo Arns que K. encontra o primeiro apoio no caso da filha, por meio da convocação para uma reunião “com familiares de desaparecidos políticos” (KUCINSKI, 2014, p.20), noticiada de forma discreta no jornal *Estado de São Paulo*. É nesta reunião que descobre o casamento da filha e conhece a família de Wilson.

Ao não conseguir apoio na congregação judaica e ter seu pedido de colocar a *matzeivá* da filha negado, K. decide compor um pequeno livro em memória da filha e do genro: “Uma lápide em forma de livro. Um livro in memoriam” (KUCINSKI, 2014, p.82). De acordo com K., essa prática era comum na Polônia, sem a substituição da *matzeivá*: “Comporia um folheto de umas oito ou dez páginas, com fotografias e depoimentos de suas amigas, imprimiria cem cópias e as entregaria de mão em mão para toda a família, os conhecidos e as amigas; mandaria aos parentes em Eretz Israel” (KUCINSKI, 2014, p. 82).

Mas também no campo secular, K. tem o seu direito à memória negado, dessa vez pela censura. O dono da gráfica se recusa a imprimir o livro, acusando K. de levar material subversivo. “Pegue isso e dê o fora, nunca mais apareça com esse tipo de coisa. Onde já se viu, material subversivo, uma desaparecida política, uma comunista. Ela não era comunista?” (KUCINSKI, 2014, p.83).

Considerações finais

No plano na narrativa, A. não recebe o seu culto e K. não finaliza o seu processo de luto, tornando-se permanentemente enlutado. Não há nada mais na sua vida além do objeto de sua perda: “Já não é mais nada. É o tronco inútil de uma árvore seca” (KUCINSKI, 2014, p.90). Entretanto, no campo extraliterário, até mesmo o impedimento ao culto dos mortos torna-se integrante do livro-lápide de Ana Rosa, representado por *K.: relato de uma busca*. Ele constitui um trabalho de elaboração de trauma e de luto pessoal de Bernardo Kucinski.

A ficção faz o papel dos *Yizkerbikher* ou *Memorbücher*, que são os livros de memória nos quais são gravados os martírios vivenciados pelo povo judeu. Seligmann-Silva (2003, p.79), ao discorrer sobre o papel desses livros no pós-segunda guerra, demonstra que eles “transformam o passado perdido em traços de uma escritura que tem o valor de cemitério para aqueles que não puderam ser enterrados”.

Dessa forma, *K.: relato de uma busca*, torna-se o livro-lápide de Ana Rosa Kucinski. E não somente dela. A escolha por um gênero ficcional e o fato de os nomes de Meir Kucinski e Ana Rosa estarem reduzidos às letras K. e A, permitem uma abertura para o coletivo. A história poderia ser a de qualquer desaparecido político e a de qualquer familiar que empreendeu uma busca por seu afeto perdido. Kucinski é o poeta-testemunha, que canta não a glória dos heróis, mas a dor dos vencidos.

Referências

- ASSMANN, A. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- FREUD, S. Luto e melancolia. Tradução de Marilene Carone. *Jornal de Psicanálise*. v.49, n.90,p.207-224. SãoPaulo, 2016. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pi-

- d=SO103-58352016000100016&lng=es&nrm=iso> Acesso em: 15 dez. 2020.
- GAGNENBIN, J. M. Verdade e memória do passado. In: GAGNENBIN, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 39-48.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. 2.ed. São Paulo: Editora Centauro, 2013.
- HUYSSSEN, A. *Seduzidos pela memória*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- JORNALISTA morreu sob tortura em outubro de 1975. *Folha de São Paulo*, São Paulo: 19.out. 2004. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc1910200419.htm>>. Acesso em: 15 dez. 2020.
- KUCINSKI, B. K. *relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- LESSA, R. Post-Scriptum: A experiência de K. In: KUCINSKI, B. K. *relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p.183-187.
- SELLIGMANN-SILVA, M. O local do testemunho. *Tempo e argumento*. Revista do Programa de Pós-graduação em História. Florianópolis, v.2, n. 1. jan/jun. 2010. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/1894>>. Acesso em: 15 dez. 2020.
- SELLIGMANN-SILVA, M. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: SELLIGMANN-SILVA, M. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2003. p. 59-89
- SILVA, M. R. N da.; FÉRES-CARNEIRO, T. Silêncio e luto impossível em famílias de desaparecidos políticos brasileiros. *Psicologia e Sociedade*, Belo Horizonte, v. 24, n. 1, p. 66-74, abr. 2012. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-71822012000100008>>. Acesso em: 15 dez. 2020.
- SOBEL, H. 30 anos sem Vladimir Herzog. *Folha de São Paulo*, 2005. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz3110200509.htm>> Acesso em: 15dez. 2020.
- ZUCHIWSCHI, J. Longe de ti apagar nossas lembranças: as palavras e as preces no luto judaico. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, n.30, 2010. p.165-187. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=SO100-85872010000100009>. Acesso em: 15 dez. 2020.

A formação inconclusa em José J. Veiga: o *Bildungsroman* na ditadura civil-militar de 1964

João Pedro de Carvalho (UFMG)¹

Introdução

José J. Veiga (1915-1999), jornalista e autor de literatura goiano, utilizou-se de figuras alegóricas para tematizar em obras literárias o sentimento de medo, clausura e violência do seu tempo. Ele é parte de uma geração de jornalistas forçados a abandonar a profissão por conta da censura na ditadura civil-militar de 1964 e que, uma vez ingressos no universo literário, construíram narrativas de ficção como forma de abertura estética para temas que não poderiam ser tratados pelos veículos de informação.

Este trabalho questiona três obras de Veiga – dois contos do livro *Cavalinhos de Platiplanto* (são eles: *A Usina Atrás do Morro* e o homônimo *Cavalinhos de Platiplanto*, publicados em 1959), e o romance *Sombras de Reis Barbudos* (publicado em 1972) – sob a perspectiva dos Romances de Formação (*Bildungsroman*), a partir da leitura de Moretti (2020) sobre o gênero. Reflete-se também sobre a figuração de personagens infantis na literatura brasileira, por meio da crítica de Resende (1988) às obras de Veiga e investiga-se uma formação inconclusa dos personagens meninos como possível consequência do regime civil-militar tematizado na literatura veigueana.

Para refletirmos sobre as instâncias produtoras da repressão, mobiliza-se a figura do “pai-primevo”, elaborada por Freud (1975) em *Moisés e o Monoteísmo*, e as considerações de Foucault (2005) a respeito da constituição dos sujeitos mediante a transmissão do poder. O objetivo geral, enfim, é a leitura do gênero do *Bildungsroman* em regimes opressivos e em seus cotidianos permeados pela violência. Realiza-se tal proposta por meio da crítica ao recurso alegórico empregado por José J. Veiga para tematizar o controle sobre os seus personagens que vivem angustiadamente o momento da infância.

1. Bacharel em jornalismo (UFMG) e mestrando em Letras – Estudos Literários (UFMG).

Infância e repressão

Nas obras de José Jacinto Veiga (1915-1999), jornalista e autor de literatura goiano, são recorrentes as figurações de meninos enquanto protagonistas das narrativas. Os romances *Sombras de Reis Barbudos*, *A Hora dos Ruminantes* e seis dos doze contos de *Os Cavalinhos de Platiplanto* apresentam histórias narradas a partir da perspectiva infantil. Todas as histórias criticadas neste texto são situadas em cidadezinhas do interior, pequenos lugarejos, ou em espaços rurais, como fazendas.

Nas narrativas analisadas aqui, tanto *Sombras de Reis Barbudos* quanto *A Usina Atrás do Morro*, há a chegada de companhias misteriosas – instituições obscuras, como fábricas, sobre as quais não se sabe muito – a uma cidadezinha interiorana, cujas dinâmicas impostas aos trabalhadores e demais munícipes força ao limite a sociabilização nesses espaços, ao ponto de acontecimentos insólitos serem evocados pelos meninos para significar o absurdo; e em *Os Cavalinhos de Platiplanto*, após o avô prometer cavalinhos como presentes ao neto e morrer antes de entregá-los – quando então a fazenda é chefiada por um tio rigoroso –, o protagonista infantil escapa para um universo mágico onde vivem essas criaturas prometidas.

Segundo Dantas (2002), o personagem menino de Veiga está em um momento de amadurecimento, “privilegiado por estar entre suas próprias referências infantis e o universo adulto”. Portanto, poderíamos conceber a literatura veigueana como pertencente ao gênero dos romances de formação, o *Bildungsroman*, cujo traço fundamental é o percurso de socialização e amadurecimento de uma criança ou um jovem de acordo com os valores tidos como essenciais em seu meio.

Os espaços de ação das narrativas de Veiga apresentam topônimos fictícios – Platiplanto, Manarairema, Taitara –, que nos remetem às cidadezinhas do interior do Brasil a partir das relações produtivas e de sociabilidade apresentadas. No contexto urbano provinciano ou nas fazendas onde vivem, os desejos dos meninos veigueanos se afirmam no ambiente familiar e na vida comunitária; contudo, a vida cotidiana das personagens crianças, em Veiga, será tomada de assombro quando figuras e situações insólitas subitamente aportam nessas cidades.

Em *A Usina Atrás do Morro* e *Sombras de Reis Barbudos*, fábricas misteriosas põem os moradores sob o regime de exceção: “Não

conhecendo os planos daquela gente, e não podendo estabelecer relações com eles, era natural que desconfiássemos de suas intenções e víssemos em sua simples presença uma ameaça a nossa tranquilidade” (VEIGA, 2017, p. 13). Em *Sombras de Reis Barbudos*, regras absurdas são instauradas em Taitara, como a proibição de cuspir para cima ou tapar o sol com a peneira (*Idem*, 1976, p. 46). Muros são soerguidos da noite para o dia e outras tecnologias do terror são praticadas pelas forças dominantes. Em *A Hora dos Ruminantes*, animais repentinamente e sem quaisquer propósitos tomam as ruas e a rotina dos moradores é transformada.

Segundo Santiago:

Nos contos de Veiga, a visão infantil e interiorana do narrador, aparentemente nostálgica, serve de palco para a dramaticidade do universo provinciano brasileiro, mas é na realidade monitorada pelas relações violentas [...]. A liberdade e os folguedos infantis escoam pelas mãos como a areia branca que margeia os rios interioranos do Brasil. (SANTIAGO, 2019, p. 12)

Dantas sugere cinco constantes temáticas de perda da liberdade no universo diegético de José J. Veiga. Seriam elas:

A vigilância constante, que leva as pessoas a uma desconfiança mútua; a impossibilidade de comunicação, não apenas entre os cidadãos e o poder instituído, como entre os próprios cidadãos; impossibilidade de locomoção, já que todos os passos estão sendo vigiados; perda da memória coletiva; a história é deturpada em favor do sistema dominante; paralisação do tempo, repetição constante dos mesmos movimentos, sem finalidade. (DANTAS, 2002, p. 107)

Para Resende (1988, p. 54), em meio às transformações do espaço e da repressão individual e coletiva, “a criança de José J. Veiga, ou escapa para uma realidade fantástica, ou sonha com um mundo maravilhoso, porque vive em um real concreto que a reprime e a angustia, bloqueando os seus canais de contato livre e belo com a vida”. Os meninos, em decorrência da frustração de seus desejos e repressão de suas vontades, imaginam um mundo mágico/insólito no qual poderiam satisfazer as necessidades requeridas pelo percurso formativo. Pode-se pensar, como exemplo, nos devaneios de Lucas, em *Sombras de Reis Barbudos*, a respeito da vinda de um

mágico à cidade ou no escape do protagonista de *Os Cavalinhos de Platiplanto* à terra onde encontraria esses animais prometidos.

É recorrente na fortuna crítica de Veiga a leitura dessas constantes temáticas em torno da angústia do indivíduo enquanto alegorias à repressão da ditadura civil-militar iniciada em 1964, período ao qual o autor se inscreve. Segundo os críticos, em razão da censura do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), o jornalista José J. Veiga ingressa no universo literário por meio de narrativas alegóricas ao regime e, assim, encontra abertura estética para temas que não poderiam ser tratados pelos veículos de informação. São recorrentes, então, as críticas que consideram as figuras de linguagem metafóricas – em obras literárias, mas também em peças de teatro e canções – como uma tentativa de escapar do controle exercido pelo DOPS.

Segundo a historiadora Heloisa Starling, a censura regulamentada no período ditatorial por meio do Ato Institucional N^o 5,

leveu para a cadeia mais de uma centena de artistas, escritores, poetas e jornalistas durante os 10 anos em que esteve em vigor. [...] O balanço final é devastador: cerca de quinhentos filmes, 450 peças de teatro, duzentos livros, mais de quinhentas letras de música além de uma dezena de capítulos e sinopses de telenovelas terminaram alvo de censura ou proibidos na íntegra; uma centena de revistas foi simplesmente retirada de circulação. (STARLING, 2019, p. 14)

Starling afirma (*Ibidem*) que o AI-5 não gostava de deixar registros e começou a prender antes mesmo de ser anunciado publicamente. Em uma operação nacional, os censores ocuparam as redações de jornais, rádios e televisão. “Em Minas Gerais [...] um oficial do Exército acompanhado por cinco soldados armados de metralhadoras invadiu, às duas da madrugada, as oficinas de ‘O Diário’, jornal da Arquidiocese de Belo Horizonte” (*Ibidem*). Para a historiadora (*Ibidem*), portanto, a arte, em um período de supressão da mídia jornalística, foi um espaço para exercício da comunicação e, também, da imaginação: “A arte tem um modo original de dizer sobre os dilemas e as possibilidades de interpretação do país e oferece um lugar alternativo de intensa visibilidade para enxergarmos algo daquilo que se passa no mundo histórico” (*Ibidem*, p. 15).

A respeito da escrita do cotidiano em períodos de exceção, Charbel escreve que

Em situações [...] em que a realidade se mostra desfigurada, ir-reconhecível, a própria noção de vida interior se encontra sob a ameaça de aniquilamento. Nessa ocasiões, quando a História arma suas emboscadas e o diarista se vê acuado, nas cordas – seja por alheamento, ingenuidade ou pelo costume de ter os olhos sempre voltados para dentro de si –, a escrita íntima se transforma em instrumento de autopreservação. Não tanto do indivíduo em carne e osso, mas do seu modo de existir, cultivado ao longo de uma vida – uma imagem do eu e do mundo, do eu no mundo, que procura se fixar antes de desaparecer por completo. (CHARBEL, 2020, p. 21)

Sobre a relação entre a realidade ficcional e realidade objetiva, a partir das alegorias veigueanas, Resende afirma que

A fantasia trabalhada por José J. Veiga, ganhando expressão, seja na perspectiva do maravilhoso, seja na do fantástico, não tem função alienante, mas crítica, envolvendo metaforicamente a realidade estatuída. Quanto mais absurdos a realidade ficcional contém, mais acentuada se torna a crítica à realidade imediata. Quanto mais se sonha com uma realidade absurda (porque impossível naquele momento), mais absurda é a realidade que se vive como possível. É nessa inversão de valores que a visão de José J. Veiga é fantástica, fazendo crescer a ambiguidade na percepção do real. (RESENDE, 1988, p. 66)

Essa leitura parabólica do real objetivo tematizado na literatura também se debruça em obras alegóricas e fantásticas como *Incidente em Antares* (1971), de Érico Veríssimo, e *Os tambores silenciosos* (1977), de Josué Guimarães.

Em comum, o fato de estes enredos centrarem-se na mesma estrutura: a descrição de um regime totalitário e a reação do homem em busca de sua humanidade, o indivíduo contra o poder instaurado, seja uma ditadura extremista, sejam as famílias latifundiárias de uma pequena cidade. Neste sentido, *Sombras...* enquadra-se não apenas em um padrão literário universalmente conhecido, como pode ser lido como representante de uma tendência então instaurada na ficção nacional. (DANTAS, 2002, pp. 142 e 143)

Em *O Menino na Literatura Brasileira*, Resende evidencia uma declaração concedida pelo autor em uma entrevista, no ano de 1982:

“[...] a angústia existente nos meus livros também é resultado do clima político e social que sempre enfrentei depois de adulto. Na minha geração nunca houve uma época prolongada de liberdade, de euforia para realizar coisas...” (RESENDE, 1988, p. 55). Em uma contextualização histórica, devemos recordar que a deposição do presidente eleito, João Goulart, ocorreu em março de 1964 – quando um grupo heterogêneo composto por liberais, conservadores, reacionários e nacionalistas autoritários (MOTTA, 2015, p. 38) agiu sob o pretexto de combater o processo de “comunização” e esquerdização supostamente em curso no país (*Ibidem*). “Havia insatisfação por outras razões também, como a situação econômica, mas os temores mais intensos tinham fundamentação política, e o único consenso entre os golpistas era negativo, sabiam o que não queriam” (*Ibidem*).

Dentro do quadro geral das políticas adotadas pelo regime, Motta (*Ibidem*, pp. 39 e 40) elenca os seguintes elementos: o propósito modernizador concentrado na perspectiva econômica e administrativa – “com vistas ao crescimento, à aceleração da industrialização e à melhoria da máquina estatal” (*Ibidem*, p. 39) – e o projeto autoritário-conservador – pautado na manutenção da exclusão dos segmentos subalternos, no combate às ideias e agentes da esquerda ou de qualquer tipo de vanguarda e, nos campos da política e da cultura, na defesa de valores tradicionais como pátria, família e religião.

Ao interpretar a literatura de Veiga como alegórica e o insólito como elemento mimético desse regime e das suas práticas, buscamos os paralelos entre a figuração da violência nas obras do autor goiano e a repressão da ditadura no país, assim como entre a angústia exprimida nos livros e o sentimento de medo e de perda das liberdades individuais na população do país vulnerável à coerção do regime.

Segundo Avelar (2003), todavia, não se pode oferecer à censura o mérito pela composição das obras alegóricas à natureza autoritária do seu próprio regime (*Ibidem*, p. 20). Para ele, o alegórico não é um efeito consequencial, mas a própria maneira de se ler o mundo em tempos de exceções políticas: “A ditadura põe em cena um devir-alegoria do símbolo” (*Ibidem*).

Avelar (2003), ainda, questiona o porquê da simples existência de diferentes ditaduras militares, ao mesmo tempo, nos países do Cone Sul. Segundo esse mesmo autor (*Ibidem*), os governos autoritários surgiam com o objetivo de operar uma transição entre dois

diferentes modelos econômicos: do nacionalismo protecionista (identificado, no Brasil, com o varguismo e com o peronismo, na Argentina) ao livre mercado da Escola de Chicago (cujo expoente máximo foi o governo de Augusto Pinochet, no Chile, e suas medidas neoliberais). A doutrina militar, por sua vez, favoreceria o crescimento econômico ao manter a classe média satisfeita ou imobilizada perante o aumento de extração da mais valia (*Ibidem*) e, para o autor, as medidas de repressão às liberdades civis acompanham de forma coerente e unificada as ideologias de mercado do período ditatorial (*Ibidem*). Para cumprir esse mesmo fim, ele também destaca a operação da máquina ideológica na televisão e a estrita censura federal sobre a imprensa.

De acordo com Caio Prado Jr. (2014, p. 289), entre os fatores que estimularam o golpe, “encontram-se o crescente interesse que então começava a despertar a questão agrária e os primeiros sintomas de séria pressão popular no sentido da efetivação de medidas tendentes à reforma de nossas estruturas agrárias e relações de trabalho rural”.

Levanta-se, aí, um problema no desenvolvimento deste projeto, assim como nas recorrentes críticas em torno da literatura veigueana realizadas até o momento e que relacionam a alegoria insólita do autor ao governo civil-militar: o livro *Os Cavalinhos de Platiplanto* foi publicado em 1959, com seis anos de antecedência em relação à ditadura, assim como *Sombras de Reis Barbudos* começou a ser escrito, também, em um momento prévio ao golpe. Por que, então, tantas leituras que abrangem elementos em comum entre os dois temas – o literário veigueano e a realidade objetiva de um período posterior à própria escrita desse livro?

Certamente, a interpretação de obras posteriores (como *Sombras de Reis Barbudos*, de 1972, e *A Hora dos Ruminantes*, de 1966) facilitam essa leitura, mas, para fins práticos, podemos estender a crítica à ditadura civil-militar de 1964 às políticas da ditadura varguista, também, (tendo vivido o autor neste período histórico) e promover uma leitura – como sugerida por Avelar (2003) – de uma questão econômica que, seja no nacionalismo ou seja neoliberalismo, utilizou-se dos aparatos repressivos do Estado para operar. De modo a simplificar a nossa interpretação, portanto, polarizamos os problemas relativos à violência marcial à transição entre um modelo e outro e centralizaremos a crítica nas operações que tiveram, na ditadura civil-militar de 1964, um efeito mais claro.

Portanto, abre-se desde já o espaço para uma leitura materialista do caso que abranja em Veiga, para além de pontuais governos, os projetos de Estado que, muitas vezes, atentam contra os sujeitos civis que habitam o seu território. Como afirmado por Motta:

A violência e a repressão são, obviamente, características definidoras daqueles Estados e objeto indispensável de pesquisa, por razões acadêmicas, jurídicas e políticas. Entretanto, a repressão não explica toda a História das ditaduras, tampouco é suficiente para entender por que os líderes conseguiram ficar no poder tanto tempo, principalmente no Brasil e no Chile, que tiveram ditaduras mais duradouras. (MOTTA, 2015, p. 37)

De modo a executar, enfim, essa passagem do “Estado ao Mercado” (AVELAR, 2003, p. 21), como já mencionado, o governo civil-militar surgido no golpe de março de 1964 intensificou a repressão ideológica: instituiu a censura prévia, forjou atentados terroristas, impôs um regime de medo e desconfiança em parte da população civil. Também perseguiu e exilou opositores, extinguiu partidos políticos, praticou sequestros, torturas e assassinatos mediante esquadrões da morte. No plano desenvolvimentista, massacrou populações indígenas sob consentimento do Serviço de Proteção aos Índios (SPI) para a abertura de fazendas e projetos madeireiros (LEWIS, 2019), promoveu espionagem e ações repressivas contra ligas camponesas, organizações sindicais e de classe (MOTTA, 2015, p. 40), realizou despejos e desmatamento de grandes áreas de floresta nativa para as construções de represas e rodovias faraônicas... Ou seja, os governos militares exerceram com autoritarismo o poder do Estado para pôr em prática um projeto econômico mais profundo.

E como esse poder pode ser percebido na literatura veigueana, que realiza uma tematização – utilizando-se do fantástico para exprimir o absurdo – do cotidiano da realidade objetiva?

Para Machado (2005, p. 15), em uma interpretação foucaultiana, seria incorreto definir o poder como algo que sempre “diz não, que impõe limites, que castiga”. Segundo ele, a intervenção de uma instituição não se daria apenas em forma de violência e coerção, uma vez que a dominação não poderia se manter caso fosse exclusivamente baseada na repressão. “Não se explica inteiramente o poder quando se procura caracterizá-lo por sua função repressiva. O que lhe interessa basicamente não é expulsar os homens da vida social, impedir

o exercício de suas atividades, e sim gerir a vida dos homens, controlá-los em suas ações para que seja possível e viável utilizá-los ao máximo [...]” (*Ibidem*, p. 16).

A estratégia de operação da disciplina, segundo essa interpretação, é um dispositivo criativo, que investe determinados indivíduos do poder, bem como do sofrimento desse mesmo poder, tornando-se centros de transmissão da repressão. Para Michel Foucault (2005, p. 184), “O poder passa através do indivíduo que ele constitui”, e, em relação ao período de autoritarismo da ditadura civil-militar de 1964, Avelar afirma que seria um erro limitar o papel do Estado àqueles tempos apenas ao de repressor: “*The state was never limited to negating its oppositional antithesis; it imposed a new positivity as well*” (1999, p. 41). Em José J. Veiga, portanto, a chegada de uma poderosa estrutura de dominação, antes de retirar o poder dos adultos, a eles o distribui de forma desigual. O excesso de poder e sua concentração é, enfim, razão da violência praticada no universo desenvolvido pelo autor.

No capítulo *Muros Muros Muros*, do romance *Sombras de Reis Barbudos*, o pai do menino Lucas inventa para si mesmo um novo uniforme – uma farda azul que lhe confere mais respeito na cidadezinha. Em seu suspeito trabalho de fiscalização para a empresa, trajado com a farda minuciosamente passada – ele compra uma lente para conferir as rugas –, o pai é respeitado pelos demais funcionários e moradores e adquire vantagens em Taitara, como presentes e o acúmulo de cargos na usina, que, antes, poderia demiti-lo.

Por meio da submissão à disciplina da fábrica, (in)vestido de poder simbólico com a farda, o pai adquire legitimidade para legislar em nome da comunidade: “Ele saía de manhã com um caderninho no bolso, à noite passava as anotações do caderno para fichas que tirava de maços guardados na gaveta. Uma vez por semana as fichas preenchidas, formando um maço preso com elástico, eram embrulhadas e levadas para a Companhia” (VEIGA, 1976, p. 31).

A figuração de instituições repressivas do Estado nas diegeses de Veiga, sob a alegoria fabril ou paterna (como em relação, também, ao tio de *Os Cavalinhos de Platiplanto*), contudo, não institui o uso da farda para o pai de Lucas. Ele, por iniciativa própria, decide vestir-se assim para se consagrar não como um funcionário qualquer, mas como um agente disciplinador que atua em nome dos interesses da Companhia. “Essa farda eu mesmo inventei. Impõe mais respeito”,

afirma a personagem. “Bonita, não é? Você precisa ver como a cambada me trata. Só faltam se mijar” (*Ibidem*, p. 28).

Percebemos que a fábrica, lida como alegoria para o Estado, não o consagra como um agente que deva usar tal uniforme. À maneira dos governos de militares golpistas, o pai assume tal posição a partir de uma vontade espontânea e o Estado, atendido pelas ações repressivas do personagem em relação aos seus empregados e vizinhos, assente que ele assim se comporte pois age em nome dos seus interesses.

O capital simbólico (BOURDIEU, 2014, p. 259) – o capital de reconhecimento de um prestígio social – reivindicado pelo pai de *Sombras de Reis Barbudos* é, como expôs Foucault, uma força positiva, de criação – sem negar que ela funda a sua prática na violência. Assim, para a família do menino em formação, há a conquista de privilégios (ganham presentes e respeito), embora para os demais cidadãos da cidadezinha onde a fábrica se instalou transpareça a desigualdade, o descontentamento e os maus-tratos quando apelam ao pai por ajuda.

Em Veiga, a figuração da fábrica é lida como possível alegoria para o Estado e as suas tecnologias de controle, enquanto o pai atua como o aparelho repressor contra os outros moradores – mas não somente contra eles. O pai também exercerá o controle repressivo sobre o próprio núcleo familiar, o que diz respeito às nossas questões em relação ao *Bildungsroman* nas obras do autor.

Em *Moisés e o Monoteísmo* (1975), S. Freud sugere a figura do “pai primevo” – um macho forte, senhor e pai de toda a horda, irrestrito em seu poder, que exercia com violência (*Ibidem*, p. 100). Se sentisse ciúmes das liberdades adquiridas pelos filhos, o “pai primevo” castrava-os, matava-os, expulsava-os da horda (*Ibidem*, p. 101). Poderíamos pensar, em Veiga, – a partir da oposição entre a figura excessivamente coercitiva do pai e a infância melancólica dos meninos – a figuração paterna e fabril, os cerceadores da expressão das crianças, como os pais primevos da narrativa.

Em *Os Cavalinhos de Platiplanto*, após a promessa do avô de ofertar cavalos ao menino, o tio da criança – um homem antipático que assume o controle da fazenda e, por conseguinte, a posição patriarcal na família – nega o presente. “Quando a gente é menino as coisas nunca saem como a gente quer. [...] Foi de tanto querer o cavalinho, e querer com força, que nunca cheguei a tê-lo”, lamenta o protagonista. Para Resende, no conto, “o oponente ao querer infantil é o adulto, no caso, o tio” (1988, 57).

Em *Sombras de Reis Barbudos*, no mesmo capítulo do episódio em que o pai se orgulha de vestir a farda azul, o protagonista Lucas recorda-se da dificuldade cotidiana da sua mãe – “A lembrança que tenho de mamãe naquele tempo é a de um fantasma despenteado em pé ao lado da mesa de passar, esfregando, esticando, engomando e suspirando” (1976, p. 27) –, ao mesmo tempo em que ele mesmo busca maneiras de fugir do seu pai: “Quando chegava em casa e via o boné azul no cabide eu punha depressa os livros e cadernos na mesa e fingia muita atrapalhão com os deveres; ou então inventava dores aqui e ali, falta de ar, jeito no pé, o que me passasse pela cabeça” (VEIGA, 1976, p. 29).

Para Resende, “a criança, introduzida, seja no plano do maravilhoso, seja no plano do fantástico, quase sempre aparece como vítima da condição opressora do adulto, sentindo ser desrespeitada a sua individualidade infantil, quando lhe é tirado o direito de ser livre e feliz” (1988, p. 54). Essa violência, para a autora, é na literatura de veigueana

máscara de denúncia da vivência absurda e selvagem do homem em uma estrutura social, sedimentada por valores degradantes, como: poder, egoísmo e opressão. Esses valores acarretam o sofrimento experimentado por Lu em ‘Sombras de Reis Barbudos’, aparecem nos contos, projetados na relação opressora do adulto com a criança, que sente mutilada a sua liberdade natural da infância. (*Ibidem*, p. 63)

O romance de deformação

Por meio da figuração da fábrica e das leis absurdas que ela impõe sobre a cidade ou por uma personagem paterna dominadora no lar, encontramos a repressão destrutiva, inibidora, sobre o protagonista menino – costumeiramente constatada pelos críticos de Veiga. Para Freud (1975), simbolicamente, na narrativa do “pai primevo”, há um processo – localizado fora do tempo ou do espaço – de superação por parte do filho do poder irrestrito do pai, uma vez que este tinha as suas liberdades limitadas e não gozava dos direitos masculinos da comunidade patriarcal. O gesto parricida, todavia, não é alcançado pelos meninos de *Sombras de Reis Barbudos* ou *Os Cavalinhos de Platiplanto*.

Uma vez que as crianças se percebem inibidas por figuras coercitivas tão potentes na vida pública e privada – o pai, a fábrica, o Estado –, elas não são capazes de articular os seus desejos emancipatórios e confrontar tais instituições, muito mais poderosas do que o querer do seu eu-infantil. Segundo Resende, “Vivendo assim esse estado de repressão, o menino não progride na aprendizagem, permanecendo estacionário, desestimulado a mobilizar-se na busca de novas experiências” (1988, p. 225). Pode-se sugerir em Veiga, portanto, a interrupção (ou suspensão) do *Bildungsroman* a partir da chegada dos elementos produtores da violência à cidade interiorana e, por meio da instauração do regime opressivo imposto pelos pais primeiros da narrativa, a constituição de um romance de deformação – repleto de figuras insólitas.

A respeito de um outro autor de romances de formação brasileiro (João Gilberto Noll), contemporâneo a Veiga e cuja escrita também foi afetada pelo regime autoritário, Avelar escreve que “[...] *there is never a Bildung, because characters have lost the ability to learn from experience or, which amounts to the same, experience can no longer be synthesized in a manner formative of an individual consciousness*” (1999, p. 193).

Para Resende, “em decorrência de desejos frustrados, [a criança na literatura de Veiga] escapa para a sua realidade interior, imaginando um mundo maravilhoso que significa a superação daquele em que está realmente inserida, vivendo insatisfatoriamente” (1988, p. 57). Desestimuladas do desejo de superação edípico e escapando para a dimensão mágica, onde gozam da liberdade suprimida pelo medo e pela angústia, a criança na literatura do autor goiano é enclausurada em uma eterna condição infantil – a formação, interrompida, fornece aos personagens meninos o senso de inconclusão do percurso do seu desenvolvimento.

Em *Os Cavalinhos de Platiplanto*, o protagonista encontra o presente prometido pelo avô no espaço onírico de Platiplanto, onde cavalinhos coloridos promovem um espetáculo – mas, segundo a ordem do dono daquele espaço, conhecido como major, a criança não poderá os levar dali. Segundo Resende, “Quanto mais a realidade concreta lhe nega a posse do objeto, mais maravilhoso, mais distante, portanto, é o real ideal que ele torna presente na imaginação, para preencher as ausências e carências cotidianas” (*Ibidem*).

Em *Sombras de Reis Barbudos*, os demais personagens voam para longe da cidadezinha, de modo a escapar do medo. Quando um

professor entra numa venda, explica o estranho fenômeno: “Alucinação coletiva. Todo mundo pensa que está voando ou que está vendo outros voarem. Porque todo mundo deseja muito voar, quanto mais alto e mais longe melhor” (VEIGA, 1976, p. 135). Nenhum homem estava verdadeiramente voando na narrativa – e, assim, na própria diegese, Veiga reafirma o insólito como recurso para significação de questões mais profundas. O vendedor, então, pergunta ao professor se essa alucinação coletiva seria uma doença, todavia, este lhe responde que é, na verdade, remédio contra a loucura. Mas, quando a sombra desse professor se eleva no espaço, o menino já se sente desinteressado demais para pensar nisso e, resignado em relação ao absurdo criado pela companhia Taitara, admite estar “cansado de ver gente voando” (*Ibidem*, p. 136).

Uma exceção à expressão do pai como figura inibidora, submissa à fábrica e alegórica ao projeto autoritário do regime autoritário, todavia, pode ser encontrada no conto *A Usina Atrás do Morro*.

Neste, o pai do protagonista-menino não é cooptado pela indústria dos homens estrangeiros; tampouco é passivo em relação à sua presença na cidade, como são os demais: “Meu pai achou que estávamos perdendo tempo em aceitar a situação passivamente, enquanto em algum lugar, sabe-se lá onde, gente desconhecida podia estar trabalhando contra nós” (*Idem*, 2017, p. 15). Quando os motociclistas da fábrica começam a atropelar os moradores, sem qualquer motivo aparente, ou incêndios repentinos queimam diferentes pontos da cidade e barulhos inconstantes, como o ronronar de muitos gatos, são produzidos do outro lado do morro, o pai – que demonstra um senso moral aguçado – decide reagir.

Certo dia, fuçando o terreiro, a criança encontra umas caixas cheias de cartuchos de dinamites. Nesse caso, em vez de sentir medo e buscar distância em relação ao pai, ela se arrependeu de não ter falado abertamente ou “entrado na intimidade dos planos” (*Ibidem*, p. 25). Antes da hora do almoço, todavia, chegou a triste notícia: o corpo do pai fora encontrado na estrada, morto, atropelado por motociclistas. Depois do enterro, a mãe mandou o menino enterrar as caixas de dinamite, vendeu tudo o que tinham em troca de duas passagens de caminhão e saíram apenas com a roupa do corpo, “como dois mendigos” (*Ibidem*, p. 26).

Assim, mesmo que o pai biológico estivesse morto, não se pode falar em superação da sua posição patriarcal. O pai fábrica, a

verdadeira alegoria de autoritarismo, ainda regia a cidadezinha ao fim do conto.

Em última instância, tomando as obras de José J. Veiga sob a perspectiva do gênero do romance de formação, conclui-se que o contexto histórico da escrita do autor – a ditadura civil-militar de 1964 –, alegorizado em figuras pelas quais a repressão é instituída nas cidadezinhas interioranas, atua sobre as personagens infantis como entes coercitivos e castradores, que os sujeitam à angústia da vida cotidiana em um espaço regulado pelo medo. Assim, os meninos da literatura veigueana, impossibilitados de superar o “pai primo” – seja ele o personagem paterno ou a representação estética da usina e suas regras absurdas –, significam o mundo do real objetivo por meio de figuras do insólito em suas narrações.

Referências

- AVELAR, Idelber. *Alegorias da Derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2003.
- AVELAR, Idelber. *The Untimely Present*. United States: Duke University Press, 1999.
- BORDIEU, Pierre. *Sobre o Estado*. Tradução de Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Cia. das Letras, 2014.
- CHARBEL, Felipe. *Modos de existir pelas palavras*. Suplemento Pernambuco, janeiro, 2020.
- DANTAS, Gregório Foganholi. *O insólito na ficção de José J. Veiga*. Campinas: Biblioteca Central Unicamp, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Tradução de Roberto Machado. São Paulo: ed. Paz e Terra S/A, 2005.
- FREUD, Sigmund. *Moisés e o Monoteísmo*. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1975.
- LEWIS, Norman. *Genocídio*. Revista Piauí, janeiro, 2019.
- MACHADO, Roberto. *Prefácio*. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. São Paulo: ed. Paz e Terra S/A, 2005.
- MORETTI, Franco. *O Romance de Formação*. Tradução de Natasha Belfort Palmeira. São Paulo: Todavia, 2020.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *As políticas universitárias das ditaduras militares do Brasil, da Argentina e do Chile*. In: MOTTA, Rodrigo Patto

- Sá. *Ditaduras Militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- PRADO JR., Caio. *A questão agrária no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- RESENDE, Vânia Maria. *O Menino na Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.
- SANTIAGO, Silvano. *A realização do desejo*. In: VEIGA, José Jacinto. *Os Cavalinhos de Platiplanto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- STARLING, Heloisa Murgel. *Do ato aos fatos*. Associação Quatro Cinco Um, janeiro, 2019.
- VEIGA, José Jacinto. *A Usina Atrás do Morro*. In: VEIGA, José Jacinto. *Os Cavalinhos de Platiplanto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- VEIGA, José Jacinto. *Os Cavalinhos de Platiplanto*. In: VEIGA, José Jacinto. *Os Cavalinhos de Platiplanto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- VEIGA, José Jacinto. *Sombras de Reis Barbudos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

Figurações do trauma nas narrativas *Em câmara lenta* e *Volto semana que vem*

Luciana Paiva Coronel (FURG)¹

Introdução

O estudo comparado de romances escritos em distintos contextos históricos por militantes de esquerda que participaram da resistência armada à ditadura civil-militar instaurada no Brasil em 1964 pode iluminar aspectos relacionados ao modo de representação da violência geradora de traumas, experiências de choque que são ao mesmo tempo individuais e coletivas (KEHL, 2010), em diferentes circunstâncias de risco. Tomando como objeto de estudo *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós, e *Volto semana que vem* (2015), de Maria Pilla, será analisado a seguir o modo através do qual cada um dos respectivos autores aciona literariamente os danos físicos e psíquicos sofridos, criando modos próprios de narrar a violência inenarrável como exercício político de resistência ao apagamento em curso da memória do terror de Estado do período ditatorial brasileiro (1964/1985).

O tempo da vivência e o tempo da escrita

Entende-se, de acordo com Walter Benjamin, que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi.’ Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja num momento de perigo” (BENJAMIN, 1985, p. 224). Diante de ameaças de diferentes ordens, Renato Tapajós e Maria Pilla transmutam em texto suas experiências de enfrentamento às ditaduras do Cone Sul, ocorridas ambas nos anos 1970, a do primeiro ainda no calor dos acontecimentos que se seguiram à publicação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) em 1968, e a da segunda cerca de quarenta anos após, diante de perigos diversos, oriundos de impasses gerados dentro do próprio sistema democrático, reinstaurado no país em 1985,

1. Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP), docente na Universidade Federal do Rio Grande (FURG).

que parecia em processo de franca corrosão a partir de forte mobilização popular originalmente difusa, e logo progressivamente portadora de discursos favoráveis à ruptura democrática que acabou ocorrendo com o golpe jurídico-midiático-parlamentar de 2016.

Eurídice Figueiredo, em *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*, estudo pioneiro sobre o tema, aponta que “não se escreve, com efeito, sobre a ditadura da mesma maneira nos anos 1960, nos anos 1980 e no momento presente porque a experiência se transforma com o passar do tempo. Dá-se uma depuração da percepção dos afetos envolvidos nesse processo de elaboração do trauma” (FIGUEIREDO, 2017, p. 47). Parte-se de tal entendimento para estabelecer um estudo comparativo entre os recursos narrativos utilizados por Renato Tapajós, militante da Ala Vermelha, no romance produzido e divulgado em período no qual a repressão da ditadura estava em pleno vigor, e as estratégias de composição de que se vale Maria Pilla, militante da IV Internacional, que escreve e publica sua narrativa quase meio século após as circunstâncias de violência de que foi alvo em decorrência da repressão.

A memória do arbítrio ditatorial parecia ter sido soterrada no pacto de esquecimento em curso no país desde a promulgação da Lei da Anistia, em 1979, que incluiu em seu âmbito legal os crimes praticados por agentes de Estado em franco desrespeito aos direitos humanos, como a tortura, o assassinato e a ocultação de cadáveres. Este passado não seria passível de acesso pela sociedade brasileira, que ficaria fadada a repeti-lo por falta de possibilidade de elaboração de uma consciência crítica a seu respeito. O pesadelo do período autoritário permaneceria rondando o imaginário nacional, sem ser assimilado e, em consequência, sem poder ser superado.

O cenário dos anos 70 pode ser caracterizado como o período dos “anos de chumbo” no Brasil, marcados pelo terrorismo de Estado, a censura às informações e produções artísticas “subversivas” e o silenciamento dos opositores. Já o contexto vigente a partir de 2013 trazia uma grande apreensão, pois ao espaço que tardia e lentamente se abria ao resgate do passado por meio da Comissão Especial sobre mortos e desaparecidos (1995) e da Comissão Nacional da verdade (2012), sucederam-se manifestações nas ruas das principais cidades brasileiras propondo a volta dos militares e o fechamento político como solução para os impasses que compareciam na vida política nacional no segundo mandato da presidenta Dilma Rousseff (2015/16).

A memória do arbítrio ditatorial parecia ter sido soterrada no pacto de esquecimento em curso no país desde a promulgação da Lei da Anistia, em 1979, que incluiu em seu âmbito legal os crimes praticados por agentes de Estado em franco desrespeito aos direitos humanos, como a tortura, o assassinato e a ocultação de cadáveres. Este passado não seria passível de acesso pela sociedade brasileira, que ficaria fadada a repeti-lo por falta de possibilidade de elaboração de uma consciência crítica a seu respeito. O pesadelo do período autoritário permaneceria rondando o imaginário nacional, sem ser assimilado e, em consequência, sem poder ser superado.

A narrativa de Pilla atende à demanda de uma política de memória, dado o risco de uma nova ruptura institucional no país, que traria possivelmente de volta horrores similares aos que vivera sua autora, enquanto a de Tapajós pretende testemunhar sobre um momento no qual essa ruptura já ocorrera, tendo cabido às organizações de esquerda a tarefa de resistir clandestinamente através da luta armada, resposta que se mostraria pífia e ocasionaria um verdadeiro massacre dos militantes que nela se envolveram. É como elaboração da dura consciência da derrota da experiência da guerrilha, centralmente tratando da modalidade urbana, mas com abordagem menor também da resistência rural organizada na região do Araguaia, que o romance *Em câmara lenta* é escrito.

Volto semana que vem, por sua vez, é um romance concebido em virtude da memória fantasmagórica desse tempo, como “espectrografia do passado” (VECCHI, DALCASTAGNÉ, 2014, p. 11) mal assimilado. Entre ambas as escritas há uma diferença essencial em termos de investimento afetivo envolvido: nas narrativas escritas ainda durante a vigência da ditadura civil-militar no país, segundo Eurídice Figueiredo, “a tônica é distópica diante do fracasso dos projetos revolucionários. [...] os personagens já se desencantaram, encontrando-se no impasse provocado pelas prisões e mortes dos militantes” (FIGUEIREDO, 2017, p. 47). A ausência de perspectivas depois da derrota se traduz no romance de Renato Tapajós em uma poética da amargura, marcada pelas repetições insistentes de fragmentos que aos poucos vão sendo compostos, em aproximação cautelosa à cena do trauma maior, que só chega ao leitor ao final.

No contexto após a primeira década do século XXI, a crítica especializada no tema entende que o formato narrativo predominante “é retrospectivo, [...], utilizando a forma do romance para transmutar

o vivido através de um trato mais literário” (FIGUEIREDO, 2017, p. 48). No caso das narrativas em estudo, não se pode considerar essa diferença em termos de adensamento estético. Diferentemente das publicações feitas ainda em regime de exceção, como *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira (1979) e *Os carbonários: memórias da guerrilha perdida*, de Alfredo Sirkis (1980), por exemplo, *Em câmara lenta* traz a transmutação da experiência em linguagem literária altamente elaborada, coincidindo em termos de construção ficcional com o *Volto semana que vem*, narrativa de uma vida realizada na maturidade com tom cálido e força poética luminosa, que não cancela a experiência soturna dos traumas, mas os desloca para zona em que podem ser abordados com relativa serenidade.

A enunciação da violência traumática em *Em Câmera lenta*

Escrita no início dos anos 70, período no qual o autor encontrava-se preso, e publicada em 1979, a obra formula um primeiro balanço importantíssimo acerca da experiência das organizações de esquerda na luta contra a ditadura. Situado dentro do impasse em processo de narração e acuado sob a perspectiva da aniquilação, o militante autor impregna de força literária o texto, confirmando a definição “romance” presente na capa, que parece justificada não apenas como estratégia para driblar a censura. Muito mais que disfarce, a dimensão propriamente literária é entendida aqui, a partir de Ettore Finazzi-Agrò, como meio privilegiado para a representação de episódios que se situam “nas dobras da História oficial” (FINAZZI-AGRÒ, 2014, p. 180), como é o caso da resistência armada à ditadura, realizada clandestinamente e ainda situada sob o véu do apagamento na escrita da História nacional.

São recursos de literariedade de *Em câmara lenta*, por exemplo, a composição estruturada em três fios narrativos que se entrecruzam ao longo das páginas e a alternância entre a primeira e a terceira pessoa como método de focalização enunciativa, identificada sobretudo nos trechos que trazem à cena o espaço-tempo da guerrilha urbana. Há ainda no texto trechos nos quais a palavra é dirigida por “ele” a “ela”, inserindo-se a perspectiva de uma narratária no texto. Trata-se da namorada, também guerrilheira e desaparecida:

Quando ele a conheceu ela era companheira de Fernando e sempre os via juntos. Quase sempre: às vezes você estava esperando por ele e havia em seu rosto uma docilidade que nunca mais eu vi. Difícil imaginá-la de outro jeito que não militante, companheira, ativista – a decisão desse olhar calado. Fernando foi embora e ela ficou mais calada e mais distante... Mas eu sei que você acreditava na luta da mesma maneira como acreditava na vida – e mergulhou na luta como mergulhou na vida, dando tudo de si e querendo conhecer tudo. Será que deu tempo, companheira? Com esse seu jeito reservado e antigo, com o pouco tempo que você teve para conhecer o mundo. Ela sempre tinha o ar de quem sabia muitas coisas. Tinha tido tempo para saber? (TAPAJÓS, 1979, p. 163-164).

O autor constrói, desta forma, um foco narrativo que oscila entre a proximidade e a distância, método que origina uma forma desuniforme e irregular, bastante afinada com o estado de desequilíbrio que preside a escrita e muito pertinente à escrita do trauma, segundo Márcio Selligmann-Silva: “A incapacidade de incorporar em uma cadeia contínua as imagens acríbicas também marca a memória dos traumatizados.”(SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 85). Ao longo das páginas, Tapajós elabora por meio de imagens dotadas de força estética notável a ineludível sensação de um tempo arruinado, fatalmente marcado pela angústia do desperdício das vidas:

É muito tarde.

A imagem já se perdeu no tempo, mas está bem viva, como um corte de navalha. Todas as coisas estão curvas e se fecham, casas árvores, a próxima esquina. Até chegar aqui. E não há mais onde chegar, embora haja. Embora exista a consciência e o conhecimento de que há. Mas a nuvem baixa, o calor a escuridão, a lâmina partida rasgando a pele, o surdo latejar. Cuidado: a próxima esquina - fazer a curva, conduzir corretamente o carro. Cumprir a tarefa, ainda que haja um véu em frente aos olhos, os dentes cerrados até os músculos da boca doerem. Mas a rua iluminada pelo sol da tarde está livre e a luz brilha no vidro dos outros carros. (TAPAJÓS, 1979, p. 13)

O tom de amargura se faz presente no texto desde a abertura, que já traz a notícia de que é muito tarde. A constatação volta inúmeras vezes, pontuando o texto como um estribilho e dizendo respeito, em uma esfera próxima do enunciador, à perda da mulher amada. É como se o drama de jovens que com “ingênua generosidade” [...] jogaram tudo, inclusive a vida, na tentativa de mudar o mundo”.

(TAPAJÓS, 1977, p. XI) se incorporasse no destino trágico de uma mulher. Maria Zilda Cury e Rogério Silva Pereira entendem que ao leitor é oferecida a oportunidade de “ver na morte da personagem uma alegoria da morte de toda a luta revolucionária contra o regime militar (CURY, PEREIRA, 2018, p. 451), o que se comprova em inúmeras circunstâncias narrativas dentro do romance:

acabou o tempo. Agora o tempo que há. É preciso chegar até o aparelho, [...] guiar normalmente para não chamar atenção, mas já é muito tarde. Para qualquer coisa; e, além do mais, se chamar atenção, que é que tem? Se eles vierem e atirarem e as balas pegarem no peito, na cabeça, que é que tem? Se a dor vier e rasgar o corpo de cima a baixo é um alívio: a corda vibrando até o ponto de romper, os ossos latejando [...] os mortos aqui do lado, no banco de trás, em toda a rua todos os mortos reunidos num só corpo, aquele corpo, o que fizeram com ela? (TAPAJÓS, 1977, p. 13-14).

Fora do tempo em que fazia sentido cumprir as ações planejadas, o narrador conta ainda assim dar andamento às mesmas, agindo como autômato em sua execução, realizada sem qualquer ilusão quanto às perspectivas de prosseguimento da luta. O desajuste do mundo confirma-se no sumiço daquela mulher, “daquele” corpo. É esse vazio que precisa ser perlaborado no texto: “Não foi apenas uma pessoa que morreu, foi o tempo. [...] as palavras não fazem mais sentido porque não nomeiam coisas - apenas soam como ecos” (TAPAJÓS, 1977, p. 15-16). Ainda que descobrisse o que tinham feito com “ela”, nada mudaria, reconhece o narrador. No entanto, sua mente orbita em torno deste vácuo, apenas preenchido em cena inserida perto do final, elucidativa dos procedimentos atrozizados utilizados durante o interrogatório com “ela”, que terminam por eliminá-la.

Julga-se que mais importante do que a descrição minuciosa da violência presente neste trecho de feição realista muito peculiar dentro da narrativa seja o modo como em seu interior vai sendo gradualmente construída a cena da captura da companheira, que demanda insistentes aproximações que não chegam a termo, e por isso retornam seguidas vezes em ponto mais avançado da narração, apresentando cada vez mais elementos que a tornam progressivamente mais compreensível ao leitor. Iniciando sempre com a sequência “Como em câmara lenta”, comentário auto-alusivo em relação aos meios expressivos com que é narrado, o trecho faz um inventário retrospectivo e

imaginário dos movimentos da personagem “ela” em sua última aparição antes de tornar-se uma “desaparecida” política do autoritarismo ditatorial:

Como em câmara lenta: o policial pediu para ver o que tinha na maleta e na maleta tinha uma metralhadora; ela se voltou para trás. Sua mão descreveu um longo arco, em direção ao banco traseiro, mas interrompeu o gesto e desceu suavemente na abertura da bolsa, escondida entre os dois bancos da frente, pouco atrás do freio de mão. O rosto impassível olhava para a maleta que o outro segurava, mas os dedos se fecharam sobre a coronha do revólver que estava na bolsa. E num movimento único, corpo, rosto e braço giraram novamente, o cabelo curto sublinhando o levantar da cabeça, os olhos agora duros, apanhando de relance a imagem do policial que bloqueava a porta. O revólver disparou, clarão e estampido rompendo o silêncio. O policial, atingido na testa, foi lançado para trás, rolando no chão. As portas do carro se abriram simultaneamente e os três saltaram, disparando suas armas e correndo, cada um para um lado, por entre os carros parados no bloqueio e que ocupavam toda a rua. Ela atirou outra vez e outro policial que levantava uma metralhadora, caiu. Ela correu por entre os carros e quase todos os policiais foram atrás dela, atirando sempre. (TAPAJÓS, 1979, p. 25)

Completando-se apenas ao final, a cena ilumina o método experimental de construção do romance, que se desdobra em uma espécie de jogo de armar, conforme o define o próprio narrador, ciente da impossibilidade de construir o sentido que se perdeu no âmbito da História e também em sua vida privada, por meio de formas convencionais de representação: “O jogo de armar está aí, para quem puder entendê-lo e encaixar todas as peças. Eu não posso mais [...]” (TAPAJÓS, 1977, p. 87). Jaime Guinzburg no ensaio “Escritas da tortura” entende que Renato Tapajós empregue tais recursos de composição para criar a mimesis “dos procedimentos expressivos dos torturados, que após viverem a dor ao extremo perdem as referências precisas de constituição de sujeito, de organização do tempo, de convenções da linguagem.” (GINZBURG in TELES, SAFATLE, 2010, p. 148). Tal interpretação parece precisa acerca da construção narrativa do trauma na obra em foco, que logra aproximar-se do que precisa ser contado, recorrendo a formas expressivas condizentes ao horror que a representação provoca em seu sujeito enunciador e também no leitor.

A enunciação da violência traumática em *Volto Semana que vem*

Escrita no século XXI, quando já há várias décadas a autora encontrava-se em liberdade, e também em fase madura de vida, a narrativa elabora um arco mais extenso do que a experiência da prisão e tortura sofridos em território argentino cerca de quatro décadas antes da cristalização do vivido em palavra. O objeto desta enunciação literária é na verdade toda uma vida repleta de anseios coletivos, pelos quais a autora demonstra ter empenhado o melhor de seus esforços na juventude, revelando na altura dos setenta anos ter realizado a elaboração psíquica do trauma, o que lhe permite realizar arqueologia afetiva do passado escavando nas camadas mais acessíveis da memória e ousando aproximar-se cautelosamente dos precipícios mais arriscados.

O passado é representado através de cinquenta e seis pequenos quadros, identificados com espaços e tempos múltiplos, justapostos sem qualquer fio condutor ou sequência cronológica. Iniciando com fragmento alusivo ao avô materno ucraniano, criador de uma espécie de linhagem de fugitivos de regimes fechados, e terminando com fragmento que identifica um remoto avô paterno italiano, patriarca de uma estirpe que partiu rumo a uma praia ventosa no sul do Brasil *Volto semana que vem* é emoldurado por essas raízes longínquas, cujo deslocamento vai propiciar o surgimento desta que narra, também personagem à deriva em torno de seus sonhos, que a levam aos Estados Unidos na adolescência, à Argentina em meio à luta política, e finalmente à França em razão do exílio. Todos esses espaços e tempos comparecem no romance em lascas de uma vida que parece ter sido gratificante.

A composição estilizada traz focalização invariavelmente oriunda de uma narradora-protagonista em primeira pessoa discretamente evidenciada devido à sobriedade predominante na exploração dos temas. Episódios da prisão alternam-se com lembranças ternas da infância, predominando sempre o tom de equilíbrio dos sentimentos nesta totalidade frouxamente cerzida. Representam-se em alguns fragmentos cenas de suave felicidade, como aquele propiciado pela paisagem vista na juventude através da janela do bonde em uma Porto Alegre perdida no tempo:

Nas tardes de ventania, os vestidos das paineiras se esvaíam por todos os lados. Dálías, rosas e copos-de-leite formavam arabescos nos pátios de terra batida. Era comum fazer canteiros empilhando a terra em faixas largas. Dos bordes caíam tristes alguns chumacos de grama verde-escura. As hortênsias queriam o encosto da casa, da parede caiada. Então se entregavam ao calor cheio de sombra das manhãs de verão. Dormiam com as pétalas azuis e rosas olhando o céu. (PILLA, 2015, p. 77)

Reminiscências sensoriais percorrem os pequenos quadros², nos quais evocam-se cheiros de rabanadas, sabores de torta de amêndoas e imagens do passado, como a das flores, que se sobrepõem por meio de método capaz de agregar momentos vividos sem uma costura que os amarrasse (e engessasse) em estrutura totalizante. A crítica Rejane Pivetta de Oliveira identificou como procedimento de “montagem” esta forma “frouxa” de composição: “Os fragmentos são dispostos alternadamente à direita e à esquerda da mancha gráfica da página, revelando a concepção do romance, construído a partir de um procedimento de montagem, como um jogo de avanços e recuos da memória no tempo e no espaço.” (PIVETTA in THOMAZ, PIVETTA, 2020, p. 148).

Tal método assemelha-se ao procedimento que Aleida Assman define por “colagem”, recurso que se mostra pertinente para viabilizar acesso à cena traumática, uma vez que a espinha dorsal da narrativa é ali quebrada, os acontecimentos são distribuídos em fragmentos livremente arranjados: A colagem não é apenas uma forma de perda da ordenação, mas também uma forma de abalo da ordem.” (ASSMANN, 2011, p.306). Os episódios que tratam da experiência da prisão são devidamente “colados” ou “montados” junto às boas lembranças. Mesmo aqueles transcorridos durante o período do encarceramento trazem momentos experiências coletivas compartilhadas e por vezes enriquecedoras em muitos sentidos.

O deleite visual propiciado pela cena da natureza avistada da janela do bonde é aproximado na narrativa de Maria Pilla com cenas nas quais dá-se o resgate do passado brutal do período ditatorial na Argentina. Trata-se de uma narrativa em que dores e alegrias parecem

2. Tratou-se do tema em capítulo de livro intitulado “Reminiscências de uma vida individual eivada de anseios coletivos: *Volto semana que vem*, de Maria Pilla”, organizado por Gínia Maria Gomes (2020).

ter sido equilibradas, permitindo à autora dar prosseguimento à tarefa de realizar o luto de seu trauma e persistir no desafio de lidar com ele, seguindo em frente. Fugindo o tempo todo do tom confessional e adotando formas poéticas para tornar públicas as dores, Maria Pilla remonta com cuidado a brutalidade da experiência carcerária.

Predominam nos trechos do romance identificados com a prisão, situações coletivas, que são evocadas por meio da lembrança de cumplicidade entre as mulheres em situação de reclusão. O horror do cárcere surge na sequência, no fragmento “1975 Prisão de Olmos. Maria Rosa”, quando a tortura é referida pela primeira vez, identificada a experiências alheias que deixaram vestígios nos corpos das companheiras: “Hematomas no rosto. Entre reclamações e soluços, falou dos choques elétricos, do submarino, dos espancamentos” (PILLA, 2015, p. 11).

A cena da tortura sofrida pela própria protagonista é narrada de forma metafórica, em espaço e tempo de pesadelo no fragmento “2003 A gatinha do edredom”, surgindo como evocação de cheiros desagradáveis e imagens terríveis, que invadem a noite desta mulher, já uma senhora, acionados pelo tocar de um telefone longínquo que sinaliza que o trauma está inelutavelmente inscrito na alma desta que o traz à luz nas páginas do romance:

O telefone –trim trim trim! –não parava de tocar, e ninguém atendia. [...] Trim, trim, insistia o telefone. Virei-me e lá estavam os olhos arregalados da gatinha. [...] Era só um pesadelo, repetia, contente da vida. Senti uma fisgada aguda no pé. Debaixo dele, em vez da gatinha vi meus pés manchados de sangue e estrangulados pela corda. O cheiro: inesquecível cheiro de roupa suja misturado a um vago odor de pele queimada pelos fios desencapados.” (PILLA, 2015, p.45-6)

Narrada em clima alucinatório, nada realista, a cena dolorosa é justaposta a momentos de alegria ocorridos na prisão, como o fragmento “1975 O poder de uma rabanada”, no qual lê-se a respeito de intenções inusitadas das detentas: “Pensamos em comemorar nosso primeiro ano em Olmos com comida.” (PILLA, 2015, p. 57). O preparo da refeição é narrado detalhadamente, adaptações se fazem necessárias em relação à receita original de rabanada nas circunstâncias prisionais. Ainda assim, cumpre à narradora registrar o evento como tendo sido uma celebração: “O início da refeição teve a solenidade

dos eventos raros. Cada bocado era acompanhado por olhos brilhantes que iam de uma ponta a outra da mesa, percorrendo a cela, buscando as memórias da vida de antes” (PILLA, 2015, p. 58).

Aleida Assmann define a forma de narrar do trauma como marcada exatamente pela sucessão de sístoles e diástoles, que se combinam através de “um princípio de ordenação espacial que conduz/coage coisas heterogêneas a inesperadas vizinhanças” (ASSMANN, 2010, p. 306). Tal entendimento mostra-se muito adequado para identificar o método de composição com o qual Maria Pilla costura as memórias de sua vida, que sempre trará as memórias da prisão, as quais a autora parece ter elaborado a contento na narrativa em debate.

Considerações finais

Os romances estudados apresentaram o traço da aproximação cautelosa da instância narrativa em relação às cenas mais dolorosas e também a forma estilizada de narração, presente de modo distinto em cada um dos textos: por meio de uma sequência de quadros numerados em *Volto semana que vem*, e por meio de um continuum sem marcas exteriores de fragmentação, porém internamente destituído muitas vezes de coesão, no caso de *Em câmara lenta*. De diferentes modos, entende-se que a narração revele a existência de traumas em processo de elaboração por cada um dos autores em seus respectivos tempos de enunciação. Explorada esteticamente nos dois casos, a colagem permitiu a formação de um compromisso de vida entre narradores e leitores através do qual a partir do texto que cada um dos autores pode elaborar a experiência da violência sofrida em formas que iluminam o cenário de arbítrio, bem como a força da literatura como agente de construção de memória.

Referências

- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe (coord.). Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras

- escolhidas vol.1 Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 4.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p.222-232.
- CORONEL, Luciana Paiva. Reminiscências de uma vida individual eivada de anseios coletivos: *Volto semana que vem*, de Maria Pilla in GOMES, Gínia Maria. *Memórias da repressão*. Porto Alegre, Zouk, 2020.
- CURY, Maria Zilda, PEREIRA, Rogério Silva. Em câmara lenta, de Renato Tapajós, 40 anos: autocrítica pública e sobrevivência. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 54, p. 435-454, maio/ago. 2018.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.
- FINAZZI-AGRÓ, Ettore. (Des)memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe de 1964. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 43, p. 179-190, jan./jun. 2014.
- GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- GINZBURG, Jaime. Escritas da tortura. In TELES, Edson, SAFATLE, Vladimir (orgs). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, p.133-149.
- KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In TELES, Edson, SAFATLE, Vladimir (orgs). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, p.123-132.
- PILLA, Maria Regina. *Volto semana que vem*. São Paulo: Cosac e Naify, 2015.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, vol.20, N.1, p. 65 – 82, 2008.
- SIRKIS, Alfredo. *Os carbonários: memórias da guerrilha perdida*. Rio de Janeiro: Global, 1980.
- TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.
- OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Experiência ditatorial e ficção democrática em *Volto semana que vem*, de Maria Pilla. THOMAZ, Paulo C., OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. *Literatura e ditadura*. Porto Alegre: Zouk, 2020, p. 143-155.
- VECCHI, Roberto, DALCASTAGNÈ, Regina. Apresentação. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 43, p. 11 -12, jan./jun. 2014

A linguagem do trauma

Maria Isolina de Castro Soares (IFES *campus* Colatina-ES)¹

Introdução

Adorno, ao refletir sobre a relação entre a obra de arte e a violência no mundo pós Segunda Guerra Mundial, alerta para a necessidade de se reavaliarem conceitos, uma vez que o mundo dito civilizado desencadeou catástrofes que não se supunham mais possíveis, dado o grau de progresso intelectual que aquele mundo apresentava (GINZBURG, 2012, p. 41). Nessa reavaliação, o conceito de forma é pensado em uma perspectiva que “[...] exige uma dupla articulação: uma leitura que leve em conta a tradição de estudos da disciplina, e também os desafios postos pelo momento presente, diante do autor, quando escreve” (GINZBURG, 2012, p. 41). Deve-se, então, entender forma e conteúdo como elementos que são interdependentes e não como unidades que se opõem.

[...] a forma estética é a organização objectiva de tudo o que, no interior de uma obra de arte, aparece como linguagem coerente. É a síntese não violenta do disperso que ela, no entanto, conserva como aquilo que é, na sua divergência e nas suas contradições, e eis porque ela é efectivamente um desdobramento da verdade. Unidade estabelecida, suspende-se sempre a si mesma, enquanto posta; é-lhe essencial interromper-se através do seu *outro*, não se harmonizar com a sua consonância. Na sua relação com o seu *outro*, cuja estranheza atenua e, no entanto, mantém, ela é o elemento antibárbaro da arte; através da forma, a arte participa na civilização, que ela critica mediante a sua existência (ADORNO, 2008, p. 220).

Há, assim, na forma da obra de arte, a presença de uma situação paradoxal, que é fazer parte da indústria cultural e ao mesmo tempo ter a responsabilidade de fazer a crítica a essa indústria. A forma

1. Graduada em Letras (UFRJ), Mestre em Letras (Ufes), Doutora em Letras (Ufes). Professora aposentada do Instituto Federal do Espírito Santo, *campus* Colatina. Esta comunicação é um recorte de tese de doutorado, feita com bolsa CAPES.

torna-se o “elemento antibárbaro” da arte porque é por meio dela que se elabora a crítica ao próprio sistema em que a arte é gestada. O trabalho da forma artística, continua Adorno, “[...] incessantemente seleciona, amputa e renuncia: nenhuma forma sem recusa” (2008, p. 221).

Para Jaime Ginzburg, a tensão é inerente à unidade interna da obra de arte, consequência desse movimento de seleção, amputação e renúncia, que faz com que as relações entre as partes sejam restritas, limitadas (GINZBURG, 2012, p. 42).

Em obras em que os escritores abordam situações de dor, que devem sempre ser lidas como historicamente contextualizadas, há que se ter a preocupação de como lidar com a violência. Ginzburg afirma:

Ao mesmo tempo em que não cabe representá-la de modo superficial e direto, para não trivializá-la nem reduzi-la, é necessário reinventar a linguagem para elaborar condições de lidar com o que foi vivido. Situações extremas, limítrofes, como essa, em que a literatura se constitui em uma condição em que quase cede à própria impossibilidade de se sustentar, correspondem à concepção de melancolia da forma (GINZBURG, 2012, p. 49).

Os inúmeros genocídios ocorridos no século XX exigem, nas obras literárias, essa reinvenção da linguagem para significar a tensão que é lidar com aquilo que muitas vezes não quer se mostrar porque escapa ao entendimento. Ginzburg reporta-se a Adorno para explicar que, no que concerne às obras configuradas como totalidade fechada e àquelas configuradas de modo aberto e fragmentário, estas trariam em si a *melancolia da forma*:

A inclinação à fragmentação pode encaminhar a forma para um senso de inconclusão, configurado como má infinitude, em que a atribuição de sentido para a experiência pode ser sempre precária e incerta. É a melancolia da forma: os elementos podem se relacionar de múltiplas maneiras entre si e com o todo, mas não há uma definitiva maneira, nem uma última conclusiva (GINZBURG, 2012, p. 43).

Nas obras que lidam com a dor dos horrores da ditadura militar no Brasil (1964-1985), a forma traz a tensão dessa *má infinitude*. O sentido, como aponta Ginzburg, emerge de construções que tentam dizer o indizível. Nessa tentativa, constrói-se um texto de arte que

postula uma participação no debate ético e político, ou seja, a arte, como produto cultural, assume aquele aspecto antibárbaro, fazendo a crítica do sistema apesar de pertencer ao sistema.

*K.: relato de uma busca*², de Bernardo Kucinski, é uma narrativa da busca empreendida por um pai, o senhor K., na tentativa de encontrar a filha desaparecida, Ana Rosa Kucinski. Por fim, trata-se de pelo menos saber o que acontecera a ela. Essa filha estava há dez dias sem dar notícias, e a apreensão angustia o velho pai, ainda mais que ouvira rumores de desaparecimento de pessoas, de estudantes. Talvez fossem boatos, procura se iludir o pai. Mesmo assim decide procurá-la numa segunda-feira, o dia seguinte ao qual a angústia de não ter notícias da filha começa a dominá-lo. Dirige-se então à Universidade de São Paulo (USP) onde ela, professora doutora em Química, lecionava.

A obra de Bernardo Kucinski mergulha, assim, nos dias sombrios da ditadura militar. É um testemunho da faceta mais trágica desse período: a prisão, a tortura, a morte e o desaparecimento de pessoas que pertenciam a grupos que lutavam contra o regime, como é o caso de Ana Rosa Kucinski e Wilson Silva, seu marido, membros da organização política Ação Libertadora Nacional (ALN), e que desapareceram no dia 22 de abril de 1974.

Projeto gráfico

Em *K.: relato de uma busca*, o descompasso com o mundo aparece antes mesmo do início da leitura. É um impacto visual que se apresenta logo que o leitor manuseia o livro (a edição referida é a de 2014). A capa é de cor pardacenta, recortada por um enorme K preto. Sob o nome do autor, B. Kucinski, uma tarja roxa e logo abaixo o K em negrito. *Relato de uma busca* aparece no canto inferior esquerdo da capa e, como as palavras anteriores, na parte parda do conjunto.

Segundo a tradição católica, o roxo indica luto pelo sofrimento de Cristo. A família era judia, mas a filha e o marido “[...] iam para a quermesse, a festa de São Gonçalo milagreiro, de São João [...]”

2. A 1ª (2011) e a 2ª (2012) edição da obra saíram pela editora Expressão Popular, com o título de *K.*, apenas. A edição em análise neste artigo é a de 2014, da Cosac Naify.

(KUCINSKI, 2014, p. 86), e essa tarja roxa pode evocar o costume religioso de cobrir os santos da Igreja Católica durante a Quaresma. É uma forma de reportar-se aos sofrimentos físicos e psicológicos da filha e do marido dela, em analogia com a Paixão de Cristo. A tarja roxa sugere também a *matzeivá*, que é uma lápide colocada no túmulo das pessoas judias, geralmente um ano após sua morte. Como o senhor K. não consegue a laje tumular para sua filha - “O que você está pedindo é um absurdo, colocar uma lápide sem que exista o corpo...” (KUCINSKI, 2014, p. 77) -, a tarja roxa é um índice da ausência da *matzeivá*, ou uma lápide gráfica em homenagem à filha.

Ainda na capa, o enorme K reporta o leitor a Franz Kafka (1883-1924), o escritor nascido em Praga e autor, dentre outras obras, de *O Processo* (1925), romance em que Joseph K. é preso numa manhã sem saber por que e vê-se envolvido num processo judicial que parece um pesadelo sem fim. “Alguém certamente havia caluniado Josef K. pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum” (KAFKA, 2005, p. 6). José Castello afirma que “A grande questão do romance de Kafka é o impreciso. Josef caminha como se estivesse em uma sala escura em que valores como a exatidão, o rigor e a nitidez estão alijados, senão diabolizados” (CASTELLO, 2019). Lendo o *K³*. de Kucinski, o absurdo do mundo de Kafka é trazido a acontecimentos políticos do Brasil da segunda metade do século XX, desvelando o desvario do “totalitarismo institucional” (KUCINSKI, 2014, p. 168) e seus mecanismos que, com suas “áreas sombrias” (KUCINSKI, 2014, p. 168), transferem a culpa para a família ou para os sobreviventes. O narrador de K. afirma:

O “totalitarismo institucional” exige que a culpa, alimentada pela dúvida e opacidade dos segredos, e reforçada pelo recebimento das indenizações, permaneça dentro de cada sobrevivente como drama pessoal e familiar e não como a tragédia coletiva que foi e continua sendo, meio século depois (KUCINSKI, 2014, p. 169).

Ao abrir o livro, as páginas pretas contendo informações de praxe, como epígrafes, sumário, etc., com letras brancas mostram ao leitor o luto permanente, aquele que não sofreu o processo de elaboração

3. As referências ao livro de Kucinski serão feitas com apenas K. a partir de agora, se não houver necessidade de referir-se ao nome completo, K.: *relato de uma busca*.

com o objetivo de livrar a pessoa da dor. As cinco páginas finais do volume também são pretas. Não seria demais dizer que se abre um túmulo, adentra-se na escuridão do horror narrado e, ao final, a tampa do mausoléu se fecha, mantendo na escuridão o que deveria ter sido esclarecido. Seria o livro uma forma, também, de dar um túmulo à irmã, sob a perspectiva do autor, Bernardo Kucinski.

A edição em análise é da Cosac Naify, editora reconhecida pela qualidade de suas publicações, pelo trabalho gráfico, pelo cuidado editorial, e que encerrou suas atividades no final de 2015 em decorrência de problemas financeiros, sucumbindo à crise econômica em um país em que o objeto *livro* é ainda um bem de consumo muito restrito.

O projeto gráfico de *K.* é de Paulo André Chagas e a produção gráfica de Mariana Tavares Geraldo, profissional especialista em acabamento gráfico.

Paulo André Chagas integra um estúdio de design junto com outros profissionais do ramo. Bloco Gráfico é o nome do estúdio, que desenvolve projetos editoriais, de exposições e de identidade visual para diferentes instituições, como o Instituto Moreira Salles, o Sesc e algumas editoras que primam por um projeto gráfico mais acurado. O estúdio tem vários trabalhos premiados, dentre eles o de melhor projeto gráfico do Concurso Literário da Fundação Biblioteca Nacional tanto em 2017 quanto em 2018, que é o Prêmio Aloísio Magalhães para essa categoria.

No ano seguinte à publicação de *K.* pela Cosac Naify, os designers Paulo André Chagas, Gabriela Castro, Gustavo Marchetti e Julia Masagão venceram um concurso promovido pela Escola da Cidade – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, de São Paulo, para escolha do selo oficial em comemoração ao centenário de nascimento do arquiteto Vilanova Artigas (1915-1985).

A forma como elemento antibárbaro da arte

A forma fragmentada da construção do texto de Kucinski aparece já na divisão em capítulos independentes, como se fossem contos; na narrativa, que alterna narradores em primeira e em terceira pessoa; na intromissão do autor empírico no primeiro e no último capítulos da obra.

Além de um narrador onisciente em terceira pessoa, aparecem outras vozes na construção do texto de Kucinski. Se a opção foi por um narrador “que tudo sabe e tudo vê”, qual a necessidade de ceder a voz a outros narradores em primeira pessoa, uma vez que o alcance de um narrador em primeira pessoa é limitado, por não poder saber o que as outras personagens sentem e pensam? Acredita-se que essa cessão seja uma estratégia colocada em circulação para lidar com o horror. Cede-se a voz a outro talvez por não ter como dizer o inominável, talvez para cedê-la a quem possa reforçar esse inominável...

Em reflexão sobre literatura que parece história ou antropologia e vice-versa, Walter Mignolo afirma, a respeito do romance *El Habla-dor*, de Mário Vargas Llosa:

[...] Enquanto o romance moderno construiu-se sobre o pressuposto da convenção de ficcionalidade, a qual, entre outras coisas, permitiu distinguir o autor do narrador [...], essas fronteiras tendem a desaparecer e o narrador é uma instância independente do autor, ao mesmo tempo que são incluídos dados suficientes para que o leitor estabeleça correlações entre as características do narrador e a biografia do autor (MIGNOLO, 2001, p. 131).

No capítulo “Carta a uma amiga”, esse embaralhamento se faz, e o narrador cede a voz a Ana Rosa Kucinski, irmã do autor e objeto da busca empreendida pelo pai, o senhor K. Essa correlação é feita com dados extratextuais de que o leitor dispõe, inclusive o conhecimento do nome da personagem filha, que não aparece na trama do texto dito ficcional. Alguns desses dados já tinham aparecido no texto, como o fato de a filha ser professora em uma universidade (KUCINSKI, 2014, p. 14) e de o pai ter ido procurá-la no Conjunto das Químicas (KUCINSKI, 2014, p. 15).

A estratégia de cessão da voz à personagem desaparecida pode ser uma forma de intensificar o fato de que “[...] as pessoas desapareciam sem deixar vestígios” (KUCINSKI, 2014, p. 22). Se o narrador nada sabe sobre a filha de K., se o próprio K. não consegue saber da filha, trazer uma carta dela endereçada a uma amiga é um recurso que reforça a incompreensibilidade do ocorrido:

Querida: Ontem assisti de novo ao Anjo exterminador, do Buñuel, que tínhamos visto juntas [...]. O clima está pesado. Como sair disso? Não sei como sair, só sei que, se antes havia algum sentido

no que fazíamos, agora não há mais; aí é que entra o filme de Buñuel, aquelas pessoas todas podendo sair e ao mesmo tempo não podendo, não conseguindo, sem que haja um motivo, uma explicação racional (KUCINSKI, 2014, p. 47-48).

O narrador faz questão de se distanciar, não porque seja insensível ao drama, mas exatamente pelo contrário, porque a ferida está aberta e a dor é insuportável. Ginzburg diz que é preciso atentar para o narrador, e que mesmo aquele que se distancia em relação a situações de violência que narra pode se importar com o que está relatando (GINZBURG, 2013, p. 32). Essa estratégia aparece em outros capítulos de *K*.

“A cadela” é uma narrativa em primeira pessoa de um dos agentes da repressão responsáveis pela prisão da filha e do marido dela. De novo a voz é cedida a uma personagem, dado o escárnio de que se reveste a situação. A cadela Baleia estava com o casal no momento da prisão e o chefe deseja saber se o serviço foi perfeito: “[...] Sempre perguntando se deixamos alguma pista, se alguém viu, querendo saber de tudo, para ter a certeza de que nunca vão saber que nós sumimos com os caras [...]” (KUCINSKI, 2014, p. 65). O agente fica revoltado porque a cadela poderia ser reconhecida, e haver denúncia da prisão do casal, mas o chefe não permite que ela seja sacrificada:

[...] o pior foi ontem, quando eu falei em sacrificar a cadela, levei o maior esporro, me chamou de desumano, de covarde, que quem maltrata cachorro é covarde; quase falei pra ele: e quem mata esses estudantes coitados, que têm pai e mãe, que já estão presos, e ainda esquarteja, some com os pedaços, não deixa nada, é o quê? (KUCINSKI, 2014, p. 65).

Alguns recursos formais pelos quais Kucinski optou na construção de *K*. revelam mecanismos de lidar com a dor e o trauma. Em certas passagens, o narrador coloca a ignomínia na voz das personagens, o que causa maior impacto no leitor: a própria personagem se revela plena de maldade, um monstro desprovido de humanidade.

Outros capítulos são construídos com a ausência do narrador em terceira pessoa ou o distanciamento desse narrador, optando por uma visão sem expressividade, como em “O livro da vida militar”, em que um general faz um inventário de outros militares, folheando o Almanaque do Exército, enquanto um narrador distanciado dá

algumas informações sobre o general, alguns dos militares sobre os quais o general dá seu parecer e sobre a burocracia militar em geral.

“Este vende a própria mãe.”

O homem é enfático e preciso, como se espera de um general de quatro estrelas. Recorre a imagens grosseiras por hábito, pois na caserna isso era de bom-tom. Preparado para comandar, sua fala é curta e grossa, embora não dê mais ordens. Foi destituído do comando e expelido do Exército por ter se oposto ao golpe.

De cabelos já brancos, mas ainda rijo e firme, ele faz um inventário de ex-colegas e ex-comandados. Pontua friamente, como se estivesse classificando uma coleção de aracnídeos. Na mesa, aberto à sua frente, o Almanaque do Exército [...].

“Este outro além de vender a mãe, entrega” (KUCINSKI, 2014, p. 138-139, grifos do autor).

Mesmo que de maneira impessoal, há uma visão desencantada da natureza moral dos fardados. As frases curtas, as antíteses construindo oposição de valores, as enumerações são recursos que distanciam o narrador mas não deixam de alertar o leitor para a ignomínia que se torna, enfim, um hábito:

Hábitos criam valores. A prática da traição e da dissimulação incorpora-se ao *éthos* militar. Os valores invertem-se. São todos Esterhazys; nenhum Dreyfuss⁴; no lugar da bravura a crueldade, a desonra em vez da honra, o povo pobre como inimigo, a maldade levada ao infinito. Degolas em Canudos; execuções de presos rendidos no Araguaia, embora crianças ainda, desmembramento de corpos em 1974, para fazê-los “desaparecidos”. Ao crime hediondo, segue-se o delírio paradoxal, para uma organização burocrática, no entanto lógico na nova escala dos valores: o da supressão das provas (KUCINSKI, 2014, p. 142, grifos do autor).

No capítulo “A abertura”, construído em doze tópicos, a voz é cedida a um sujeito que, em primeira pessoa, se dirige a três pessoas diferentes que trabalhavam para a repressão. Esse capítulo traz a epígrafe: *“Que poderiam eles fazer-te que já não tenham feito?”* (KUCINSKI,

4. Em nota de rodapé, o autor informa: Charles-Marie Ferdinand Welsh Esterhazy, militar francês que vendeu segredos à Alemanha, traição falsamente atribuída ao oficial judeu Alfred Dreyfuss.

2014, p. 69, grifos do autor), que o autor cita de Moises Ibn Ezra, e mostra com clareza que a ditadura poderia e fez além do imaginável àqueles que sofriam. Quem fala em cada tópico é, como logo se fica sabendo, o famigerado delegado Fleury⁵: “É do consulado? Me chamem o Rocha, por favor, digam que é o Fleury” (KUCINSKI, 2014, p. 71). Esse consulado, é importante que se diga, era o do Brasil em Lisboa, Portugal. Os mecanismos da comunidade de informação contavam com liames internacionais.

Fleury arquiteta várias versões para o desaparecimento da filha de K., com o objetivo de “[...] quebrar a espinha desse velho” (KUCINSKI, 2014, p. 72): que ela estava presa no DOPS, que foi vista em Lisboa, que chegaria tal dia num avião da TAP (Transportes Aéreos Portugueses, hoje TAP Air Portugal), que foi vista no Canadá, que estava internada no Manicômio Judiciário de Juqueri e, finalmente, que o corpo estava enterrado em determinado lugar (KUCINSKI, 2014, p. 70-75).

K. checa todas essas informações, e a desilusão só aumenta. Para o delegado, o pai não acreditava que a filha estivesse viva, mas não aceitava que ela estivesse morta, e precisava ter alguma confirmação. O pai “[...] se agarra em qualquer coisa, mesmo sabendo que é armação” (KUCINSKI, 2014, p. 71).

Em “Os desamparados”, o pai do marido da filha de K. conta a ele suas agruras pela perda do filho. É a primeira pessoa usada para ressaltar o drama de pais que perdem os filhos, quando a lei natural seria os pais morrerem primeiro: “[...] agora não sei o que vai ser de nós, na nossa família o pontalete era ele, sustentava, acudia, agasalhava, ficamos no desarrimo, não é certo, os filhos é que deveriam enterrar os pais e não os pais enterrarem os filhos, pior que nem isso, nem enterrar podemos” (KUCINSKI, 2014, p. 87).

Em “Paixão, compaixão”, a amante do delegado torturador conversa com uma mulher que foi pedir ajuda para localizar o filho. É um jorro sem fim, aparentemente em resposta a alguns questionamentos ou posicionamentos da interlocutora; só a voz da amante, no entanto, se faz ouvir nesse capítulo. A oportunidade de ter uma interlocutora funciona como uma confissão para essa amante, que revela ter uma relação de paixão e medo com o delegado torturador: “No

5. Sérgio Fernando Paranhos Fleury (1933-1979), Delegado do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS).

começo foi medo. Muito medo. Medo de ele machucar meu irmão; minha família; medo de ele me machucar. Hoje é paixão, pode acreditar, paixão pura, paixão louca. Dos dois, minha e dele” (KUCINSKI, 2014, p. 101). É o testemunho de uma personagem que conseguiu penetrar nos meandros do sistema repressor, que pensa em romper essa relação nefasta mas que não consegue sair do círculo em que se vê sufocada: “Claro que já pensei em abandonar ele. Antes, pensava todos os dias. Não que a paixão tivesse acabado. Ela não acabou. É pelo preço que estou pagando” (KUCINSKI, 2014, p. 112).

O capítulo “A terapia” traz o horror na voz de uma pobre-coitada de 22 anos, Jesuína Gonzaga, a quem o narrador cede a voz na maior parte do texto. A moça conversa com uma psicóloga do INSS sobre seus problemas emocionais: “[...] eu tremo, fico fraca e tenho que me encostar; muita sujeira também me deixa nervosa. [...] Sinto muito barulho na cabeça, quero tirar tudo isso da minha cabeça e não consigo” (KUCINSKI, 2014, p. 121).

As confissões de Jesuína denunciam o horror que se passava em uma casa “[...] bem lá em cima do morro, em Petrópolis. [...] além das celas, também tinha uma parte fechada, onde interrogavam os presos, era coisa ruim os gritos, até hoje escuto os gritos, tem muito grito nos meus pesadelos” (KUCINSKI, 2014, p. 127).

A situação de dor em que se encontra Jesuína, decorrente da barbárie que testemunha, remete ao conceito de abjeto. Seligmann-Silva reporta-se a Julia Kristeva, ao dizer que “[...] o abjeto [...] é o *inenarrável* que apenas pode ser *apontado* por um *gestus*; ele brota” (KRISTEVA, 1980, p. 180 *apud* SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 40, grifos do autor). Seligmann-Silva acrescenta que o abjeto “[...] irrompe como a lava que jorra de uma fenda” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 40).

Na situação de Jesuína, a conversa com a psicóloga faz irromper o inenarrável; o abjeto jorra aos tropeços, constantemente interrompido por alheamento momentâneo da personagem: “A jovem baixa os olhos e não responde” (KUCINSKI, 2014, p. 122); “A jovem permanece em silêncio, os ombros um pouco caídos, ainda fitando o piso” (p. 123); “Jesuína de repente emudece” (p. 130); “Jesuína aparenta que não escuta” (p. 131). Como a psicóloga insistisse, instigando a paciente a falar, consegue, por fim, a irrupção do horror que tanto perturbava Jesuína:

Jesuína leva as duas mãos à cabeça, parecendo tapar os ouvidos, demora-se nessa posição, muda e cabisbaixa; depois puxa sua cadeira para bem perto da terapeuta e sussurra, no modo de quem compartilha um segredo: [...] eu olhei por um buraco [...]. Vi uns ganchos de pendurar carne igual nos açougues, vi uma mesa grande e facas igual de açougueiro, serrotes, martelo. É com isso que tenho pesadelos, vejo esse buraco, pedaços de gente. Braços, pernas cortadas. Sangue, muito sangue (KUCINSKI, 2014, p. 131-132).

O inenarrável jorra a partir de um suporte especializado. Só assim o interdito pode ser verbalizado. Para criar a situação de iniquidade do que se desenrolava na “casa da morte”, é Jesuína que produz o relato, porque ela estava lá. Sua voz adquire maior força, pois é uma testemunha. Em uma sociedade violenta em função de inúmeros conflitos bélicos e da instalação de regimes ditatoriais em muitos países, casos de morte foram silenciados, e essa realidade de morte “[...] retorna compulsivamente - na cabeça de uma sociedade culpada e que ‘não entende’ sua história” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 73, grifo do autor). No caso da ditadura no Brasil, os crimes estão até hoje acobertados pelo sistema conservador que não permitiu, mesmo nos governos mais à esquerda dos presidentes Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010) e Dilma Rousseff (2011-2016), que os torturadores e assassinos fossem punidos.

Para Ettore Finazzi-Agrò, pensa-se hoje a violência como se fosse obra do acaso,

[...] quase como se ela não fosse o produto da ação devastadora dos homens e dos governos, da *hýbris* que sempre se associa à vontade de poder e de domínio, à cobiça de quem esmaga e destrói para obter um lucro (simbólico ou material, pouco importa). Aquilo de que não se fala nem se deveria falar é, justamente, o *nefas*, ou seja, os gestos nefandos que, no Brasil, a Lei da Anistia - emanada em 1979 pelo regime militar ainda vigente - procurou apagar, deixando que a história fosse escrita pelos carrascos ou pelas vítimas, pela voz impudica dos torturadores e pela vergonha dos sobreviventes (FINAZZI-AGRÒ, 2014, p. 179).

A literatura que se volta para “[...] aquilo de que não se fala nem se deveria falar” (FINAZZI-AGRÒ, 2014, p. 179) tem procurado fazer o papel que caberia à história escrever e à justiça elucidar e punir. Pode conseguir, também, dizer o abjeto que as obras da historiografia não dizem por relatarem os fatos da história em uma lógica excludente e

distanciada emocionalmente, mesmo que os historiadores se debruçam sobre eventos que até contradigam outras versões.

[...] A literatura está na vanguarda da linguagem: ela nos ensina a jogar com o simbólico, com as suas fraquezas e artimanhas. Ela é *marcada* pelo “real”⁶ - e busca caminhos que levem a ele, procura estabelecer vasos comunicantes com ele. Ela nos fala da vida e da morte que está no seu centro, [...] de um visível que não percebemos no nosso estado de vigília e de constante *Angst* (angústia), diante do pavor do contato com as catástrofes externas e internas (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 74, grifos do autor).

Em muitos momentos, a linguagem tenta, com a fragmentação que caracteriza a *melancolia da forma*, dizer o indizível, e para isso os recursos literários como recortes de situações, trechos soltos e mesmo a tentativa de dar coerência a episódios vividos falham, porque a linguagem não dá conta de dizer o indizível:

K. chegou a compor vários cartões com registros de episódios, diálogos, cenários. Mas ao tentar reuni-los numa narrativa coerente, algo não funcionou. Não conseguia expressar os sentimentos que dele se apossaram em muitas das situações pelas quais passara, por exemplo, no encontro com o arcebispo.

Era como se faltasse o essencial; era como se as palavras, embora escolhidas com esmero, em vez de mostrar a plenitude do que ele sentia, ao contrário, escondessem ou amputassem o significado principal. Não conseguia expressar sua desgraça na semântica limitada da palavra, no recorte por demais preciso do conceito, na vulgaridade da expressão idiomática. Ele, poeta premiado da língua iídiche, não alcançava pela palavra a transcendência almejada (KUCINSKI, 2014, p. 135).

Outra estratégia utilizada em K. para jogar com o simbólico e tentar apreender “o que sempre escapa” é o uso da iteração, figura de estilo que consiste na repetição de termos ou orações com o objetivo

6. Utiliza-se o conceito psicanalítico de “real”: “Em si incognoscível, o real só nos importa à medida que é recortado pelo homem. Efeito intersistêmico, é resultado da eficácia simbólica. Só se toma consciência dele ao recortá-lo, ao articulá-lo. Mas o real de nada depende para ser. Ele é - antes mesmo de ser nomeado. É tudo aquilo que resiste à simbolização” (CHULAM, 1995, p. 43-44).

de intensificar o que se quer expressar ou sugerir a persistência de alguma ideia.

Em *K.*, o capítulo “Imunidades, um paradoxo” é um exemplo da repetição com o objetivo de tentar “estabelecer vasos comunicantes” com o real traumático. Associada à repetição, a gradação cria uma atmosfera cada vez mais sufocante para o pai que procura a filha.

O pai que procura a filha desaparecida não tem medo de nada. [...] o pai à procura da filha desaparecida age com cautela. [...] o pai à procura da filha grita, destemperado; importuna, incomoda [...]; o pai que procura sua filha teme cada vez menos. [...] não é mais um indivíduo, virou um símbolo, o ícone do pai de uma desaparecida política. [...] O pai que procura a filha desaparecida nunca desiste. [...] O pai que procura a filha desaparecida ainda empunhará obstinado a fotografia ampliada no topo do mastro [...]. O pai da filha desaparecida insistirá, afrontando o senso comum. [...] O pai que procurava a filha desaparecida já nada procura (KUCINSKI, 2014, p. 88-90).

Esse pai a princípio “não tem medo” mas “age com cautela”; depois “grita”, “teme cada vez menos”; vira “um símbolo”, mas “nunca desiste”; empunha a fotografia da filha desaparecida, afronta “o senso comum”, mas logo “os olhares de simpatia escassearão”. O pai já incomoda pela insistência, é “vencido pela exaustão e pela indiferença”. Há um movimento crescente na luta do pai que procura a filha, culminando com a afronta ao senso comum. Esse clímax, no entanto, é esvaziado abruptamente quando as ações no presente se transformam em uma atividade do passado: “o pai que procurava a filha desaparecida”. Tem-se a aguda percepção da impotência frente à “[...] extensa e insuspeita muralha de silêncio que o impedirá de saber a verdade” (KUCINSKI, 2014, p. 89).

Um outro recurso literário foi converter o particular (o pai *K.* procura a filha desaparecida) no geral (o pai que procura a filha desaparecida), e para isso a terceira pessoa gramatical foi usada de modo impessoal, num olhar distanciado, sem referência explícita ao senhor *K.* Com essa estratégia, o texto assume um outro compromisso, que é o de alertar que a situação vivida por *K.* não se limita a um caso particular, que sua filha é uma das muitas pessoas que desapareceram, que foram engolidas “[...] pelo vórtice do sorvedouro de pessoas” (KUCINSKI, 2014, p. 89).

Considerações finais

Seligmann-Silva afirma que

[...] a literatura não transmite seus testemunhos apenas na materialidade do seu suporte. Na qualidade de produto do intelecto, seu testemunho está *inscrito* na própria linguagem, no uso que faz dela, no modo como através de uma intrincada tecedura ela amarra o “real”, a imaginação, os conceitos e o simbólico. Podemos, portanto, falar de um teor testemunhal da obra literária que permanece mesmo em plena era da reprodutibilidade técnica e, e depois dela, na era da síntese de imagens (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 76, grifos do autor).

Os recursos colocados em cena por Bernardo Kucinski em *K.: relato de uma busca* são estratégias de situar o testemunho na própria linguagem, com a qual cria inúmeras possibilidades de “amarrar o real”. O sentido, assim, pode ser apreendido, mesmo que, muitas vezes, tenha-se a exata noção de que falta o essencial, como sente o senhor K., na já citada passagem: “Não conseguia expressar sua desgraça na semântica limitada da palavra, no recorte por demais preciso do conceito, na vulgaridade da expressão idiomática” (KUCINSKI, 2014, p. 135). No cerne da impossibilidade de dar conta, com a linguagem, do horror, está a questão ética sobre a qual K. reflete, e que, possivelmente, sobrepõe-se à questão linguística.

Aos poucos K. foi se dando conta de que havia um impedimento maior. Claro, as palavras sempre limitavam o que se queria dizer, mas não era esse o problema principal; seu bloqueio era moral, não linguístico: estava errado fazer da tragédia de sua filha objeto de criação literária, nada podia estar mais errado. Envaidecer-se por escrever bonito sobre uma coisa tão feia (KUCINSKI, 2014, p. 136).

Incapaz de fazer literatura com o episódio deplorável do desaparecimento da filha e de todos os fatos a ele relacionados, o senhor K. opta por fazer o relato do ocorrido em forma de cartas, um testemunho que deixaria para seus netos. Principia escrevendo em hebraico à neta que morava em Eretz Israel. Dessa forma, “[...] não era mais o escritor renomado a fazer literatura com a desgraça da filha; era o avô legando para os netos o registro de uma tragédia familiar” (KUCINSKI, 2014, p. 137).

A análise dos modos como se apresentam os elementos de linguagem permite articular tema e forma e analisar a violência presente na obra de arte como fruto de um posicionamento perante o mundo. Para Jaime Ginzburg, cenas de violência, na contemporaneidade, apontam não para uma estética idealista que, no fim, utilizava o exemplo negativo para apregoar uma moral positiva retirada do modelo. Para as cenas de violência, hoje, é preciso “[...] delimitar os parâmetros dos interesses de contemplação de agressão, fratura, mutilação e destruição de corpos, no interior das vivências artísticas” (GINZBURG, 2013, p. 28).

Os exemplos abordados neste artigo remetem o leitor a elementos que as obras literárias colocam em circulação a fim de abrir alguns atalhos, os tais “vasos comunicantes” para lidar com o real traumático, lidar com um passado que teima em não passar. São construções estilísticas que trabalham forma e conteúdo como elementos interdependentes, e situam-se na perspectiva adorniana de desencadeamento de uma percepção crítica para que a literatura, como uma produção do sistema, possa atuar como uma sinalizadora dos problemas do próprio sistema.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- CASTELLO, José. Sobre Kafka hoje. Disponível em: <<https://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-antiores/120-colunas/jose-castello/2035-sobre-kafka-hoje.html>>. Acesso em: 15 set. 2019.
- CHULAM, Tania Maria Olivier. *Escritos sobre os Escritos de Lacan*: Roteiro de leitura. Vocabulário e temas. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida/Ufes, 1995.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. (Des)memória e catástrofe: considerações sobre a literatura pós-golpe de 1964. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 43, p. 179-190, jan./jun. 2014.
- GINZBURG, Jaime. Violência e forma em Hegel e Adorno. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot (Org.). *Escritas da violência*: representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina. Vol. II. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

- GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas, SP: Autores Associados, 2013. (Coleção Ensaios e Letras)
- KAFKA, Franz. *O Processo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- KUCINSKI, Bernardo. *K.: relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças da literatura que parece história ou antropologia e vice-versa. Tradução de Joyce Rodrigues Ferraz. In: CHIAPPINI, Ligia; AGUIAR, Flávio Wolf de. *Literatura e história na América Latina*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: 34, 2005.

Identidade nacional, resistência e utopia em *Quarup*: engajamento em Antônio Callado

Mariana Figueiró Klafke (UFRGS)¹

Introdução

Este estudo faz parte da pesquisa para minha tese de doutorado, que analisa a representação do intelectual engajado em alguns romances brasileiros do período inicial da ditadura civil-militar, na segunda metade dos anos 1960. Investigamos como alguns autores elaboraram a experiência do golpe de 1964 em suas obras, em um recorte que inclui *O senhor embaixador* (1965) e *O prisioneiro* (1967), de Erico Verissimo, *Quarup* (1967), de Antônio Callado, *Pessach: a Travessia* (1967), de Carlos Heitor Cony, e *Tenda dos Milagres* (1969), de Jorge Amado. No contexto da tese, foi realizada uma pesquisa bibliográfica extensa sobre o conceito de “intelectual” e a ideia de “engajamento”, o que não seria possível reproduzir em um artigo sem prejudicar o espaço para análise do romance em si. Aqui, apresentamos uma leitura sobre o romance que prioriza as reflexões sobre identidade nacional, resistência e utopia, uma constelação de temas que acreditamos delinear a representação do engajamento na obra.

Antônio Callado foi, além de grande escritor, reconhecido jornalista, e através de seu trabalho teve oportunidade de testemunhar momentos cruciais da história, como os bombardeios nazistas sobre Londres em 1941 e a Guerra do Vietnã em 1968. Em 1959, Callado foi a Pernambuco realizar uma reportagem sobre as Ligas Camponesas, e em 1963 voltou para relatar a experiência democrática e popular do governo de Miguel Arraes. Uma experiência como jornalista em especial parece ter sido fundamental para a escrita do romance abordado aqui: em 1952, Callado participou de uma expedição organizada pelos *Diários Associados*, de Assis Chateaubriand, em busca de pistas sobre um coronel britânico, Percy Harrison Fawcett, desaparecido em 1925 enquanto buscava uma espécie de Atlântida tropical

1. Graduada, mestra e doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

perdida no sertão brasileiro. Dessa viagem, acompanhada pelo sertanista Orlando Villas Boas e índios calapalos, surgiu o relato jornalístico *Esqueletos da lagoa verde*, lançado em 1953. O contato com o Xingu parece ter sido importante para a elaboração de *Quarup* vários anos mais tarde. Depois desta primeira viagem, Callado retornou diversas vezes à Amazônia, inclusive acompanhado de outros escritores, como o inglês Aldous Huxley e a americana Elizabeth Bishop.

A presença marcante do tema indígena na obra de Callado tem raízes na sua história familiar. Seu avô, Antônio Ferreira de Souza Pitanga, foi desembargador, jurista e escritor, e atuou como presidente do Instituto Geográfico e Histórico Brasileiro, sendo um homem muito interessado nos direitos indígenas e tendo inclusive publicado livros sobre o tema (*O selvagem perante o direito*, de 1901, e *A tutela dos índios*, de 1915). Especialmente em *Quarup*, Antônio Callado apresenta certa utopia romântica voltada a retomar a partir dos indígenas valores perdidos na sociedade moderna, capitalista e ocidental.

Na literatura brasileira, pode-se observar em diferentes momentos a tentativa de buscar na figura do índio o fundamento de expressão e identidade nacionais. Na produção literária mais contemporânea, as obras de Callado e Darcy Ribeiro são marcantes no tratamento do tema, mas ao invés do índio idealizado que encontramos no Romantismo nos deparamos com uma espécie de realismo crítico, em que a literatura se coloca a missão de representar justamente para denunciar a situação do indígena no país.

Revisitando toda a tradição literária brasileira indianista, Callado propõe uma nova leitura para a formação cultural e identitária brasileira a partir de um olhar para o índio não mais no que sua figura representa, mas no que ela de fato é: uma minoria desfavorecida na sociedade brasileira contemporânea que nada tem de romântica ou mitológica. Em *Quarup*, portanto, mitos como o de “bom selvagem” ou “protetor da natureza” são questionados e confrontados com imagens realísticas da atualidade, tais como o aborto, o alcoolismo, a criminalidade, o ciúme, as relações com as novas tecnologias ou mesmo a morte de uma cultura. Uma importante questão permeia toda a leitura do livro: o que faz tais culturas, tão distantes da nossa experiência urbano-industrial, aproximarem-se – e em que medida – de nós todos, cidadãos brasileiros? (UZÊDA, 2012, p. 7)

Porém, ainda que o autor tenha tido sua contribuição no tratamento da questão indígena na literatura brasileira, não foi esse aspecto de seu romance que o tornou fundamental para sua geração. É a questão política do horizonte revolucionário e das possibilidades de resistência à ditadura que tornaram *Quarup* quase um clássico imediato.

Romantismo revolucionário

Um conceito muito produtivo para pensar o contexto dos anos 1950 e 1960 no país é o conceito de “brasilidade revolucionária”, proposto por Marcelo Ridenti. A ideia de brasilidade como propriedade distintiva do brasileiro e do Brasil estava em formação desde o século XIX ao menos, mas é a partir dos anos 1930 que a ideia ganha força e se desenvolve em diversos sentidos, seja mais à esquerda ou à direita, de forma progressista ou conservadora. A ideia de revolução tampouco é inequívoca no Brasil – basta lembrar que movimentos conservadores ou até regressivos foram chamados de revoluções, como o próprio golpe de 1964. O termo mobilizado por Ridenti não é, portanto, autoexplicativo, e contém seu tanto de provocação. Com o conceito o autor trata especificamente de ideias e movimentos de esquerda, incluindo a esfera da produção cultural.

Trata-se de uma aposta nas possibilidades da revolução brasileira, nacional-democrática ou socialista, que permitiria realizar as potencialidades de um povo e de uma nação. Essa brasilidade revolucionária, como criação coletiva, viria a definir-se com mais clareza a partir do final dos anos 1950, ganhando esplendor na década seguinte, seguido de seu declínio. Ela envolveria o compartilhamento de ideias e sentimentos de que estava em andamento uma revolução, em cujo devir artistas e intelectuais teriam um papel expressivo, pela necessidade de conhecer o Brasil e de aproximar-se de seu povo. (RIDENTI, 2010, p. 10)

Ridenti afirma que a utopia de uma brasilidade revolucionária tem sua origem em parte na ideologia em torno da mistura entre branco, negro e índio na constituição da brasilidade, ideia importante, por exemplo, na obra de Gilberto Freyre. Porém, nos anos 1960, o que vem à tona não é mais uma ideia de harmonia e

integração, mas sim a noção de que esta utopia é impedida pelo imperialismo, pelo latifúndio e, radicalizando a análise, pelo capital. Essa condição teria de ser superada através de uma revolução propriamente brasileira. Ridenti mobiliza o conceito de “estrutura de sentimento”, de Raymond Williams, para explicar o fenômeno dessa ideia compartilhada amplamente entre artistas e intelectuais brasileiros, que tem algo de sentimento na medida em que trata de “significados e valores tal como são sentidos e vividos ativamente” (RIDENTI, 2010, p. 86). O termo “estrutura de sentimento” descreve traços em comum entre diversas produções intelectuais e artísticas em um mesmo período histórico, indo além de elementos formais ou ideológicos.

O que Ridenti está propondo é que, em retrospecto, é possível notar uma estrutura de sentimento no final dos anos 1950 e durante os anos 1960 relacionada ao pertencimento a uma comunidade em profunda transformação: “Compartilhavam-se ideias e sentimentos de que estava em curso a revolução brasileira, na qual artistas e intelectuais deveriam engajar-se” (RIDENTI, 2010, p. 87). Para o crítico, a forma mais interessante de classificar essa estrutura de sentimento, ainda que sempre correndo o risco de limitar a análise, seria como romântico-revolucionária, recorrendo à teorização de Michael Löwy e Robert Sayre em *Revolta e melancolia* (2015). A concepção de “romantismo” aqui não refere uma corrente artística do século XIX, mas sim uma visão de mundo mais ampla que responde às transformações econômicas e sociais que advêm com o desenvolvimento do capitalismo, como crítica da modernidade e da desvalorização de certos valores humanos. Trata-se de uma crítica que busca construir o “homem novo”, mas paradoxalmente (ao menos à primeira vista) procura os modelos para tanto no passado, em uma idealização de povos mais autênticos e em contato íntimo com a comunidade e a natureza.

Para Michael Löwy e Robert Sayre (2015), o romantismo teria um caráter contraditório, podendo se manifestar ideologicamente como revolucionário ou contrarrevolucionário, cosmopolita ou nacionalista, democrático ou aristocrático, individualista ou comunitário etc. O movimento não incluiu somente artistas (poetas, romancistas, compositores, artistas plásticos), mas também ideólogos políticos (filósofos, historiadores, economistas). Essa diversidade causa estranhamento e leva a questionar a utilidade de usar o termo

“romântico”: afinal, quais seriam os traços comuns que permitem definir um movimento nesses termos? Os críticos consideram que a maneira mais produtiva de entender o romantismo é como uma visão de mundo de oposição ao mundo burguês moderno. Essa oposição pode se manifestar de maneira retrógrada ou revolucionária.

A conceitualização de Löwy e Sayre (2015) é inspirada nas análises de Lukács que relacionaram romantismo e anticapitalismo, indicando algumas formas de pensamento nas quais a crítica à sociedade burguesa está associada a uma nostalgia passadista, ainda que os autores enfatizem que em escritos posteriores Lukács tenha definido o romantismo como reacionário e inclinado ao fascismo. Para os autores, “o romantismo representa uma crítica da modernidade, isto é, da civilização capitalista, em nome de valores e ideais do passado (pré-capitalista, pré-moderno)”, entendendo a modernidade como civilização “engendrada pela Revolução Industrial e pela generalização da economia de mercado” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 39).

Essa nostalgia de um passado mais autêntico e comunitário se expressou na idealização de diversas épocas (em especial a Idade Média) ou de forma mitológica ou lendária, referindo-se ao Éden, à Idade de Ouro ou à Atlântida perdida. Entre os romances analisados em nossa pesquisa, percebemos que essa ideia é particularmente importante em *Quarup*, em que o protagonista, Nando, idealiza as comunidades indígenas do Xingu e a experiência das missões jesuítas. A busca por esse tempo perdido pode se dar no campo do imaginário, como uma espécie de fuga da realidade, ou no escapismo individualista (isolamento, viagens a locais exóticos), mas também pode se expressar como tentativa de mudar o mundo: “Na perspectiva orientada para uma realização futura – a de Shelley, Proudhon, William Morris e Walter Benjamin, por exemplo -, a lembrança do passado serve como arma na luta pelo futuro” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 46-47).

Os valores positivos perseguidos pelo romantismo seriam qualitativos, opostos ao valor de troca: a valorização da subjetividade do indivíduo como resistência à reificação e, ao mesmo tempo, a unidade do Eu com a natureza e a coletividade humana. As críticas românticas à modernidade se relacionam ao desencantamento, à quantificação e à mecanização do mundo, bem como à abstração racionalista e à dissolução dos vínculos sociais. Löwy e Sayre (2015) definem uma tipologia, utilizando tipos ideais weberianos, para delimitar as

diferentes atuações possíveis neste amplo campo abarcado pelo rótulo “romântico”: restitutionista, conservador, fascista, resignado, reformador e revolucionário ou utópico. Para nossa pesquisa importa particularmente a ideia de romantismo revolucionário/utópico. O romantismo revolucionário é caracterizado por uma nostalgia do passado pré-capitalista que impulsiona a esperança de um futuro novo, e não um retorno ao passado:

Recusando tanto a ilusão de um retorno puro e simples às comunidades orgânicas do passado quanto a aceitação resignada do presente burguês ou seu aprimoramento por meio de reformas, aspira – de uma maneira que pode ser mais ou menos radical, mais ou menos contraditória – à abolição do capitalismo ou ao advento de uma utopia igualitária em que se recuperariam certos traços e valores das sociedades anteriores. (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 102)

Michael Löwy e Robert Sayre (2015) indicam como manifestações dessa sensibilidade romântica no século XX alguns movimentos de vanguarda e movimentos sociais e o Maio de 1968, além de certas produções da cultura de massa. No Brasil, como comentamos, Marcelo Ridenti (2010) mobilizou o conceito para falar da cultura brasileira dos anos 1960. O crítico afirma que a brasilidade revolucionária de matriz romântica não nasceu no combate à ditadura, mas vinha do período anterior, especialmente do período democrático entre 1946 e 1964, quando muitos artistas e intelectuais acreditavam que o Brasil estava prestes a viver uma revolução, da qual, aliás, esses seriam parte importante. Exemplos desta estrutura de sentimento romântica e revolucionária do início dos anos 1960 seriam, para Ridenti, a trilogia clássica do Cinema Novo (*Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, e *Os fuzis*, de Ruy Guerra), a dramaturgia do Teatro de Arena e de autores como Dias Gomes, a canção engajada de Carlos Lyra e Sérgio Ricardo e o *agitprop* do CPC. Depois do golpe, Ridenti afirma que essa estrutura de sentimento ainda pode ser encontrada nas canções de Edu Lobo e Geraldo Vandré, nas produções do Teatro de Arena e especialmente no romance *Quarup*, de Antônio Callado. Essa produção artística tinha como marcas inequívocas a proposta de ser “desalienadora de consciências” e a idealização de figuras populares.

Ridenti (2007) afirma que muitos intelectuais, não só brasileiros, mas de toda a América Latina, viveram intensamente a necessidade

de uma prática engajada socialmente, sendo a Revolução Cubana de 1959 um marco nesse debate. No Brasil, o crítico considera que floresce nos anos 1960 um “sentimento de brasilidade” muito próprio, ao mesmo tempo romântico e revolucionário, que busca em mitos e heróis do passado exemplo e fundamento para uma revolução futura que lance as bases de uma sociedade democrática, inclusiva e autenticamente brasileira, e cujos frutos mais significativos ele enumera: “o indígena exaltado no romance *Quarup*, de Antonio Callado (1967); a comunidade negra celebrada no filme *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues (1963), e na peça *Arena conta Zumbi*, de Boal e Guarnieri (1965); os camponeses no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha (1963)” (RIDENTI, 2001, p. 13).

Nesse período, o Brasil vivia profundas mudanças, em um dos mais rápidos processos de urbanização já vistos: industrialização, aumento das classes médias, expansão do ensino superior, início de uma amplificação da “sociedade de consumo”. Da predominância do mundo rural até 1950, o Brasil passará a ser um país principalmente urbano até 1970, o que gerou uma série de problemas sociais (como violência e pauperização das populações imigradas), mas também uma sensação coletiva de rápido desenvolvimento e progresso que levou a um momento culturalmente muito criativo. Artistas e intelectuais tinham o entendimento de estar participando de um momento radical e relevante de transformação de seu país, momento no qual teriam condições de intervir ideologicamente. O golpe de 1964 interrompe a conjuntura de debate público que era cenário de produção destas obras, momento no qual estava em pauta a democratização do país, mas a repressão não afeta imediatamente o meio intelectual e artístico:

A onda revolucionária, então no contexto de combate ao golpe recentemente vitorioso, disseminava-se especialmente no eixo Rio-São Paulo em peças como *Opinião*, *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*; em filmes como *O desafio*, de Paulo César Saraceni, e *Terra em transe*, de Glauber Rocha; em canções como *Roda e Procissão*, de Gilberto Gil, *Terraplana* e *Caminhando*, de Geraldo Vandré, *Viola enluarada*, dos irmãos Valle, *Soy loco por ti*, *América*, de Capinam e Gil, e várias outras de compositores como Sérgio Ricardo, Edu Lobo, Chico Buarque e Milton Nascimento. Entre 1964 e 1968, a “revolução brasileira” e o combate à ditadura também seriam tema de romances como *Quarup*, de Antonio Callado,

e *Pessach, a travessia*, de Carlos Heitor Cony; de exposições de artes plásticas como a *Nova objetividade brasileira*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, dentre várias outras manifestações artísticas. (RIDENTI, 2007, p. 188)

Ao mesmo tempo, ocorria um processo de consolidação da indústria cultural que mudaria profundamente as feições da cultura brasileira. O autoritarismo não impediu que a ditadura civil-militar promovesse a modernização da sociedade, incluindo o setor cultural. O Tropicalismo provavelmente foi o movimento artístico que melhor representou essas mudanças paradoxais, incorporando a vivência de uma sociedade cada vez mais imersa na cultura de massa e na modernização capitalista e simultaneamente governada por um regime retrógrado ditatorial. As novas classes médias estabelecidas nesse momento histórico, incluindo jovens estudantes universitários que muitas vezes eram os primeiros em suas famílias a atingir o ensino superior, foram o principal público desta produção artística insubordinada que seguia falando de revolução depois de um golpe militar. Esses jovens também seriam força relevante nos grupos de oposição armada à ditadura nos anos que se seguiram. Porém, isso se refere somente a uma parcela das classes médias, importante para nossa história, mas não majoritária. Cabe lembrar que a ditadura civil militar teve apoio importante da classe média, que “surfou” na onda de consumo do milagre econômico, por exemplo: “Concomitante à censura e à repressão política, ficaria evidente na década de 1970 a existência de um projeto modernizador em ciência, tecnologia, comunicação e cultura, atuando diretamente por meio do Estado ou incentivando o desenvolvimento capitalista privado” (RIDENTI, 2007, p. 194).

Ridenti (2001) também sugere que esse florescimento cultural dos anos 1960 (na verdade, em um período que iria do final dos anos 1950 até 1968) depende de uma série de condições materiais que são frequentemente observadas em sociedades que estão ingressando na modernidade urbana capitalista, de acordo com o historiador Perry Anderson: a resistência ao academicismo nas artes, o surgimento de invenções industriais que geram impacto direto na vida cotidiana (e, conseqüentemente, criam expectativas libertárias em relação ao avanço tecnológico) e a proximidade imaginativa de uma revolução social. Porém, com o golpe e a derrota das forças políticas de esquerda, “perdeu-se a proximidade imaginativa da revolução

social, paralelamente à modernização conservadora da sociedade brasileira e à constatação de que o acesso a novas tecnologias não correspondeu às esperanças libertárias no progresso técnico em si” (RIDENTI, 2001, p. 14). Cabe pontuar que, paradoxalmente, a ditadura deu lugar aos intelectuais e artistas, mesmo de oposição: foi durante o regime que surgiram a Embratel, a Embrafilme, o Instituto Nacional do Livro, o Serviço Nacional de Teatro, a Funarte e o Conselho Federal de Cultura, todas instituições fundamentais para a criação de uma indústria cultural solidamente difundida em território nacional e, é claro, geradoras de diversos postos de emprego.

Também são diversas as condições históricas que influenciaram o desenvolvimento do romantismo revolucionário no Brasil dos anos 1960, a começar pelo contexto internacional de revoluções de libertação nacional: Revolução Cubana (1959), Independência da Argélia (1962), a guerra anti-imperialista no Vietnã e as lutas anticoloniais na África. Esses acontecimentos davam exemplo de povos de países subdesenvolvidos que estavam se rebelando contra as grandes potências e construindo novas sociedades, gerando uma grande esperança de advento de um “homem novo”. Ao mesmo tempo, ainda no plano internacional, estava em curso o questionamento do modelo soviético com a Primavera de Praga. A Revolução Chinesa também teve grande impacto nesse imaginário revolucionário que se espalhou pelo Ocidente nos anos 1960, sendo o maoísmo muito popular entre os jovens da década. As lutas de emancipação nacional das antigas colônias e o questionamento do modelo burocrático soviético colocaram em pauta novas alternativas políticas libertadoras e o terceiro-mundismo, uma convicção de que os países de Terceiro Mundo teriam condições de construir uma terceira via de desenvolvimento humano, para além do capitalismo e do comunismo de matriz soviética. No Brasil, estava em curso certa democratização social, em especial a partir das reformas de bases, mas o golpe de 1964 interrompeu esse processo.

O golpe de 1964, porém, não foi imediatamente o fim do sonho brasileiro revolucionário. Apesar da surpresa e do desamparo entre as forças de esquerda, que não previam que tão pouca resistência tivesse lugar, os debates sobre revolução não cessaram naquele momento. Avaliações internas sobre equívocos e estratégias foram realizadas, e conduziam quase inevitavelmente para a clandestinidade. A partir de 1965, somente dois partidos políticos são reconhecidos no país: a

Aliança Renovadora Nacional (Arena), partido da situação, e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), uma oposição moderada e controlada. Fora da institucionalidade, surgiram diversos movimentos armados, cujo recrutamento estava muito ligado ao movimento estudantil. Esses grupos de guerrilha tinham divergências táticas e ideológicas, mas concordavam na avaliação de que a conjuntura dava condições objetivas para uma revolução brasileira, faltando somente as condições subjetivas de uma vanguarda revolucionária que iniciasse o processo. Com o acirramento da repressão pós-AI5, organizações que já realizavam ações armadas, como a Ação Libertadora Nacional (ALN) e a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), tiveram uma confirmação de estar no rumo certo e intensificaram suas atividades, assim como diversos outros grupos foram incentivados à luta armada na clandestinidade. Não havia mais espaço para uma oposição real dentro da institucionalidade.

A organização citada por Ridenti (2014) como a mais representativa do romantismo revolucionário seria a Ação Libertadora Nacional (ALN), de Carlos Marighella, por conta de algumas características marcantes: “primado da ação sobre a teoria e reencontro com raízes nacionais e populares para construir a sociedade do futuro. Nenhuma outra organização rompeu tão expressamente com a concepção de partido do marxismo-leninismo” (p. 142). Ridenti pontua que o projeto da ALN, que apostava na busca de uma alternativa de modernização a partir do interior do país, dialoga com a utopia romântica apresentada em *Quarup*. Mas não era somente a ALN que apresentava características românticas em suas formulações: em um documento de 1971, “A luta armada no Brasil”, os movimentos MR-8, ALN, VPR e MRT comunicavam a formação de uma frente armada de resistência evocando tradições pré-capitalistas brasileiras (Palmares, Inconfidência Mineira, Insurreição Pernambucana, Canudos, Contestado, o cangaço).

A primeira articulação de resistência armada à ditadura foi comandada por Leonel Brizola em seu exílio uruguaio e alguns intelectuais envolveram-se no movimento, inclusive Carlos Heitor Cony e Antônio Callado, que chegou a ir ao Uruguai conversar com Brizola e transportou armamentos. Outros intelectuais envolvidos foram o crítico Otto Maria Carpeaux, o poeta Thiago de Mello e os jornalistas Teresa Cesário Alvim e Joel Silveira. Os guerrilheiros do Caparaó foram presos em 1967 e a polícia nunca descobriu o envolvimento

desses intelectuais. Essa experiência interna de envolvimento com a resistência deve ter sido importante para a elaboração dos romances de Cony e Callado publicados em 1967, *Pessach* e *Quarup*. A guerrilha, porém, seria representada de forma bastante diferente em cada um deles. No caso de *Quarup*, Ridenti (2014) enfatiza a presença forte de duas referências pré-capitalistas que corroboram o argumento sobre o romantismo revolucionário: a comunidade indígena e a cultura católica, que no contexto não é apresentada como regressiva, mas sim como “fermento” para o engajamento do personagem.

O romantismo revolucionário, portanto, não esteve presente somente nas elaborações das organizações de esquerda, mas também na produção artística do pós-golpe, questão que foi analisada por diversos intelectuais desde então². Cabe citar aqui uma ponderação feita pelo próprio Marcelo Ridenti sobre suas reflexões: os artistas cuja produção foi analisada por esse viés, e principalmente as organizações políticas citadas em seu estudo, provavelmente não aceitariam bem esse rótulo. No caso especificamente da produção artística, a vinculação mais óbvia seria ao realismo, como apontamos brevemente na introdução deste artigo. Porém, ao mesmo tempo, é interessante notar a força de alguns marcadores românticos: indissociação entre vida e arte, nacionalismo, valorização do passado, busca de raízes populares.

A importância de *Quarup*

Quarup ficou conhecido como uma espécie de sùmula do debate nacional popular. Callado, que posteriormente dará seguimento à elaboração de um discurso de esquerda, desta vez melancólico e desiludido, em *Bar Don Juan* (1971) e *Reflexos do baile* (1976), aqui constrói uma narrativa que apresenta, com foco em Nando, padre que abandona o sacerdócio em prol da luta armada, diversos temas polêmicos da época, tanto em um sentido estritamente político (a politização crescente do clero, a criação das Ligas Camponesas e

2. Ver, por exemplo, artigos de Octavio Ianni para a Revista Civilização Brasileira (1968); “Cultura e política, 1964-1969” (1978), de Roberto Schwarz; artigos de Heloísa Buarque de Hollanda e Renato Franco sobre o lugar do intelectual de esquerda na sociedade brasileira.

dos sindicatos de trabalhadores rurais, as perseguições aos guerrilheiros) quanto em um sentido comportamental (revolução sexual, uso de drogas).

Quarup pode ser lido com um romance de formação, recorrendo às reflexões de Bakhtin sobre a forma romanesca, na medida em que a formação do personagem ganha status de enredo: não é somente o destino e a situação social do herói que se modificam, mas também sua própria identidade, que se desenvolve afetada diretamente pelo mundo. Entre os diversos tipos de romance de formação que Bakhtin elenca (cíclico, biográfico, didático-pedagógico), o mais relevante para nossa pesquisa é aquele no qual a formação do homem ocorre em concomitância com a formação histórica. Nesse caso, a formação do personagem não é mais um assunto particular, mas possui uma dimensão social coletiva relevante: “O homem já não se situa no interior de uma época mas na fronteira de duas épocas, no ponto de transição de uma época a outra. Essa transição se efetua nele e através dele. Ele é obrigado a tornar-se um novo tipo de homem, ainda inédito” (BAKHTIN, 2011, p. 222). Esses elementos de formação histórica do homem, na teoria proposta por Bakhtin, estariam presentes em virtualmente todos os grandes romances realistas, tratando-se praticamente de um pressuposto para atingir um domínio considerável do tempo histórico real.

No romance, acompanhamos a trajetória de Nando e suas metamorfoses, abarcando dez anos no tempo e diversas geografias, de Pernambuco ao Rio de Janeiro, depois ao Xingu, até o retorno ao nordeste. Esse percurso geográfico permite representar diversos aspectos do Brasil: urbano, cosmopolita, rural, indígena e relativamente inexplorado. A viagem geográfica de certa forma também é uma viagem no tempo. É um romance que retorna aos tempos do pré-golpe para aprender com os erros da história, um livro que se volta ao passado para pensar o futuro.

O enredo se desenvolve em um período que compreende desde o segundo governo Vargas até o governo João Goulart e sua interrupção pelo golpe de 1964, iniciando a ditadura civil-militar no país. Trata-se de um romance em terceira pessoa com grande presença de diálogos em sua construção, o que evidencia diferentes leituras sobre o Brasil, apresentadas pelos diversos personagens. A narrativa acompanha o percurso de padre Nando em sua jornada em busca do centro geográfico do país, com o ideal de fundar uma comunidade

na qual o homem possa reatar o vínculo com Deus, tendo como modelo a República dos Guaranis, fundada pelos Jesuítas no Rio Grande do Sul. Nando refere de certa forma toda uma tradição de pensamento do pré-64, em que se procurava as raízes de uma cultura genuinamente nacional.

Quarup é um romance difícil de resumir ou parafrasear: é extenso, se desenvolve em vários planos, envolve muitos personagens. Uma maneira de contar a história é como formação e transformação de seu protagonista, Padre Nando, que inicia o romance no Recife das primeiras Ligas Camponesas e deseja partir em uma missão religiosa em meio aos índios do Xingu. O jovem padre alimenta a utopia de uma sociedade pura, justa e igualitária entre os indígenas, não tocados pelos males da civilização. Para Nando, os índios são “homens mais em contato com Deus do que com a História, isto é, com o mundo da razão e do tempo” (CALLADO, 1971, p. 11): o material humano ideal para reviver a experiência de uma república cristã e comunista. Durante o romance, veremos a transformação desse protagonista e de suas utopias rumo a um ideal revolucionário de transformação da sociedade brasileira.

O *quarup* que dá nome ao livro é uma cerimônia sociorreligiosa de celebração dos mortos entre tribos do Xingu, relacionada à figura mitológica de Maivotsinin, que seria um antepassado dos índios da região. Trata-se de uma celebração da memória de um morto, mas também é uma festa da ressurreição. Callado, ao dar esse título a seu romance, mobiliza uma série de simbologias internas, que vão desde a morte de Getúlio Vargas enquanto acontece o *quarup* indígena até o jantar em honra a Levindo³, no qual Nando procura “encarnar” o jovem revolucionário. O jantar de certa forma duplica o *quarup* indígena em sua dimensão antropofágica, exceto pelo fato de que o morto festejado entre os índios é o chefe de uma sociedade atual, e é celebrado para garantir sua sobrevivência, enquanto Levindo é festejado enquanto herói de uma sociedade que ainda está por vir, para inspirar sua construção (SANTOS, 2009).

3. Ridenti (2014) afirma que Levindo foi inspirado principalmente em um jovem militante do Partido Operário Revolucionário (POR) chamado Paulo Roberto Pinto, cujo nome de guerra era Jeremias, que foi assassinado por latifundiários em agosto de 1963.

Comentários críticos e o impacto do romance

Um dos primeiros comentários sobre *Quarup* saiu na Revista Civilização Brasileira de setembro de 1967, no conhecido artigo “Quarup ou Ensaio de deseducação para brasileiro virar gente”, de Ferreira Gullar. A partir da rememoração de frases de Euclides da Cunha (“estamos condenados à civilização”) e de Mário Pedrosa (“estamos condenados ao moderno”), Gullar explora a questão da ambiguidade brasileira (e a rigor de qualquer país colonizado) entre embarcar na modernidade e o sentimento de perder algo de original, próprio, identitário. Esse, talvez, seja o tema de fundo que permeia todo o debate do romance de Callado. O ingresso do Terceiro Mundo na modernidade se faz não por impulso próprio, através de um caminho evolutivo de seu desenvolvimento, mas sim imposto de fora, como uma exigência do imperialismo. No entanto, o desenvolvimento é inevitável, bem como as comparações com os países mais modernos no centro do capitalismo. Uma resposta bem brasileira a esse dilema foi, por exemplo, a antropofagia de Oswald de Andrade, que encontra ecos em *Quarup*, na visão de Gullar: “O que vem de fora tem que ser assimilado, metabolizado, e talvez por isso mesmo, nas páginas de *Quarup*, fale-se tanto em comida e em merda” (1967, p. 252). Essa seria a Revolução Brasileira, que não morreu com o golpe de 1964, mas apenas sumiu de vista e segue seu rumo subterrâneo. A leitura de Gullar não é exatamente algo isolado, mas dá testemunho de certo entusiasmo que a publicação do romance causou entre intelectuais, artistas, críticos e mesmo militantes que logo adiante se envolveriam na luta armada⁴.

Ferreira Gullar afirma que, ainda que não seja justo delimitar um sentido definido para *Quarup*, é possível afirmar que o romance trata do processo de desalienação de um homem que se transforma em povo, e é neste sentido que o crítico fala na necessidade de “deseducar-se”, livrando-se de idealismos e aproximando-se da realidade nacional. No romance de Callado, as questões políticas não são exteriores aos indivíduos, mas sim se envolvem no próprio sentido de suas vidas: “A queda (e o suicídio) de Getúlio muda a vida de Fontoura. A injustiça social do Nordeste leva Levindo ao sacrifício. O golpe de

4. A esse propósito, há uma história interessante no livro *Cova 312*, de Daniela Arbex, sobre a circulação de *Quarup* entre presos do presídio Tiradentes.

abril transforma a vida de Nando. E mais: esses problemas sociais e políticos se inserem por sua vez – como as pessoas – num quadro geográfico e histórico específico” (GULLAR, 1967, p. 256). O crítico enfatiza que os personagens do romance são indivíduos com sonhos, desejos, ambições pessoais; ao mesmo tempo, tudo isso deságua no coletivo. Segundo Gullar, *Quarup* é um romance realista de um novo tipo, que apresenta a vida não como ela é, mas como ela deve ser. Ora, cabe pontuar que não é essa a definição de realismo (mostrar a vida como ela *deve* ser). Essa afirmação nos leva a retomar o comentário de Ridenti que pontuamos anteriormente ao falar dessa produção artística que o crítico define como romantismo revolucionário: é a distância histórica que nos permite perceber essas características, mas na época os artistas (e críticos) provavelmente interpretavam como realistas suas obras.

Na análise da obra de Callado presente no livro *O nacional e o popular na cultura brasileira – Artes Plásticas e Literatura*, Lígia Chiappini Leite enfatiza que a obra de Callado vem sendo lida justamente como expressão de um projeto nacional e popular na cultura brasileira. A autora retoma as primeiras críticas do romance e demonstra como tanto as positivas quanto as negativas estão centradas em demarcar as relações do livro com as expectativas de época. Wilson Martins, por exemplo, considerou *Quarup* e *Pessach* projetos frustrados de romances políticos, romances “messiânicos” que colocam a esperança no futuro. Hélio Pellegrino, por sua vez, vê o romance de forma mais positiva: *Quarup* daria nascimento a um novo herói em contraposição ao herói fracassado do romance de 30; apesar do revés de 1964, Callado estaria propondo uma alternativa de resistência. Lígia Chiappini Leite afirma que:

Tanto nas críticas favoráveis a *Quarup* quanto naquelas que lhe fazem rigorosas objeções, observa-se a tendência de torná-lo uma obra exemplar do “realismo novo”, apresentando-o como o romance da revolução brasileira. Os marcos teóricos em que se movem essas leituras são os princípios dos Centros Populares de Cultura, de uma arte engajada e mobilizadora, do romance realista lukacsiano, o conceito de conscientização, bebido na pedagogia de Paulo Freire, os princípios isebianos de Cultura Nacional, Modernização e Consciência Nacional. É isso que se busca e é isso que se lê em *Quarup*. O assunto e o tom ainda otimista do romance correspondem às expectativas de um público que, tendo perdido

a revolução na realidade, quer conservá-la viva, pelo menos nos livros. (LEITE, 1982, p. 139)

Quarup foi uma virada na obra de Callado, que a partir de então se torna cada vez mais imediata e política, tratando de fatos próximos, no máximo três ou quatro anos depois dos acontecimentos. O autor aposta na ficção como avesso da História, propondo-se a desvendar o que o jornal e a História oficial deixam de lado. Porém, é importante notar que essa acentuação do político não excluiu outro lado importante da composição do autor, a presença do elemento religioso:

a passagem para o romance político, comprometido com as teses marxistas da década de 60, e mesmo a revisão posterior (a crítica à esquerda festiva, ao populismo, ao romantismo das guerrilhas e dos sequestros, pelos romances de 70) conserva uma certa religiosidade, uma visão da revolução como martírio e dos líderes como mártires. (LEITE, 1982, p. 144)

O romance de Callado é recheado de reflexões sobre diversas teorias sobre o Brasil, entre as quais se encontram inclusive paródias de vários ideólogos. No início da narrativa o leitor já se depara com teorias e utopias sobre o país. Padre Hosana, um herege provocador, diz que o Brasil é “a digestão difícil do Deus decomposto”. Padre André, que sofre de delírios, coloca suas crenças na segunda vinda de Cristo, que acredita estar próxima. Levindo, o jovem envolvido com as revoltas nos engenhos, é um nacionalista revolucionário e acredita que é necessário fortalecer o mito do centro do país para dar força a essa revolução. Francisca, noiva de Levindo e musa de Nando, guia-se muito pela visão do noivo, mas demonstra também sua leitura: o Brasil seria o último país feito pelo modelo antigo, que ainda busca seu centro. Leslie, o holandês amigo de Nando, define o Brasil como uma república de estudantes, imatura, e nutre certa obsessão por um culto mariano que existiria no Brasil, uma utopia matriarcal que ele investiga.

Ao sair de Pernambuco, no Rio de Janeiro e depois no Xingu, Nando (e o leitor, por consequência) tem contato com outras tantas visões e teorias sobre o país. Mas Nando é o único personagem que muda significativamente na narrativa, desenvolvendo-se junto ao enredo. Suas teorias sobre o país e utopias se atualizam no decorrer dos fatos. Em um primeiro momento, o padre tem um projeto

grandioso de refazer as Missões Jesuíticas no centro do Brasil, retomando uma espécie de paraíso perdido com a inocência original dos indígenas. O contato real com os índios desfaz essa visão idealizada e o projeto religioso de Nando.

Em um segundo momento ideológico seu, Nando junta-se a Francisca no processo de alfabetização de camponeses, em Pernambuco. Sua posição aqui é reformista e legalista: Nando acredita em apoiar o governador e alfabetizar adultos, inclusive como forma de possibilitar uma futura candidatura à presidência, levando o que estava acontecendo no seu estado ao resto do país. Não acredita em radicalidades e bate de frente com outros personagens em diversos momentos.

Após o golpe de 1964, Nando passa por um momento de desencorajamento em movimentos políticos coletivos e dedica-se a uma espécie de utopia do amor livre, acreditando que primeiro o homem deve revolucionar-se a si mesmo. Vive na praia, em uma casa da família, e convive com populares, pescadores, prostitutas, “pregando” o amor livre. Esse momento acaba com o reencontro de Nando com Manuel Tropeiro, quando ele sente a necessidade de engajar-se novamente na luta política, em respeito a tudo que o amigo passou, com a prisão e a tortura. A culminação dessa última metamorfose é o jantar em homenagem aos 10 anos da morte de Levindo, que é uma espécie de ritual para “incorporar” o rapaz, em uma mistura de rito católico da eucaristia e *quarup* indígena, ecoando vários materiais simbólicos que apareceram no decorrer da narrativa. No último momento do romance, Nando vai aderir à ideia da luta armada, indo com Manuel para o sertão, onde estão reunindo-se homens dispostos à luta, inclusive antigos jagunços. O andamento das transformações de Nando não é tão esquemático e linear, incluindo mais idas e vindas, bem como permanências (por exemplo, o discurso de *fé* na revolução, que ecoa a *fé* religiosa do início).

Em seus romances seguintes, nos anos 1970 e 1980, Antônio Callado demonstra uma grande desilusão no período posterior ao golpe e poucas perspectivas de atuação e resistência. *Bar Don Juan*, *Reflexos do baile* e *Sempre viva* são romances de avaliação crítica e não apresentam mais pretensão de apresentar uma proposta sobre identidade nacional ou utopia revolucionária. Em entrevista a Lígia Chiappini Leite, Callado avalia:

Há uma diferença entre a confiança que você tem na sua capacidade de organizar o mundo na sua cabeça, pelo menos, de forma compreensível, e o momento em que você começa a viver uma sucessão de acontecimentos nos quais passou a faltar, de sua parte, uma esperança de organizá-los e deles próprios uma falta de coesão, uma falta de sentido, que eu acho não ser só do Brasil, não, mas no Brasil aparece mais. (CALLADO in LEITE, 1982, p. 239)

Como comentado anteriormente, Antônio Callado realizou no início dos anos 1960 uma cobertura jornalística do governo de Miguel Arraes em Pernambuco, que pode ser conferida no livro *Tempo de Arraes: padres e comunistas na revolução sem violência*. Tomando como exemplo a revolução democrática que estaria sendo desenvolvida com a atuação do governador, em especial quanto à evolução dos direitos trabalhistas no campo e aos avanços da educação massiva, o autor defende ser possível que as classes populares alcancem grandes conquistas por meios pacíficos. O crescimento estrondoso das Ligas Camponesas e a abrangência das práticas da Pedagogia do Oprimido plantam em Callado a esperança de que por vias não armadas seria possível sair da situação de profunda desigualdade e injustiça que vivia o país, principalmente nas regiões mais afastadas dos grandes centros urbanos. Entre essa reportagem elogiosa e otimista e o desenvolvimento de *Quarup*, há uma mudança na perspectiva do escritor. A ditadura acaba por deixar cada vez mais claro que o poder civil seria uma espécie de concessão das Forças Armadas em sua própria visão.

Considerações finais

Durante nossa pesquisa, observamos que o tema do engajamento tornou-se notavelmente recorrente na produção artística brasileira após o golpe de 1964, não somente na literatura, mas também no cinema, no teatro e na canção. Obras como as peças teatrais *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), os filmes *O desafio* (1965) e *Terra em transe* (1967) e as canções *Ponteio*, *Pra não dizer que não falei de flores* e *Opinião* chamavam o público a refletir sobre uma tomada de posição política. As mensagens apresentadas, porém, não são unívocas, e variam desde a apresentação de uma utópica e confiante conclamação à resistência até análises mais ou menos

melancólicas das possibilidades de luta. O que fica bastante claro é o grande impacto que o golpe de 1964 teve nessa geração de artistas, cujo amadurecimento intelectual foi muito marcado pelo período democrático anterior: a efervescência do momento parecia prometer uma sociedade mais avançada e justa.

No livro *Brasil, país do passado?*, há um artigo de Helga Dressel que aborda também a mudança de perspectiva de Callado, indo um pouco adiante, ao que acontece nas obras posteriores a *Quarup*. Se no livro *Tempo de Arraes* encontramos um Antônio Callado profundamente convicto das possibilidades de uma revolução pacífica e considerando até mesmo que uma revolução armada seria uma espécie de ideia fora do lugar, um “cubanismo” artificialmente importado, nos próprios paratextos (prólogo e epílogo) da publicação de 1964 vemos o choque de realidade no aviso de que as reportagens ali presentes não referem mais nada que exista de fato. *Quarup* já apresenta uma visão mais distanciada do processo, e essa avaliação irá desenvolver-se em uma trajetória depressiva em seus livros posteriores.

Em *Quarup* abre-se um leque de formas de engajamento pacífico que, perante as mudanças políticas, pouco a pouco, acabam sendo inviabilizadas. *Bar Don Juan* (1972) e *Reflexos do Baile* (1981) mostram o mesmo processo de inviabilização e fragmentação da luta armada. No caso de *Quarup*, pode-se discutir ainda sobre a interpretação do final. Parece haver uma diferença considerável entre as interpretações dadas pelos jovens leitores da época e os comentários que o próprio Callado fez nas entrevistas retrospectivas de 1980 e 1981. Mas se concordarmos que *Quarup* ainda apresenta alguma positividade séria, *Bar Don Juan* parece um grande trabalho de luto. (DRESSEL, 2000, p. 132)

Callado passaria da crença de que é possível mudar o mundo sem sujar as mãos para o extremo oposto: nem mesmo sujando as mãos se muda o mundo, salva os companheiros ou recupera o projeto e a utopia perdidos. Entre um polo e outro, parece haver em *Quarup* a possibilidade de revolução “sujando as mãos”, quando os meios pacíficos foram esgotados.

Publicado em 1967, no período inicial da ditadura, antes ainda do AI-5, *Quarup* é fruto de uma época em que alguns setores de esquerda ainda julgavam possível uma reversão do regime. Ainda que exista uma predominância discursiva que leva a entender que o romance

prima pela rejeição ao regime político vigente quando de sua escrita e publicação, o livro tem como característica marcante um mosaico de visões e perspectivas que não podem ser sintetizadas de maneira simples. Porém, seu final, com Nando engajado na resistência ativa aos militares sumindo a cavalo no horizonte, tem um significado aberto e positivo que ainda era uma possibilidade. Nos romances seguintes, a avaliação de Callado torna-se cada vez mais sombria.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. “O problema do romance de educação”. In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CALLADO, Antônio. *Quarup*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- DRESSEL, Helga. “Espera ou ação: na engrenagem da culpa”. In: CHIAPPINI, Lígia; DIMAS, Antonio; ZILLY, Berthold (orgs.). *Brasil, país do passado?* São Paulo: Boitempo editorial, 2000.
- GULLAR, Ferreira. “Quarup ou o ensaio de deseducação para brasileiro virar gente”. *Revista Civilização Brasileira*, ano III, n. 15, set. 1967.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes Leite. “Quando a pátria viaja: uma leitura dos romances de Antonio Callado”. In: *O nacional e o popular na cultura brasileira – Artes Plásticas e Literatura*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1982.
- LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia – o romantismo na contracorrente da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. 2ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- RIDENTI, Marcelo. Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70: entre a pena e o fuzil. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*. Uberlândia, v. 9, n. 14, jan./jun. 2007.
- RIDENTI, Marcelo. Intelectuais e romantismo revolucionário. *São Paulo em Perspectiva*. São Paulo, v. 15, n. 2, abr./jun. 2001.
- SANTOS, Luzia Aparecida Oliva dos. *O percurso da indianidade na*

literatura brasileira: matizes da figuração. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

UZÊDA, André Luis Mourão de. “De Macunaíma a Quarup: discursos e excursos identitários”. *Anais do VI Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura – Disciplina, Cânone: Continuidades & Rupturas*, realizado entre 28 e 31 de maio de 2012 na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Descaminhos de Mnemosine: exílio e memória na obra de Elisa Lispector

Nicolas Ferreira Neves Jacintho (UFSCar) ¹

Introdução

Considerado por Otto Maria Carpeaux o “mestre incomparável da arquitetura dramática [e] da exposição analítica do enredo” (CARPEAUX, 2012, p. 48), Sófocles (496-406 a.C.) criou, por meio de sua Trilogia Tebana², a figura do herói trágico por excelência: Édipo, que sem o saber mata Laio, seu pai e rei de Tebas, e se casa com a mãe, Jocasta, com quem tem quatro filhos³. Ao descobrir a verdade após consultar um oráculo por conta de uma peste que se abateu sobre a cidade, Édipo fura os próprios olhos e parte em exílio (SÓFOCLES, 1990).

Segundo Carpeaux, em Édipo rei “o conflito coletivo e o conflito individual estão ligados de maneira tão íntima” que fazem do personagem título o “símbolo permanente dos erros trágicos da humanidade” (CARPEAUX, 2012, p. 49). Lembremo-nos de que o substantivo “erros” utilizado por Carpeaux remete ao verbo errar, que possui ao menos dois sentidos distintos: incorrer em erro, *i.e.*, deixar de acertar; e andar sem rumo, vagar. Acreditamos que, dado o fim trágico de Édipo, os dois sentidos do verbo errar poderiam ser bem aplicados à obra de Sófocles pois o herói comete um engano ao matar o pai e se casar com a mãe, motivo pelo qual ele parte em exílio, em errância⁴, deixando Tebas ao fim da peça.

O destino trágico de homem errante que se abateu sobre Édipo se repetiu inúmeras vezes tanto na História quanto da Literatura, e o exílio se configurou ao longo dos anos como um tema bastante frequente, sobretudo a partir das primeiras décadas do século XX.

1. Graduado em Letras pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), Mes-trando no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura pela mesma Instituição. Bolsista CAPES.
2. Composta pelas peças *Antígona* (representada em 442 a.C.), *Édipo rei* (repre-sentada em 429 a.C.) e *Édipo em Colono* (representada em 401 a.C.).
3. São eles: Antígona, Ismênia, Polinice e Etéocles.
4. Do latim *errantia* (afastamento).

A busca por melhores condições de vida, o sonho de fazer a América e, principalmente, as dificuldades advindas do antissemitismo foram, de acordo com Susane Worcman (1991, p. 12), as grandes causas da emigração de judeus até a década de 1930. Para a autora, “a imigração judaica deste período não se deu de forma organizada, tendo um caráter aleatório e familiar [...]. Era uma emigração sem retorno, pois nem as primeiras gerações nem as seguintes pensavam em voltar” (WORCMAN, 1991, p. 12). Milhares de famílias de origem judaica vivenciaram esse processo, sobretudo aquelas que saíram do Leste Europeu e buscaram na América um novo solo.

Consoante Luis Krausz (2018, p. 26), o exílio judaico do século passado toma novos contornos ao “fundar uma identidade judaica moderna, impor uma transformação da identidade judaica e forçar o alvorecer de uma nova era na história judaica”, em um processo que levou ao sionismo e à construção de “uma identidade coletiva centrada nos ideais de construção e reconstrução nacional”.

Assim, o exílio, que de início possui características apenas políticas⁵, torna-se, com o passar dos anos, uma categoria de contornos metafísicos⁶ ao demandar do exilado a construção de uma “geografia imaginária” (KRAUSZ, 2018) que lhe permita, no presente, recuperar o passado perdido. Por isso, o florescimento de uma literatura de exílio (QUEIROZ, 1998, p. 15) une-se, ao longo do séc. XX, à narrativa de memória como tentativa de recuperação do passado.

De acordo com Maria José de Queiroz, para entender a literatura de exílio, é preciso considerar que por seu distanciamento da terra natal, distanciamento este que não se restringe ao campo geográfico e atinge também os campos social, cultural e linguístico, o sujeito exilado encontra-se numa situação que o desliga da sua própria história como ser social, o que o põe em uma posição limite entre o local onde ele se encontra e aquele para o qual sua memória se projeta, fragmentando-o. Daí o silenciamento a que está relegado o indivíduo em condição exílica: tal qual o Caim bíblico, o exilado carrega consigo a marca de seu degredo, perpetuando sua condição e o não-pertencimento que decorre dela.

5. Conforme Joseph Roth (2016).

6. “O exílio é uma condição metafísica. Pelo menos tem uma dimensão metafísica muito clara [...], e ignorá-la ou evitá-la é enganar a si mesmo quanto ao significado do que lhe aconteceu” (BRODSKY, 2018, p. 22).

Alijado de um lugar social no presente, resta ao exilado a memória como modo de recuperação de um lugar de pertencimento. Ou seja: o exílio é, por sua natureza, uma condição que entrelaça as esferas individual e coletiva da rememoração.

Na segunda tese sobre o conceito de história, Walter Benjamin afirma que o passado

traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente (BENJAMIN, 1987, p. 223).

Evidencia-se a partir do trecho que, para Benjamin, o discurso histórico deveria compreender até mesmo aqueles que costumam ser escamoteados, esquecidos e marginalizados – indivíduos que estão sob o signo de um tipo social que Georg Simmel chamou de estrangeiro. Para o autor, a condição do estrangeiro se liga a uma questão de caráter simbólico no que se refere à sua mobilidade (SIMMEL, 2005, p. 266): a “forma sociológica do estrangeiro”, defende Simmel, representa a unidade entre o mover e o fixar-se (SIMMEL, 2005, p. 265), o que significa que o ser/estar estrangeiro é feito das dualidades espaciais (aqui e lá) e temporais (antes e depois). Desarte, o estrangeiro é colocado em um não-lugar social a partir do qual vivenciará o não-pertencimento. São esses os indivíduos que estão à nossa espera, recuperando o trecho de Walter Benjamin acima destacado.

Ainda de acordo com Simmel, por sua natureza o estrangeiro

não é proprietário do solo, e o solo não é somente compreendido no sentido físico, neste caso, mas, também, como uma substância delongada da vida, que não se fixa em um espaço específico, ou em um lugar ideal do perímetro social. Nas relações mais íntimas de pessoa a pessoa, também, todas as atrações e significâncias possíveis no cotidiano das experiências simbolizadas podem re-

velar o estrangeiro. O estrangeiro é sentido, então, precisamente, como um estranho, isto é, como um outro não “proprietário do solo” (SIMMEL, 2005, p. 266).

É possível depreender, portanto, que a condição estrangeira está intrinsecamente relacionada a uma impossibilidade simbólica de adquirir um solo, de modo que aos indivíduos que vivem sob tal condição é vetada a possibilidade de ter um lugar social delimitado. Sem lugar no presente, resta ao estrangeiro vagar pela memória, única pátria possível, capaz de reconciliá-lo com o seu passado e reinseri-lo na História.

Ao tratar da relação entre a memória e a História, Maurice Halbwachs afirma que esta é a única fonte capaz de “remeter inteiramente à memória dos outros”, constituindo uma espécie de “memória da nação” (HALBWACHS, 2006, p. 72). Assim, por mais que a memória possa abarcar as vivências de apenas um sujeito, como é o caso da memória individual apresentada por Halbwachs, ela também se articula socialmente, por meio da confluência das memórias individuais de um determinado grupo de pessoas. Daí advém a dimensão política da memória e da História já que ambas evidenciam o aspecto social das experiências entre tempo e sujeito. Com isso, mais do que um aspecto fundante da individualidade, a memória é, então, aquilo que melhor torna o sujeito um personagem da História.

Halbwachs conclui que a memória individual advém de uma memória “maior”, criada a partir do convívio do indivíduo com determinados grupos sociais. Assim, de acordo com o estudioso, o ser social de cada indivíduo é constituído por sua relação com os demais membros do grupo no qual se insere, e tal constituição abrange, dentre outras coisas, as memórias que esse determinado indivíduo possui. Enquanto sujeito de um âmbito social, “seus pensamentos e seus atos se explicam por sua natureza de ser social e porque ele não deixou sequer por um instante de estar encerrado em alguma sociedade” (HALBWACHS, 2006, p. 42).

Dado que o sujeito em exílio, pelo não-lugar em que se insere, se afasta de uma determinada sociedade, a ele é vetada a possibilidade de possuir uma história comum com ela, e daí advém o não pertencimento que o acompanha. A memória é, então, um aspecto a um só tempo particular e social no processo de construção identitária.

Mas como entender a identidade de um indivíduo cindido entre o particular e o coletivo quando a coletividade não o acolhe, como é o caso do exilado? Se a relação entre o eu e o outro não pode mais ser vista de maneira dicotômica como propõe Chauí (1976, p. 30), o exilado só o é quando relacionado ao não-exilado, o que realça o caráter social e não apenas individual do exílio e se liga às proposições de Halbwachs.

Ademais, convém lembrar que o ato de narrar pressupõe um exercício de retomada e rememoração, já que, consoante Paul Ricoeur (1984, p. 105), a relação que se estabelece entre tempo e narrativa é da ordem da fenomenologia, posto que “o tempo torna-se o tempo humano na medida em que se articula de modo narrativo, e a narrativa atinge seu significado pleno quando se torna uma condição da existência temporal”⁷.

Destarte, há uma relação bastante estreita entre a literatura de exílio e a narrativa de memória, e as dinâmicas envolvendo o exílio e a memória estarão no cerne da produção literária de Elisa Lispector como já anunciavam seus dois primeiros romances: *Além da fronteira* (1945) e *No exílio* (1948). Faz parte de nossos interesses refletir sobre a relação entre memória e exílio em ambos os romances.

Nas obras de Lispector observa-se a relação entre memória e narrativa apontada por Ricoeur graças ao recurso à focalização interna de seus personagens centrais, Sérgio (*Além da fronteira*) e Lizza (*No exílio*), bem como à alternância entre diferentes níveis narrativos. De acordo com Genette, tal alternância diz respeito à distância que separa o narrador e a matéria narrada, transparecendo ora por meio do discurso narrativizado das personagens (quando estas se encontram mais distantes do narrador), ora a partir do discurso imediato, mimetizado, no qual o narrador finge ceder a palavra ao personagem (GENETTE, 1995 p. 170). Há em ambos os romances narradores que assumem distâncias cambiáveis em relação a protagonistas que, de igual modo, ora se afastam, ora se aproximam dos demais personagens, reforçando sua condição de exilados.

7. “*Le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle*” (Tradução nossa).

Além da fronteira: o exílio metafórico e a memória individual

Em *Além da fronteira* (1945), Elisa Lispector faz do exílio uma experiência individual e intrinsecamente ligada à formação identitária do personagem protagonista, cuja identidade oscila entre o Sérgio do presente e o Serguei do passado. O espaço fronteiriço ocupado pelo protagonista se potencializa graças ao não-lugar de intelectual relacionado a ele, fazendo com que vida e memória se entrecruzem na tessitura do romance. De maneira que a dupla identidade do personagem será determinante para sua construção, bem como para a tensão que se estabelecerá ao longo da narrativa entre o presente e o passado, que se conectam por meio do fluxo de memórias de Sérgio.

Órfão ainda jovem, Sérgio foi criado pelos tios, “pessoas sem idade, sem ternura nem alegria” (LISPECTOR, 1988, p. 25) e já na adolescência decide que será escritor uma vez que “tinha necessidade de criar obra sua, precisava encontrar o seu próprio meio de expressão” (LISPECTOR, 1988, p. 5). O conflito advindo de um ambiente familiar hostil acaba silenciando o ainda jovem Sérgio, que só vê na escrita um modo de expressão dado o afastamento entre a escrita literária e o mundo prosaico.

Graças à desconstrução da sequência temporal cronológica da narrativa, pouco nos é oferecido de concreto sobre o passado do personagem; tudo o que sabemos, para além de sua orfandade, é que seu nome original era Serguei e que teve de empreender um exílio forçado por conta da guerra (LISPECTOR, 1988, p. 7). A tensão entre o passado caótico e o presente solitário transparece nas obras de Sérgio, que não consegue negar a própria memória e o próprio passado, fazendo com que houvesse “desumanidade nos seus livros” (LISPECTOR, 1988, p. 8).

Ora, uma vez que as obras escritas por Sérgio possuem um tom profundamente memorialista, diante da rejeição do público e do editor Lispector encena no romance um processo de rejeição da memória já que é a partir dela que os leitores entrariam em contato com a “desumanidade” das primeiras décadas do séc. XX: espécie de arquivo pessoal, a memória de Sérgio ajuda a construir e a consolidar um discurso aparentemente escamoteado – e exatamente por isso, a narrativa de tais memórias adquire, no romance, um caráter fortemente

político: retomando Walter Benjamin, o apelo do passado não pode ser rejeitado impunemente.

Em seu livro de estreia, Elisa Lispector já apresenta, portanto, alguns dos temas que lhe serão caros ao longo do desenvolvimento de seu projeto literário: a memória, o trânsito constante e o silêncio – todos elementos que associamos aos males da ausência descritos por Maria José de Queiroz como sendo evidências da “síndrome do desterro” atrelada à “experiência coletiva e individual do exílio”, descrevendo, portanto, “sentimentos e frustrações próprios das vítimas de banimento e expatriação”, bem como “as reações, o comportamento, a maneira de ser do relegado, do transplantado, do exilado, do banido, do emigrado” (QUEIROZ, 1998, p. 15).

Ao fazer de seu personagem um escritor, Lispector alça o exílio de Sérgio a uma categoria metafórica e não apenas geográfica: antes de tudo, *Além da fronteira* é um romance sobre um escritor errante, que vê apenas na palavra uma frágil conexão com a realidade ao seu redor de modo que, o personagem elabora uma pátria feita da mesma linguagem que o compõe ainda que esta mesma linguagem se distancie da realidade objetiva. A ‘fronteira’ anunciada no título do romance é, portanto, não apenas geográfica: é a fronteira da própria linguagem, da sociedade, da masculinidade etc. E cada uma dessas fronteiras salienta a memória individual do protagonista.

De acordo com um texto não assinado publicado no jornal carioca *Beira-mar: Copacabana, Ipanema, Leme* em novembro de 1945, em seu livro de estreia, Elisa traduziu “uma história vivida de intensa dramaticidade, triunfando plenamente” em suas páginas cheias de uma “humana compreensão da vida, de serenidade e beleza” (1945, p. 10). Essas afirmações vão ao encontro do que escreveu Eliezer Burla em texto intitulado ‘Viagens ao subsolo’ publicado na revista *O cruzeiro* em setembro daquele mesmo ano; para Burla, o romance de Elisa, ao descrever a história de Sérgio, “nos revela a complexidade da alma de um artista” (BURLA, 1945, p. 21) – e nos parece ser justamente essa a intensão da autora ao escrever essa espécie de ‘retrato do artista quando jovem’.

A condição do artista também é apontada por Cristina Costa, que, por ocasião da republicação do romance em 1988, escreveu para o *Estado de S. Paulo* um texto se referindo à obra de estreia de Lispector no qual Costa afirma que *Além da fronteira* trata da relação entre vida, morte e arte. Para a autora,

se as personagens se mantêm solitárias e incomunicáveis como as faces de um dado, presas às amarras de suas subjetividades, o próprio livro enquanto ato de comunicação representa uma saída: a arte, que faz com que as individualidades se interpenetrem. (COSTA, 1988, p. 11)

Entretanto, é preciso considerar que o “encontro através da linguagem” proposto por Costa em sua leitura da obra não se realiza plenamente, exceto se considerarmos que a linguagem é utilizada por Sérgio para encontrar a si próprio. Caso contrário, dada a condição dos personagens não apenas deste romance como de todos os outros de Elisa Lispector, nos parece que a linguagem perde a sua função comunicativa quando associada a sujeitos silenciados pelo exílio. Como em uma espécie de nova Babel, a linguagem dos personagens de Lispector é inócua quando se trata de uma comunicação interpessoal.

A encruzilhada na qual a autora lança os seus personagens coloca-os em um não-lugar como aquele ocupado já por este seu romance de estreia que, de acordo com texto também publicado em 1988, no *Diário do Pará*, encontra-se entre o romance de atmosfera e o romance fenomenológico. De acordo com o autor do texto, Elisa Lispector foge “ao psicologismo que marcou parte da literatura do século passado e [do] documentarismo social que prevaleceu durante certo tempo no romance brasileiro” e se aproxima da obra máxima de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, porque em ambos temos um personagem que vai “rememorar a infância, adolescência e começo de juventude” (1988, p. 7).

No exílio: o exílio geográfico e a memória coletiva

Em *No exílio* (1948), Lispector ocupa-se da memória coletiva ao tratar do exílio de toda uma família de judeus que parte do leste da Europa e chega ao nordeste do Brasil. A partir da construção identitária da personagem protagonista, Lizza, observa-se a pulverização de um sujeito atravessado por diferentes línguas (português, russo, hebraico e ídiche), espaços, tempos e memórias. Com isso, a personagem possui um caráter que beira o metonímico, representando a condição da mulher judia ao longo das primeiras décadas do século XX.

Deste modo, o exílio metafórico na linguagem que observamos em *Além da fronteira* prenuncia aquele geográfico e familiar que acompanharemos no romance seguinte de Elisa Lispector.

Todo o percurso atravessado pela família se pontua de violência, isolamento e brutalidade, culminando com a chegada das personagens à nova terra e suas dificuldades em se adaptar ao novo lugar. Ademais, durante o desenvolvimento da narrativa, observamos uma personagem que, para além do exílio familiar, passa por um exílio individual, alheando-se da própria família, que se configura como um círculo tão ou mais avesso a Lizza do que à nova sociedade na qual vivem.

Por tratar-se de uma obra que tematiza explicitamente a condição exílica de suas personagens, há momentos em *No exílio* nos quais o isolamento social e a incapacidade comunicativa da personagem se evidenciam, como na descrição dos momentos em que Lizza tinha de ir à escola:

Ethel já sabe brincar com as crianças, na praça, e, à tarde, vai ao grupo escolar, sobraçando uma cartilha; Nina já anda, brinca e ri, entregue às travessuras e à exuberância ruidosa nas primeiras descobertas, mas Lizza fica só, nas tardes quentes e vazias. Em toda a rua, do princípio ao fim, não há uma só menina a quem se tivesse ligado. O breve período escolar, durante uma curta permanência da mãe em casa, marcara-a com experiência dolorosa. Convencera-se de que as relações com meninas de sua idade não mais seriam possíveis. Sofrera durante as aulas, vendo-se demasiado crescida para estar entre as crianças que apenas se iniciavam nas letras [...]

– Diga cadeado diga. – As crianças cercavam-na e a apoquentavam, com maldade.

– Ca-de-a-do – repetia, pondo acento em cada sílaba, com medo de errar. A meninada ria, pulava em torno, uma puxando-lhe a saia, outra, o cabelo maltratado. [...] Então as crianças cansavam-se desse brinquedo e abandonavam-na no meio do pátio, como uma coisa inútil. Lizza ficava sozinha, a um canto, esperando o recreio acabar. A alegria das outras não a contagiava, mesmo quando se mostravam benévolas e condescendentes para com ela, a imigrante. (LISPECTOR, 2004, p. 107-108, grifos nossos).

Como fica evidente no trecho acima, há dois tipos de isolamento no qual se insere a personagem Lizza durante os primeiros anos no exílio e recuperados anos depois por meio da memória: o isolamento

familiar e o escolar. No primeiro caso, deparamo-nos com uma irmã mais velha que, além de não conseguir se adaptar ao círculo social em que se insere, mantém poucas relações com as irmãs mais novas (Ethel e Nina), que parecem estar se acostumando mais facilmente à nova realidade sobretudo porque, ao contrário da personagem central do romance, elas eram muito novas para guardar qualquer memória que as ligasse ao passado anterior à fuga e à perseguição sofrida pela família.

No segundo caso, observamos uma menina cuja principal barreira social é a linguagem: incapaz de acompanhar as alunas de sua idade, Lizza se vê confinada em uma sala de aula com meninas mais novas que não a aceitam por sua dificuldade em se comunicar. Portanto, o silenciamento que identificamos no personagem central do romance anterior e que associamos aos males da ausência também afeta a personagem deste romance de 1948.

Além disso, é preciso observar que no trecho acima percebe-se que a família de exilados deixou para trás não apenas os seus bens, mas também o seu povo, a sua cultura, o seu idioma, a sua religiosidade e o seu modo de interpretar, ser e estar no mundo. Esse apagamento da memória forçado pelo exílio alia-se à experiência traumática vivenciada por Lizza, colocando-a em um lugar inespecífico e cambiante entre a memória e o esquecimento.

No primeiro capítulo do romance *Lizza*, já adulta, recebe a notícia de que havia sido decretado o Estado de Israel – e é a partir desse evento, que aconteceu em maio de 1948, que a personagem se lança ao passado (por meio da memória) ao mesmo tempo em que se projeta ao futuro (com a esperança de que as agruras vivenciadas por ela e pela família não mais se repitam depois da proclamação do “Estado Judeu” – segundo palavras de um dos personagens).

As escolhas estéticas mobilizadas por Elisa em *No exílio* tornam-no, tanto quanto o título sugere, um romance fulcral dentro de uma obra que, como defendemos, é marcada pelo exílio e pela memória. Neste sentido, em seu segundo romance a autora sintetiza sua poética ao condensar e tornar explicitamente geográficos e linguísticos⁸

8. Esse deslocamento linguístico se evidencia sobretudo no Glossário composto por palavras e expressões em diversos idiomas como russo, hebraico e ídiche, formando um mapa linguístico que aponta o caminho seguido pela família retratada no romance.

os deslocamentos de suas personagens que, em outras obras, são descritos de modo menos contundente.

Sobre *No exílio*, Diógenes Laércio escreveu para o suplemento ‘Letras e artes’ do jornal carioca *A manhã* em 4 de junho de 1948 um texto em que afirmava a superioridade de *No exílio* com relação ao primeiro romance de Elisa, publicado três anos antes. Para o crítico, o romance de 1948 é “denso e humaníssimo, [fixando] o drama comovente de uma família judaica que foge ao tumulto às explosões de ódio que abalaram a Rússia por ocasião da revolução que pôs fim ao czarismo” (LAÉRCIO, 1948, p. 15). Ainda segundo o autor, a superioridade do segundo romance se deve ao fato de que nele, Lispector “se realizou inteiramente como escritora, revelando toda a sua força na estruturação dos tipos e na fixação dos conflitos da alma humana”, o que deu “uma medida segura do talento literário da jovem romancista”.

Quando de sua primeira publicação, *No exílio* chamou a atenção da crítica sobretudo graças ao seu caráter autobiográfico e à questão judaica latente ao longo de todo o romance. Segundo texto não assinado publicado no jornal *A noite* em 21 de junho de 1948, este romance é “um drama pungente na sua estrutura humana”, ilustrando “o drama judeu em toda a sua plenitude dolorosa” (1948, p. 9); é graças a isso que, em sua argumentação, o autor do texto estabelece a questão judaica⁹ como tema literário e aponta ainda para a indefinição de gênero do romance de Elisa, colocando-o em uma posição entre a ficção e a autobiografia.

De acordo com o autor de outro texto, publicado em 30 de outubro de 1948 na *Revista da semana*, essa questão autobiográfica se destaca no romance graças aos “episódios em que a ação, mais observada que movimentada, se desenvolve” e disso “pode vir a impressão de

9. Outros textos da época também salientaram o tema do judaísmo presente no romance. É o caso de um artigo publicado em agosto de 1948 na revista *Eu sei tudo: magazine semanal ilustrado*, no qual se afirma que o romance é um “drama de uma família judaica que foge da Rússia durante a revolução que derrubou o império czarista” (1948, p. 71). De igual modo, Raul de Azevedo publicou um texto dedicado ao romance *No exílio* na seção ‘Livros e autores’ do jornal carioca *O malho* em que afirma: “é uma obra sentida, cheia de dor, com páginas comoventes. É um estudo largo duma raça que sofre, eterna sofredora”, louvando ainda o “estilo simples” e a “observação aguda” que Elisa demonstrou neste romance (1948, p. 9).

[...] não haver inventiva mas [um] testemunho [...] [que cria] quadros largos ou trechos descritivos de veemente poder impressionista” construindo “imagens palpitantes [de] vigoroso cunho individual” (1948, p. 43).

Considerações finais

Em *Além da fronteira* o que se observa, a partir do jogo identitário do personagem central bem como de sua malfadada carreira literária, é uma memória ao mesmo tempo rechaçada e procurada por Sérgio: expor as memórias equivale, no romance, a desnudar toda a “desumanidade” (LISPECTOR, 1988, p. 8) da primeira metade do século XX. Já em *No exílio*, narrar as memórias é um ato simbólico, espécie de monumento discursivo em homenagem àqueles que morreram durante o exílio, de modo que há no romance um caráter pronunciadamente político posto que “sem formas de culto, a memória de milhões de mortos adquire novo significado: tudo o que se exige é a sobrevivência. Os mortos desaparecem” (KORSELLECK, 2000, p. 284, tradução nossa¹⁰).

Com seus dois primeiros romances, Elisa Lispector dá início a uma literatura que sempre há de se equilibrar entre a memória e a fabulação, e a partir disso, segundo Emily Keightley e Michael Pickering, “a imaginação reativa a memória e a memória estimula a imaginação” (2012, p. 7). Ao proporem o conceito de “imaginação mnemônica”, os autores afirmam que ele diz respeito, *grosso modo* a

uma síntese ativa entre lembrar e imaginar essencial para a nossa compreensão da relação entre passado, presente e futuro. É por meio da imaginação mnemônica que nossos compromissos com o passado movem-se por uma série de dualidades interativas: a constituição da individualidade e a comissão da ação social; a interação entre experiência e expectativa, memória e possibilidade; as relações entre a experiência de primeira mão vivida e a

10. No original: “Ohne kultische Formen gewinnt diese Art von Erinnerung an die Millionen Toten einem neuen Sinn: Das Überleben selbst wird zur einzigen Herausforderung. Die Toten entschwinden”.

experiência de segunda mão mediada ou herdada (KEIGHTLEY; PICKERING, 2012, p. 7, tradução nossa)¹¹.

Ora, é exatamente sobre essas várias tensões que se debruça Elisa Lispector em seus dois primeiros romances, criando, por meio da memória, uma “geografia imaginária” (KRAUS, 2018) que permite à autora resgatar e preservar, graças aos seus personagens, os rastros e cicatrizes de um passado sempre presentificado, transformando, consoante Keightley e Pickering (2012, p. 8), “a experiência como processo em experiência como produto”.

Tanto em *Além da fronteira* quanto em *No exílio* Lispector apresenta protagonistas cuja visão da realidade é sempre atomizada, obliterada, graças ao não-lugar que elas ocupam em suas respectivas errâncias: apesar de sua centralidade, Sérgio e Lizza vivem sob o signo dos “males da ausência” (QUEIROZ, 1998, p. 15) resultantes do exílio. Em ambos os casos temos sujeitos silenciados, solitários e que passam por trânsitos constantes, sendo incapazes de se fixarem em um único lugar por muito tempo. Em outras palavras, os personagens de Elisa não podem ser “proprietários do solo” (SIMMEL, 2005, p. 266) e por isso erram e atravessam fronteiras simbólicas, linguísticas, geográficas e mesmo estruturais visto que, graças ao recurso à focalização interna, personagens e narradores se aproximam.

Assim, ainda que não estando entre iguais a nível intradieético, os protagonistas de Lispector se afastam das demais personagens e se aproximam do nível extradieético no qual se encontram os narradores de seus respectivos romances. Lizza e Sérgio são, por isso, pontos de inflexão dos romances em que aparecem já que ocupam uma posição oscilante e incerta entre a centralidade do protagonismo e a marginalidade do exílio. O recurso à focalização interna e ao discurso imediato permite que personagens e narradores se aproximem formando, a partir da junção de dois níveis narrativos, uma

11. No original: “*This can be roughly characterised as an active synthesis of remembering and imagining which is essential to our understandings of the relationship between past, present and future. It is through the mnemonic imagination that our engagements with the past move through a series of interactive dualities: the constitution of selfhood and the commission of social action; the interplay between experience and expectation, memory and possibility; the relations between lived first-hand experience and mediated or inherited second-hand experience*”.

espécie de comunidade afetiva (HALBWACHS, 2006) necessária à recuperação do passado a partir da memória.

O resultado primeiro de tais aproximações é a recuperação da voz por parte das personagens: se, no plano intradieético, Lizza e Sérgio são silenciados, no plano extradieético, eles podem assumir a narrativa sobre o próprio passado por meio do fluxo de suas memórias.

Referências

- ALÉM da fronteira. *Beira-Mar*: Copacabana, Ipanema, Leme. Rio de Janeiro: novembro de 1945, p. 10.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas vol. I: Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232.
- BRODSKY, Joseph. *Sobre o exílio*. Tradução André Bezamat. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2018.
- BURLA, Eliezer. Viagens ao subsolo. In: *Revista O Cruzeiro*. Rio de Janeiro: 22 de setembro de 1945, p. 21.
- CARPEAUX, Otto Maria. *A literatura Greco-Latina*. São Paulo: Leya, 2012.
- CHAUÍ, Marilena. A destruição da Subjetividade na Filosofia Contemporânea. In: *Jornal de Psicanálise*, Ano 8, n. 21, 1976.
- COSTA, Cristina. Arte, vida e morte. In: *O Estado de S. Paulo*. São Paulo: 10 de setembro de 1988.
- DANTAS, Natanael. No exílio, de Elisa Lispector. In: *Correio Brasileiro*. Brasília: 29 de fevereiro de 1972, p. 4.
- DANTAS, Natanael. O povo judeu e sua vida no novo ambiente. In: *Suplemento literário*. São Paulo: 7 de maio de 1972, p. 2.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- KRAUSZ, Luis. *Entre exílio e redenção: aspectos da literatura de imigração judaico-oriental*. São Paulo: Edusp, 2018.
- KEIGHTLEY, Emily; PICKERING, Michael. *The mnemonic imagination: remembering as creative practice*. Londres: Palgrave Macmillan, 2012.

- KOSELLECK, Reinhart. *Zeitschichten: Studien zur Historik*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2000.
- LAÉRCIO, Diógenes. No exílio. In: *Letras e artes: suplemento de A manhã*. Rio de Janeiro: 4 de junho de 1948.
- LISPECTOR, Elisa. *Além da fronteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- LISPECTOR, Elisa. *No exílio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- “NO EXÍLIO – Romance – Elisa Lispector – Pongetti Editora”. *A noite*. Rio de Janeiro: 21 de junho de 1948, p. 9.
- “NO EXÍLIO – Elisa Lispector”. *Eu sei tudo*: Magazine mensal Ilustrado. Rio de Janeiro: agosto de 1948, p. 71.
- “NO EXÍLIO: romance de Elisa Lispector”. *Revista da semana*. Rio de Janeiro: 30 de outubro de 1948, p. 43.
- QUEIROZ, Maria José de. *Os males da ausência ou A literatura do exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François et al.. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. Paris: Seuil, 1984.
- ROTH, Joseph. *Judeus errantes*. Tradução Simone Gonçalves. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2016.
- SIMMEL, G. O estrangeiro. Tradução Dinah de Abreu Azevedo. *RBSE*, v. 4, n. 12, dezembro de 2005, p. 265-271.
- SÓFOCLES. *A trilogia tebana*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- VIAGEM pessoal. *Diário do Pará*. Belém: 13 de setembro de 1988, p. D-7.
- WORCMAN, Susane. *Heranças e lembranças: imigrantes judeus no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: ARI/CIEC/MIS, 1991.

José Eduardo Agualusa e sua sociedade dos sonhadores involuntários

Renata Flavia da Silva (UFF)¹

Nem imaginas os sonhos que cabem dentro desta prisão.

(AGUALUSA)

Há cerca de cinco anos, 17 jovens angolanos foram presos, acusados de conspirar contra o governo do então presidente José Eduardo dos Santos. Embora os jovens nada mais tivessem feito que ler um livro, suas prisões ocorreram e se mantiveram durante longo tempo, apesar dos esforços feitos contra as acusações e a defesa de legitimidade de seus atos. O caso repercutiu em vários países não só pela arbitrariedade das prisões como pelo controverso julgamento a que foram submetidos. O portal *Frontline Defenders* assim recupera o histórico do caso que ganhou notoriedade como 15+2:

Em junho de 2015 a polícia angolana deteve 13 defensores de direitos enquanto eles participavam de uma reunião. Eles estavam lendo o livro de Gene Sharp, *From Dictatorship to Democracy*, e discutindo métodos pacíficos de protesto. Dois dias depois, mais dois ativistas foram detidos. As autoridades também apresentaram acusação formal contra duas mulheres ativistas de direitos humanos, Laurinda Gouveia e Rosa Conde – mas não as detiveram. O grupo de defensores/as de direitos humanos ficou conhecido como Angola 15+2. Dentre os defensores de direitos humanos detidos estão Domingos da Cruz, Afonso Mayenda (também conhecido como Mbanza Hamza), Luaty Beirão, Manuel Nito Alves e Albano Mingo. (FRONTLINEDEFENDERS, 2020, s/p)

O músico Luaty Beirão, um dos detidos, como nos informa a notícia recuperada acima, publica em 2017, a obra *Sou eu mais livre, então: diário de um preso político angolano*. Desta, retiramos o trecho que segue abaixo, denunciador dos excessos praticados contra o grupo desde a primeira abordagem.

1. Doutora em Letras Vernáculas (UFRJ), Professora Associada de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Universidade Federal Fluminense.

Fui detido no dia 20 de junho de 2015. Uma cena tirada de um filme que cruza ação e comédia *low budget*, envolvendo um contingente de mais de dez veículos policiais, acima de 50 homens, a rua fechada ao trânsito, pistolas e câmeras de filmar – mas sem algemas suficientes, sem conseguir manter as coisas de cada um separadas e identificadas e, extremamente grave, sem a exibição de um mandado de captura ou sequer leitura de direitos no ato de detenção. “Flagrante delito”, vociferaram. (BEIRÃO, 2017, p. 09)

Beirão dedica a obra referida acima, além de familiares e apoiadores, ao escritor José Eduardo Agualusa, por ter, segundo Beirão, “propiciado a [sua] passagem de irreverente malcriado a ícone da juventude” (BEIRÃO, 2017, p. 13). Gesto a que Agualusa retribui, dedicando, além de outros, a Luaty Beirão e a todos os jovens envolvidos no processo e aos demais jovens sonhadores angolanos, seu livro *A sociedade dos sonhadores involuntários*, publicado também no ano de 2017. É a partir do fato histórico, a prisão e o difícil processo de soltura dos jovens ativistas, que Agualusa constrói o enredo de seu romance, publicado dois anos após o incidente e um ano após o fim dos julgamentos que levaram à condenação por rebelião e associação criminosa os 17 jovens envolvidos.

Reelaborando fatos recentes da história do país, Agualusa apresenta mais um andamento de seu universo ficcional², recorrendo a uma de suas personagens, já apresentada na obra *Teoria geral do esquecimento* (2012), o jornalista Daniel Benchimol, para protagonizar a nova narrativa. O jornalista, especialista em desvendar casos de desaparecimentos surge na trama anterior para investigar o paradeiro de um Boeing 727 e acaba por incomodar pessoas influentes

2. Compreendemos, a partir do projeto de pesquisa por nós desenvolvido na Universidade Federal Fluminense, intitulado *Universos ficcionais, modulações da história angolana em três vozes: Pepetela, José Eduardo Agualusa e Ondjaki*, o conjunto das obras publicadas por cada um dos autores referidos como um único universo ficcional. Este sentido de unidade nos é dado pelo uso reiterado de determinados personagens e/ou enredos, como uma estratégia narrativa de composição de um amplo universo textual formado por diferentes narrativas que se ligam, através deste exercício de intertextualidade interna – ou intratextualidade e auto-referenciação – a seu próprio conjunto. Cada conjunto, por sua vez, através das diferentes perspectivas apresentadas, comporia uma modulação da história factual angolana, ou seja, uma mudança interpretativa dos fatos históricos recuperados ficcionalmente.

no país. O que leva a encomendarem sua morte à outra personagem recorrente no universo textual de Agualusa, Magno Moreira Monte:

Monte conhecia o jornalista. Achava-o um sujeito honesto, mesmo idealista, num meio onde muitos outros optavam por vender a alma ao Diabo. As reportagens que assinava, temperadas por um leve toque de humor, irritavam e inquietavam a nova burguesia. [...] Ao receber a ordem para o silenciar, o detetive não conteve a revolta:

Este país está virado do avesso. Pagam os justos pelos pecadores. (AGUALUSA, 2012, p. 113-114)

Felizmente, o plano elaborado para assassiná-lo falha em sua execução e Benchimol pode ajudar Maria da Piedade a encontrar sua mãe, a portuguesa Ludo, que protagoniza o romance. Nesta sua anterior vida ficcional, Benchimol é criticado em certa passagem da narrativa “por ser a voz do dono” trabalhando num jornal estatal; já em *A sociedade dos sonhadores involuntários*, sua relação com o anterior emprego já é extinta, assim como seu casamento, do qual nasce Karinguiri, uma dos jovens detidos e acusados de conspirarem contra o governo de Angola. Benchimol volta a protagonizar outro romance, *Os vivos e os outros*, lançado em 2020, o que citamos como mais um exemplo da intratextualidade empregada pelo autor e da expansão contínua de seu universo narrativo.

Detendo-nos, agora, exclusivamente ao romance de 2017, a narrativa é comandada por duas vozes distintas, a de Daniel Benchimol e a de Hossi Apolónio Kaley, recuperada em seus diários. Estes dividem não apenas a condução do enredo, mas um hábito em comum, com uma pequena variação. Ambas as personagens possuem uma estreita ligação com o mundo dos sonhos, entretanto, Benchimol tem a habilidade de sonhar com o futuro, já Hossi é aquele que é sonhado pelas demais personagens do romance. Em uma obra protagonizada e dedicada a sonhadores, o sonho age duplamente enquanto elemento constituinte da narrativa: estratégia discursiva que duplica e expõe as técnicas de composição textual, como mais um exercício metaficcional do autor³, e como alegoria, que traduz e impulsiona a

3. Agualusa utiliza diversas estratégias narrativas para compor seus enredos a fim de problematizar sua natureza ficcional (e, por extensão, também do discurso histórico oficial), tais como a construção de narrativas espelhadas

transformação social desejada. Para a personagem Hélio de Castro, neurocientista dedicado ao estudo dos sonhos⁴, “[s]onhar é ensaiar a realidade no conforto da nossa cama” (AGUALUSA, 2017, p. 109), nós diríamos que a literatura também nos possibilita fazer o mesmo.

A *sociedade dos sonhadores involuntários* estabelece uma relação com a história fatural do país, como já dissemos, mais especificamente com o caso dos 15+2. A textualização ficcional desse passado recente no romance, nos leva a analisar as relações estabelecidas, através da alegoria onírica, entre o discurso literário e o discurso histórico, isto é, analisar de que modo a história é (re)contada e que interpretações do factual pode suscitar a partir de tal construção. Jeane Marie Gagnebin, em sua obra *História e narração em Walter Benjamin* (2013), nos afirma que

[a] linguagem alegórica extrai sua profusão de duas fontes que se juntam num mesmo rio de imagens: da tristeza, do luto provocado pela ausência de um referente último; da liberdade lúdica, do jogo que tal ausência acarreta a quem ousa inventar novas leis transitórias e novos sentidos efêmeros. (GAGNEBIN, 2013, p. 38)

É esta inexatidão, o deslocamento permanente, a vertigem do sonho alegórico, que aqui nos interessa, pois possibilita novos sentidos e reabilita o desejo coletivo de transformação social, concretamente evidenciado na luta dos que se opõem às regras estabelecidas pelo regime, dentro e fora da narrativa.

Ainda para Gagnebin, Benjamin se dedicava, em seus estudos literários, à análise do atípico, do deformado, do monstruoso, do que ultrapassa os limites do chamado normal (Cf. GAGNEBIN, 2013, p. 13). Neste romance de Agualusa, podemos considerar a capacidade de sonhar o futuro, de Daniel Benchimol, ou de ser sonhado, de Hossi, como a representação deste atípico, necessitado de salvação ou redenção, enunciado por Benjamin.

(*As mulheres de meu pai*); a criação de passados por encomenda (*O Vendedor de passados*); a reprodução de um telejornal na cadeia (*Estação das chuvas*), para citar apenas alguns exemplos, tensionando sempre os limites entre a realidade e a ficção.

4. Vale ressaltar que o romance é também dedicado ao neurocientista brasileiro Sidarta Ribeiro, pesquisador de temas como sono, sonho e memória, e autor, dentre várias obras, de *O oráculo da noite: a história, a ciência do sonho* (2019), publicado pela Editora Cia das Letras.

O tempo é uma dimensão como o comprimento, a largura ou a altura. Assim, não faz qualquer sentido dizer que o tempo passa. Não passa. Está. Só conseguimos viajar ao longo dele numa única direção – a direção da entropia, da destruição –, mas isso não significa que se esgote. Significa apenas que estamos a avançar. [...] Deste modo, segundo Hélio, talvez seja possível que nos recordemos de eventos futuros, muito importantes ou muito traumáticos. Pode ser que nos ocorram por vezes, rápidas memórias de pessoas que ainda não conhecemos, mas que irão marcar profundamente a nossa vida.

– O Hélio acredita que certas pessoas, como tu, desenvolveram uma aptidão especial para se recordarem do futuro [...] (AGUALUSA, 2017, p. 166).

Ao contrário de Benchimol, que sonha com pessoas que irá conhecer ou episódios que irão acontecer, Hossi, antes de ser sonhado pelos outros, sonhava com aqueles que já não existem:

[...] ele morreu sorrindo nos meus braços. Nessa noite sonhei com ele e era um homem verde [...], e disse-me numa voz tão triste quanto a de um embondeiro cantor:

– Maninho, maninho, nos estamos matando sem motivo algum, os que agora nos mandam para a morte já estão se preparando para mudar de lado.

A partir desse dia passei a sonhar com outros mortos, inclusive com alguns que eu mesmo havia despachado para o lado de lá, e todos esses mortos me falavam de amanhã sem nexos e da estupidez da guerra, e então comecei a relaxar os meus deveres, a minha higiene e, sobretudo, a minha própria segurança [...]. (AGUALUSA, 2017, p. 57)

As revelações feitas pelos mortos sonhados pelo ex-guerrilheiro da UNITA, nos levam a tensionar as visões cristalizadas acerca das guerras de libertação e civil em Angola, os lados de lá e de cá daqueles que lutaram por décadas pelo comando do país. Entre o sonho que desconcerta e a vigília que impele ao enfrentamento da desagradável realidade, estabelecem-se movimentos de recordação e de esquecimento. Tais movimentos, voltando a Benjamin, favorecem o rompimento da empatia indolente com os vencedores, tornando assim a recuperação dos fragmentos do vivido “uma oportunidade revolucionária na luta em favor do passado reprimido” (BENJAMIN, 2020, p. 18), pois “[a] necessidade de se repaginar a história do ponto de vista dos vencidos [ainda] é imperativa” (BENJAMIN, 2020, p. 25).

Após quase morrer uma segunda vez atingindo por um raio, Hossi sobrevive, mas perde parte de suas lembranças, como demonstra o trecho a seguir:

[...] É a última lembrança. Não consegue recordar-se do que aconteceu nos dias seguintes ao acidente. Até hoje não sabe ao certo quantas memórias perdeu. Não sabe quanto dele se perdeu juntamente com essas memórias.

– Perder memórias não é o mesmo que perder um braço – disse-me. – Quando perdemos um braço sabemos que perdemos um braço. As pessoas olham para nós e sabem que perdemos um braço. Com as memórias, não. Não sabemos que as perdemos, ninguém dá conta, mas como as perdemos, alguma coisa no nosso espírito deixa de funcionar. (AGUALUSA, 2017, p. 42-43)

Para Agualusa, a memória de um passado nacional angolano encontra-se de igual modo, incompleta, não de maneira evidente, mas de uma forma mais sutil, tal qual a ausência na personagem. O controle sobre as narrativas memorialísticas da nação exercido por aqueles que venceram a guerra é traduzido em diversas imagens ao longo da narrativa, como a que destacamos acima e a que se segue:

[...] Imaginem um gajo, um gajo qualquer, imaginem que lhe arrancam os olhos. Vamos lhe dar um nome e uma ocupação, para ser mais fácil. Por exemplo, Sebastião Eusébio, camponês. A gente arranca-lhe os olhos, pode ser com uma faca, pode ser com uma colher de chá, e o gajo continua a ser o Sebastião Eusébio, camponês, embora cego. Vamos cortar-lhe uma das mãos, depois um braço, uma orelha, a seguir o nariz, enfim, vamos desbastando o Sebastião, golpe a golpe, como se fosse uma ramada de uma árvore. Mesmo mutilado ele continuará a ser o Sebastião Eusébio. Agora experimentemos arrancar-lhe não pedaços do corpo, o que é bastante fácil, exige apenas mão firme, alguma prática e um certo alheamento de espírito. Vamos arrancar-lhe recordações. Primeiro arrancamos-lhe a imagem da mãe pilando milho com outras mulheres, enquanto cantavam; depois a lembrança boa das brincadeiras com os irmãos e os primos entre o canavial, junto ao rio; a seguir o frescor da água tirada do moringue. Tiramos também de dentro da cabeça do Sebastião as histórias que a avó lhe contava, o cheiro do cachimbo e as gargalhadas dela.

Então respondam-me: aquele homem que nunca foi menino, aquele homem ainda é o Sebastião? (AGUALUSA, 2017, p. 123-124)

Um país sem memória ainda é o mesmo país? O avanço de manifestações dissidentes em Angola expõe a insatisfação com os rumos atuais da nação, expõe “a loucura do poder” sendo exercido “contra a potência da vida” (PELBART, 2019, p. 58), trazendo aqui noções discutidas por Achille Mbembe e por Peter Pál Pelbart. A relação desigual estabelecida entre o poder instituído e a vida, gerando uma morte-em-vida pela anulação de seus direitos, dentre eles também o direito à memória e à livre expressão, é problematizada na narrativa ficcional. O protagonista Daniel Benchimol ao questionar os atos arbitrários de sua ex-mulher ao impedi-lo de ver a filha, valendo-se da influência desfrutada por sua família nas altas esferas do poder, é advertido por um amigo a não enfrentá-la, pois

[e]ste país está dividido entre aqueles que podem reivindicar direitos, e os outros, o que não têm direitos nenhuns. A tua mulher está no primeiro grupo. Tu até já estiveste no grupo dela, quando vocês eram casados, depois voltaste ao nosso. Habitua-te a isso. (AGUALUSA, 2017, p. 141)

Poucos são aqueles que detêm o poder sobre a vida de muitos. Após a guerra de libertação, iniciada em 1961, e que tem seu fim com a conquista da independência em 1975, o MPLA sobe ao poder e lá se mantém até os dias atuais, tendo governado apenas a seis mãos durante 45 anos, das mãos de Agostinho Neto, de 1975, às mãos de José Eduardo dos Santos, em 1979, e deste às mãos de João Lourenço, em 2017.

Esta ausência de alternância política e suas estratégias de manutenção do controle eram os temas discutidos pelos 17 jovens ativistas detidos em 2015. De igual modo há, no romance, a ficcionalização do anseio do povo angolano por novos ares democráticos. Quando Hossi é levado a Havana para tratamento, sua liberdade é cerceada por agentes do governo que desejam estudar e, se possível, usar sua capacidade de ser sonhado como uma arma estratégica, um agente infiltrado em sonhos:

[...] O contrato é simples, nós damos-te cama, comida e roupa lavada, e tu dormes. Se te recusas a dormir levo isso a mal, fico zangado contigo. Posso prender-te por... por... Sei lá eu com que raio de pretexto te posso prender...

– Então prenda! Qualquer pretexto é bom. Em Cuba, como em

Angola, qualquer motivo é bom para prender alguém: os livros que a gente lê, o corte de cabelo, a largura das calças, os vistos no passaporte, a religião, os hábitos sexuais e alimentares. Pode até mandar-me prender por eu me recusar a dormir. (AGUALUSA, 2017, p. 66)

Entretanto, diferentemente do *factum*, o *fictum* encena um ato de oposição declarada ao regime:

Na noite anterior o presidente deslocara-se ao recém-inaugurado Palácio dos Congressos, em Talatona, para pronunciar o discurso de abertura da 1ª Conferência Internacional Contra a Corrupção. No exato instante em que o homem se preparava para falar, uma jovem saltou sobre a mesa [...] lançando em redor notas de Banco Imobiliário manchadas de sangue e gritando:

– Abaixo o ditador.

Mais tarde vi as imagens que a televisão mostrou. Milhões de pessoas, dentro e fora de Angola, também as viram. Uma garota alta, pulando sobre a mesa diante da qual estava sentado o presidente. As mãos do presidente erguidas, as palmas abertas, como numa espécie de súplica ou de adoração. O rosto do presidente, contudo, mostrava apenas pânico. [...]

Seis outros jovens subiram para o palco, gritando palavras de ordem contra o regime e lançando panfletos sobre os espantados espectadores. O presidente foi retirado à pressa por quatro seguranças. Aproveitando a confusão um dos jovens agarrou o microfone e bradou:

– Ressurreição popular generalizada!

Ao menos foi o que eu percebi. Nos dias seguintes, jornais portugueses, ingleses, franceses e brasileiros publicaram a imagem da minha filha sendo arrastada para fora da sala por um grupo de polícias. Ela ria-se. O clarão do sorriso dela explodia, como uma indomável manhã de sol, por entre os braços gordos e suados dos polícias. Não esqueço o título, sob a forma de pergunta, do *The Guardian*: Angola: o riso triunfará sobre a escuridão? (AGUALUSA, 2017, p. 117)

Reduzindo o número de jovens envolvidos e teatralizando sua manifestação, Agualusa não deixa de repercutir o evento real, fazendo-o saltar aos olhos do leitor quando este o compara ao ato ficcionalizado, uma vez que os presos reais, ao fazer muito menos do que se encontra no romance, tiveram uma repressão ainda maior.

Em seu universo narrativo, Agualusa recorre a diversos momentos da história factual angolana para compor seus enredos ficcionais.

Tais momentos funcionariam como uma “constelação salvadora”, o clarão do riso juvenil, para nos atermos ao romance em análise, contra a escuridão do regime, tal qual Benjamin propunha ao afirmar que o passado brilha em um único instante em que é recuperado e esta recuperação significa algo para o presente. Recorrendo novamente aos estudos de Gagnebin, podemos dizer que “a exigência de rememoração do passado não implica simplesmente a restauração do passado, mas também uma transformação do presente tal que, se o passado perdido aí for reencontrado, ele não fique o mesmo, mas seja, ele também [o presente], retomado e transformado” (GAGNEBIN, 2013, p. 16). Nas páginas do romance há, nas palavras da psicóloga encarregada de tratar de Hossi, a afirmação de que “[...] os sonhos servem para fixar memórias” (AGUALUSA, 2017, p. 71), mas Agualusa nos leva a questionar se poderiam de igual modo transformá-las, sendo este um dos eixos sobre o qual gira toda a construção do seu universo ficcional.

Voltando à repercussão do evento dentro e fora da trama textual, evidencia-se a rigidez do regime político angolano e a perpetuação de estratégias oriundas dos tempos de guerra ainda que em tempos de paz, tal qual afirma Hossi ao deter o homem que o procura para vingar-se das torturas recebidas durante a guerra: “A guerra não acabou, amigo. Apenas dorme” (AGUALUSA, 2017, p. 130). O projeto de autonomia e a realização de um acordo coletivo através da comunicação e do reconhecimento, segundo Mbembe o que diferenciaria a política da guerra (cf. MBEMBE, 2018, p. 09), é substituído por um permanente estado de exceção, “[...] o poder (e não necessariamente o poder estatal) continuamente se refere e apela à exceção, à emergência e a uma noção ficcional do inimigo. Ele trabalha para produzir a mesma exceção, emergência e inimigo ficcional” (MBEMBE, 2018, p. 17). É este acordo coletivo a ausência significativa posta no romance. Acontecimentos passados, esquecidos ou não, seguem influenciando os eventos presentes.

A ficcionalização do inimigo da nação é uma prática ainda em voga e que expõe, segundo Pelbart, “[a] cegueira do dominador quanto à similaridade do dominado torna ainda mais doloroso o rumo desse conflito, e mais inquietante o seu desfecho” (PELBART, 2019, p. 170). Tanto no plano real quanto ficcional as vidas daqueles que ousaram divergir do regime foram ameaçadas por uma voluntária greve de fome. De acordo com o relato do músico Luaty Beirão,

[d]epois de ultrapassada a fanfarra intimidatória e a tortura psicológica inicial, de se fechar o primeiro portão metálico por trás de mim, começou o longo processo de reclusão que viria a durar pouco mais de um ano, com um intervalo de três meses em prisão domiciliária e uma greve de fome de 36 dias. (BEIRÃO, 2017, p. 09)

O gesto de protesto contra a duração excessiva de suas prisões preventivas e de sensibilização da opinião pública ecoa nas páginas do romance:

[...] A sua filha, como o senhor sabe, insiste em prejudicar a imagem do país. Há três dias que se recusa a comer qualquer alimento sólido. Esse lamentável distúrbio alimentar...

– Não é nenhum distúrbio alimentar [...]. Chama-se greve de fome, é uma forma de protesto não violento. (AGUALUSA, 2017, p. 184)

Um protesto não violento, uma crítica a uma violência administrada, instrumental e jurídica, mantenedora do poder estabelecido, também ele, através da violência da guerra. A greve de fome, um dos últimos direitos concedidos pelo Estado, expõe a violência impetrada por esse mesmo Estado⁵. Ainda segundo Mbembe, “[...] as formas contemporâneas que subjagam a vida ao poder da morte (necropolítica) reconfiguram profundamente as relações entre resistência, sacrifício e terror” (MBEMBE, 2018, p. 71). Na narrativa, assim como fora dela, os jovens manifestantes são acusados de atentar contra a vida do presidente e de promover uma tentativa de golpe de Estado, acusados de atos de violência, resistem com atos não-violentos temidos pelos agentes de governo, pois estes seriam capazes de expor seus excessos e de derrubar a ordem estabelecida, instaurando uma nova ordem, a qual respeite seus direitos reivindicados, como podemos ver no trecho a seguir:

A confusão é que a ação dos miúdos teve uma repercussão imensa, dentro e fora do país. Colocou o velho numa situação desagradável, ele sentiu-se ofendido, sentiu-se humilhado. Está zangado. Muito zangado. Sabes qual vai ser a acusação?

5. Ver, de Walter Benjamin, “Para uma crítica da violência”, no volume *Escritos sobre mito e linguagem* (organizado por Jeanne Marie Gagnebin, Editora Duas Cidades; 34, 2011).

- Qual?
- Atentado contra a vida do presidente e tentativa de golpe de Estado.
- O quê?
- Bem sei, é um disparate, mas eles estão assustados. Gostariam de soltar a tua filha já hoje [...].
- Se a soltarem, têm de soltar também os outros.
- Precisamente. Não podem fazer isso. Daria uma imagem de fraqueza. (AGUALUSA, 2017, p. 118)

Para Mbembe, “matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais. Ser soberano é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação do poder” (MBEMBE, 2018, p. 05). A decisão de soltar os jovens detidos injustamente poderia abalar tal soberania conquistada e mantida há décadas sob mãos firmes habituadas ao uso da violência, quer bélica quer institucional.

Em mais uma das imagens plurissignificativas do romance, Agualusa recupera a figura do anão, escondido dentro do boneco turco, manipulando o tabuleiro de xadrez sempre a seu favor, presente na primeira Tese benjaminiana⁶:

Li a história de um anão cubano, El Negro Juan, que teria acompanhado durante alguns anos o famoso construtor de autômatos Wolfgang von Kempfen nas suas digressões. Juan ficava escondido dentro de uma máquina de jogar xadrez, conhecida como O Turco, enfrentando adversários atônitos. (AGUALUSA, 2017, p. 44)

A manipulação dos fatos a favor da memória construída por aqueles que ocupam o poder torna quase impossível vencer o jogo a favor dos direitos democráticos exigidos pelos jovens manifestantes.

6. “Sabe-se que deve ter existido um autômato construído de tal sorte que, a cada movimento de um enxadrista, contra-atacava com outro lance, o que lhe garantia a vitória na partida. Um boneco em trajes de turco, com um narguilé na boca, sentava-se ante o tabuleiro que ficava sobre uma ampla mesa. Através de um sistema de espelhos, criava-se a ilusão de que a mesa era transparente por todos os lados. Na verdade, havia um anão corcunda escondido dentro, o qual era um mestre no xadrez e manipulava com fios as mãos do boneco” (Ver *Sobre o conceito de história* (organização e tradução de Adalberto Müller e Márcio-Seligmann-Silva, Editora Alameda, 2020, p. 30).

Para Benjamin, “nem os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (BENJAMIN, 2020, p. 37), como nos mostra a história factual angolana. Há que se ressaltar que não queremos, de modo algum, esvaziar a imensurável importância da libertação, a construção de uma nação livre, ou minimizar as dificuldades herdadas do processo colonial, mas, para citar o romance, “uma única verdade [não] pode tornar real uma ficção inteira” (AGUALUSA, 2017, p. 105). A memória da libertação não pode “desbastar” outras memórias também formadoras de um passado nacional, nem cercear o futuro a ser construído.

Agualusa, em sua narrativa, recorre ao sonho, em múltiplas acepções, artísticas, científicas, religiosas, como uma construção alegórica na qual ecoa a história angolana. A alegoria, no sentido benjaminiano do termo, favoreceria a “reabilitação da temporalidade e da historicidade em oposição ao ideal de eternidade que o símbolo encarna” (GAGNEBIN, 2013, p. 31). No lugar do símbolo estatizado da libertação, Agualusa oferece o sentido deslizante e provisório da alegoria, este “outro dizer”, através do inacabamento ou da inexatidão, o qual “ressalta a impossibilidade de um sentido eterno”, pois “está sempre se baseando na desvalorização do mundo aparente” (GAGNEBIN, 2013, p. 39 e 38, respectivamente), bem ao gosto da escrita agualusiana, podemos dizer.

As diferentes manifestações oníricas presentes na narrativa, quer seja a habilidade de sonhar o futuro, quer seja a possibilidade de partilha do sonho ou ainda a manipulação do mesmo com fins de espionagem ou artísticos, traduzem ficcionalmente a profusão de sentidos acarretados pela interpretação alegórica, essa “produção abundante de sentido, a partir da ausência de um sentido último, [que] expõe as ruínas de um edifício do qual não sabemos se existiu, um dia, inteiro; o esboço apagado e mutável desse palácio frágil orienta o trabalho crítico” (GAGNEBIN, 2013, p. 46). É a fragilidade de um poder exercido a mãos de ferro, reconstruído ficcionalmente, a evidência da denúncia contida na alegoria, consistindo ela mesma, num deslizar desestruturante da enganosa totalidade almejada pelo discurso histórico oficial.

No lugar do desenrolar falsamente épico da narrativa oficial da história, Agualusa apresenta os buracos, ou as brechas, existentes no *continuum* da dominação, quer nos atos quer nos indivíduos que a exercem. Ao chegarem ao palácio presidencial para exigir

a libertação dos jovens, Benchimol e Jamba, irmão de Hossi, depa-ram-se não com a figura temida de um ditador, mas com uma figura débil e frágil:

O presidente entrou. Achei-o baixo, débil, quase um velho, por comparação com o sujeito de voz macia e torso direito que costumava aparecer na televisão para declamar discursos inertes e que nos habituamos a odiar sem muito empenho, pois também ele não parecia pessoa capaz de sentimentos trabalhosos e, se mandava matar um jornalista aqui, um dissidente acolá, não o fazia tanto por autêntico rancor, e sim com o esforço de quem cumpre uma obrigação, e nem era difícil acreditar que se tivesse deixado permanecer no poder, durante tantas décadas, mais por esquecimento ou indolência do que por feroz e genuína vontade de mandar. (AGUALUSA, 2017, p. 249)

Assim como expõe a ficcionalização do inimigo orquestrada pelo Estado, Agualusa também propõe a não fetichização deste mesmo Estado, ao reconhecer na figura de seu chefe máximo “um similar humano” rompendo a demonização recíproca, tática herdada dos tempos de guerra, como nos recorda Pelbart. O romance propõe uma “ruptura na economia da vingança e na ordem da retribuição”, capaz de “apaziguar o sofrimento e redimir o passado” (GAGNEBIN, 2013, p. 112), em outras palavras, ao utilizar alegoricamente o sonho contra a força da repressão ditatorial do regime, acena com uma solução não-violenta para o conflito, capaz de instaurar uma nova ordem, não herdeira dos erros do passado, como podemos ver no diálogo estabelecido entre as duas personagens principais do romance:

- Entenda, eu não acredito que a violência possa ser libertadora. Portanto, não acredito em guerras de libertação. Todas as guerras nos aprisionam. Aquilo a que você chama de guerra de libertação está na origem da guerra civil.
- Como assim?
- Como assim?! Havia três movimentos de libertação antes da independência, não era? E já se combatiam uns aos outros. Matabam-se uns aos outros.
- Acredita que os portugueses teriam partido sem ser à força?
- Sim. Acredito que podíamos ter conseguido a independência por

meios pacíficos. O que se alcança com a violência permanece envenenado pela violência. Veja o que aconteceu a seguir. (AGUALUSA, 2017, p. 37-38)

Os gestos dos ativistas ficcionalizados, até infantis pelo uso do dinheiro de brinquedo, representam em nossa leitura de aproximação às teses benjaminianas o tão celebrado e repetido encontro secreto entre as gerações, o qual não deve ser ignorado.

A famosa “fraca força messiânica” que cabe a cada geração significaria, portanto, mais que nossa lamentável impotência, como sempre se interpreta; ela poderia igualmente assinalar, [...] que somente nossa *fraqueza é* messiânica, que é em nossas hesitações, em nossas dúvidas, em nossos desvios, que pode ainda se insinuar o apelo messiânico, ali, enfim, onde renunciamos a tudo preencher para deixar que algo de outro possa dizer-se. (GAGNEBIN, 2013, p. 98).

Nos gestos fracos de atirar o dinheiro de brinquedo, reside a esperança de transformação. Na suposta confusão entre insurreição e ressurreição, palavra dita pelo jovem manifestante no ato contra o presidente, tem-se a força deste apelo messiânico, subversão e ressurgimento. Após Hossi ser atingido por agentes do governo, enquanto é hospitalizado, todos sonham com o homem de casaco roxo, todos partilham do mesmo sonho, atravessam juntos as paredes do palácio presidencial, presenciam a diminuição do presidente até ser esmagado sob os pés do homem que o enfrentou e podem, finalmente, contemplar

com olhos redondos de assombro, as telas nas paredes e os armários de portas abertas, dentro dos quais podiam ver milhares de bustos do presidente, em ouro e prata; as cabeças empalhadas dos antigos fraccionistas e inimigos do povo, desaparecidos havia tantos anos; boiões de vidro cheios de pequenos corações aflitos, ainda vivos e palpantes e, ao lado, globos de cristal em que flutuavam, num céu tão azul quanto o da minha infância nos dias felizes, as brincadeiras por estrear das catorzinhas e dos meninos descalços.

– Está tudo aqui – disse uma das bessanganas apontando em redor. – Todos os dias que nos roubaram.

Começou a chorar.

Chorava e ria.

Aquela bessangana éramos todos nós. (AGUALUSA, 2017, p. 245)

A restituição da memória roubada só poderia surgir com a ruptura da história até então contada. Essa ruptura é simbolizada na narrativa, pelo surgimento de Jamba, irmão de Hossi dado como morto durante a guerra, a qual, na verdade não o mata, o faz reviver: “Não morri, pelo contrário, voltei a viver: desertei” (AGUALUSA, 2017, p. 226). Jamba aparece no momento que a história contada por Hossi é silenciada com sua morte. O gêmeo ocupa o lugar do irmão naquela que seria a concretização do sonho compartilhado por toda a população de Luanda. A troca de papéis entre os gêmeos suspende, ainda que brevemente, o tempo, pois dá uma sobrevida à figura de Hossi, para que outra história, a história partilhada e desejada em sonhos, como ecos da realidade, possa vir à tona no plano ficcional.

Pelbart, recuperando Mbembe, afirma que para

comunidades submetidas a grande sofrimento, a última linha de defesa costuma ser a religião profética ou a função utópica da criação artística. Nessa corre a esperança de “liberação de energias escondidas ou esquecidas, a esperança de uma eventual inversão das potências visíveis e invisíveis, esse sonho secreto de ressurreição dos seres e das coisas” [...]. Trata-se, sempre, de “despertar as potências adormecidas, de renovar a festa, esse canal privilegiado da ambivalência, esse teatro provisório do luxo, do acaso [...], e metáfora de uma história por vir”. (PELBART, 2019, p. 166)

A literatura funcionaria, assim como os sonhos tão presentes no romance, como um instrumento de reorganização de narrativas e ideias auxiliadoras na resolução de conflitos, além de ambos, “ensaiarem” um futuro. A jovem Karinguiri, ativista presa e filha do sonhador Benchimol, imprime a força dos questionamentos da juventude em suas ações:

O medo não é uma escolha. Não há como evitar sentir medo. Contudo, podemos escolher não nos rendermos a ele. Eu e os meus companheiros escolhemos lutar contra o medo. [...] Como é que vocês podem ter medo de um regime que estremece quando sete jovens sem poder algum lhe levantam a voz? (AGUALUSA, 2017, p. 208-209)

Fazendo nossas as palavras de Gagnebin acerca do pensamento benjaminiano para traduzir a ficção de Agualusa,

[d]iferentemente também do pensamento *utópico*, para quem o passado é um manancial de imagens ideais, carregadas de sentido futuro, o pensamento de Benjamin [ao qual unimos o romance em análise] parece mais se aproximar [de uma] tradição *profética* [...], isto é, de uma palavra corrosiva e impetuosa que subverte o ordenamento tranquilo do discurso estabelecido; subversão tanto mais violenta quanto ela é também o lembrar de uma promessa e de uma exigência de transformação radical. [...] Um paradoxo que se esclarece, se se compreende que o verdadeiro objeto da lembrança e da rememoração, não é, simplesmente, a particularidade de um acontecimento, mas aquilo que nele, é criação específica, promessa do inaudito, emergência do novo. (GAGNEBIN, 2013, p. 105).

Ainda voltando a Benjamin, desta vez em seus textos sobre Paris, destacamos a crítica feita ao surrealismo⁷ e à qual também recorreremos aqui como uma última interpretação da alegoria onírica de Agualusa, a necessidade de despertar, um imperativo político e ético de não parar de sonhar, mas, muito mais, de preparar-se, através e com os sonhos, para agir sobre o real. Em *A sociedade dos sonhadores involuntários*, a crescente onda de solidariedade aos jovens detidos deságua na multidão que grita em torno do palácio presidencial, exigindo a soltura dos ativistas.

O presidente tirou um telefone prateado do bolso do casaco, fez uma série de chamadas e, eu notei que a voz já não era de mando, mas de súplica. Guardou o aparelho e olhou para nós, com os olhos atordoados de um homem que se agarra, sem esperança, aos últimos instantes de glória:

– Podem ir buscar os vossos filhos. Acabou!

Atravessamos o palácio deserto, sem trocar palavra, até emergirmos do crepúsculo perpétuo dos salões para a luz brutal daquela tarde de prodígios. A multidão recebeu-nos com um único grito, “liberdade!”, enquanto avançava num inexorável movimento de júbilo, de encontro ao vasto desamparo dos soldados. (AGUALUSA, 2017, p. 252)

7. Ver, de Walter Benjamin, *The Arcades Project* (Harvard University Press, 2002).

Voltando ao plano factual, há que se ressaltar que em 26 de setembro de 2017, um primeiro, tímido, passo foi dado para transformação desejada, o general e ex-ministro da defesa João Lourenço assumiu a presidência de Angola no lugar daquele que ocupou o cargo por 38 anos, primeiro passo, talvez, na concretização de um sonho coletivo expresso pelos jovens ativistas.

Finalizamos este estudo recorrendo, mais uma vez, às palavras do romance “Tenho um certo medo dos poetas [e também dos romancistas]. Os bons são uma espécie de adivinhos” (AGUALUSA, 2017, p. 52).

Referências

- AGUALUSA, José Eduardo. *Teoria geral do esquecimento*. Rio de Janeiro: Foz, 2012.
- AGUALUSA, José Eduardo. *A sociedade dos sonhadores involuntários*. São Paulo: Planeta, 2017.
- AGUALUSA, José Eduardo. *Os vivos e os outros*. Lisboa: Quetzal, 2020.
- BEIRÃO, Luaty. *Sou eu mais livre, então*: diário de um preso político angolano. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2017.
- BENJAMIN, Walter. *The Arcades project*. Boston: Harvard University Press, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin; tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. Edição crítica. Tradução e organização de Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- Histórico do caso: Angola 15+2. FRONTLINEDEFENDERS. Disponível em: <http://www.frontlinedefenders.org/pt/case/case-history-angola-15>. Acesso em: 14 dez. 2020.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: N-1, 2018.
- PELBART, Peter Pál. *Ensaio do assombro*. São Paulo: n-1 edições, 2019.

Da memória privada à pública: o “eu” das *Cartas da guerra*, de Lobo Antunes, na sua adaptação para o cinema¹

Roberta Guimarães Franco (UFMG/FAPEMIG)²

As questões mais ingênuas escondem, muito frequentemente, todos os seus recursos para provar a real complexidade das coisas.

(DIDI-HUBERMAN)

Quando falamos do papel desempenhado pela literatura portuguesa contemporânea posterior ao 25 de abril de 1974, a temática da memória parece naturalmente convocada para pensarmos como narrativas atuaram numa espécie de quebra do silenciamento imposto pelos longos anos do Estado Novo. No entanto, nem para a área da literatura, nem para os estudos da memória, a Revolução dos Cravos pode ser entendida como marco temporal consensual, ou seja, como se o momento do início da redemocratização em Portugal tivesse sido de fato um momento de ampla ruptura. Um exemplo evidente é o contraponto entre as perspectivas, distanciadas por pouco mais de uma década, das professoras Margarida Calafate Ribeiro – “Não deve haver área da vida portuguesa recente que não se caracterize e defina pela agora já clássica forma de ‘antes’ ou ‘depois’ do 25 de Abril. Reflexões contemporâneas [...] utilizam esta barreira temporal como metodologia inicial de abordagem” (1998, p. 125) – e Maria de Fátima Marinho – “O marco temporal da revolução de Abril de 1974, se pode ser entendido como um momento de transformação política e social, mais dificilmente se poderá perceber como uma baliza indiscutível da produção literária” (2011, p. 149).

No entanto, se não há consenso sobre a existência de uma relação direta entre os marcos temporais e a história da literatura, defendo a relevância de compreendermos ao menos parte da produção ficcional a partir do que Schollhammer chamou de “conciliação tensa”

1. Este trabalho é parte do projeto de pesquisa intitulado “Poder e silêncio(s): a pós-colonialidade entre o discurso oficial e a criação ficcional”, financiado pela FAPEMIG – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais.
2. Professora da área de Literatura Portuguesa da UFMG e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFLA. E-mail: robertagf@uol.com.br.

entre “certo compromisso com o real e, ao mesmo tempo, uma vontade experimental de oferecer à sua complexidade uma justa expressão e de recriar sua vivência direta” (2015, p. 222). Portanto, é imprescindível analisar a existência de uma produção imediatamente posterior ao 25, bem como o surgimento de uma nova geração e, consequentemente, de novos temas e abordagens, à luz dessa relação entre a presença de referentes do real na ficção e novas formas de expressá-la. É nesse sentido que ressalto também a importância de observar a presença do cotidiano como indício de uma memória coletiva que se constrói no âmbito dessa “conciliação tensa”. Sem perder de vista que a ideia de conciliação pode ser aqui ampliada, se pensarmos não só a tensão entre o compromisso com o real e uma justa expressão, mas também o caráter testemunhal dessas narrativas frente aos processos históricos que reencenam, mesmo quando de forma indireta, e o lugar dessas produções na história da literatura portuguesa.

Por outro lado, o caráter testemunhal e memorialístico, embora contribua significativamente para a memória coletiva desse passado recente, não garantiu ainda a quebra do silêncio ou a revisitação de certos tabus na sociedade portuguesa (grande exemplo disso foi certa recepção que considerou escandalosa a publicação do livro de Isabela Figueiredo, *Caderno de memórias coloniais*, em 2009). Portanto, é por este viés que passo a pensar aqui a obra *D’este viver aqui neste papel descripto – cartas da guerra* (2005), não como parte de uma produção memorialística e/ou autobiográfica, ou ainda metaficcional, mas como produto já de um outro momento, que parece dialogar de forma mais próxima com certo viés documental, algo semelhante ao que François Dosse, tratando especificamente da Biografia, chamou de “febre biográfica”: “Esse duplo olhar não deixa de haver-se com as lacunas de documentação, as falhas de arquivo. [...] [a ambição do biógrafo] é recriar, graças ao relato, o movimento de uma vida” (2015, p. 21).

Assim, é evidente que o distanciamento dos fatos e o acesso à documentação sobre o Estado Novo e sobre a Guerra Colonial permitem que hoje conheçamos um volume maior de pesquisas sobre esses anos, o que, consequentemente, acarretou no surgimento de memórias privadas que vão ganhando o espaço público. As livrarias portuguesas estão cheias de exemplos que confirmam essa perspectiva, biografias sobre Salazar, diário de ex-combatentes, obras críticas das mais diversas áreas e dos mais variados gêneros. A internet,

no campo dos blogs principalmente, é outro espaço em que podemos encontrar relatos de cunho autobiográfico entrecortados por fotografias e documentos que demonstram uma preocupação em destacar uma veracidade comprovada aos relatos. Para me limitar ao âmbito acadêmico, cito dois exemplos de publicações que são mostra desse momento documental: os livros de Maria José Lobo Antunes e Joana Pontes. Em *Regressos quase perfeitos: memórias da guerra em Angola* (2015), a antropóloga (e filha de Lobo Antunes) Maria José Lobo Antunes ressalta justamente a preocupação da pesquisa com os processos de rememoração, destacando que o interesse do projeto recaiu não na forma como as coisas aconteceram, “mas sim de que forma se recorda e se esquece aquilo que aconteceu. Aquilo que se recorda e se esquece não é estanque e imutável. A memória resulta de um processo complexo de negociação das condições de sua possibilidade” (2015, p. 24-25), interesse que não deixa de confrontar uma memória documental que é, portanto, só parte, só uma versão/perspectiva da história. Confronto que também é possível vislumbrar no trabalho de Joana Pontes, *Sinais de vida: Cartas da Guerra, 1961-1974* (2019), que apresenta o resultado de uma longa pesquisa sobre arquivos pessoais no Projecto Recolha, a partir da perspectiva de dar a conhecer as histórias pessoais, os fragmentos sentimentais produzidos durante o conflito da Guerra Colonial, portanto uma outra face, para além daquela produzida pelos espaços oficiais. O projeto conseguiu reunir aproximadamente 4.400 cartas/aerogramas, totalizando cerca de 11.300 páginas, deste material Joana Pontes chama a atenção para a existência de “um apelo em relação à história da guerra e dos ex-combatentes: não os condenar ao esquecimento e dar a conhecer uma certa vida que passaram, participando assim na criação de uma memória colectiva e legitimada” (PONTES, 2019, p. 22).

Ao refletir sobre o que estou considerando um novo momento, de carácter mais documental, não pensarei o livro *D’este viver aqui neste papel descrito* como parte da vasta obra literária de Antonio Lobo Antunes (embora a edição pareça apresentar o livro desta forma), na qual a presença da guerra colonial é uma constante, mas terei como horizonte sempre presente a organização da publicação pelas mãos de suas filhas, Maria José Lobo Antunes e Joana Lobo Antunes. Considero esta opção importante para refletir sobre o movimento indicado no título deste texto, “da memória privada à pública”, pensado a partir da ideia

de “ato de restituição”, como apresentada por Didi-Huberman: “*restituir*, verbo que diz ao mesmo tempo da transformação de um objeto e de sua substituição por um outro” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 208).

É nesse sentido que penso o livro que contém as cartas escritas pelo médico António, entre os anos de 1971 e 1973 enquanto servia na Guerra Colonial em Angola, e enviadas à sua mulher, Maria José, em Lisboa. As cartas, elementos do âmbito privado, são transformadas em objetos públicos e conseqüentemente substituídas pelo livro organizado pelas filhas do casal. Portanto, o ato de restituição aqui não é propriamente das cartas em si, enquanto objeto, que permanecem marcadas pelas memórias privadas do casal, mas sim de parte da história recente de Portugal (da guerra, da colonização, do exército, da vida na metrópole X vida na colônia...), ou seja, o livro *D’este viver aqui neste papel descrito* é em si um ato de restituição, permitindo que a memória pública ganhe novos elementos, até então partes somente da vida familiar, portanto âmbito privado. Em diálogo com o pensamento de Didi-Huberman destacado neste texto como epígrafe – “As questões mais ingênuas escondem, muito frequentemente, todos os seus recursos para provar a real complexidade das coisas” (2017, p. 205) – percebe-se o quanto, nos últimos anos, tem sido justamente a memória individual, privada, familiar, a contribuir com uma revisão de imaginários cristalizados sobre o período do Estado Novo e da Guerra Colonial. É por meio do testemunho das experiências de uma geração (e também da apreensão dessas experiências pelas gerações seguintes) que tem sido possível, obviamente em diálogo com a pesquisa documental, construir um cenário muito mais amplo sobre o significou esse longo século XX português (em contraste com a ideia de breve século XX de Eric Hobsbawn). Ou seja, como é necessário ouvir, retirar das gavetas, essas pequenas amostras do cotidiano-comum, na perspectiva do que já apresentou a micro-história como possibilidade de análise, como nas palavras de Carlo Ginzburg sobre o método e a percepção de como os “pormenores normalmente considerados sem importância, ou até triviais, ‘baixos’, forneciam a chave para aceder os produtos mais elevados do espírito humano [...]” (GINZBURG, 1989, p. 149-150).

Conseqüentemente, é necessário refletir sobre o “eu” que surge nessas cartas, o qual tratarei como duplamente “desterritorializado” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 215), primeiramente pelo próprio ato da escrita das cartas e posteriormente pela transformação das cartas

em livro (em um terceiro movimento pela adaptação para o filme). Portanto, a “desterritorialização” do Antônio que se manifesta no âmbito privado para sua “reterritorialização” no espaço público, processo que transpõe a memória familiar, do casal, para uma memória coletiva, compartilhada. Dessa forma, o material é obviamente marcado pelas preocupações, ânsias e desejos de um homem recém-casado, que em breve será pai, a procura de uma casa para sua família que cresce e pensando em formas de se estabelecer na profissão como médico. Por outro lado, este mesmo homem comum, do cotidiano, está fora do seu espaço, destacado para atuar em uma guerra que não compreende, em um lugar ao qual é impossível se adaptar, exercendo a profissão de modo precário e com receios de que os planos para o futuro não se concretizem.

Considero assim, nas cartas, um “eu” em constante movimento entre a fronteira e o limiar, para lembrar Benjamin (2018, p. 815-816), no entanto, permanecendo majoritariamente na primeira posição. O médico em silêncio, que se mantém afastado, no limite fronteiriço da sua função – “uma coisa engraçada que tenho reparado em mim é que praticamente deixei de conversar. E, para além das perguntas inevitáveis aos doentes, e das respostas ao que me dizem, não digo nada a ninguém, e ando forrado de silêncio por dentro. Longe de tudo o que realmente amo” (LOBO ANTUNES, 2005, p. 134) – e o homem que se permite, ao se questionar, ocupar a posição limiar:

Começo a compreender que não se pode viver sem uma consciência política da vida. A minha estadia aqui tem-me aberto os olhos para muita coisa que se não pode dizer por carta. Isto é terrível e trágico. Todos os dias me comovo e me indigno com o que vejo e com o que sei e estou sinceramente disposto a sacrificar a minha comodidade, e algo mais se for necessário, pelo que considero importante e justo. O meu instinto conservador e comodista tem evoluído muito, e o ponteiro desloca-se, dia a dia, para a esquerda: não posso mais continuar a viver como o tenho feito até aqui. (LOBO ANTUNES, 2005, p. 161)

Embora considere que a posição limiar seja mais rara ao longo das cartas, é possível pensar que o próprio gênero e a destinatária condicionem em alguma medida esse lugar. Além disso, o trecho citado permite refletir sobre o que parece ser uma espécie de auto-censura – “que se não pode dizer por carta” –, já que suas cartas poderiam ser lidas pelos órgãos de controle do Estado Novo.

Portanto, é necessário analisar esse “eu” das cartas levando em consideração que a sua situação diante daquele contexto de guerra é, no mínimo, entrecortada por certa dualidade, o que o aproxima da condição do exilado que expõem a guerra, conforme apresentado por Didi-Huberman:

Para saber é preciso pois, manter-se em dois espaços e em duas temporalidades ao mesmo tempo. É preciso “implicar-se”, aceitar entrar, afrontar, ir ao coração, não bordejar, decidir. É preciso também – porque o ato de decidir acarreta isto – “afastar-se” violentamente do conflito, ou então ligeiramente, como o pintor quando se afasta de sua tela para saber em que ponto está seu trabalho. Não se sabe nada na imersão pura, no “em si”, no terreno do “perto demais”. Não se saberá nada, tampouco, na abstração pura, na transcendência altiva, no céu do “longe demais”. Para saber é preciso tomar posição, o que supõe mover-se, e constantemente assumir a responsabilidade de tal movimento. Esse movimento tanto é “aproximação” quanto “afastamento”: aproximação com reserva, afastamento com desejo. (2017, p. 16)

No entanto, como já afirmei acima, parece que a posição de António não atravessa certa fronteira, seu ato de “implicar-se” se dá majoritariamente pela/na escrita, o que resulta ser ao mesmo tempo um movimento de afastamento e “imersão em si”. Embora esse mergulho em si mesmo seja recorrente, o fato de serem cartas abre caminho para uma comunicação. Tendo em vista que a escrita de cartas, por si só, não tem *a priori* um propósito memorialístico, mas acaba por atingir uma função de memória comunicativa, para dar a conhecer à destinatária as imagens/percepções desse outro espaço e, conseqüentemente, desse outro “eu”, que não é apenas o marido, mas um médico em cenário de guerra, e em constante transformação. Nesse sentido, destaco a carta de 31/1/71, portanto, menos de um mês da chegada de António em Angola: “Uma coisa, entretanto, que o Jorge disse, numa carta, começo eu a compreender: não voltarei a ser a pessoa que fui, nunca mais” (p. 36-37). Por isso, as cartas também não deixam de ser o que Aleida Assman chama de “medium de autocomunicação”, ou seja, para além do diálogo que estabelecem com a esposa, a escrita atua como uma “relação dialógica consigo mesmo”, pois seria “só na externalização que possibilitam novas formas de encontro consigo mesmo e autoformatação. A escrita não destrói o diálogo, ela possibilita um diálogo interno [...]”

(2011, p. 205). Passados quase doze meses, a escrita da carta é também um auto-diagnóstico sobre as suas dificuldades, mas também uma interpretação da leitura que os outros fazem de si:

8.12.71

[...] É um drama para mim arranjar assunto para falar às pessoas: ando povoado de um silêncio de floresta, absolutamente incomunicável. E o que posso eu dizer que interesse às pessoas, para além da minha pequena via-sacra pessoal que só remotamente lhes interessa – e ainda bem que assim é, de resto. Que continuo a comer grão ao almoço e ao jantar, sei lá por quanto tempo ainda? Que estou farto? Que as costuras me rebentam uma a uma? Que não tenho a vocação da Cartuxa nem do desespero? Uma coisa a que achei graça quando aí estive foi à surpresa das pessoas, à sua desilusão por eu estar na mesma. Sinto agora que tinham razão e que foi imperdoável da minha parte, usar o aspecto do costume: imperdoável e de mau gosto. É óbvio que eu teria de vir pálido, esquelético, com um osso a atravessar o nariz, sei lá, mas – diferente! Com o aspecto com que as pessoas supõem que Serpa Pinto voltava de África, uma indefinível mistura de caçador de feras e de feiticeiro de tribo. Voltando igual feri-as, é claro, gravemente, na sua imaginação, que é a pior ofensa que se pode fazer a quem quer que seja. Mas eu sou ingénua – que é uma forma delicada de me chamar estúpido. Se consegues gostar de um tipo é contigo: eu, por mim, lamento que desperdices dessa forma o teu tempo. Dito isto, amo-te mais do que nunca. António (LOBO ANTUNES, 2005, p. 314)

Este diagnóstico de si e dos outros permite, a quem acessa hoje esse diálogo privado, vislumbrar não só as transformações pelas quais esse “eu” da escrita íntima passa, como também compreender qual lugar no imaginário da sociedade portuguesa os atores da Guerra Colonial ocupam: tão estereotipados como os próprios africanos, já como “outros”, transformados pelo espaço colonial, mais uma vez “desterritorializados”.

Ao trabalhar a ideia de desterritorialização desse “eu”, do âmbito privado das cartas para o âmbito público do livro, encontraremos na transposição da obra para o cinema um novo movimento, permeado mais amplamente pela noção de adaptação, trabalhada aqui a partir de Linda Hutcheon: “Embora as adaptações também sejam objetos estéticos em seu próprio direito, é somente como obras inerentemente duplas ou multilaminadas que elas podem ser teorizadas como adaptações” (HUTCHEON, 2013, p. 28). No entanto,

o interesse aqui não é fazer uma análise comparativa entre o filme como objeto último e o livro como “texto-fonte”, mas compreender algumas das estratégias utilizadas para a adaptação e pensá-la como mais uma desterritorialização do “eu” e, por outro lado, mais um processo de transposição para a memória pública.

Por considerar o cinema um veículo de maior alcance/visibilidade, se comparado ao livro como objeto cultural, é que, frente à questão da restituição da memória privada à pública, se faz necessário pensar também como a adaptação de Ivo M. Ferreira, de 2016, abordou a obra organizada por Maria José e Joana Lobo Antunes. Já que estou falando aqui de “objetos culturais”, começo por uma questão mais objetiva, mas não dispensável, a apresentação visual desses objetos, para que possamos entender a adaptação como uma “transposição anunciada”, uma “transcodificação” que, nas palavras de Linda Hutcheon:

[...] pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, criar uma interpretação visivelmente distinta. A transposição também pode significar uma mudança, em termos de ontologia, do real para o ficcional, do relato histórico ou biográfico para uma narrativa ou peça ficcionalizada. (2013, p. 29)

O livro traz na capa uma foto do casal no dia do casamento, foto em que a figura de Lobo Antunes aparece mais destacada, com o rosto mais enquadrado, enquanto a imagem de Maria José, de véu, olha para baixo. O nome de Lobo Antunes também ganha destaque na edição, encabeçando a capa e em caixa alta, seguido do título em azul – *D’este viver aqui neste papel descrito*, e do subtítulo “cartas da guerra”, em branco assim como o nome de Lobo Antunes. A organização está na parte inferior da capa, em letras pequenas. Diferentemente do livro, o filme, além de propor uma redução do título, ficando só com o subtítulo da obra – *Cartas da Guerra* – diminui consideravelmente o nome de António Lobo Antunes e não o cita na sinopse, tratado apenas como António, e também não aparece nas opiniões escolhidas para compor a contracapa do DVD. Nesse sentido, a figura pública do escritor é diminuída (aqui sem qualquer sentido pejorativo) para que a experiência da guerra apareça em primeiro plano e de forma mais individualizada, pela figura do

“António” como homem comum, tal qual salienta Didi-Huberman ao falar das imagens de guerra “restituídas” ao público pelo trabalho de Harun Farocki, “Devolvidas. Não como lugares-comuns – que suas remontagens desmontam ou desconstroem –, mas como *o lugar do comum*” (2017, p. 223). Do mesmo modo, a imagem escolhida para a capa do DVD não parece pretender uma representação direta do tema do filme, a imagem de dois homens, separados por uma janela, um a ler e o outro a ouvir, ao fundo da janela no ambiente externo, um caminhão e três soldados, ao lado do título a imagem de uma mulher em posição de espera.

Essas informações que, a princípio, podem parecer banais, são indícios do que podemos perceber como principal caminho adotado para o processo de adaptação do livro para o cinema: a relevância de Maria José como destinatária das cartas, conseqüentemente, como um tipo de leitor implícito, se pensarmos as cartas não somente como gênero íntimo, mas como processo de escrita. Nesse sentido, Ivo Ferreira opta por uma narrativa fílmica que, ao mesclar imagem e som, equilibra escrita e leitura, produção e recepção, ao construir um filme em que as imagens são majoritariamente as do cenário de Angola e, conseqüentemente, da experiência de António, enquanto o som é majoritariamente o de uma voz feminina, que lê as cartas (ação que não aparece em si mas é indicada pela primeira menção à data de uma carta, de 14 de janeiro de 1971). O filme começa com a partida, já no navio, e uma voz masculina (que surge em raros momentos) e a referência ao final da carta de 14 de janeiro de 1971 (sem a indicação da data):

Recordo-me do primeiro dia em que a vi, do seu perfil de Botticelli, recordo-me do ano seguinte na praia, do seu cabelo preso atrás e da sua risca ao meio, do seu aspecto de retractor de Ingres, recordo-me do seu cabelo cortado e do seu ar de midinette, e amo perdidamente todas as suas encarnações, sem poder escolher entre elas. Amo a sua gravidez, os seus gestos, os seus sorrisos e as suas fúrias. Amo as suas zangas e a solenidade calada e digníssima dos seus amuos. Amo as suas recriminações e os seus beijos. E amo o seu filho, o filho de Vossa Excelência, meu amor.³

Imediatamente na sequência, a voz feminina ocupa a cena, que mantém as imagens do navio se desdobrando na chegada em Angola:

3. No livro, a carta encontra-se entre as páginas 18 e 20.

14 de janeiro de 1971

Minha jóia querida, Escrevo-te ainda a bordo do Vera Cruz, na véspera da chegada a Luanda, a fim de colocar esta carta no correio mal chegue às Áfricas. As saudades são já indescritíveis, e a solidão enorme, ao fim de 9 dias de barco, apesar do luxo em que aqui vivem os oficiais.

Assim, o “eu” do filme aparece sobretudo em função da mulher – para manifestar a saudade, o desejo de retorno, para contar o dia a dia, para reclamar da ausência de cartas – o que ganha destaque pela predominância da voz feminina, que só aparece como imagem em uma espécie de vulto no ambiente doméstico (mais adiante marcada também pelo choro de uma criança). Portanto, a memória como texto das cartas é equilibrada no filme entre imagem e som. Todo em preto e branco, as imagens começam do interior do navio no momento da partida e vão adentrando cada vez mais o espaço da guerra (a precariedade das instalações, o atendimento médico, o estourar das minas, a escrita das cartas e do romance, os poucos momentos de diversão da tropa). Com raríssimos momentos de diálogo, a narrativa sonora está concentrada nessa voz feminina, e a seleção das cartas que compõem o filme parece privilegiar o aspecto romântico (há também referências à guerra, mas majoritariamente a saudade, o desejo, a preocupação com a distância), destacado por uma repetição significativa, por exemplo, do fecho das cartas: “gosto sempre e tudo de ti”; “até ao fim do mundo”; “gosta sempre de mim”...

Ao optar pela predominância da voz feminina, o filme também lança luz sobre outro aspecto relevante quando pensamos as cartas da guerra, o lugar da recepção, dos destinatários e das destinatárias dessas cartas, como parte integrante do contexto da guerra, que não se restringe ao palco das ações armadas ou táticas, argumento trabalhado, por exemplo, no filme “Quem vai à guerra” de Marta Pessoa e analisado no texto “A pós-memória dos corpos silenciados em “Quem vai à guerra”, de Marta Pessoa” (FRANCO, 2018). Portanto, o “ato de restituição” pensado a partir do filme significa também a ampliação de perspectivas, não apenas a transformação do âmbito privado/familiar em público/coletivo, mas sobretudo a partir do entendimento de que os palcos da guerra foram muitos (algo que o título “cartas da guerra”, por sua vez, esconde, ao conter apenas as cartas de António e não a troca com a outra ponta da vivência da guerra: a

esposa). A esposa, mesmo enquanto vulto, representa a noção de testemunho ampliada ao ouvinte, conforme trabalhada por Jeane Marie Gagnebin, como

[...] aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por sua causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história. (GAGNEBIN, 2009, p. 57)

A presença do vulto doméstico da esposa, para além da voz feminina, configura-se como importante opção para a adaptação do gênero “cartas”, prevendo a sua existência como a principal motivação para todo o processo de escrita. Nesse sentido é relevante pontuar que a seleção dos trechos presentes no filme confere destaque não só ao amor romântico, como também aos trechos mais sensuais das cartas: “palavra de honra, repito, palavra de honra que só me apetece fazer amor contigo, que apenas farei, até morrer, amor contigo. Quando aí for, sequioso, havemos de o fazer até morrer de felicidade e extenuamento [...]”.⁴ Em um destes momentos, a adaptação constrói uma sequência que simula a masturbação dos dois, com uma alternância de câmeras que ora mostra Antônio, agarrado a uma foto, e a esposa, em close mais fechado, mas ainda na penumbra, deitada na cama. Enquanto a cena transcorre, a carta de 17 de abril de 1971 ocupa o espaço sonoro, carta esta que, na sua ausência de pontuação, já simula certo movimento a caminho do ápice:

Meu amor querido

Adoro-te minha gata de Janeiro meu amor minha gazela meu miósotis minha estrela Aldebaran minha amante minha Via Láctea minha filha minha mãe minha esposa minha margarida meu gerânio minha princesa aristocrática minha preta minha branca minha chinezinha minha Paulina Bonaparte minha história de fadas minha Ariana minha heroína de Racine minha ternura meu gosto de luar meu Paris minha fita de cor meu vício secreto minha tor-

4. O trecho corresponde, no livro, à carta do dia 16 de abril de 1971 (p. 130-131).

re de andorinhas três horas da manhã minha melancolia minha polpa de fruto meu diamante meu sol meu copo de água minhas Escadinhas da Saudade minha morfina ópio cocaína minha ferida aberta minha extensão polar minha floresta meu fogo minha única alegria minha América e meu Brasil minha vela acesa minha candeia minha casa meu lugar habitável minha mesa posta minha toalha de linho minha cobra minha figura de andor meu anjo de Boticelli meu mar meu feriado meu domingo de Ramos meu Setembro de vindimas meu moinho no monte meu vento norte meu sábado à noite meu diário minha história de quadradinhos meu recife de Manuel Bandeira minha Pasárgada meu templo grego minha colina meu verso de Hölderlin meu gerânio meus olhos grandes de noite minha linda boca macia dupla como uma concha fechada meus seios suaves e carnudos meu enxuto ventre liso minhas pernas nervosas minhas unhas polidas meu longo pescoço vivo e ágil minhas palavras segredadas meu vaso etrusco minha sala de castelo espelhada meu jardim minha excitação de risos minha doce forquilha de coxas minha eterna adolescente minha pedra brunida meu pássaro no mais alto ramo da tarde meu voo de asas minha ânfora meu pão de ló minha estrada minha praia de Agosto minha luz caiada meu muro meu soluço de fonte meu lago minha Penélope meu jovem rio selvagem meu crepúsculo minha aurora entre minas minha Grécia minha maré cheia minha muralha contra as ondas meu véu de noiva minha cintura meu pequenino queixo zangado minha transparência de tules minha taça de oiro minha Ofélia meu lírio meu perfume de terra meu corpo gémeo meu navio de partir minha cidade meus dentes ferozmente brancos minhas mãos sombrias minha torre de Belém meu Nilo meu Ganges meu templo hindu minha areia entre os dedos minha aurora minha harpa meu arbusto de sons meu país minha ilha minha porta para o mar meu manjerico meu cravo de papel minha Madragoa minha morte de amor minha Ana Karénine minha lâmpada de Aladino minha mulher.⁵

Apesar desses momentos específicos de relação a dois, o filme vai adensando as imagens de guerra: o socorro aos feridos, os chamados repentinos ao meio da noite, as dificuldades de locomoção etc. O desfecho traz uma sequência longa, bastante marcada pela transição do cotidiano de guerra: banho de rio, o dormir no chão, a dificuldade de atravessar o rio com armas nas mãos e a cena termina com o foco num corpo morto com a testa ensanguentada. Toda a cena é

5. No livro, a carta encontra-se entre as páginas 131 e 132, com a reprodução em fac-símile na página 133.

perpassada pela leitura que a voz feminina faz de uma carta. Há um corte, para um lindo pôr do sol, e a entrada da voz masculina: “5 de abril de 72 – Tudo visto e pesado, prós e contras, vem. Vem já. Estou farto de viver sem ti. Espero apenas que me digas o dia, e que seja o mais próximo possível. Espero-te com todo o amor do mundo. António”. O trecho citado como final para a narrativa cinematográfica também mereceu destaque no livro, já que a carta não foi transcrita, mas reproduzida em fac-símile, o que permite ao leitor encontrar o “VEM JÁ” (LOBO ANTUNES, 2005, p. 396), destacado e sublinhado, como uma espécie de intimação ou pedido de socorro.

Considerações finais

A memória individual da escrita das cartas e da experiência-limite da guerra, que passa a memória compartilhada com a sua destinatária, décadas mais tarde se transforma em memória pública, parcial, já que não temos no livro a troca de cartas, mas somente as de Lobo Antunes, fazendo do livro parte da sua própria obra literária e (auto)ficcional. Enquanto memória pública, o livro se configura também como “ato de restituição”, não sobre o âmbito privado das cartas, mas sobre a Guerra Colonial e todos os seus desdobramentos. Consequentemente, a adaptação da obra para o cinema pode ser lida como duplo ato de restituição, conferindo a essas memórias um cenário que se aproxima daquilo que somente o António conheceu. Do movimento que desterritorializa o António das cartas para o António Lobo Antunes que encabeça a capa do livro, e o reterritorializa como simplesmente António no filme de Ivo Ferreira, o António em diálogo com a Maria José e consigo mesmo, encontramos “eus” que concedem à história a sua contribuição de testemunho, especialmente se voltarmos a Carlo Ginzburg e as questões referentes à micro-história, permitindo “[...] a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente” (GINZBURG, 1989, p. 152). Encerro, então, convocando aqui mais uma vez Didi-Huberman em suas reflexões a partir de Benjamin: “Não há “remontar” histórico senão pela “remontagem” de elementos previamente dissociados de seu lugar habitual” (2017, p. 121).

Referências

- CARTAS DA GUERRA; Direção: Ivo Ferreira. Produção: Luís Urbano; Sandro Aguilar. Portugal: Imovision, 2016. 1 DVD (105 min.)
- LOBO ANTUNES, António. *D'este viver aqui neste papel descripto – cartas da guerra*. Organização e prefácio Maria José Lobo Antunes e Joana Lobo Antunes. Lisboa: Dom Quixote, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização: Willi Bole. Tradução: Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DIDI-HUBERMAN. *Quando as imagens tomam posição* (O olho da história, I). Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- DIDI-HUBERMAN. *Remontagens do tempo sofrido* (O olho da história, II). Tradução: Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Tradução: Carla Rodrigues (coord.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 205-225.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução: Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- FRANCO, Roberta Guimarães. A experiência do limite na e pela escrita: Papéis da prisão, de Luandino Vieira. In: AGUIAR, Kátricia; TARTAGLIA, Luca. *Cadernos de Estudos Literários*. São Paulo: PerSe, 2017, p. 33-46.
- FRANCO, Roberta Guimarães. A pós-memória dos corpos silenciados em “Quem vai a guerra”, de Marta Pessoa. In: Maria Teresa Salgado *et alii*. (org.). *Escritas do corpo feminino: perspectivas, debates, testemunhos*. 1ed. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018. p. 153-166.
- FRANCO, Roberta Guimarães. *Memórias em trânsito: deslocamentos*

- distópicos em três romances pós-coloniais. São Paulo: Editora Alameda, 2019.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração*. Ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Tradução: Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução: André Cechinel. Florianópolis: Editora EDUFSC, 2013.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização: Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- VIEIRA, Luandino. *Papéis da prisão – apontamentos, diário, correspondência (1962-1971)*. Organização: RIBEIRO, Margarida Calafate; SILVA, Mónica V.; VECCHI, Roberto. Lisboa: Caminho, 2015.

A ditadura militar brasileira sob o olhar de dois ficcionistas gaúchos

Roseli Deienno Braff¹

Introdução

Contrariando a máxima de que a História é contada sempre pelos vencedores, Benjamin afirma que “A luta de classes [...] é uma luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não existem as refinadas e espirituais. Mas na luta de classes essas coisas espirituais não podem ser representadas como despojos atribuídos ao vencedor” (1994, p. 223-224). Nesse sentido, a Arte em geral e a literatura em particular podem apropriar-se “dessas coisas espirituais” a fim de conferir-lhes corpo e voz. Trata-se da representação dos despojos tomados do vencedor como forma de resistência. O romance, então, singulariza-se como gênero privilegiado para o resgate de um período histórico.

De acordo com Silva:

Os registros históricos estão circunscritos também a obras literárias, bem como a outras formas de arte, das plásticas ao cinema e à música. E são esses registros “não oficiais” que permitem, num país como o Brasil, em que a abertura dos arquivos da ditadura militar nunca ocorreu plenamente, que tenhamos acesso a informações sobre o que ocorreu no período, e sobre a luta e a militância dos tantos indivíduos que se opuseram ao totalitarismo. (2017, p. 143)

Assim, a ditadura militar de 1964 no Brasil, focalizada pelos olhos de um militante político e de um bancário, consiste na matéria de que se constroem, respectivamente, os romances *Na teia do sol* (2004), de Menalton Braff, e *Setenta* (2019), de Henrique Schneider. Os autores, ambos gaúchos, ficcionalizam os anos de autoritarismo e, por meio da experiência angustiante e cruel dos protagonistas de suas obras, [re]contam parte desse doloroso capítulo da história nacional.

1. Graduada em Letras (USJT), Mestre em Estudos Literários (UNESP), Doutora em Estudos Literários (UNESP), é prestadora de serviços editoriais na Verba Scriptae Língua e Literatura.

O objetivo deste trabalho consiste, pois, na análise comparativa das duas obras artísticas, que se irmanam pelo tema, ancorada nas palavras de Candido : “[...] uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte” (1965, p. 7).

O Brasil viveu uma longa noite durante 21 anos – 1964-1985 – período da ditadura militar que, como em outros países da América do Sul, ceifou vidas de estudantes, artistas, operários, professores, homens comuns. Alguns sobreviventes, isto é, aqueles que escaparam da perseguição, da tortura, da morte ou do exílio, conseguiram transformar, tempos depois, fragmentos desse doloroso período da história brasileira em matéria de romance.

A princípio, tratemos em particular de cada um dos textos escolhidos para este trabalho.

Na teia do sol

No romance de Braff, André, codinome Tito, é o narrador-protagonista, um universitário, militante político, atuante na resistência à ditadura, cercado de amigos e camaradas. Fugitivo, ele fica escondido, inicialmente num apartamento, depois, homiziado numa chácara, acompanhado apenas pelo cachorro Barão (antropomorfizado), tem como único contato humano com o mundo um verdureiro, que atende pelo nome de Velho, que visita o narrador às quintas-feiras.

[...] Hoje é quinta-feira, e faz tempo que o sono me abandonou, espantado pela excitação do pensamento de que é dia de conhecer o verdureiro velho, um Hermes encanecido de asas nos pés, que me botará em contato com o mundo exterior, mortal alvisareiro que fará das quintas um dia ansiosamente esperado. (BRAFF, 2004, p. 50)

A narrativa inteira é construída por meio de fluxo de consciência, com focalização interna, de maneira alinear, fragmentada, em que a memória da infância, da juventude, da prisão, da fuga e da rotina na chácara alterna-se em livre associação de ideias, como na passagem a seguir:

[...] Um cedro, o paisano, imenso, seu braço mais grosso do que meu pescoço, se abaixou um pouco, domado, para ouvir o da farda dizer que este bosta, que era eu, que este bosta é bem capaz de não saber nada mesmo. [...] me mantive imóvel, quase morto. Meu tio-avô saiu no escuro com a espingarda na mão direita e uma lanterna na esquerda. [...] É um bicho muito esperto, André, o gambá. [...] E com o foco da lanterna me mostrava o gambá estendido no chão, bem como morto, mesmo quando empurrado pelo cano da espingarda. (BRAFF, 2004, p. 18)

A boa formação intelectual de André revela-se por meio de diversas alusões e citações literárias e filosóficas. Na chácara, disfarçado de horticultor, ele reparte o tempo entre a plantação de hortaliças e a leitura de livros enviados pelo companheiro Guma, responsável pela segurança de Tito naquele “aparelho”.

Ninguém, ao comer desta rúcula, imaginou que foi semeada por um estudante vivendo em desterro atroz, que pra não enlouquecer com a solidão e a inatividade arrancou o mato com as próprias mãos onde nasceram e secaram bolhas de sangue. Soubessem, alguns, talvez jogassem a rúcula fora, odiando sua origem. (BRAFF, 2004, p. 120)

Apartado do mundo, da luta, dos companheiros, da família, da noiva Terê, André tenta sobreviver à solidão e ao medo que o atormentam. No entanto, seus piores momentos revestem-se de cenas violentas que vivenciou e das quais não consegue se libertar mesmo no fim de mundo onde se esconde.

[...] Um Sol vermelho, enorme, suspenso nos fios de luz, engaranchado, e envolto em fumaça, quando eles chegaram despejando uma chuva de bombas de gás lacrimogêneo, de cassetetes, jatos de água, e, antes de entrar pela porta aberta da catedral, olhei aquele Sol mudo, medroso, e pensei que já tinha conhecido o inferno. [...] Me arrancaram dos braços de Deus debaixo de pontapés e pescões pra dentro de um camburão superlotado. (BRAFF, 2004, p. 19)

Assim, como uma teia, a narrativa vai-se tecendo com retomadas ao passado e lançamentos para o futuro, entremeada de reflexões do narrador-protagonista, cuja consciência política emerge eivada de dor ao questionar a passividade do povo: “[...] como se um governo

ilegítimo não estivesse [...] vigilante, protegendo interesses escusos, pisoteando com suas botas sujas de lama a liberdade de um povo em nome dela mesma, a liberdade, esta mulher da vida [...]” (BRAFF, 2004, p. 19-20).

O tempo do discurso, totalmente fragmentado, inicia-se com as lembranças de André acerca de um interrogatório na cadeia, e, nas 159 páginas do romance, o narrador permeia suas memórias com o presente narrativo.

O tempo da história define-se apenas por alusões a parcas notícias sobre os acontecimentos da vida nacional, publicadas em alguns jornais levados pelo Velho, além de referências a movimentos sociais opositores ao regime, relatadas pelo companheiro Guma durante uma visita. O leitor não tem certeza do tempo que André passou na chácara, até porque nem o próprio personagem sabe, já que a ele cabe apenas esperar. E essa espera o massacra.

A chácara, espaço aberto predominante onde André se move, reveste-se, paradoxalmente, em liberdade e prisão. Liberdade porque, ali, ele se encontra distante dos órgãos repressores; prisão, porque dali não pode sair.

Exilado em seu próprio país, entre canteiros de couves e alfacs, André sobrevive perturbado por imagens recorrentes, como a da mulher grávida espancada na praça, a fuga para dentro da catedral, o Sol enganchado nos fios de luz, que a tudo assistia incólume: “Ouvi o silvo do cassetete no ar, descendo na nuca da mulher. Ela caiu de joelhos no chão, as mãos tentando proteger a vida que carregava dentro de si. O Sol, rubro, quente, observava sem nada dizer” (BRAFF, 2004, p. 65).

O Sol, em geral elemento figurativo positivo, para André/Tito representa algo destruidor, porque, além de suscitar lembranças da repressão aos manifestantes na praça, pode queimar e matar as delicadas folhas verdes cultivadas na horta do protagonista.

À semelhança de outros romances do autor, como *Que enchente me carrega?* (2000) e *Bolero de Ravel* (2010), construídos também em fluxo de consciência, predomina, em *Na teia do sol*, a linguagem poética, recheada de figuras de estilo como prosopopeias, aliterações e, sobretudo, metáforas, configuradas ao sabor da memória.

Medo, solidão, espera, desilusão, perda abatem o personagem à medida que ele percebe não haver razão para lutar, tampouco modo.

Setenta

O título do romance de Schneider por si só já é emblemático, pois remete o leitor ao ano de 1970, em que, enquanto a seleção brasileira de futebol conquistava o tricampeonato mundial, para delírio dos torcedores patriotas, pessoas eram torturadas em fétidos porões da ditadura, outras mortas ou desaparecidas.

Durante os Anos de Chumbo – como ficou batizada a década de [19]70 – o país viveu o mais cruel período da ditadura, capitaneada pelo General Emílio Garrastazu Médici, eleito indiretamente em 1969. Arrocha-se o sistema repressor a fim de combater os subversivos e o virtual perigo comunista.

Nesse contexto, move-se Raul, o protagonista. Bancário, tímido, de formação intelectual precária e completamente alienado, o solitário Raul vive com a mãe. No dia 12 de junho de 1970 – dia dos namorados – o funcionário exemplar sai do trabalho angustiado pela lembrança da perda de Sônia, a namorada que o abandonara há três meses. Então, é preso por engano:

O automóvel freou logo ao lado de Raul, que estacara o passo sem saber o que estava acontecendo, e dele desceram dois homens, armados de gritos e pistolas, ao tempo em que o motorista mantinha o motor em alta. Um dos homens pegou Raul pelo pescoço e deu-lhe um safanão, outro o empurrou sem cuidado para dentro do carro, ambos despreocupados do barulho que faziam [...]. (SCHNEIDER, 2019, p.19)

A partir daí, começa o calvário que vai durar quase dez dias.

Narrado em 3ª pessoa, com focalização externa, o romance de Schneider impressiona pela crueza das descrições que emolduram o desespero do protagonista, como nesta “aula” de tortura:

Então pediu que alguém lhe alcançasse um balde grande e cheio de água [...] O doutor Pablo ergueu o recipiente e informou que só faria uma pequena demonstração. [...]

– A água serve muito bem como instrumento. O afogamento, claro, é o mais comum. Forçar a cabeça do preso dentro do balde durante um tempo é muito eficaz, mas é o básico. No pau de arara, há uma forma muito intrincada de colocar a parte traseira da cabeça do bandido dentro do balde e fazer com que ele precise ficar

puxando a si mesmo para cima, o tempo inteiro, a fim de não se afogar. O preso vai cansando, cansando, mas sabe que se afoga se deixar a cabeça cair. É divertido. (SCHNEIDER, 2019, p. 102-103)

Completamente desorientado, o personagem começa a compreender a situação em que se encontra:

E então Raul percebeu que não estava preso num cativoiro de sequestrado, mas numa cela de quartel, delegacia – algo assim. Quem o prendera não eram os ferozes subversivos, os guerrilheiros, os inimigos da pátria e da família a quem a mãe tanto temia. Eram os homens da polícia. (SCHNEIDER, 2019, p. 28)

Estruturado em dois planos temporais, o romance é construído por meio da sequência de capítulos datados – que narram de forma alinear os fatos que antecederam a prisão e o desenrolar dos acontecimentos – entrecortados pelo emblemático dia 21 de junho de 1970, final da Copa de Mundo e libertação de Raul.

O tempo do discurso percorre 156 páginas, iniciando-se em 21 de junho – domingo de manhã – até domingo à tarde, logo após o jogo – Brasil tricampeão.

No espaço fechado de uma cela escura e úmida em algum lugar de Porto Alegre, Raul sonha com a luz do Sol, que acalenta sua esperança de salvação daquele inferno:

Raul pensava no sol como saudade e esperança. Tinham sido dias escuros [...] e pensar no sol que estava lá fora, longe, em algum lugar proibido e impossível à cela sem janelas em que fora jogado era uma maneira triste de sofrer menos e tentar não enlouquecer. (SCHNEIDER, 2019, p. 7)

Após intermináveis interrogatórios acerca do sequestro do cônsul americano, do qual não tinha nem notícia, o protagonista, aterrorizado e acuado, sofre sessões de tortura física, ironicamente descritas pelo torturador: “– O pau de arara é uma invenção brasileira! Foi criado aqui. É uma contribuição genuinamente nossa na luta contra o comunismo e a bandidagem” (SCHNEIDER, 2019, p. 98).

Tortura, medo, dor, incerteza quanto ao futuro tornam Raul um trapo humano, sem saber por que é alvo de tanta violência, muito menos o real significado da ditadura em que se encontra mergulhado o país.

A linguagem concisa e afiada do autor, em que predominam frases nominais e períodos curtos, à semelhança do também seu extraordinário romance *O grito dos mudos* (1989), conjuga os planos da expressão e do conteúdo como recurso narrativo eficaz na produção do sentido da criação literária.

Assim, de forma aguçada e cortante, a destruição física e moral de Raul confronta-se de modo paradoxal à alegria da conquista do tricampeonato mundial pelo Brasil, comemorado irônica e efusivamente nas ruas em que o personagem é posto em liberdade, perplexo e alheio às festividades ufanistas.

Duas narrativas, mesma dor

Os dois textos narrativos aqui apresentados sumariamente não consistem em um mero relato histórico, ilustrativo de um período da história nacional, já que o fator externo, no caso, a opressão durante a ditadura militar, assimilado como tema, torna-se interno, como diz Candido (1965), por meio dos recursos narrativos empregados pelos autores como elementos constitutivos de criação literária.

Quando fazemos uma análise deste tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar na matéria do livro a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo. (CANDIDO, 1965, p. 7)

Desse modo, em *Na teia do sol* o autor vale-se, predominantemente, do fluxo de consciência como forma privilegiada a fim de que as ações do presente reverberem lembranças gravadas na memória, provocando, nesse caldo, as reflexões do narrador-protagonista acerca do momento histórico do país, mas, sobretudo, de sua vida como ser pensante, porém em estado de inação e tortura psicológica.

No romance *Setenta*, Schneider elabora uma narrativa fragmentada por meio de quadros que vão construindo a transformação do protagonista, que passa da total alienação ao vislumbre de uma nova e cruel realidade, da qual nunca havia se dado conta, e começa, paulatinamente, a questioná-la. Semelhante à estruturação fragmentária

da narrativa, no final, o personagem encontra-se dilacerado física e moralmente. Ao ser libertado, não sabe onde está, quem realmente é nem como superar o tormento pelo qual passou.

Elementos comuns aos dois personagens – André e Raul – são o medo, a incerteza quanto ao futuro, a espera angustiante, assim como o fato de ambos estarem apartados do convívio social. O Sol figura como componente de dolorosas lembranças para André e como símbolo de esperança para Raul.

Temos, portanto, duas narrativas literárias calcadas na mesma dor – aquela dor da impotência, do medo, da solidão, do desamparo. Não se trata de entretenimento, produto de consumo rápido, não importa apenas o que vai acontecer ou como vai terminar, mas o percurso discursivo e sua construção, pois como afirma Leyla Perrone-Moisés

O que define um texto literário não é sua temática ou sua autoria, mas a forma como o tema é tratado. Por mais respeitáveis que sejam as causas ilustradas ou defendidas num texto, não são elas que o tornam literário. Considerar um texto como “literatura” porque ele tem um valor político é uma atitude ética, mas não estética. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 265)

Além da fruição estética, ambas as obras levam o leitor à reflexão acerca do tema, o que configura seu caráter ético, já que é inegável a postura crítica dos autores em relação ao drama vivido pelos protagonistas durante a vigência do período ditatorial. No entanto, seus textos não se revestem de características panfletárias, mas artísticas.

Desse modo, o equilíbrio entre o estético e o ético – ou os planos da expressão e do conteúdo – converte os dois romances em um alerta contra uma noite escura que insiste em retornar.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).
- BRAFF, Menalton. *Na teia do sol*. São Paulo: Planeta, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SCHNEIDER, Henrique. *Setenta*. Porto Alegre: Não Editora, 2019.
- SILVA, Arthur Aroha Kaminski da. Memórias da resistência: de Maria Pilla a Menalton Braff. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 23, n.1, jan.-abr., 2017, p.133 a 146. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/issue/view/621/showToc>. Acesso em: 13 jul. 2020.

Apagamentos da memória e lugares de pensamento – lembrar, pensar o mundo com Tchékhov

Susana Carneiro Fuentes (UERJ)¹

A partir da peça *A Gaivota*, de Anton Tchékhov (1860-1904), pensando a gaivota como símbolo e personagem, perguntar: o que em seu voo corre risco? E frágil, na cidade, resiste, nesses gestos, caminhos, insistências, cuidados. Em reflexões que surgem a partir das memórias que correm o risco de se perder. Uma carta até nós, através dos séculos. Ainda, provocando indagações, quantas vezes morre a gai-vota? E que vidas se ouvem e chegam até nós? O lago como o lugar onde as pessoas transitam e – as margens, o espaço das margens, a vida em torno do lago.

Pensar o mundo, o espaço que se habita. Pensar e lembrar, como escreve Hannah Arendt, “é o modo humano de deitar raízes, de cada um tomar seu lugar no mundo a que todos chegamos como estranhos”(ARENDR, 2004, p.166). A importância da memória para constituir o político como dimensão do humano, o perigo de – e cito Hannah Arendt “perder essa capacidade muito comum de pensar e lembrar” (Ibidem, p.162).

Antes de escrever *A Gaivota* (1895-1896) Tchékhov já estivera na ilha de Sacalina (1890), a colônia penal na costa oriental da Sibéria, localizada entre o mar de Okhotsk e o mar do Japão, e tinha visto as situações desumanas. Ele percebe, em suas anotações, que aquele é um lugar onde não existe a memória. Há portanto, um desenraizamento. Arrancados do continente, os detentos ficam longe do que chamam Rússia, presos do lado de fora dessa terra. E não sabem o que acontecerá a eles.

Não apenas o que ele vê, mas como ele vê e o que anota importa aqui. Quando ele aponta a intolerância – quando o homem passa a desejar a punição do outro, acreditando que este a merece – e como ele percebe a ilha de Sacalina como um lugar onde os destinos não importam, e são resolvidos por telégrafo (em telegramas anotados

1. Doutora em Literatura Comparada pela UERJ, onde desenvolveu pesquisa de Pós-Doutorado (bolsa CAPES/FAPERJ).

por analfabetos) e um lugar onde, ele escreve, “acima de tudo, não existe a terra natal” (TCHÉKHOV, 2018, p.45).

Antes da viagem à ilha, Tchékhev escreve numa carta de 1890 a seu editor Suvórin:

Pelos livros que li e estou lendo, constata-se que deixamos apodrecer *milhões* de pessoas nas prisões, deixamos apodrecer, sem razão, de maneira bárbara; fizemos pessoas algemadas correr no frio dezenas de milhares de verstas, transmitimos sífilis, corrompemos, multiplicamos os criminosos, e tudo isso nós imputamos aos carcereiros de nariz vermelho. Atualmente, toda a Europa culta sabe que os culpados não são os carcereiros, e sim nós, mas nós nada temos a ver com isso, isso não interessa (TCHÉKHOV, 2002, p.280).

Ora, entre seus contos escritos depois da viagem à colônia penal está “Um caso clínico” (1898), onde a percepção do ambiente, da atmosfera, da condição de vida dos operários da fábrica torna-se ponto chave para construção da narrativa. E há personagens em diálogo com obras de Tchékhev em seu desejo de mudança, mesmo se perdidos entre passado e desejo de futuro. A personagem Lisa, filha da dona da fábrica, é sensível ao clima pesado e obscuro de trabalho, à situação de sofrimento dos operários. No conto, com a chegada do jovem médico Koroliiov, não se trata mais de curar Lisa, mas de perceber por que ela está doente. Ele intui: “nossa geração dorme mal, ficamos angustiados, conversamos muito, estamos sempre procurando descobrir, se temos ou não razão” (TCHÉKHOV, 2006a, p.281). E daqui a cinquenta anos, todos, assim como ele e Lisa, irão perceber as injustiças. Os operários, continua o médico, “trabalham sem descanso num ambiente insalubre, fabricando chita ordinária, vivem semifamintos e só de vez em quando despertam desse pesadelo, no botequim” (Idem). Lisa não dorme e Koroliiov sabe que “não dormir é melhor do que se estivesse satisfeita, dormisse bem e pensasse que tudo corre satisfatoriamente” (Idem).

Em outros contos como em “O Assassinato” (1895), somos levados para longe do continente, do outro lado desse mar, na noite escura intransponível, quando os detentos são acordados para transportar carvão para um vapor que chegava na madrugada. Mas não haveria carvão, era um engano e foram acordados para nada. Um dos detentos levanta os olhos e vê o mar. E pensa na sua terra

natal. Mas o personagem que fora parar ali pelo assassinato de seu irmão por conta da briga por um vidro de azeite, simbolicamente, na transformação, quando articula algo em si, consegue construir algo internamente. Em meio à escuridão, diante do mar, olha o céu e diz. Vai chover.

O detento, sem ter com quem conversar, olha a neblina e no embaçado das lágrimas pensa vem tempestade, e já o chamam de volta. E seu pensamento é este, ao final do conto:

Mirava atentamente a escuridão e lhe parecia que, através de milhares de verstas desse negror, avistava sua terra natal, sua província, seu distrito, a estação de Progónaia, via as trevas, a barbárie, a crueldade e a indiferença obtusa, implacável, e bestial das pessoas que deixará lá; sua visão nublou-se com lágrimas, mas mesmo assim continuou a olhar para longe, onde a muito custo viam-se brilhar as luzes pálidas do vapor, e o coração se apertou de saudade de sua terra, e ele teve vontade de viver [...]

A lancha a vapor chegou e o guarda declarou em voz alta que não haveria carregamento.

– Voltar! – comandou o guarda, – Em silêncio!

Ouviu-se como, no vapor, já recolhiam a corrente da âncora. Soprava um vento forte, penetrante e as árvores rangiam em algum ponto no alto do barranco escarpado. Com certeza, ia começar uma tempestade (ТЧÉКHOV, 2006c, p.89).

No conto, Tchékhev constrói a possibilidade de parar e ver e imaginar, narrar como forma de algo se movimentar no silêncio, na impossibilidade.

Lemos em Walter Benjamin: “encontrar palavras para aquilo que temos diante dos olhos é qualquer coisa que pode ser muito difícil. Mas, quando chegam, batem com pequenos martelos contra o real até arrancarem dele a imagem, como de uma chapa de cobre” (BENJAMIN, 2015, p.65-66). E essa imagem de um grande vazio que se faz ver, e o movimento que se dá a partir desse ver e ser visto, e ao mesmo tempo os objetos e detalhes em sua visão das pessoas, dos forçados, enfermeiros, os bichos, os sons, os silêncios, os objetos, imprimem nesta escritura relato da viagem à ilha de Sacalina a singularidade que transcende o relatório, ou o contamina, rasura a forma a que se propõe.

Das anotações de Tchékhev em Sacalina:

Em outra isbá, sem móveis, com uma estufa escura e tristonha, que ocupava metade do cômodo, crianças choravam e pintinhos piavam junto à proprietária; quando ela saía, as crianças e os pintinhos iam atrás. Olhando para eles, a mulher ria e chorava, e se desculpou comigo pelo choro e pelos pios; diz que é por causa da fome, diz que espera que o marido volte logo, pois ele foi à cidade vender mirtilos para poder comprar pão. Ela corta folhas de repolho e dá para os pintinhos, que se atiram com sofreguidão e, ludibriados, erguem pios mais altos ainda (TCHÉKHOV, 2018, p.96).

Ou, ainda:

Na mesa ao lado do médico, está o enfermeiro chefe, que, em silêncio, brinca com um lápis, como se estivesse submetendo um aluno a uma prova [...]Ali mesmo, na sala de espera, junto à porta, está postado um guarda com revólver, enquanto mujiques e camponesas entram e saem depressa (Ibidem, p.307).

Quando Benjamin fala da memória [Gedächtnis], do trabalho de escavar e recordar, é a indicação do lugar que interessa, o investigador que indique o lugar onde estava: “o trabalho da verdadeira recordação [Erinnerung] deve ser menos o de um relatório, e mais o da indicação exata do lugar onde o investigador se apoderou dessas recordações” (BENJAMIN, Op. cit., p. 101). Se pensarmos no narrador e sua marca indelével, ele se pergunta onde esteve, e aquilo se torna parte de sua experiência pessoal.

Tchékhov escreve em *A ilha de Sacalina*, livro a que se dedica entre 1891 e 1894:

O mar vasto, que cintila sob o sol, levanta um rumor surdo enquanto, lá embaixo, a margem distante acena tentadora, chamando para si, e me vem uma tristeza e uma melancolia, como se nunca mais eu fosse sair desta Sacalina. Olho para a margem do outro lado e dá a impressão de que, se eu fosse um forçado, fugiria de lá a qualquer preço, a todo custo (TCHÉKHOV, 2018, p.80).

E antes, ainda, nesse trecho, ele fala da angústia:

Perto da casa do farol, um cachorro feroz tenta soltar-se da corrente. Há um canhão e um sino; dizem que em breve vão trazer e instalar ali uma sirene, que vai tocar quando houver neblina, o que vai servir para aumentar mais ainda a angústia dos habitantes de

Aleksándrovski. Quando estamos na lanterna do farol e olhamos para baixo, para o mar e para os Três Irmãos, em volta dos quais as ondas espumam, a cabeça gira e bate um medo. Não se avista com clareza a costa da Tartária nem mesmo a entrada da baía De-Kástri; o vigia do farol diz que consegue enxergar os navios que entram e saem de De-Kástri (Idem).

Como em “O caso clínico”, os sons estremecem a alma, adoecem o corpo, e aqui ele anota cachorro, corrente, canhão, sino e virá ainda a sirene. Há alturas, olhar para baixo, e ao longe as ondas espumam e é a cabeça tão perto que gira. O que não se avista com clareza, vestígios, e o vigia diz enxergar o entra e sai dos navios, e isso me faz lembrar quando o coveiro no cemitério certa vez me apontou ao longe onde estavam as pessoas no cortejo fúnebre. Entre silhuetas das lápides brancas e cinzas estava aquém de meus olhos avistar qualquer gente, meus olhos mal treinados para os túmulos.

Nesses relatos escritos ao longo de alguns anos, um híbrido de censo, histórias, narrações da Ilha de Sacalina, Tchékhov anota que as prisões deterioram quem quer que esteja lá, e detento, enfermeiro ou guarda, perderá ali a sua humanidade: “Os castigos corporais embrutecem e recrudescem não apenas os presos, mas também os que castigam e os que presenciam o castigo. Disso não escapam nem as pessoas instruídas” (Ibidem, p. 279). E nos conta:

Fomos todos para o “alojamento dos guardas penitenciários” — um prédio velho e úmido, uma espécie de galpão. Um enfermeiro militar que está na entrada pede, com voz de súplica, como se fosse uma esmola:

— Vossa Excelência, por caridade, deixe-me ver como castigam!

No meio do galpão dos guardas, há um banco em plano inclinado, com furos para prender as mãos e os pés (Ibidem, p. 277).

E lemos no corpo a dor do condenado: “No primeiro instante, Prókhorov fica em silêncio e mesmo a expressão do rosto não muda, mas uma convulsão de dor percorre o corpo e ressoa não um grito, mas um ganido” (Ibidem, p.278). E Tchékhov assinala em Sacalina a fuga impossível, e tentativas que ainda assim se repetem, mesmo que para ser morto ou receber castigo. Fuga como desejo de liberdade por algumas horas.

Assim é com Tchékhov das anotações de Sacalina, diante do mar:

Em Duê, o silêncio é constante. O ouvido logo se habitua ao tilitar ritmado das correntes, ao barulho da arrebentação no mar e ao zumbido dos fios telegráficos e, por conta de tais ruídos, a impressão de um silêncio de morte se torna ainda mais aguda. A impressão de severidade repousa não só nos postes listrados. Se alguém na rua, por acaso, desse uma risada, soaria algo rude e despropositado. Desde a fundação de Duê, a vida local assumiu uma forma que só pode se expressar por meio de sons cruéis, implacáveis e sem esperança, que só o vento frio e feroz é capaz de cantar com a necessária precisão, quando, nas noites de inverno, ele sopra do mar para a ravina (Ibidem, p.72-73).

Tchékhov e as imagens, o que vê, e das situações mais adversas e privadas de sentido algo pode surgir – e como isso é essencial para atravessar os tempos de agora e enfrentar fanatismos, ausências de um bem coletivo, a perda sob regimes totalitários da conversa consigo mesmo, do espaço para preservar o diálogo e o caminho para o outro, este outro em você também, no sentido arendtiano. Onde cada um não se sente parte de um todo, esquecem o sacrifício pelo bem comum e se deixam guiar por aqueles que os destroem, aniquilam.

A tempestade no final do conto “O assassinato”, na desolação e isolamento algo se transforma no espírito no encontro com o escuro da noite, a natureza que abre um espaço de olhar para si na conversa com o tempo, o espaço bravo, a paisagem que comunica em sua força e vida. Como Varlam Chalámov (1937-1953) que irá escrever sobre os horrores do Gulag, onde passou dezessete anos, mas que produz o belo em meio a algo tão devastador, na relação daquele que ainda vive com o espaço, o imenso, a árvore, o stlánik, a lata de cerejas, ou a página do caderno de uma criança de alguma escola da região. Chalámov irá ver a árvore na paisagem gelada da região de Kolimá, no conto que tem o nome da árvore, stlánik, seu ramo verde, a árvore que vive e fala em Kolimá. Ou faz viver a página dos desenhos de uma criança em seu conto “Desenhos infantis”, página que diz que ali, na paisagem de cercas e muros há uma escola, há um menino que cresce, e observa e vê. E não há a quem contar de seu espanto, o companheiro de cárcere alheio a sua abertura e disposição joga de volta o caderno ao lixo, e ensina que não, esse não serve para enrolar o fumo: “O meu camarada deu uma olhada no caderninho e apalpou as folhas./ – Melhor procurar um jornal pra enrolar tabaco” (CHALÁMOV, 2016, p.119).

Também em Tchékhev, na linha dos escritos sobre os aprisionamentos, vestígios do que há. E do que não há, do que falta. O que se dá como distância e ausência, e aparece a revelar um espanto.

O personagem tchekhoviano de “O assassinato” é no trem que sente saudades. Quando percebe na paisagem vestígios daquilo que não verá mais. No lugar imenso de agora.

Se para Tchékhev “não cabe ao escritor a solução de problemas como Deus ou o pessimismo; seu trabalho consiste em registrar quem, em que circunstâncias, disse ou pensou o que sobre Deus e o pessimismo” (TCHÉKHOV, 2006c, p. 9) é esse comprometimento com o ver, essa escuta diante de cada coisa que se revela que importa, o que não se veria se não se escrevesse sobre esse detalhe, a primeira palavra, esse espanto.

Ver é também perder, no sentido que assinala Didi-Huberman. E essa estrada por onde andou Tchékhev, e por onde anda seu personagem, esse estar só, estar em relação ao espaço. Esse espanto da ordem do que Didi-Hubermann evoca quando escreve do artista Toni Smith que na estrada de noite vê chaminés, luzes, postes, fios, e no escuro da noite coisas simples mostram o que não há, fala do vazio de onde está: “o momento de cisão – está no fato de que a estrada estava ela mesma absolutamente privada dessas ‘pontuações’, dessas referências, desses últimos sinais”, mas o distante era *ainda visível* e identificável” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.100). Rasgos na paisagem que pontilham lembranças agora neste espaço de ausências.

Assim, o gesto de narrar, não apenas relato. Falar de onde está – qual é o lugar de sua escavação. E há aqueles que querem contar apenas a ele, Tchékhev, e nem falam quando vem o sacerdote, falam a ele, esse que vem da Rússia, do continente, da terra natal:

Uma velha forçada que, por algum tempo, foi minha criada, ficava admirada com minhas malas, meus livros, meu cobertor, e isso só porque todas essas coisas não eram de Sacalina, mas sim do nosso lado; quando os sacerdotes vinham me visitar, ela não pedia a bênção e olhava para eles com ironia, porque em Sacalina não podia haver sacerdotes de verdade. A saudade da terra natal se exprime na forma de lembranças constantes, dolorosas e comoventes, acompanhadas de queixas e lágrimas amargas, ou na forma de esperanças quiméricas, que muitas vezes surpreendem por seu absurdo e que parecem uma loucura, ou então na forma de uma clara manifestação de insanidade (TCHÉKHOV, 2018, p. 268).

O essencial e o característico. Não o registro mecânico, mas atento àquele momento, ao que percebeu e é mister contar daquela existência. No espaço onde o forçado foi castigado, entramos com Tchékhev e vemos a cadeira com vãos para imobilizar pés e mãos. Ouvimos o enfermeiro em sua súplica de assistir ao castigo. Vemos a pele azulada, que se rasga, a convulsão e a voz tranquila das mãos que contam a chibatada em sua pausa ainda distante de chegar a noventa. Ouvimos os ganidos. A abertura de sua escrita, o que está, sem trazer ideias prontas, os silêncios, uma base para que se formem perguntas, reflexões, espelhamentos, dissonâncias, fala do modo como as vozes silenciadas ganham espaço em suas obras.

Uma fala no século XIX que será o caminho de narrativas de Soljenítzin, Chalámov. Crianças cegas, mulheres, morte por congelamento, deportados presos ao carrinho de mão, o enforcado que não morre e será preciso enforcar de novo. Em Sacalina, um forçado, sua mulher, uma concubina, um forçado tártaro, ucranianos, judeus, ciganos. As perguntas, saber perguntar. O que perguntar. Até então indiferente. Ali onde se julga os sacalinenses à revelia e à distância, apenas por meio de papéis. Mas não há correção, “só se pode falar da transformação do preso em uma fera e da prisão num cativeiro de animais ferozes”, escreve Tchékhev. Como também dirá Chalámov, na voz que traz o horror da prisão na Sibéria, não, não há bem nenhum em estar ali. E assim lemos em Tchékhev:

Quando toda a energia e a inventividade de um carcereiro são consumidas, dia após dia, apenas para manter o preso em condições físicas tão difíceis que tornem a fuga impossível, já não existe mais correção, e só se pode falar da transformação do preso em uma fera e da prisão num cativeiro de animais ferozes. Além do mais, tais medidas não são práticas: em primeiro lugar, elas sempre repousam na opressão da população, que não tem culpa das fugas e, em segundo lugar, a detenção numa prisão reforçada, os grilhões, os cárceres de todo tipo, as celas escuras e os carrinhos de mão tornam o homem incapaz de trabalhar (Ibidem, p. 294).

O que os olhos não podem deixar de ver, aí uma escolha e aí a singularidade de seu testemunho. E a sua “observação do cotidiano e a transfiguração poética” como cerne de sua arte e temperamento, como diz Boris Schnaiderman, que desempenha um papel fundamental em nossa recepção de Tchékhev através de suas seleções e

traduções. Na recepção no Brasil, traduções de Tatiana Belinky jogam luz sobre diferentes aspectos com a tradução de novos contos, e ainda novos, importantes matizes entram em cena com as traduções de Rubens Figueiredo de contos que eram ainda inéditos em português. E também é sua a tradução para o português de *A Ilha de Sacalina*.

Mesmo no relato de Sacalina há esse ver, contar a pele azulada, a cor, a ferida, o tempo que testemunhamos e experienciamos juntos. E as escolhas da cena fazem aquilo ser diferente de qualquer relato. As imagens que surgem, na ilha: “Era bem cedo, numa manhã de outubro, úmida, fria, escura. O rosto dos condenados estava amarelo de pavor e os cabelos revoltos na cabeça. Um funcionário lê a sentença, treme de comoção e gagueja, porque enxerga mal” (Ibidem, p. 282).

Nesse híbrido dos relatos, podemos perceber dois movimentos na linguagem. Quando se passa no presente, em seu testemunho da cena. Há um ritmo, uma precisão de imagens. O que ele nota, como elas imprimem algo que não é dito, o seu absurdo, e o leitor será colocado ao lado desse desamparo. E quando depois ele observa, comenta o que percebeu, anotou e perguntou e como lhe responderam. E sempre algo que se deseja contar. No caminho para o outro, na aproximação.

A paisagem em Tchékhev, o lugar de descentramento, a angústia, a perda que se instaura, o que parte, irremediavelmente, ou que está a ponto de partir. A melancolia, a intensidade... o nada... presentes em seus contos e dramaturgia podem nos fazer refletir e contribuir para esse diálogo. De que modo a presente abordagem pode se aproximar do debate das sensibilidades cosmopolitas – com a obra de Tchékhev a refazer espaços na ficção que abrem frestas, fissuras.

Tchékhev escritor e médico, em viagem à Ilha de Sacalina, conheceu de perto aqueles seres invisíveis da sociedade e isso marca profundamente sua escrita. Tem uma escuta sensível, atenta à voz das mulheres, aos estigmatizados, aqueles cuja falta de proteção os abandona à loucura. E nomeia, e vê. Talvez aí lembrar a voz de Kóstia (Tréplev) em *A Gaivota*, nesse nomear o que não mais existe, e a lua e sua lanterna ilumina o prado em vão – “e esta pobre lua acende sua lanterna em vão” (TCHÉKHOV, 2004, p.23).

Se não há ouvintes, para quem contar? A quem dizer de minha alegria ou infelicidade? Os personagens de Tchékhev, nas peças, falam, falam e silenciam, e andam, param, sofrem e esperam, e se agitam no que não dizem, na impossibilidade de comunicação. Como seria

perguntar por seus contos? Como o detento em “O Assassinato”: a quem ele irá dizer de sua mudança, de sua tempestade, de suas saudades, do que viu da janela do trem, quando era transportado até ali, e de sua transformação?

Nessa necessidade de caminhar até o outro, para existir quem conta, deve haver o ouvinte, que recebe o narrador em seus gestos ao contar, na relação benjaminiana do narrador. E ouvir é feito com gestos também, como eu gostaria de intuir da fala do personagem tchekhoviano no conto “Angústia” que abordarei mais adiante.

Se em “O Assassinato” há algo que se deseja contar, algo que se rompe e fala sua saudade, desde o trem – com quem falar? E se em “Um caso clínico” a transformação no corpo, na alma, se dá a partir de uma escuta, também isso se revela no conto “Angústia”: a pergunta que atravessa o peito angustiado do cocheiro que perdeu o filho: com quem falar, a quem contar de sua perda?

Como em Benjamin, há o narrador e há o gesto, o olhar... as mãos que curam... a mãe que ao contar uma história começa a mover as mãos... E há o que nas peças de Tchekhov foram esse fluir da vida no palco, as pessoas em seus silêncios, o subtexto, o não dito, em meio a esperas, gestos, objetos, sonoridades na cena.

Em “Um caso clínico”, os sons terríveis, como os sons nas ruas de Sacalina, as ruelas entre as moradias e prédio da fábrica.

Em “Angústia”, o cocheiro, o pai que perdeu o filho e se alguém o escuta, é sua reação que importa, o seu gesto, seu tempo... e para ninguém há tempo... há somente pressa, ou sono. Apenas o cavalo parece perceber seu pensamento e toma o trote para casa.

Esse ver como algo que se revela – explosão que acontece no próprio contorno do objeto, da paisagem. Uma explosão de energia espiritual no sentido de Cortázar ao falar do conto moderno.

E em meio ao limite da fronteira, a dor, ela se alarga – e a angústia, como no conto de Tchekhov com esse nome. “Angústia” é o que sente o cocheiro Iona, esse pai:

uma angústia imensa, que não conhece fronteiras. Dá a impressão de que, se o peito de Iona estourasse e dele fluísse para fora aquela angústia, daria para inundar o mundo e, no entanto, não se pode vê-la. Conseguiu caber numa casca tão insignificante, que não se pode percebê-la mesmo de dia, com muita luz...” (TCHÉKHOV, 2006a, p. 136)

Na escuridão ou na luz, na possibilidade de guiar o cavalo ou na impossibilidade de partir, fronteiras se borram. O ouvinte que aparecesse deveria exclamar, suspirar, pensa o cocheiro Iona. E é aí que proponho: ouvir é feito de gestos. Ou, ainda: escutar traz gestos que ouvem.

- Ficou com sede? - pergunta Iona.

- Com sede, sim!

- Bem... Que lhe faça proveito... Pois é, irmão, e eu perdi um filho... Está ouvindo? Foi esta semana, no hospital... Que coisa!

Iona procura ver o efeito que causaram suas palavras, mas não vê nada. O jovem se cobriu até a cabeça e já está dormindo. O velho suspira e se coça... Assim como o jovem quis beber, assim ele quer falar. Vai fazer uma semana que lhe morreu o filho e ele ainda não conversou direito com alguém sobre aquilo... É preciso falar com método, lentamente... É preciso contar como o filho adoeceu, como padeceu, o que disse antes de morrer e como morreu... É preciso descrever o enterro e a ida ao hospital, para buscar a roupa do defunto. Na aldeia, ficou a filha Aníssia... É preciso falar sobre ela também... De quantas coisas mais poderia falar agora? O ouvinte deve soltar exclamações, suspirar, lamentar... (Ibidem, p. 137-138)

E depois:

Iona permanece algum tempo em silêncio e prossegue: - Assim é, irmão, minha eguinha... Não existe mais Kuzmá Iônitch... Foi-se para o outro mundo... Morreu assim, por nada... Agora, vamos dizer, você tem um potrinho, que é teu filho... E, de repente, vamos dizer, esse mesmo potrinho vai para o outro mundo... Dá pena, não é verdade?

O cavalinho vai mastigando, escuta e sopra na mão de seu amo... Iona anima-se e conta-lhe tudo... (Ibidem, p.138)

O silêncio imposto ao cocheiro... suas palavras no vazio... até a escuta do animal, o seu cavalo... que se revela ali e no entanto estava o tempo todo. E volto a Benjamin, gestos que acalmam, quando se começa a falar algo se move, o começo de uma cura.

Lembrar, pensar o mundo. A cada vez, esse mundo em risco. Vidas em perigo, silenciadas, em risco de se perder - o que insiste e em sua força, resiste. Contra apagamentos e chamadas - as florestas, os povos originários, os negros, a pluralidade das matrizes africanas, a

diversidade, os direitos humanos, a cidadania, a memória dos tempos da ditadura, o respeito, a tolerância, as instituições democráticas. Perceber as vozes, os gestos. Em *A Gaivota*, no texto à margem dentro da peça, o texto de Tréplev que não tem lugar, pensá-lo nesses tempos, o vazio onde cabe um mundo de perdas, do que se encontra ferido.

Grotesca cena diante dos olhos do pequeno público, a alma geral do mundo. E ali cada coisa tem vida, a lua e sua lanterna, o mundo e sua alma, e tudo se entrelaça, mesmo o que deixou de existir. Mas apenas Tréplev leva a sério, e o médico aprecia.

O pesquisador russo Vassíli Tolmatchov fala de Konstantin Gavrílovitch Tréplev em seu caminho do eterno filho Kóstia ao escritor adulto Konstantin Gavrílovitch, e relê a peça dentro da peça, o monólogo escrito pelo personagem: “Zombando das coisas apreciadas por Tréplev na juventude, Tchékhov lhe dá, diferente do que faz com Trigórin, a possibilidade de voltar à verdade não do estilo, mas da *vida*, do amor que exige sacrifício” (TOLMATCHÓV, 2011, p. 245).

Nesse sentido, revisitar a peça dentro da peça, o trecho escrito por Kóstia e encenado por Nina. Na peça, Tréplev escreve o mundo depois do fim, a memória do mundo. Um texto por assim dizer imerso em símbolos, e que será encenado no palco improvisado, nesse monólogo para Nina. Em aproximações, sentidos construídos na leitura, diálogo com a obra, interação com a palavra, tonalidades do grande tempo bakhtiniano, ecos de um silêncio se podem ouvir no que Tchékhov escrevera da colônia de detentos: “não se ouvem grilos nas noites de inverno e... acima de tudo, não existe a terra natal.” (TCHÉKHOV, 2018, p.45). E lembramos como em *A Gaivota*, nesse monólogo sobre a alma do mundo, tudo deixou de existir, o som dos besouros, ou o grito das aves, nada disso se ouve mais. “No prado, os grous já não despertam com um grito, nem se ouvem os besouros nos bosques de tílias” (TCHÉKHOV, 2004, p.23).

Daí pensar em *A Gaivota* esse monólogo escrito pelo jovem escritor Trieplev para o palco improvisado diante do lago, na cena que se desenrola na propriedade do seu tio, Sórin. Sua mãe, Arkádina, atriz renomada – e o seu amante Trigórin, célebre escritor, ambos experientes em suas carreiras, irão assistir. Tréplev escreve sobre o fim de todas as coisas vivas, no texto interpretado por Nina, vestida de branco, sobre a pedra:

Homens, leões, águias e perdizes, cervos de grandes chifres, gansos, aranhas, peixes silenciosos que habitavam as águas, estrelas do mar e criaturas que os olhos não eram capazes de ver - em suma, todas as vidas, todas as vidas, todas as vidas, depois de concluírem seu triste ciclo, se extinguíram... Há muitos milhares de anos não existe mais uma única criatura viva sobre a terra e esta pobre lua acende sua lanterna em vão (Ibidem, p.22-23).

Este é o início do caminho de Triéplev no teatro e na escrita, e Nina, que deseja ser atriz, interpretará o monólogo. Diante do olhar crítico e ferino da mãe de Tréplev, a cena se torna ingênua e no entanto, há um frescor como chega a dizer o médico amigo da família, Dorn, que aprecia a peça. Vê ali algo novo que o emociona. Ouvimos do médico: “Konstantin Gavrilovitch, a peça do senhor me agradou imensamente. É um tanto estranha e não pude ver o final, mesmo assim o efeito é forte. O senhor é um homem de talento, deve persistir” (Ibidem, p.32).

E Macha, que ama Tréplev, gostaria também de ouvi-la mais uma vez. E o próprio Kóstia (Tréplev) a recita às vezes, a sós (o que sabemos por Macha), ela diz: “Quando ele lê alguma coisa, os olhos brilham e o rosto empalidece. Sua voz é linda, triste; e ele tem um jeito de poeta” (Ibidem, p.42).

Nina no primeiro momento despreza o texto porque nele, ela diz, não há personagens vivos, no entanto, no último ato de *A Gaivota*, quando se despede de Tréplev, lembrará desse texto como algo verdadeiro, autêntico e torna a dizer as palavras desta vez num cenário onde tudo ficou para trás, e é uma vida diferente, agora seu trabalho no palco, ela percebe que não se trata de glória e glamour, mas de acreditar e seguir sua vocação. A vida se rasga em diferentes direções e ela precisa seguir.

A apresentação de Nina no lago é pura abertura, sem fechamentos, infinito de dobras para se percorrer sem encontrar pouso. A palavra que se quer ouvida, e sua voz “ressoa neste deserto tristonho, mas ninguém escuta...” (Ibidem, p.23) “Como um prisioneiro lançado num poço profundo e vazio, não sei onde estou e o que me espera” (Ibidem, p.24).

E por que não revisitar esse texto para Nina, e de seu lugar marginal, fazê-lo falar. O que seria para ser esquecido, julgado e desprezado na trama da peça, propõe-se aqui a ser recuperado como voz do que se passa agora, senão o fim dos séculos, o desfile de cada coisa

que se perde, os objetos e seres preservados nos museus que viram chamas, em ruínas.

Perceber o enunciado pleno de vozes (BAKHTIN): silêncios, recusas, objetos que se apresentam repletos de enunciados sobre eles: “até a mais leve alusão ao enunciado do outro imprime no discurso uma reviravolta dialógica, que nenhum tema centrado meramente no objeto pode imprimir” (BAKHTIN, 2016, p.62). Com Bakhtin de *Gêneros do Discurso*, lemos:

por mais monológico que seja o enunciado, por mais concentrado que esteja no seu objeto, não pode deixar de ser em certa medida também uma resposta àquilo que já foi dito sobre dado objeto, sobre dada questão. Ela irá manifestar-se na tonalidade do sentido, na tonalidade da expressão, do estilo, nos matizes mais sutis da composição. O enunciado é pleno de *tonalidades dialógicas* [...] Porque nossa própria ideia - seja filosófica, científica, artística - nasce e se forma no processo de interação e luta com os pensamentos dos outros (Ibidem, p.59).

Caminhar e nomear cada objeto, ser, e pela letra fazer falar a memória. Refletir a diversidade do olhar que reveste de importância cada gesto, cada mínimo detalhe.

O teatro, o palco para Tréplev:

Isto sim é um teatro... A cortina, depois o primeiro bastidor, o segundo bastidor e, em seguida, o espaço vazio. Nenhum cenário. A vista se abre direto para o lago e para o horizonte. Levantaremos a cortina exatamente às oito e meia, quando a lua surgir (TCHÉKHOV, 2004, p.12).

Ao longo da peça, a incompreensão, a não comunicação, os desajustes. Ausências. E a gaivota como ausência da gaivota, como escreve Vassíli Tolmatchov em seu ensaio sobre o não visual no “drama novo”, onde fala de *A Gaivota* o vazio, morte, solidão, tempo. “Ao mesmo tempo, o não visual ‘no drama novo’ constitui o sonho de uma vida não norteadada pela mentira, ou seja, a aspiração a evadir-se da ordinariiedade rotineira” (TOLMATCHOV, Op.cit., p.235) e daí, diz ele, vem a gaivota de Tchékhov.

Tchékhov, esse “poeta do Vazio” – escreve Tolmatchov (Ibidem, p.241) quando fala da peça essa “ausência da gaivota – dos seres fantasmagóricos, que vemos no seu voo, ao pé da água, mas não no ninho,

com os filhotes” (Ibidem, p.242). E aponta entre os seus personagens o próprio Vazio, “relacionado com a repetitividade estúpida da vida” (Ibidem, p.245). Tal como na peça *Tio Vânia*, “onde as mesmas palavras (‘é preciso trabalhar’, ‘partiram’) são ditas três ou quatro vezes por várias personagens” (Idem). E na insistência dessas falas, “extinguem-se as chamas do tempo tchekhoviano”, diz Tolmatchov: “esse incêndio invisível possui formalização não somente verbal mas também sonora” (Ibidem, p.246). Ao lado de pausas, silêncios, “a música, que toca cada vez mais baixo em *As Três Irmãs*, é uma característica, antes de mais nada, do nada, da ausência de vida”(Idem). Um tempo incendiário em Tchékhev.

Em minha leitura de *A Gaivota* na cena atual de nossas perdas, a pergunta sobre a vida em torno do lago. Podemos pensar a gaivota em imagens e silêncios, ecos das margens. O que se destrói a troco de nada? No *grande tempo* de Bakhtin, com enunciados que dialogam dinamicamente, olhar agora para nós mesmos, nesse estar perto de tantas feridas. O lago como margens, vidas periféricas, espaços da cidade, memória, cultura, o museu em chamas. As vidas ao pé do lago respiram ou recebem o disparo? As margens do lago em chamas. Como respirar num lago em chamas? Na palavra que lida com vestígios. E essa alma do mundo, a peça escrita por Tréplev e encenada por Nina, essa alma do mundo sem lugar, plena de vozes mas que fala para ninguém. Não há quem escute.

Nina deixa o lago a que se sentia atraída e vai para Moscou. Ouvimos Nina dizer a Tréplev no primeiro ato de *A Gaivota*, quando chega para sua apresentação artística, sem fôlego, escondida do pai e da madrasta, já na hora de começar – “eu me sinto atraída para cá, para o lago, como uma gaivota...” (TCHÉKHOV 2004, p.17). E no segundo ato, em sua conversa com Trigórin, no fascínio que sente por seu mundo de escritor “talentoso e célebre”, Nina aponta a casa do outro lado do lago: “É a propriedade de minha falecida mãe. Nasci lá. Passei a vida toda nas margens deste lago e conheço muito bem cada ilhota” (Ibidem, p.56). E ao final do terceiro ato ela toma a decisão, irá para Moscou atrás da glória e de Trigórin: “Amanhã, já não estarei mais aqui, vou deixar meu pai, vou abandonar tudo e começar uma vida nova. Vou partir para Moscou, assim como o senhor. Nós nos veremos por lá” (Ibidem, p.78-79). Ao que Trigórin furtivamente responde, “[olhando para trás] Hospede-se no hotel Bazar Es-lavo... Avise-me assim que chegar...” (Ibidem, p.79). Aí, um disparo.

Nina recebe simbolicamente um dos primeiros tiros disparados na peça, escreve Tolmatchov: “Nina é morta para o público da província, para os espetáculos amadores, para a vida ao pé do lago [...] Por meio dela, apresenta-se o símbolo de uma vítima artística – a gaivota abatida por um tiro” (TOLMATCHOV, p. 244). E Tolmatchov diz de Trigórin que ele “cria uma ilusão fatídica – a gaivota ou Nina como atriz – e envia tal ilusão, assunto ressuscitado do seu caderno de anotações, para a cidade. Simbolicamente, esse é o primeiro e principal ‘disparo’ da peça” (Idem).

Nina foi para a cidade, sabemos o que aconteceu, que Trigórin a deixou, o que era de se esperar, e que perdeu o bebê, sabemos pelo relato de Tréplev no quarto ato que ela no palco atuava sem vida, até Nina perceber, já quando volta nesse último ato: que não se trata de glória, mas de acreditar, levar sua cruz, um ofício, e daí caminha sobre destroços. Agora caminha com o que tem.

Agora, enquanto estou aqui, caminho o tempo todo, caminho e penso, o tempo todo, caminho e sinto que meu espírito se torna mais forte a cada dia... Agora eu sei, Kóstia, agora eu compreendo que o nosso trabalho, representando no palco ou escrevendo, o que importa não é a glória, não é o esplendor, não é aquilo com que eu tanto sonhava, mas sim a capacidade de suportar. Aprenda a carregar sua cruz e acredite. Eu acredito e, assim, nem sou tanto e, quando penso na minha vocação, não sinto medo da vida (TCHÉKHOV, 2004, p. 107).

“Um homem chegou por acaso, viu uma gaivota e, por pura falta do que fazer, matou a gaivota... O tema para um pequeno conto...” Nina no último ato, lembra, anotações do caderninho de Trigórin, quando em sua conversa na beira do lago ele viu a gaivota abatida por Tréplev. Ela, Nina, a gaivota. E podemos ecoar sua voz. Um dia, um homem por falta do que fazer mata a gaivota, ele a destrói, tema para um conto curto – tema para o que perdemos, e tão frágil e forte é ferido a cada dia.

Esse Tchekhov cada vez mais atual, sua obra em diálogo com a contemporaneidade, desses mundos que desmoronam, a incomunicabilidade nas relações apesar de toda a tecnologia, a solidão, a impossibilidade de agir, em contraste com o que ainda resta das relíquias do nosso mundo partido, da esperança, dos sonhos. No cotidiano, nos detalhes, algo se move, e ainda sondamos entre nossas

escolhas, deambulações, entre nossos caminhos, aquele onde se mantém viva a chama da utopia.

Nesse sentido, em perguntas, ecos, silêncios, travar um diálogo com a obra de Tchêkhov que nos faz olhar a nós mesmos nesses tempos de agora. Seguir, sobre ruínas, com os cacos-vestígios, organizar o caos e o esquecimento, a violência do apagamento. A memória para fazer pensar.

Hannah Arendt fala da arte sua “transfiguração, uma verdadeira metamorfose, como se o curso da natureza, que requer que tudo queime até virar cinzas, fosse invertido de modo que até o pó pudesse irromper em chamas” (ARENDDT, 2020, p. 209-210). Na reificação, no movimento de se transformar em coisa, uma transfiguração. Ela revive a letra, o espírito vivo de um poema de Rilke, que ela inscreve, no original, na nota ao pé da página. Sua dor, seu espanto, nestas linhas, e aqui traduzo livremente: as chamas tornam-se cinzas, mas na arte: poeiras tornam-se chamas.

Pensar e lembrar, como escreve Hannah Arendt, esse estado necessário para que não nos tome a barbárie. Aquele que destrói, porque não pensa e lembra, é incapaz de criar.

Referências

- ANGELIDES, S. A. P. *Tchékhov: Cartas para uma Poética*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- ARENDDT, H. Algumas questões de filosofia moral. Tradução de Rosaura Eichenberg. In: ARENDDT, H. *Responsabilidade e julgamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 112-212.
- ARENDDT, H. A permanência do mundo e a obra de arte. Tradução de Roberto Raposo In: ARENDDT, H. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2020. p.207-216.
- ARENDDT, H. Filosofia e política. Tradução de Helena Martins. In: ARENDDT, H. *A dignidade da política: ensaios e conferências*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993. p.91-115.
- BAKHTIN, M. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BENJAMIN, W. Imagens de pensamento. Edição e Tradução de João Barrento. In: BENJAMIN, W. *Imagens de pensamento/Sobre o haxixe e outras drogas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p.7-132.

- BENJAMIN, W. O contador de histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov. Edição e Tradução de João Barrento. In: BENJAMIN, W. *Linguagem, tradução, literatura* (filosofia, teoria e crítica). Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p.139-166.
- CAVALIERE, A. VASSINA, E. (Org.) *Teatro Russo, literatura e espetáculo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.
- CHALÁMOV, V. *Contos de Kolimá*. Tradução de Denise Sales e Elena Vasilevich. São Paulo: Editora 34, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, G. A dialética do visual, ou o jogo do esvaziamento. Tradução de Paulo Neves. In: DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 79-116.
- TCHÉKHOV, A. *A Dama do Cachorrinho e Outros Contos*. Tradução, posfácio e notas de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2006a.
- TCHÉKHOV, A. *O beijo e outras histórias*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: 34, 2006b.
- TCHÉKHOV, A. *Cartas a Suvórin: 1886-1891*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Edusp, 2002.
- TCHÉKHOV, A. *A Gaivota*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- TCHÉKHOV, A. *A Ilha de Sacalina: Notas de viagem*. Tradução e apresentação de Rubens Figueiredo. São Paulo: Todavia, 2018.
- TCHÉKHOV, A. *O Assassinato e outras histórias*. Seleção, tradução e prefácio de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naivy, 2006c.
- TOLMATCHÓV, V. O não visual no “drama novo”: Ibsen, Maeterlinck e Tchékhev. Tradução de Noé Silva. In: CAVALIERE, A. VÁSSINA, E. (Org.) *Teatro Russo, literatura e espetáculo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011. p. 233-248.
- VÁSSINA, E.; CAVALIERE, A. O simbolismo no teatro russo nos inícios do século XX: faces e contrafaces. In: A. Cavaliere, E. Vássina, N. Silva (Org.). *Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental*. São Paulo: Humanitas, 2005, p. 107-141.
- VÁSSINA, E. A.P. Tchékhev: Um clássico contemporâneo da literatura russa. *Revista Cult*, São Paulo, v. 12, n. 132, fev. 2009, p. 62-65.

A continuidade do autoritarismo e da violência no Brasil: uma leitura do conto “Você vai voltar pra mim”, de Bernardo Kucinski

Weverson Dadalto (Ifes/Ufes)¹

A obra literária de Bernardo Kucinski é atravessada pela preocupação com a persistência da violência e do autoritarismo na sociedade brasileira. Desde seu romance de estreia, *K: relato de uma busca* (2016), publicado originalmente em 2011, o autor discute os desaparecimentos de pessoas, a tortura, os assassinatos, a censura e o ambiente de medo coletivo durante os anos da ditadura militar no Brasil (1964-1985). Os contos do volume *Você vai voltar pra mim* (2014) também giram em torno da discussão sobre a barbárie perpetrada pelo estado de exceção liderado pelos militares. Nessa mesma linha, a novela *Os visitantes* (2016b) põe em cena as contradições, as lacunas e as dificuldades na elaboração da memória do passado traumático por parte das vítimas, de seus familiares e de toda a sociedade brasileira. A distopia *A nova ordem* (2019) apresenta ações de um regime fascista e genocida que em muitos pontos reflete, de maneira extremada, as tendências políticas de extrema-direita que chegaram ao poder com as eleições de 2018 no Brasil. Mesmo em obras que não tomam a ditadura como tema central, os temas da violência e do autoritarismo são abordados pelo autor, como ocorre no romance policial *Alice* (2014b), em que se estabelece um claro paralelo entre o avanço científico e o recrudescimento da violência no século XX. Esses temas também aparecem, com outra conotação, no romance *Pretérito imperfeito* (2017), em que um pai – o narrador – busca elaborar sua complexa relação com um filho viciado em drogas. O último livro publicado por Kucinski, *Júlia: nos campos conflagrados do Senhor* (2020), continua a discussão sobre os crimes praticados pelo regime militar no Brasil, com atenção especial à atuação da Igreja Católica no período e aos sequestros de crianças filhas de militantes de oposição; ambientado em duas décadas distintas, o romance evidencia a continuidade da

1. Licenciado em Língua Portuguesa e Literatura de Língua Portuguesa (Ufes), mestre em Letras/Estudos Literários (Ufes), doutorando em Letras (Ufes). É professor do Instituto Federal do Espírito Santo (Ifes) – Campus Vitória.

violência e a permanência do trauma da vida das vítimas, de seus familiares e de seus descendentes.

O tema central em torno do qual se agrupam os contos de *Você vai voltar pra mim* é a memória da ditadura militar em um Brasil marcado por desigualdade, intolerância, patrimonialismo, racismo e machismo, entre outros graves problemas sociais. Nesses contos, o autor discorre sobre o clima tenso nos ambientes cotidianos das famílias e das empresas durante o estado de exceção, as ações de resistência armada e o drama dos presos políticos torturados pelos agentes do regime militar. Os 28 relatos curtos apresentam histórias de repressão, violência e resistência, assim como de tentativas de reorganização da vida, superação da dor e elaboração da memória dos traumas depois da abertura democrática. Entre esses relatos, há também um conto sobre a ditadura de Salazar em Portugal, relacionando-se assim o momento histórico brasileiro ao contexto mais amplo dos governos fascistas no século XX.

No conto que dá título ao volume, *Você vai voltar pra mim*, a narração se abre com uma ameaça de um homem: “Veja bem o que você vai dizer, não se esqueça que depois você volta pra cá; você volta pra mim” (KUCINSKI, 2014, p. 69). A seguir, é possível compreender que uma mulher está sendo levada a uma audiência em um tribunal militar, na qual é forçada a ocultar a tortura a que foi submetida e a colaborar com uma farsa jurídica armada apenas para satisfazer as aparências legais do regime de exceção. A mulher, contudo, não suporta sustentar a mentira diante do cinismo do juiz e denuncia publicamente os suplícios que acompanharam o inquérito. Afirma também que não voltará para o centro de tortura em que estava, ameaçando suicidar-se caso seja obrigada a voltar para lá. O juiz, o procurador e o advogado, após longa negociação, decidem então encaminhá-la a um presídio feminino, assinando a sentença diante de todos. Nos últimos parágrafos do texto, contudo, em que a narração emprega formas verbais no presente, o leitor acompanha perplexo a condução da mulher para o mesmo lugar onde estava o torturador, o qual a recebe com sarcasmo: “Eu disse que você ia voltar pra mim, não disse? Vem, benzinho, vamos brincar um pouco” (KUCINSKI, 2014, p. 71). A frase final, mantendo a linguagem objetiva e direta empregada em todo o conto, dá a dimensão do terror e do desespero que atormentam a vítima da ditadura: “Os outros em volta riem” (KUCINSKI, 2014, p. 71).

A mulher torturada no conto, personagem sem nome, representa os milhares de pessoas que foram ameaçadas, perseguidas, torturadas, censuradas, mortas ou desaparecidas durante o período militar no Brasil: “Só ela, de tantos companheiros, ainda viva” (KUCINSKI, 2014, p. 69). Como lembra Janaína de Almeida Teles, os cidadãos brasileiros foram submetidos, na época, a uma “cultura do medo”, que consistia na paradoxal ocultação e revelação dos crimes praticados pelos agentes da ditadura, de forma que os criminosos não eram punidos e, ao mesmo tempo, os opositores ao regime e a população em geral, intimidados pela alta violência da repressão, muitas vezes optavam pelo silêncio resignado e pela autocensura:

A tortura garantiu, em larga medida, a eficiência não somente como método de interrogatório, mas como forma de controle político. A censura e o domínio exercido sobre as instituições culturais como universidades, cinemas, teatro, TV e jornais impuseram o silêncio e estimularam a autocensura, difundiram a sensação de isolamento e descrença e foram fortes elementos dissuasivos. (TELES, 2010, p. 257)

Estabeleceu-se, assim, um ambiente político caracterizado pelas práticas criminosas dos agentes repressores e pela instalação de um clima de terror que impedia a manifestação democrática e a busca por justiça social. Para que essa estratégia funcionasse, a propaganda ideológica do regime empregou um expediente comum em regimes fascistas: a criação de um perfil de “inimigo da pátria”, uma espécie de bode expiatório, sobre o qual se projeta a culpa por todos os problemas sociais vividos pela população, problemas provocados ou reforçados, em sua maioria, pela própria ordem econômica defendida pelo regime opressor. Na Alemanha nazista, os “inimigos da pátria” mais visados foram os judeus; no Brasil dos anos de chumbo, foram os militantes de esquerda, opositores políticos e intelectuais chamados de “comunistas”, “terroristas” ou “subversivos”. Nesse grupo pode ser incluída a personagem do conto de Kucinski, se considerarmos o contexto geral do livro. Essas categorias de inimigos da pátria, entretanto, são modificáveis e intercambiáveis a depender das circunstâncias em que se instala o fascismo: importa aos detentores do poder direcionar o ódio das massas, oriundo de suas frustrações econômicas e afetivas, a um grupo determinado de pessoas, delimitado ou por características étnicas e culturais, como no caso

dos judeus durante o nazismo, ou por orientações ideológicas e políticas, como no caso dos “comunistas” durante a ditadura brasileira.

Os filósofos Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, em *Dialética do esclarecimento*, buscaram compreender como o antissemitismo impulsionado pelo fascismo alemão servia aos interesses do regime ao direcionar o ódio contido das massas a uma coletividade específica, eleita artificialmente como a responsável por todas as mazelas sociais: “Para os fascistas, os judeus não são uma minoria, mas a antirraça, o princípio negativo enquanto tal; de sua exterminação dependeria a felicidade do mundo” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 139). A revolta recalcada dos indivíduos é direcionada a um grupo social específico: “Os judeus são hoje o grupo que, tanto prática quanto teoricamente, atraem sobre si a vontade de destruição que uma falsa ordem social gerou dentro de si mesma. Eles são estigmatizados pelo mal absoluto como o mal absoluto” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 139). Por isso, no antissemitismo nazista a raça não é, de acordo com esses autores, o critério determinante que leva ao processo de exterminação em massa dos judeus. O elemento central do antissemitismo nazista é a própria necessidade inerente à ordem totalitária de delimitar grupos sociais assinalados por uma diferença supostamente perigosa, e depois induzir a coletividade a apagar essas diferenças por meio da eliminação dos indivíduos assinalados. Reduz-se assim o corpo social a uma massa homogênea e manipulável, objetivo para o qual é preciso dar cabo dos grupos que supostamente ameaçariam essa falsa harmonia:

A raça não é imediatamente, como querem os racistas, uma característica natural particular. Ela é, antes, a redução ao natural, à pura violência, a particularidade obstinada que, no existente, é justamente o universal. A raça, hoje, é a autoafirmação do indivíduo burguês integrado à coletividade bárbara. Os judeus liberais, que professaram a harmonia da sociedade, acabaram tendo que sofrê-la em sua própria carne como a harmonia da comunidade étnica (*Volksgemeinschaft*). Eles achavam que era o antissemitismo que vinha desfigurar a ordem, quando, na verdade, é a ordem que não pode viver sem a desfiguração dos homens. A perseguição dos judeus, **como a perseguição em geral**, não se pode separar de semelhante ordem. Sua essência, por mais que se esconda às vezes, é a violência que hoje se manifesta. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 140, grifos nossos)

Adorno e Horkheimer lembram ainda que, na Alemanha nazista, a massa populacional projetava sobre os judeus um ódio que se originava na frustração econômica, e não necessariamente no puro racismo. Muitos judeus da Alemanha pré-nazista eram comerciantes e, por isso, apareciam à população como os responsáveis pela circulação de mercadorias. A exploração do trabalho e a apropriação da mais-valia ocorriam nas fábricas, mas os trabalhadores só as sentiam quando empregavam os rendimentos do trabalho para comprar mercadorias. Assim, os trabalhadores, incapacitados financeiramente de adquirir os produtos que desejavam, viam no judeu comerciante a face visível e imediata da opressão. Ou seja, já que quem apresentava a conta era o judeu, era sobre ele que o trabalhador, orientado pela propaganda ideológica de ódio e antissemitismo, direcionava toda a culpa pelo baixo poder de compra de seu salário. “Por isso as pessoas gritam: ‘pega ladrão!’ e apontam para o judeu. Ele é, de fato, o bode expiatório, não somente para manobras e maquinações particulares, mas no sentido mais amplo em que a injustiça econômica da classe inteira é descarregada nele” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 154). A seguir, os autores reforçam que essa projeção não depende das ações e características dos próprios judeus, mas do ódio de quem lhes ataca: “Pouco importa como são os judeus realmente; sua imagem, na medida em que é a imagem do que já foi superado, exhibe os traços aos quais a dominação totalitária só pode ser hostil” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 164).

Embora não se possa estabelecer uma comparação direta entre o nazismo, responsável pela indizível e imensurável barbárie do Holocausto, e a ditadura militar brasileira, dadas as especificidades e as circunstâncias de cada evento histórico particular, é possível notar que em ambos se verifica um recurso ideológico comum, empregado pelos dominadores: o direcionamento do ódio das massas a um suposto grupo responsável pelo perigo social. Também no Brasil houve a elaboração ideológica de um inimigo comum sobre o qual recaía a culpa de toda desordem social, de toda manifestação de insatisfação econômica ou de toda desobediência moral. Tal desordem, contudo, era provocada pelo sistema socioeconômico voltado para a exploração do trabalhador e para a geração de desigualdade social, assim como pelo sistema moral propagado pelos setores conservadores e voltado para a repressão dos impulsos afetivos. Os opositores ao regime, marcados como comunistas, lutavam contra o

sistema sócio-político-econômico opressor. Os dominadores, entretanto, inculpavam esses opositores como os causadores desses mesmos problemas sociais. Por isso, passavam a ser considerados contraventores perigosos, mercedores de tortura e morte, como no caso da personagem do conto de Kucinski.

Giorgio Agamben, em outra linha de análise, afirma que os totalitarismos modernos instauram, por meio do estado de exceção, “uma guerra civil legal que permite a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político” (AGAMBEN, 2004, p. 13). Nesses regimes, segundo Agamben, ocorre a suspensão da ordem jurídica constitucional, a indeterminação entre absolutismo e democracia e a abolição da distinção entre os poderes Executivo, Legislativo e Judiciário, assumindo o primeiro a função dos outros dois. Para que isso seja possível, é preciso que os governos autoritários divulguem a ideia de um estado de necessidade, em que seria imprescindível proteger o país – ou a própria democracia – de supostos inimigos internos ou externos (AGAMBEN, 2004, p. 40-49). Diante desse cenário, o Executivo passa a governar por decretos e atos legislativos alheios ou suplementares à ordem jurídica, que seriam necessários e urgentes para combater violentamente as pessoas declaradas perigosas: a constituição supostamente está em vigor, mas não se aplica, enquanto são aplicados decretos e atos legislativos que não têm valor legal. Portanto, “o estado de exceção é um espaço anômico onde o que está em jogo é uma força de lei sem lei” (AGAMBEN, 2004, p. 61).

No Brasil, a ilusão de necessidade foi criada pelo governo autoritário da ditadura militar sobretudo pela perseguição aos “subversivos” e aos “comunistas”, como ocorreu também em outros países da América Latina: “[...] a estratégia dos autoritarismos latino-americanos do século XX, de modo geral, tem sido utilizar a ideologia da ‘segurança nacional’, tornando a figura do inimigo não necessariamente um dado externo à realidade do país, mas sobretudo interno” (GINZBURG, 2010, p. 142-143). Para combater esses supostos inimigos, deu-se à polícia poder para perseguir, prender e torturar qualquer pessoa que declarasse oposição ao regime, abrindo-se a possibilidade de uma violência policial sem punições. Dessa forma, as corporações militares ou policiais se apresentam como a face mais violenta do estado de exceção, na medida em que

não respeitam os direitos individuais garantidos pela ordenação jurídica, já que esta está suspensa.

É importante notar que, no conto de Kucinski, a vítima é a única mulher entre todos os personagens. O título do conto possivelmente alude a certo romantismo frequente em alguns gêneros da música popular brasileira, como, por exemplo, na canção “Você vai voltar pra mim”, do grupo de pagode Só Pra Contrariar (1994)². Chama também atenção o vocativo romântico “benzinho”, empregado na última fala do torturador. Tanto o título do conto quanto o vocativo fazem pensar que o personagem torturador simula cinicamente um relacionamento amoroso abusivo com a mulher. Estabelece-se assim uma associação entre a violência da tortura praticada durante a ditadura e a permanência da violência contra a mulher, cotidianamente verificada, em suas mais diversas formas, na sociedade brasileira, e frequentemente cometida pelos próprios maridos das vítimas. Por meio dessa associação, pode-se deduzir que o conto insinua que a violência perpetrada pela ditadura é uma face visível e extremada de outras formas de violência, mais sutis e mais cotidianas, por isso mesmo mais permanentes e arraigadas na cultura e no corpo social. Considerando-se a mulher sem nome do conto, também aqui os filósofos de Frankfurt oferecem elementos para o debate:

O homem dominador recusa à mulher a honra de individualizá-la. A mulher tomada individualmente é, do ponto de vista social, um exemplar da espécie, um representante de seu sexo e é por isso que ela, na medida em que está inteiramente capturada pela lógica masculina, representa a natureza, o substrato de uma subsunção sem fim na Ideia, de uma submissão sem fim na realidade. A mulher enquanto ser pretensamente natural é produto da história que a desnatura. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 93)

Perpetua-se, assim, o prazer sádico da violência contra a mulher, como aquele afirmado pelo personagem Pe. Sévérino para Thérèse, no romance *Justine ou os tormentos da virtude*, de Sade: “Aquele que fizer nascer em uma mulher a mais tumultuosa impressão, aquele que melhor perturbar toda a organização dessa mulher, certamente terá conseguido obter para si a mais alta dose de volúpia possível”;

2. A canção pode ser encontrada em <https://www.youtube.com/watch?v=B4oChqBOIYo>.

e ainda: “o egoísta voluptuoso que estiver persuadido de que seus prazeres não serão intensos se não forem completos, irá impor, ao dominá-los, a dose mais forte possível de dor ao objeto que lhe serve” (SADE, 2019, p. 148). O torturador do conto, ao tratar a mulher de forma cinicamente carinhosa, atualiza a sevícia sádica observada não apenas nas patologias individuais, mas também nos regimes totalitários e nos governos autoritários, em diferentes períodos históricos.

O delegado torturador, no conto, está associado a uma rede de sustentação do estado de exceção, como se pode deduzir pelos verbos com sujeito indeterminado no quarto parágrafo do texto de Kucinski: “penduraram”, “deixaram”, “garantiram”. Como representante do aparelho policial-militar responsável pela repressão, o torturador emprega conhecimentos técnicos e produtos resultantes do avanço científico para torturar – tais como choques elétricos e armamentos – e, depois, para disfarçar as marcas do suplício por meio de medicamentos. Ele não age sozinho, não se trata apenas da força individual de um homem truculento; ele personifica a própria ordem social repressora e a barbárie que dialeticamente avança entranhada na organização social capitalista. Assim, o torturador é, em última análise, um agente das elites que fomentam a exploração e a miséria do trabalhador ao mesmo tempo em que oferecem os produtos avançados oriundos do “progresso” da ciência e da técnica aos que podem pagar por eles. A serviço dessas elites é que age o governo autoritário, em nome do qual age por sua vez o torturador, e não a serviço do bem-estar da população em geral. Para justificar então o sofrimento causado pela exploração produzida pela ordem econômica, as elites e o governo que as representa precisam atribuir a culpa e direcionar toda a fúria recalcada da população a um inimigo estereotipado: o comunista, como é chamada qualquer pessoa que conteste a ordem vigente.

O torturador, contudo, não é a elite: também é oprimido econômica e afetivamente pelo sistema que ele defende, também vê diariamente a opressão e a barbárie ao seu redor, também tem seus impulsos recalcados pela ordem social moralista. Ele projeta, então, toda a sua insatisfação, sua frustração e seu medo sobre o mais fraco, que ele julga como o responsável por todos os males sociais, os quais, na verdade, são em grande parte provocados pela ordenação socioeconômica. Nesse sentido, afirmam Adorno e Horkheimer:

Os impulsos que o sujeito não admite como seus e que, no entanto, lhe pertencem são atribuídos ao objeto: a vítima em potencial. [...] O indivíduo obcecado pelo desejo de matar sempre viu na vítima o perseguidor que o forçava a uma desesperada e legítima defesa, e os mais poderosos impérios sempre consideraram o vizinho mais fraco como uma ameaça insuportável, antes de cair sobre eles. [...] Quem é escolhido para inimigo é percebido como inimigo. O distúrbio está na incapacidade de o sujeito discernir no material projetado entre o que provém dele e o que é alheio. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 154)

A atuação do torturador, no conto, não seria possível sem a convivência cínica do sistema jurídico: “Juiz, procurador e advogado negociaram longamente” (KUCINSKI, 2014, p. 71). Depois da denúncia pública da tortura, os juristas do tribunal de exceção não se escandalizam, mas se escondem nos procedimentos burocráticos. Assim, mostram-se cúmplices do regime repressor, talvez por apoiarem a ideologia fascista que o mantém no poder. Afinal, um governo ditatorial não se sustenta sem uma ampla base econômica, jurídica, ideológica e militar: o sangue não está somente nas mãos do torturador, mas nas de todos aqueles que lhe dão condições para torturar. Os juristas do conto representam um grande número de juízes, professores, jornalistas e outras categorias profissionais que defenderam o regime militar ou que fingiram ignorar seus crimes. Como bem lembra Jaime Ginzburg, “ser culto não é o mesmo que ser ético”: “não existe nenhuma garantia de que alguém, por ser culto ou letrado, seja moralmente responsável ou eticamente dedicado ao outro” (GINZBURG, 2017, p. 178). Na atitude dos juristas do conto se escancara a velha aliança dialética entre o conhecimento e a violência, entre civilização e barbárie, entre esclarecimento e mito, como propõem Adorno e Horkheimer, que defendem que o próprio conceito de esclarecimento, “tanto quanto as formas históricas concretas, as instituições da sociedade com as quais está entrelaçado, contém o germe para a regressão que hoje tem lugar por toda parte” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 13).

Há no conto, ainda, personagens que observam e se divertem diante do sofrimento: “Os outros em volta riem” (KUCINSKI, 2014, p. 71). Num exercício de extrapolação do conto, pode-se imaginar que os “outros em volta” não são apenas os comparsas do torturador, mas representam também uma ampla parcela da população

que cinicamente testemunha o horror e não age para impedi-lo. Os que riem diante do tormento da mulher supliciada não são menos responsáveis pela tortura do que o próprio torturador. Esse grande contingente de cidadãos coniventes com a tortura soma-se a outros grupos sociais amedrontados pelas constantes ocorrências de violência estatal ou alienados pela propaganda ideológica que aparelhava os meios de comunicação de massa, as instituições religiosas e o sistema escolar. Assim, os “outros”, os que não são contrários à ditadura e não são rotulados como comunistas, fecham os olhos para os crimes do Estado, ou os aplaudem, ou os negam hipocritamente, ou ainda se aproveitam da fraudulenta estabilidade econômica propagada pelo regime. É claro, isso não diz respeito a todos os cidadãos: é inegável que parte considerável da população não só foi solidária às vítimas da ditadura, como também se mobilizou para derrubar o regime. Mas é inegável também o apoio de outro grande número de pessoas às práticas autoritárias. O conto não narra o que sente a mulher nesse momento, e justamente esse silêncio dá a dimensão de seu desespero diante da constatação de que muitos grupos sociais se alheiam diante da violência ou riem do sofrimento de um suposto inimigo aniquilado.

Os últimos parágrafos do conto são separados dos demais por um espaço em branco maior entre as linhas. Depois dessa ruptura no corpo do texto, a narração, antes elaborada predominantemente com verbos no pretérito, passa a empregar preferencialmente verbos no presente do indicativo: “De novo está só no camburão. Percebe que é o mesmo que a trouxe e se inquieta. Passa a observar o trajeto pela grade de ventilação. Vê, aterrorizada, entrarem pelo mesmo portão através do qual haviam saído para o tribunal” (KUCINSKI, 2014, p. 71). Esse emprego das formas verbais no tempo presente na narração dos fatos principais provoca um efeito de suspense e apreensão em relação ao desfecho da narrativa, como se o leitor vivesse ansiosamente a mesma expectativa da personagem. Além disso, esse recurso pode provocar um efeito de atualidade, como se os fatos narrados não tivessem ocorrido em um pretérito distante, mas continuassem acontecendo na própria época em que vive o leitor.

Kucinski emprega ainda um curioso recurso que pode promover uma identificação provisória entre o leitor e a protagonista da narrativa: o pronome “você”, empregado no título e repetido na fala do torturador na abertura do primeiro parágrafo do texto, não tem

inicialmente um referente explícito. Nesse estágio da leitura, seria possível inferir que o pronome é dirigido ao próprio interlocutor do texto, o leitor. Somente ao continuar a leitura o leitor descobre que essa segunda pessoa se refere à mulher torturada. Dessa forma, ele também pode identificar-se, inicialmente, com a segunda pessoa do título do conto e, depois, com a vítima da tortura.

É possível deduzir, a partir da observação das formas verbais no presente no final do conto e do emprego da segunda pessoa no título, que o autor tenha escrito o conto ambigualmente referindo-se ao passado da ditadura e ao presente de seu leitor contemporâneo. É como se o conto emitisse um alerta ao leitor do início do século XXI: “cuidado, o perigo da ditadura ainda não passou, o fascismo ainda pode voltar ao poder”. Assim, a ameaça do torturador, “você vai voltar pra mim”, pode ser lida não apenas como uma intimidação direcionada à personagem torturada, mas também como um aviso à sociedade brasileira, que, se não estiver atenta, corre o risco de sucumbir novamente a governos autoritários de tendência fascista.

De fato, em 2014, quando foi publicado *Você vai voltar pra mim*, já se manifestavam nas ruas e nas redes sociais vários grupos que reivindicavam publicamente a volta da ditadura militar: durante os grandes protestos iniciados em 2013 contra o mandato de Dilma Rousseff foram comuns os pedidos públicos, embora ainda aparentemente isolados, de uma interferência militar autoritária com a finalidade de derrubar o governo do Partido dos Trabalhadores³. De acordo com pesquisa divulgada pela revista *Veja*, em 2016 cerca de um terço dos brasileiros apoiavam uma intervenção militar no país⁴. Mesmo depois de mais de 30 anos do fim dos governos militares, não são raros os relatos de torturas em delegacias da polícia militar e nos presídios brasileiros⁵. Também têm sido cada vez mais frequentes as denúncias de censura político-ideológica a obras de

3. Ver, por exemplo, notícia publicada pelo site UOL em 22/03/2014: <https://bit.ly/2KMYX4z>.

4. Informação publicada no site da revista *Veja* em 20/12/2016. Disponível em <https://bit.ly/2QMwvDT>.

5. Ver, por exemplo, a denúncia do Ministério Público Federal sobre práticas de tortura em presídios do Pará sob intervenção federal, publicada pelo jornal *O Globo* em 08/10/2019: <https://glo.bo/2KQKMeT>. Outro exemplo pode ser encontrado na notícia da prisão de ex-diretores de presídios e policiais penais condenados por torturar e matar preso na Paraíba: <https://glo.bo/2Tl6yv4>.

arte, publicações impressas e eventos⁶. Esses são apenas alguns dos abundantes exemplos da permanência do pensamento autoritário no Brasil atual.

Além disso, nas últimas décadas não houve uma reforma substantiva nos modos de atuação das forças policiais do Brasil, ainda extremamente violentas. Por exemplo, um relatório da Anistia Internacional, publicado em 2015, demonstra que a polícia brasileira é a mais letal do mundo, tomando como alvo principal os jovens negros de periferia⁷. Lília M. Schwarcz lembra que a maioria dos moradores das grandes cidades “têm medo de sofrer agressão por parte da polícia”, avaliando que o medo despertado pela polícia ecoa e atualiza ainda hoje uma “representação consagrada na época da ditadura militar, e no ambiente pesado da repressão dos anos 1970” (SCHWARCZ, 2019, p. 157).

Foi nesse ambiente violento e autoritário que um grupo político de extrema-direita, de tendência fascista, chegou ao poder com a eleição de Jair Messias Bolsonaro à Presidência da República, em 2018. O próprio Bolsonaro, deputado federal na época da votação do *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, em 2016, já havia dedicado publicamente seu voto, no plenário da Câmara, a Carlos Alberto Brilhante Ustra⁸, ex-chefe do maior centro de repressão durante a ditadura militar, o DOI-CODI. Bolsonaro exaltou, assim, um dos maiores torturadores da história do país, responsável inclusive pela sevícia imposta à própria Dilma Rousseff, ela que foi também uma mulher torturada, como a do conto, quando era militante contra a ditadura, na década de 1970. O vice-presidente do Brasil, General Hamilton Mourão, em 2020, declarou cinicamente que o coronel Brilhante Ustra “era um homem de honra e um homem que respeitava os direitos humanos de seus subordinados”⁹. Ao final de 2019, Bolsonaro propôs a criação de um novo partido político: a Aliança pelo Brasil.

6. Por exemplo, a revista Carta Capital noticiou em 07/11/2019: “A censura está de volta ao Brasil, alertam artistas e organizações”. Disponível em <https://bit.ly/2DeJA0e>.

7. Informação publicada pela revista Exame em 06/02/2019 e disponível em <https://bit.ly/33lP3O9>.

8. O vídeo do discurso do então deputado federal Jair M. Bolsonaro pode ser visto no site UOL, publicação de 17/04/2016, disponível em <https://bit.ly/37ILbKq>.

9. O vídeo com a declaração do vice-presidente da República pode ser visto em reportagem do Jornal do Brasil, de 09/10/2020, disponível em <https://bit.ly/3omUiIX>.

João Filho, jornalista do site *The Intercept Brasil*, chegou a afirmar categoricamente: “é o primeiro partido neofascista do país”: “Todos os elementos [do neofascismo] estão ali: o ultranacionalismo, o anti-comunismo, a contestação permanente da democracia liberal, a veneração por um líder populista, o discurso autoritário”¹⁰. Também vale lembrar, dentre tantas manifestações de autoritarismo e de elogio à ditadura, a ameaça de Paulo Guedes, ministro da Economia do governo Bolsonaro: “Não se assustem então se alguém pedir o AI-5. Já não aconteceu uma vez?”¹¹ Esses casos não são isolados ou simples manifestações individuais de pessoas desinformadas; na verdade, são episódios que atestam a permanência e a força do discurso autoritário no Brasil.

A permanência de discursos e práticas de tendência fascista na sociedade brasileira é tema da obra de Kucinski não apenas no conto citado, e sim em todo o conjunto de sua obra. O passado da ditadura e o presente do autoritarismo bolsonarista são tratados especialmente em dois importantes romances do autor: enquanto *K: relato de uma busca* (2011) discute o drama da violência do regime militar iniciado após o golpe de 1964, e *A nova ordem* (2019), cujos fatos narrados se passam em 2019, elabora um cenário ficcional distópico que em muitos aspectos alude ao governo Bolsonaro. Desse modo, a previsão do torturador do conto (“Eu disse que você ia voltar pra mim, não disse?”), lida no contexto do conjunto da obra de Kucinski, parece não se referir apenas à mulher torturada, mas à própria sociedade brasileira, no interior da qual já se percebia a volta das tendências autoritárias na época da publicação do conto, tendências agora abertamente declaradas pelo governo liderado por um apologista da ditadura.

Eurídice Figueiredo afirma que “no Brasil não se cultiva a memória política porque a anistia significou amnésia, o país se recusa a enfrentar seu passado, a rever os crimes cometidos, a expor as atrocidades perpetradas por um regime de exceção” (FIGUEIREDO, 2017, p. 26). A mesma autora ainda observa:

10. Texto jornalístico do *The Intercept Brasil* de 17/11/2019, disponível em <https://bit.ly/33jfVxY>.

11. Declaração do ministro Paulo Guedes durante uma entrevista coletiva em Washington (EUA), em 25/11/2019, relatada, por exemplo, em reportagem do jornal *Folha de S.Paulo*, disponível em <https://bit.ly/2P4oRTK>.

O Estado brasileiro não puniu os culpados pelos crimes contra a humanidade ocorridos durante o período da ditadura e continua a praticar os mesmos crimes de tortura e morte, não mais por delitos de opinião, mas contra cidadãos das classes desfavorecidas que tenham ou não praticado pequenos crimes. (FIGUEIREDO, 2017, p. 39)

Também Janaína de Almeida Teles discute a falta de uma elaboração do passado da ditadura militar:

No Brasil, a Lei da Anistia parcial de 1979 garantiu a ampliação da atividade política e permitiu a volta dos exilados, mas, ao impor obstáculos à investigação do passado recente, negou aos familiares de mortos e desaparecidos políticos a possibilidade de conhecer a verdade sobre esses crimes e de contar sua história, dificultando a constituição da memória. (TELES, 2012, p. 109)

É necessário elaborar o passado traumático para, assim, evitar que seus efeitos permaneçam no presente. No caso da ditadura militar brasileira, há uma terrível deficiência de memória, em parte porque nunca foi levado à frente um julgamento sério e público dos ditadores e dos torturadores, nem uma profunda análise que envolvesse toda a sociedade e não apenas os estudiosos especializados. Ao invés disso, uma grande parcela da população conserva ainda as ideias e os preconceitos perpetrados pela ideologia oficial do regime. Kucinski fala, por isso, em um “mal de Alzheimer nacional” (KUCINSKI, 2016, p. 15): um país sem memória, e, pior, um país sem capacidade de julgamento crítico, com tendência à repetição, frequentemente agressivo, dependente de lideranças e sem condições de elaboração de um discurso comum coerente e responsável em relação ao seu passado. Dessa forma, o passado não elaborado permanece presente tanto em valores e preceitos de ordem ideológica quanto em práticas políticas e sociais de perpetuação da violência.

Portanto, o passado não elaborado retorna no presente. Não se trata, evidentemente, de uma relação de causa e efeito, como se a violência do passado determinasse o presente de maneira inelutável. Nem se trata de afirmar que a responsabilidade da volta do fascismo seja das próprias vítimas que não teriam elaborado satisfatoriamente o seu passado; na verdade, as vítimas e/ou seus familiares não se cansaram de denunciar a barbárie representada pelo regime opressor: “Os opositores da ditadura militar, vitimados ou não pela prática corrente da tortura, não deixaram de elaborar publicamente

sua experiência, suas derrotas, seu sofrimento” (KEHL, 2010, p. 127). Quem não o fez foram os torturadores e seus defensores, assim como a grande parcela da população que foi conivente com a ditadura ou sequer tomou conhecimento de suas práticas. É desse último lado que está “o apagamento da memória que produz a repetição sintomática da violência institucional brasileira” (KEHL, 2010, p. 128).

Considerando-se essa repetição do autoritarismo que sustenta a violência policial e o controle social, talvez seja necessário precisar a afirmação anterior: o passado não elaborado *permanece* no presente. Trata-se de uma relação de continuidade. A elaboração do passado poderia ter sido a força de interrupção da violência, o que não ocorreu. Permanece então a violência, como pensaram Edson Teles e Vladimir Safatle:

[...] nenhuma palavra melhor do que “violência” descreve esta maneira que tem o passado ditatorial de permanecer como um fantasma a assombrar e contaminar o presente. “Contaminar” porque devemos nos perguntar como a incapacidade de reconhecer e julgar os crimes de Estado cometidos no passado transforma-se em uma espécie de referência inconsciente para ações criminosas perpetradas por nossa polícia, pelo aparato judiciário, por setores do Estado. (2010, p. 10-11)

Adorno também se preocupou com a necessidade de elaboração do passado: “A sobrevivência do fascismo e o insucesso da tão falada elaboração do passado, hoje desvirtuada em sua caricatura como esquecimento vazio e frio, devem-se à persistência dos pressupostos sociais objetivos que geram o fascismo” (ADORNO, 2012, p. 43). Segundo Adorno, o fascismo não é produzido somente a partir de disposições subjetivas: “A ordem econômica e, seguindo seu modelo, em grande parte também a organização econômica, continuam obrigando a maioria das pessoas a depender de situações dadas em relação às quais são impotentes, bem como a se manter numa situação de não-emancipação” (ADORNO, 2012, p. 43). Assim, as pessoas precisam, segundo Adorno, de abrir mão da ideia de subjetividade autônoma e adaptar-se à situação existente.

A necessidade de uma tal adaptação, da identificação com o existente, com o dado, com o poder enquanto tal, gera o potencial totalitário. Este é reforçado pela insatisfação e pelo ódio, produzidos

e reproduzidos pela própria imposição à adaptação. Justamente porque a realidade não cumpre a promessa de autonomia, enfim, a promessa de felicidade que o conceito de democracia afinal assegurara, as pessoas tornam-se indiferentes frente à democracia, quando não passam até a odiá-la. (ADORNO, 2012, p. 43-44)

Ou seja, para que não haja mais o risco de ressurgimento do fascismo é preciso mudar a ordem econômica que não permite a emancipação e a satisfação das pessoas. A elaboração do passado exige, então, a transformação da ordem socioeconômica que possibilitou a existência daquele passado. “O passado só estará plenamente elaborado no instante em que estiverem eliminadas as causas do que passou. O encantamento do passado pôde manter-se até hoje unicamente porque continuam existindo suas causas” (ADORNO, 2012, p. 49).

Como explica Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 103), a lembrança do passado reivindicada por Adorno não deve acontecer simplesmente numa espécie de culto ou comemoração, mas numa exigência de análise esclarecedora que deveria produzir instrumentos para a compreensão do presente. Apenas essa pedagogia iluminista, contudo, é limitada: “É a ordem econômica injusta que leva os indivíduos a aderir a ideologias racistas e fascistas, mais do que disposições subjetivas individuais, ressalta ele [Adorno]” (GAGNEBIN, 2009, p. 103). Para que tenha eficácia, a memória do passado deve estar associada, portanto, à recusa e à reestruturação da ordem social e econômica que possibilitaram a emergência do fascismo no passado. Gagnebin lembra ainda que, para Adorno, uma pedagogia emancipadora corre o risco de atingir apenas aqueles que já estão abertos a ideais emancipatórios e que não dependem da identificação com a estrutura socioeconômica para sobreviver. Assim, “a defesa da necessidade e do poder da *Aufklärung* não significa que ela seja onipotente para lutar contra o racismo e o fascismo. Mas ela continua imprescindível” (GAGNEBIN, 2009, p. 103).

Como já ficou dito acima, os contextos históricos em que surgiram o fascismo na Europa e a ditadura militar no Brasil são radicalmente diferentes, assim como é incomparável a dimensão dessas tragédias; isso não significa, contudo, que não se possa buscar na reflexão crítica a respeito do fascismo um aprendizado ético e uma reflexão crítica que forneçam instrumentos para a análise do passado brasileiro, passado ainda muito sensível no presente. Nesse sentido, pode-se concluir que, para que a elaboração da memória

do passado autoritário brasileiro contribua na luta pela interrupção da continuidade da violência no presente, é necessário dar voz às vítimas e promover circunstâncias em que sejam ouvidas e levadas a sério. É urgente também discutir o que ocorreu e debater publicamente as causas do fascismo, o qual se manifestou na ditadura militar brasileira e ameaça agora instalar-se novamente. Uma política de divulgação de informações e de educação esclarecida também é imprescindível, embora sua eficácia esteja condicionada à transformação da ordem econômica que gera o fascismo. É preciso igualmente elaborar o passado por meio de textos literários, como o faz Bernardo Kucinski, e de outras formas de arte que colaborem na superação do trauma da violência.

Dessa maneira, a elaboração coletiva da memória do passado mostra-se indispensável para a compreensão do quadro socioeconômico em que surge a violência autoritária e para a identificação de suas causas. A partir disso, será possível compreender também o autoritarismo presente para, então, resistir a ele. O que não pode ocorrer é o esquecimento, a negação ou o revisionismo, que confere novamente ares de necessidade e de progresso a uma época marcada pela ausência de democracia, pela violência, pelo retrocesso e pela barbárie. Como afirma Márcio Seligmann-Silva,

Que o 'debate' revisionista continue 'acalorado' não é uma comprovação de que Adorno se enganou ao acreditar em um eminente esquecimento, mas antes uma comprovação de que o esquecido – aquilo que não pode se decantar em experiência – assombra os vivos, como o fantasma de uma culpa. É o esquecido, assim como o recalcado, o *Unheimlich*, que domina nossos debates e polariza os espíritos. Trocando esta análise em termos de uma teoria estética teremos: *a aporia fundamental das artes contemporâneas consiste em não poder narrar o inumano – que deve ser apresentado.* (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 103)

A narração da tortura em um texto literário, como faz Kucinski, é já uma forma de elaboração de memória e de resistência à permanência da violência. Afinal, se permanece o passado violento, resiste também a militância em oposição ao fascismo e ao autoritarismo, e a favor dos direitos humanos, da democracia e da liberdade. Acima de tudo, as ações de resistência devem estar sempre aliadas à luta pela transformação social e pela alteração das bases da ordem

econômica de forma que, em uma sociedade mais igualitária e mais democrática, não haja mais condições para a instalação do fascismo.

Referências

- ADORNO, Theodor W. O que significa elaborar o passado. In: ADORNO, Theodor W; *Educação e emancipação*. Trad. Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012.
- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. 2. ed. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. 2. ed. São Paulo: 34, 2009.
- GINZBURG, Jaime. Escritas da tortura. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 133-149.
- GINZBURG, Jaime *Crítica em tempos de violência*. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2017.
- KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 123-132.
- KUCINSKI, Bernardo. *Você vai voltar pra mim e outros contos*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- KUCINSKI, Bernardo. *Alice: não mais que de repente*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014b.
- KUCINSKI, Bernardo. *K: relato de uma busca*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- KUCINSKI, Bernardo. *Os visitantes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016b.
- KUCINSKI, Bernardo. *Pretérito imperfeito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- KUCINSKI, Bernardo. *A nova ordem*. São Paulo: Alameda. 2019.
- KUCINSKI, Bernardo. *Júlia: nos campos conflagrados do Senhor*. São Paulo: Alameda, 2020.

- SADE, Marquês de. *Justine ou os tormentos da virtude*. Tradução de Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. São Paulo: Iluminuras, 2019.
- SAFATLE, Vladimir. Do uso da violência contra o Estado ilegal. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 237-252.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor Adorno*. 2. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira: 2010.
- TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- TELES, Janaína de Almeida. Os familiares de mortos e desaparecidos políticos e a luta por “verdade e justiça” no Brasil. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 253-298.
- TELES, Janaína de Almeida. Os trabalhos da memória: os testemunhos dos familiares mortos e desaparecidos políticos no Brasil. In: SELIGMANN, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot (org.). *Escritas da violência: representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 109-118.

**Subalternidade
e dissonância**

Subalternidade X mulher em *Cadernos de Memórias Coloniais*, de Isabela Figueiredo

Adélia Maria de Souza Lima¹

Introdução

Entendemos que a independência de Moçambique foi uma grandiosa luta de um povo que buscava, principalmente, o direito à humanidade e à liberdade. Essa guerra de libertação obrigou o povo a pegar em armas e lutar pelo seu ideal. Essa luta foi dirigida por um grupo intitulado FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique). Foram muitas as batalhas travadas para que, no dia 25 de junho de 1975, fosse proclamada a independência desse país, porém houve um tempo de resistência contra esse resultado, o país viveu um conflito armado dirigido pela RENAMO (Resistência Nacional de Moçambique). E, somente em 1994, foram realizadas as primeiras eleições multipartidárias que tiveram resultado positivo para a FRELIMO, que até hoje encontra-se no poder.

É válido ressaltar que a independência de Moçambique, entre outras colônias portuguesas em África, foi favorecida pela Revolução dos Cravos, que aconteceu em Portugal. Essa revolução pôs fim ao governo ditador salazarista, que há muitos anos governava Portugal. Então, em 25 de Abril de 1974, aconteceu um golpe militar que depôs o governo ditador que assolava a nação portuguesa e, com uma vitória rápida e sem hostilidades, as pessoas saíram às ruas para comemorar. Historiadores contam que uma florista ofereceu flores de cravo aos soldados, que as colocavam nos canos de seus fuzis. O gesto da florista incentivou muitos cidadãos que passaram a comemorar a vitória com esse cravo em suas mãos, tornando essa flor o símbolo desta revolução.

E, com a queda da ditadura em Portugal, as colônias portuguesas em África se enfraqueceram, o que culminou na independência de Moçambique. Diante desses fatos históricos é que se desenvolve

1. Possui mestrado em Linguística, pela Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), é doutoranda do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGEL - UNEMAT) e pesquisadora na área de Literatura Africana.

a obra *Cadernos de Memórias Coloniais*, considerada a obra-prima de Isabela Figueiredo, cuja narrativa traz em seu contexto um teor de denúncia em relação à dominação portuguesa, em pleno período da pré-independência. A personagem narradora relata a história de sua infância e a adolescência em Lourenço Marques, atual Maputo, local onde vivenciou um período de preconceitos e racismo estabelecidos pelo colonialismo. Essa obra se divide em duas partes: basicamente, na primeira, a narradora criança expõe relatos de sua vida em meio ao final do período colonial repletos de opressão, submissão e preconceitos, e, na segunda parte, mantendo o teor da primeira, a narradora relata sua ida para Portugal e sua convivência com seus familiares, até a volta de seus pais para as terras lusitanas, às quais pertenciam e por isso recebiam o nome de *retornados*.

A narradora descreve com minúcias alguns acontecimentos rotineiros da sua vida e tem como principal protagonista, seu pai, um eletricitista português radicado em Moçambique, que despreza os nativos negros daquele lugar. Assim, ela relata, na visão de uma criança branca, os desconfortos da realidade da vida de um povo e o tratamento que era dado aos negros e à mulher branca daquele período. Diferente de outros autores da literatura portuguesa, a narradora descortina as atitudes de um homem branco, seu pai, perante um semelhante, este branco não considerava nenhuma equidade entre ambos. O que, de certa forma, incomodava a narradora pelo fato de se sentir igual àquele povo, pois a mesma nasceu e cresceu em Maputo, porém fazia parte de uma família lusitana, mas se incomodava com as atitudes coloniais daquele período.

Visto dessa forma, queremos expor nossa análise a respeito do preconceito e da subalternidade exercida em relação a um povo e também a um gênero: o feminino, discussão que recentemente vem ganhando seu espaço no meio social.

Em *Cadernos de memórias*, em alguns momentos na narrativa, autora e narradora se confundem, deixando transparecer, não somente a voz narrativa, mas a voz da autora, que denuncia, e que nos faz refletir se os fatos realmente aconteceram ou se seria apenas uma invenção, quanto a essa dúvida Figueiredo ressalta que:

O *Caderno* tem uma vida própria, que quem lê reconhece, como se de repente se abrisse uma janela e o vento trouxesse intacto o ambiente do passado, descongelado, inteiro e autêntico, com seus

ruídos, cores e odores; mas o livro também ficciona para dizer a verdade, esse outro grande paradoxo da literatura. Pode-se esperar que os fatos relatados correspondam ao que foi testemunhado, vivido e sentido, não que seja um relato literal isento de trabalho literário. (FIGUEIREDO, 2018, p.10)

Como sabemos a literatura buscar parceria com elementos da verossimilhança e assim nos leva a fatos e locais incríveis, e acabamos conhecendo o mundo sem sair do lugar, assim a autora destaca o papel da literatura em relação à contextualização da história. E, como diz Antonio Candido, a obra é a materialização clara do autor e é o público quem dá sentido. E, ainda, o mesmo afirma que a obra é um tecido, onde todos os fios estão entrelaçados, assim a representação através da escrita, mostra a qual sociedade lhe pertence (CANDIDO, 2006). Visto desta forma, entendemos que as memórias relatadas pela narradora, podem fazer parte da história de quem vivenciou aquele período.

Mulheres Silenciadas

Na história narrada da obra em questão, notamos os dissabores da narradora em relação às atitudes do pai, porém vimos que esse pai prezava pela educação da filha e tinha cuidados com mesma para que ela tivesse um futuro promissor, que mesmo ele sendo rude no trato com o gênero feminino tinha planos promissores para sua filha. Assim quando ela foi enviada para Portugal, narra as atrocidades cometidas pelo pai em relação aos negros e, ao mesmo tempo relata seu amor por ele, assim vivia em uma relação de amor e ódio, pois repudiava aqueles métodos, pelos quais o mesmo adotava, porém o amava. Além disso Figueiredo ousou expor assuntos que eram tabus no meio social, como por exemplo o sexo e a maneira que os homens brancos tratavam as mulheres negras e as brancas. Como podemos perceber nesse fragmento:

Os brancos iam às pretas. As pretas eram todas iguais e eles não distinguiam a Madalena Xinguile da Emília Cachamba, a não ser pela cor da capulana ou pelo feitio da teta, mas os brancos metiam-se lá para os fundos do caniço, com caminho certo ou não, para ir à cona das pretas. Eram uns aventureiros. Uns fura-vidas. (FIGUEIREDO, 2018, p.34)

Vimos, nessa passagem que, os brancos não viam as negras como seres humanos, mas sim como um objeto, e que não distinguiam uma mulher da outra, naquela situação de prazer sexual, pouco importava com qual mulher se deitavam, estavam ali simplesmente para se satisfazerem independente de qual negra iriam usar. Mas a narradora destaca a palavra *fura-vidas*, isso para enfatizar que aquela ação dismantelava a vida daquelas mulheres, que sofriam com aquele tipo de tratamento, mas que nada podiam fazer diante de tal ato arbitrário. Assim, as mulheres exploradas se valiam, sim, da necessidade financeira e estrutural, pela qual aceitavam a subjugação do homem branco para simplesmente conseguirem sobreviver. Nesse sentido, observa Fanon:

Todas as formas de exploração se parecem. Todas elas procuram sua necessidade em algum decreto bíblico. Todas as formas de exploração são idênticas pois todas elas são aplicadas a um mesmo “objeto”: o homem. Ao considerar abstratamente a estrutura de uma ou outra exploração, mascara-se o problema capital, fundamental, que é repor o homem no seu lugar. O racismo colonial não difere dos outros racismos. (FANON, 2008, p.87)

Enquanto os homens brancos satisfaziam suas vontades sexuais com as negras, suas esposas brancas realizavam encontros entre seus pares para falar mal das pretas, notamos que as atitudes adúlteras, por parte dos homens, eram vistas como algo *aceito* entre as famílias brancas. As mulheres brancas viviam em meio a uma sociedade que impunha regras, as quais elas não tinham opção para aceitar ou não alguma coisa, tinham, sim, que obedecer e se calarem, ao contrário sofriam severas consequências de seus maridos e até mesmo de seus pais. E vimos também a subordinação dessas esposas brancas que aceitavam essas condições, pois não tinham voz nem vez nessa sociedade machista e escravocrata. Assim ressalta a autora:

ao domingo à tarde, todas em conversa íntima debaixo do cajueiro largo, com o bandulho atafalhado de camarão grelhado, enquanto os maridos saíam para ir dar a sua volta de homens, e as deixavam a desenferrujar a língua, que as mulheres precisam de desenferrujar a língua umas com as outras. (FIGUEIREDO, 2018, p.34)

Percebemos que as mulheres brancas, provavelmente impulsionadas pelo seus pais, davam muita importância ao poder aquisitivo do marido, assim faziam vistas grossas ao comportamento conjugal do mesmo, como nessa passagem que, em um simples encontro de amigas, comiam camarão grelhado e comentavam entre si as partes íntimas das negras. E, ao se referirem às mulheres negras, tratavam-nas como cadelas fáceis, dizendo que: “não eram umas cadelas fáceis, porque as conas sagradas das brancas só tinham chegado ao marido, e pouco e com dificuldade; eram muito estreitas, portanto, muito sérias” (FIGUEIREDO, 2018, p.34).

Notamos que, apesar de subjugar as negras, as mulheres brancas estavam em igual situação em relação à sujeição do homem branco, pois intimamente, talvez, não aprovassem aquela situação de sobrevida, que não tinham escolha, elas eram escolhidas, quando seu marido achasse necessário. E, mesmo assim, em situação parecida, essas mulheres brancas se achavam superiores às negras.

Se na época da colonização as mulheres brancas eram vistas como mulheres *sérias*, próximas do exemplo da virtude, as mídias modernas fizeram com que isso caísse por terra, quando enaltece a beleza das loiras e as tornam figuras representativas de sexualidade e sensualidade, vendendo essa imagem como produto, seria como a sociedade estivesse tendo uma crise de identidade, ou seja, de novo seria uma demarcação de posse, então, as loiras, na atualidade, são as mais evidenciadas aos olhos do consumismo, fato esse que muitas mulheres tingem seus cabelos de loiro, inconsciente de que são manipuladas pela cultura de massa. A respeito dessa cultura dominante hooks destaca que:

Tabus culturais acerca da sexualidade e do desejo são transgredidos e tornados explícitos conforme a mídia bombardeia as pessoas com mensagens de diferença que não estão mais baseadas na premissa supremacista branca de que “as loiras se divertem mais”. A “verdadeira divisão” é trazer à tona todas aquelas fantasias e desejos inconscientes “obscenos” associados ao contato com o Outro, incrustados na estrutura profunda secreta (nem tão secreta) da supremacia branca. De várias formas, é uma retomada do interesse no “primitivo”, com um viés claramente pós-moderno. (HOOKS 2019, p.66)

Como vemos, a dominação em relação à mulher, ainda é imposta mesmo que de forma disfarçada, em algumas situações, a figura da mulher é alvo para que tal atuação seja efetivada, felizmente existem algumas mulheres que conseguem se sobressair de tais situações, porém o meio social ainda carrega em suas atitudes modelos que se apresentam favoráveis em relação à submissão feminina. E que fazem com que a mulher se torne objeto de desejo e ainda se proponha a tal submissão, obedecendo aos trâmites da moda. Via de regra, se antes os homens diziam que as negras é que eram *quentes* e eram boas para o sexo, hoje em dia os mesmos elevam as loiras e as comparam a uma das bebidas mais populares no mundo, que é a cerveja, isso institui uma antítese daquilo que era bom antes, eram as negras quentes, e na atualidade o que é bom é uma loira gelada. E no Brasil a cerveja é apreciada estupidamente gelada, assim, popularmente, existe uma concepção simbólica, criada pela cervejaria, de que a cor da bebida, a espuma, que esta forma ao ser servida no copo, e o formato da garrafa, são elementos atrelados a uma mulher branca, como dizem uma *loira gelada*. A respeito da mulher se deixar levar pelo fato de elevação do ego, Dias reforça que:

Muitas vezes, a inserção de personagens femininas pode representar, de maneira superficial, uma atenuação do caráter sexista da peça publicitária. Por outro lado, em uma visão mais aprofundada, essa presença pode revelar o reforço desse apelo, uma vez que as mulheres também desejam corpos semelhantes aos das modelos. Bauman (2010, p.5) diz que essa afirmação é corroborada pelo conceito de fetichismo da subjetividade, pois de acordo com o autor, a contemporaneidade apresenta características que estimulam o fetichismo do sujeito, observável na mercadorização de seu corpo. (DIAS, 2011, p.23)

Assim, a mulher é apresentada como um objeto e se expõe a uma vitrine de promiscuidade que é manipulada pelas vontades de uma sociedade de consumidores enraizada no falocentrismo, que mascara essa visão de propagação sexual e faz com que a mulher queira ser alvo de tal propagação, pelo fato de ser bela e possivelmente não perceber que está sendo induzida ao desejo machista.

Em *Cadernos de Memórias*, uma outra passagem que nos chamou atenção na narração foi quando uma negra ficava grávida de um branco, para aquele homem aquela criança não era seu filho, como relata a autora:

Como é que uma negra descalça, de teta pendurada, vinda do caniço a saber dizer, sim, patrão, certo, patrão, dinheiro, patrão, sem bilhete de identidade, sem caderneta de assimilada, poderia provar que o patrão era o pai da criança? Que preta é que queria levar porrada? (FIGUEIREDO, 2018, p.35)

Nesta passagem, podemos perceber que a mulher negra era totalmente desconsiderada, e seu corpo era tomado como um objeto sem valor e os filhos de uma relação abusiva como era aquela em que viviam, não conheciam seus pais, nem mesmo tinham algum documento que registrasse pelo menos seus nomes, eram totalmente desamparados de qualquer situação social, eram vistos como animais de pouco valor. E a narradora expõe com clareza essa indiferença e sugere desaprovação em relação a tal situação.

E, ainda segundo a narradora, “um branco podia se quisesse, casar com uma negra”, (FIGUEIREDO, 2018, p.35), porém esta, mesmo assim, seria subalterna, pois como é apresentado na obra *Cadernos de Memórias*, a negra seria reconhecida como a mulher do fulano e somente os brancos que tinham menos condições financeiras e moravam afastados da cidade, que tinham interesse em casar com essa mulher negra, como diz a narradora, “mais cedo ou mais tarde se cafrealizavam” e se acaso uma mulher branca “assumissem união com um negro implicava proscricção social” (FIGUEIREDO, 2018, p.35). Assim, evidenciamos novamente a dominação machista daquela sociedade, também a obra nos mostra que as diferenças sociais entre brancos eram marginalizadas. Então, o homem branco com pouco poder aquisitivo poderia fazer parte da família da mulher negra, porém a mulher branca era totalmente excluída se casasse com um homem negro. Desta forma, notamos que a subordinação ao gênero feminino foi por muito tempo desmerecido e submisso ao gênero masculino. E a respeito desse desmerecimento e inferioridade do povo negro, Fanon comenta que:

A inferiorização é o correlato nativo da superiorização europeia. Precisamos ter a coragem de dizer: é o racista que cria o inferiorizado. Com essa conclusão, aproximamo-nos de Sartre: “O judeu é um homem que os outros homens consideram judeu: eis a verdade simples de onde se deve partir. (FANON, 2008, p.90)

Entendemos que o que menospreza a dignidade de um ser humano são conceitos estereotipados, como no colonialismo que determinava que o povo negro não era merecedor de considerações humanas e assim isso foi aceito e aplicado por muitos anos. E a narradora visualizou todas essas privações diante de sua vida pueril e as descreveu, pois como se observa ao ler a obra, a mesma não coadunava com as decisões tomadas por seu pai. E pelo motivo que se sentia parte daquele lugar, não titubeou quando se dispôs a descrever como as coisas de fato aconteciam, visto que a mesma protagonizou essa transformação do período colonial para o período de descolonização. Sobre as atitudes coloniais, podemos entender que, se um negro que trabalhava dia e noite para um homem branco não recebia nem um tipo de consideração pelo que fazia, imagine uma mulher negra que era desmerecida de todas as formas por ser mulher e principalmente se tratando de força de trabalho, como destaca Figueiredo:

Um branco saía caro, porque a um branco não se podia dar porrada, e não servia para enfiar tubos de eletricidade pelas paredes e, depois, cabos elétricos por dentro deles; não tinha a mesma força de besta, resistência e mansidão; um branco servia para chefe, servia para ordenar, vigiar, mandar trabalhar os preguiçosos que não faziam nenhum, a não ser à força. (FIGUEIREDO, 2018, p.43)

Notamos que, mesmo sabendo da importância do trabalho dos negros, os homens brancos os tinham como animais que só serviam por sua força, mas sabemos que não era bem assim, pois se todo o trabalho que lhe eram ensinados eles realizavam obedientemente, isso prova que eram muito mais que apenas força, demonstravam ser inteligentes, porém os brancos faziam vistas grossas pois lhe eram convenientes. Essas atitudes diante do povo negro fizeram com que os mesmos criassem seus próprios preconceitos, é nessa perspectiva que há um ideal de liberdade, para que em um futuro muito próximo possamos viver em um mundo que enxergue as pessoas como seres humanos, livres de conceitos que os distinguem, é necessário desvencilhar das amarras do passado e viver a liberdade. Como destaca Fanon:

O problema é muito importante. Pretendemos, nada mais nada menos, liberar o homem de cor de si próprio. Avançaremos lentamente, pois existem dois campos: o branco e o negro. Tenazmente,

questionaremos as duas metafísicas e veremos que elas são frequentemente muito destrutivas. Não sentiremos nenhuma piedade dos antigos governantes, dos antigos missionários. Para nós, aquele que adora o preto é tão “doente” quanto aquele que o execra. Inversamente, o negro que quer embranquecer a raça é tão infeliz quanto aquele que prega o ódio ao branco. Em termos absolutos, o negro não é mais amável do que o tcheco, na verdade trata-se de deixar o homem livre. (FANON, 2008, p.26)

Assim, essa liberdade que é enfatizada pelo autor acima ainda está sendo edificada na atualidade, pois muitas pessoas de pele negra se sentem inferiorizadas diante de algumas situações no meio social.

Em *Cadernos de Memória*, a personagem narradora destaca que sentia vergonha em relação ao comportamento de seu pai diante de uma mulher, segundo ela sua mãe sabia das escapadas de seu pai, mas dizia que não havia o que fazer, então fingia não saber, e assim se calava. Ainda nessa época, o marido tinha pleno poder sobre sua mulher, a mesma deveria obedecê-lo sem contestar suas atitudes:

Na Colônia, no Império e até nos primórdios da República, a função jurídica da mulher era ser subserviente ao marido. Da mesma forma que era dono da fazenda e dos escravos, o homem era dono da mulher. Se ela não o obedecia, sofria as sanções. (GELEDÉS, 2013)²

Portanto, as mulheres brancas viviam em um mundo de proibições só delas, e não ousavam se quer atrever a falar sobre sexo com seus maridos, elas simplesmente obedeciam, como enfatiza a narradora: “A mulher branca cumpria sua obrigação” (FIGUEIREDO, 2018, p.40). Mas a mulher negra também era explorada pelo seu marido de igual cor, como ressalta a narradora, muitas vezes quem garantia o sustento dos filhos eram as negras que eram obrigadas a trabalhar enquanto seus maridos ficavam bêbados, como é narrado na obra:

o sacana do preto não gostava de trabalhar, ganhava o suficiente para comer e beber; depois, ficava-se pela palhota estiraçado no pulguedo da esteira, a fermentar aguardente de caju e de cana,

2. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/na-epoca-brasil-colonial-lei-permitia-que-marido-assassinasse-propria-mulher>. Acesso em 08/10/2020.

enquanto as pretas trabalhavam para ele com os filhos às costas. Os brancos respeitavam estas mulheres do negro, muito mais que os seus homens. (FIGUEIREDO, 2018, p.43)

Vemos, então, que a exploração da mulher vinha de todos os lados, e que por necessidade e para não passar fome e nem deixar seus filhos desamparados, elas buscavam pelo sustento de qualquer maneira, porque eram obrigadas pela situação em que viviam. Segundo a narradora, as pretas vendiam de tudo, cultivavam vários alimentos e estendiam suas capulanas no chão e vendiam, mas aquilo não lhes pertencia, e ainda acrescenta “elas trabalhavam para o presente” (FIGUEIREDO, 2018, p.59). Então, elas vendiam, mas quem tinha o lucro eram seus donos, pois não tinham direito de obter nada para si, tudo que faziam passava pelo crivo do dono. Apenas ganhavam um pouco de alimento para matar a fome e era somente isso, trabalhavam para sobreviver e isso era o seu presente nada mais. Então, os negros não tinham nenhuma perspectiva de futuro. Podemos dizer que os homens negros, que também viviam nesse mesmo regime de opressão e desmerecimento, buscavam na bebida uma fuga daquela realidade tão massacrante e desprezível, assim as mulheres negras se viam na responsabilidade de lutar pela sobrevivência de sua família. Isso mostra a força da mulher que, apesar de tanto sofrimento, ainda tinha forças para aguentar tal dominação.

E ainda é relatado na obra que as mulheres brancas não podiam vender, isso era desmerecedor daquela classe, mas a narradora diz que vendia mangas escondida da mãe, pois se sentia “uma colonazinha preta, filha de brancos. Uma negrinha loira. E a colonazinha negra que eu era vendia montezinhos de mangas do lado de fora do portão da machamba” (FIGUEIREDO, 2018, p.60). Vemos aqui a inocência da criança, que brincava *de ser colono*, pelo fato de a história ser narrada por uma criança, essa passagem confirma a ingenuidade de querer ser parte daquele povo o qual fazia parte da vida, mas o que para a criança era apenas uma diversão, para as mulheres negras era uma brecha para sobrevivência, pois vender o que plantavam era uma forma de garantir o sustento de sua família. Mas a narradora mostra sua vontade de ser igual sem distinção de raça ou de cor. Segundo ela, seu pai dizia que os negros não tinham melhoras em suas vidas porque eram preguiçosos, que não queriam essas

melhoras, pois não pensavam como seres humanos, como é relatado no fragmento:

Poderiam deixar de ter uma palhota e construir uma casa de cimento com telhado de zinco. Poderiam calçar sapatos e mandar os filhos à escola para aprenderem ofícios que fossem úteis aos brancos. Havia muito a fazer pelo homem negro, cuja natureza animal deveria ser anulada – para seu bem. (FIGUEIREDO, 2018, p.75)

Vemos então o discurso do colonizador que de nenhuma maneira enxerga a possibilidade do negro ser visto como um ser humano dotado de condições e inteligência tal qual um homem branco e que somente poderia ter algo em benefício do branco. Em relação a esse discurso, Bhabha reforça que:

Minha leitura do discurso colonial sugere que o ponto de intervenção deveria ser deslocado do imediato reconhecimento das imagens como positivas ou negativas para uma compreensão dos *processos de subjetivação* tornados possíveis (e plausíveis) através do discurso do estereótipo. Julgar a imagem estereotipada com base em uma normatividade política prévia é descartá-la, não deslocá-la, o que só é possível ao se lidar com sua *eficácia*, com o repertório de posições de poder e resistência, dominação e dependência, que constrói o sujeito da identificação colonial (tanto colonizador como colonizado). (BHABHA, 2013, p.118)

Assim, entendemos a real força de que o homem possa obter em relação ao poder de manipulação, ter tomado tantas decisões em relação ao povo negro, com persuasiva imposição e tornar isso em uma verdade aceita pelo meio social e também a força desse povo em resistir a tudo isso por tanto tempo. Do mesmo modo, em pleno século XXI, a mulher ainda resiste aos discursos de homens que a têm como objeto, proibindo-a de sua dignidade, de possuir suas próprias conquistas, de poder escolher como guiar sua vida e possivelmente por conta disso o número de feminicídios tem sido recorrente.

Seguindo a obra, a protagonista narradora relata como suas vivências tornaram-na uma mulher forte, que desde meninas e desafiava, queria provar suas capacidades e, apesar de seu pai ter sido um colono nato e ela discordar de várias de suas atitudes enquanto colono, ela se espelhava nele para tomar algumas decisões em sua vida, pois ela via características fortes em seu pai que lhe serviam como

exemplo. Porém, a narradora toma consciência das atitudes do pai como opressor, vejamos:

Foi quando, devagar, comecei a tornar-me a pior inimiga de meu pai. A inimiga lá dentro, calada. Que vê e escuta sem ter pedido autorização, porque está incluída, porque faz parte. Foi quando comecei a tornar-me a toupeira. (FIGUEIREDO, 2018, p. 83)

Notamos nessa passagem que a narradora estava tomando consciência de si, ou seja, crescendo e ao adquirir maturidade ela foi se desvencilhando daquele mundo colonial ao qual estava inserida e também começou a construir seu lugar nesse meio social que renegava as atitudes do pai. Estava se tornando independente, e seu pai queria que a filha tivesse sua autonomia, que progredisse e se tornasse uma mulher independente. Vejamos nesse fragmento, no qual o pai diz: “Tens que ter uma profissão que te permita viver a tua vida, com os teus filhos, ou não, sem depender de nenhum homem! Sem estares às custas de ninguém. Tens de ser dona da tua vida. Tens que ser livre. Compreendes?” (FIGUEIREDO, 2018, p.102).

Entendemos a preocupação do pai com o crescimento intelectual de sua filha, mas ele só enxergava essa necessidade em relação à sua filha, assim pelo fato de não a ver como uma simples mulher, mas sim a filha daquele senhor ultramarino que espalhou a eletricidade na cidade de Lourenço Marques e que desejava ter tido um filho, mas infelizmente não teve, então lhe restava aquela filha e devido às lutas pela Independência, ela tinha que ser enviada para Portugal. Então, aquele homem que via sua mulher somente como dona de sua casa, agora oferecia à filha condições de liberdade, que a mesma deveria traçar objetivos próprios, que não deveria depender de ninguém. Essa preocupação do pai poderia ser mais um discurso do colonizador que estava preocupado com a hierarquia social de sua família e, em meio às lutas de libertação dos colonizados, esse pai sentia a necessidade de defender aquela que ele achava que daria continuidade às suas atitudes. E, segundo Bhabha: “A construção do sujeito colonial no discurso, e o exercício do poder colonial através do discurso, exige uma articulação das formas e da diferença – raciais e sexuais” (BHABHA, 2013, p.119). Assim, seguindo a trama narrada, o pai não via essa filha como uma simples mulher em relação às outras mulheres, para ele era diferente, o que estava em jogo era a educação da filha de um colonizador e ela tinha seus méritos na visão daquele pai.

E, assim, na despedida de seu pai é recomendado à filha para que falasse sobre as injustiças que o povo branco estava passando diante das represálias da revolução, que descrevesse os acontecimentos na perspectiva do colonizador, mas a filha se sentia uma colonizada também, e descreve a história do seu ponto de vista, assim narra suas percepções e comenta que “o meu pai não me arrancou ao que eu era nem ao que pensava; o meu pai não foi capaz de formar o meu pensamento. O meu pai não me dobrou. Escapei-lhe” (FIGUEIREDO, 2018, p.145). Fica essa passagem como uma confissão da narradora em relação à coerção estabelecida pelo patriarcalismo vivido por ela. Mas que a mesma soube sobressair e assim publicar todos esses momentos materializados por suas memórias. O que é visto como um respiro para alguém que estava mergulhada nas consequências de um sistema castrador, no qual a mulher não tinha vez e nem voz.

Considerações finais

Em sua obra, Figueiredo (2018) apresenta vários momentos de submissão sofridos pela mulher, principalmente na primeira metade da obra, que retrata o final do período de colonização, e em seguida é retratado o início da descolonização de Moçambique, foi a esses momentos históricos que me lancei ao desafio de mostrar as concepções de tratamento em relação ao gênero feminino que ainda passa por reformulações. Ainda hoje ouvimos alguém falar *aquela é a mulher do fulano, filha do cicrano* sem saber o nome da pessoa, esse é um exemplo corriqueiro de que resquícios de posse ainda permeiam nossos diálogos sem pensar que estamos disseminando um discurso falocrático. E nos enganamos em pensar que somos modernos e sabemos diferenciar essa trajetória ao longo da história. Em relação à descolonização, ainda há muito o que aprender. Em relação a respeito e direitos, retratamos aqui um pouco dessa obra que trata de relações de gênero, colonialismo, submissão das mulheres e preconceitos que devem ser discutidos e compreendidos para que nos tornemos realmente livres.

Referências

- BHABHA, H. *O Local da Cultura*. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- DIAS, F. B. *Loira gelada, loira gostosa: um estudo de representações imagéticas femininas em peças publicitárias de cerveja* / Fábio Barbosa Dias. – Londrina, 2011.
- FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas* / Frantz Fanon; tradução de Renato da Silveira. - Salvador: EDUFBA, 2008.
- FIGUEIREDO, I. *Cadernos de Memórias Coloniais*. São Paulo: Todavia, 1ª ed., 2018.
- HOOKS, b. *Olhares Negros: raça e representação*. São Paulo. Elefante, 2019.

A Natureza Colaborativa da Criação Poética em Luís Carlos Patraquim

Carina Marques Duarte (UFMS)¹

Considerações iniciais

Em 1975, depois de cerca de 10 anos de guerra, Moçambique se tornou independente de Portugal. A paz, na jovem nação africana, não perduraria, pois em 1976, não havendo consenso entre os partidos políticos FRELIMO e RENAMO sobre a divisão do poder, foi deflagrada a Guerra Civil, que se estendeu até 1992. Nesse contexto, surge uma das vozes poéticas mais prolíficas de Moçambique, Luís Carlos Patraquim, cujo livro de estreia, *Monção*, foi publicado em 1980.

Na obra primeirado moçambicano, já é possível identificar o que George Steiner (2003) definiu como natureza colaborativa da criação. Esta, segundo o estudioso, não dizrespeito ao tipo de colaboração estabelecido entre um Goethe e um Schiller, por exemplo, não é uma colaboração histórica real. Steiner refere-se àquelas

[...] presenças eleitas que tantos criadores constroem em si próprios ou no interior de suas obras, os “companheiros de viagem”, professores, críticos, parceiros dialéticos, e todas aquelas outras vozes que murmuram sob as suas, e que são capazes de conferir até ao mais complexamente solitário e inovador dos atos criativos a experiência de uma trama compartilhada e coletiva. (STEINER, 2003, p. 95)

Sobretudo, a partir da análise do poema “Metamorfose”, verificaremos quais são as presenças eleitas por Patraquim e que sentido o diálogo nos permite descortinar na composição.

1. Professora adjunta na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Mestra em Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas e doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

As presenças eleitas na lírica de Patraquim

Em “Metamorfose”, o eu lírico, desde o presente da escrita, rememora o passado, o tempo em que “[...] o medo puxava lustro à cidade [...]” (SECCO, 2011, p. 18). O objeto de recordação é a infância, fase da vida marcada por poucos recursos financeiros, pela inconsciência e pelo desconhecimento da obra de Drummond, como revelam os versos: “[...] vê lá que nem casaco tinha / nem sentimento do mundo grave / nem lido Carlos Drummond de Andrade [...]” (SECCO, 2011, p. 18).

A escolha por Drummond não é aleatória, tampouco a referência ao poema “Sentimento do mundo”² (ANDRADE, 2012), já que a composição é marcada pela alienação, pela tomada de consciência, metaforizada no “despertar”, e pela culpa. Além disso, há de se salientar que o poema do brasileiro foi escrito em uma época de medo e de ausência de liberdade, a da Segunda Guerra Mundial e, no Brasil, do Estado Novo, de Getúlio Vargas, conforme sugere o substantivo “noite”³. Sombrio era também o tempo rememorado pelo sujeito poético em “Metamorfose”: os últimos anos da dominação portuguesa, marcados pela Guerra Colonial: “[...] quando o medo puxava lustro à cidade [...]” (SECCO, 2011, p.18).

Das ex-colônias portuguesas, Moçambique foi onde o conflito bélico mais tardou a começar – em 1964. Em contrapartida, lá verificou-se o maior número de vítimas. Através do verbo “explodir” – “[...] os jacarandás explodiam na alegria secreta de serem vagens [...]” (SECCO, 2011, p. 18) – o eu lírico alude ao nascimento da planta e sugere a violência da guerra, marcada pela utilização dos morteiros e das minas terrestres.

2. “Tenho apenas duas mãos /e o sentimento do mundo, /mas estou cheio escravos, /minhas lembranças escorrem/e o corpo transige/ na confluência do amor. Quando me levantar, o céu/ estará morto e saqueado, /eu mesmo estarei morto, / morto meu desejo, morto/ o pântano sem acordes. Os camaradas não disseram/ que havia uma guerra /e era necessário/ trazer fogo e alimento. / Sinto-me disperso, / anterior a fronteiras, / humildemente vos peço/ que me perdoeis. Quando os corpos passarem, / eu ficarei sozinho/ desfiando a recordação/ do sineiro, da viúva e do microscopista/ que habitavam a barraca/ e não foram encontrados/ ao amanhecer esse amanhecer/ mais noite que a noite” (ANDRADE, 2012, não paginado).
3. O amanhecer assim definido é uma metáfora da ditadura.

Se na segunda estrofe há uma alusão à transformação ocorrida com os jacarandás, na terceira, a memória do sujeito se dirige à mudança que, no passado, se processara com a mãe: “[...] a Mãe não era ainda mulher / e depois ficou Mãe [...]” (SECCO, 2011, p. 18). Na sequência de um verso que traduz metaforicamente a fecundidade da mulher – “[...] e a mulher é que é a vagem e a terra [...]” (SECCO, 2011, p. 18) –, o sujeito poético aponta a mudança que houve consigo: “[...] então percebi a cor / e a metáfora [...]” (SECCO, 2011, p. 18).

Após apontar o seu ingresso no universo da poesia, o eu lírico alude ao fim do período colonial. E faz isso dialogando como cantor da expansão do império português, Luís Vaz de Camões: “[...] mas agora... morto Adamastor / tu viste-lhe o escorbuto e cantaste a madrugada [...]” (SECCO, 2011, p. 18).

Personagem do canto V de *Os Lusíadas*, o gigante Adamastor, que aparece na epopeia para aterrorizar os portugueses, é a representação do Cabo das Tormentas e, como tal, é uma metáfora dos entraves às conquistas.⁴ Em *A estratégia da forma*, Laurent Jenny (1979) discorre sobre a intertextualidade:

A intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes. Opera-se, portanto, uma espécie de separação ao nível da palavra, uma promoção a discurso com um poder infinitamente superior ao do discurso monológico corrente. Basta uma alusão para introduzir no texto centralizador um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, sem ser preciso falá-los. (JENNY, 1979, p. 22)

A alusão ao gigante transporta para o poema de Patraquim o imaginário das conquistas, todavia, aqui, o monstro representa o obstáculo vencido pelos moçambicanos – o colonialismo –, depois de 10 anos de uma guerra que só terminou com a Revolução dos Cravos e o fim do Estado Novo em Portugal em 1974. Percebe-se, deste modo, que o diálogo de “Metamorfose” com *Os Lusíadas* tem um caráter transgressor, haja vista que Patraquim se apropria do texto do vate português para fazer o oposto, estabelecendo uma distância crítica.

4. “Sabe que quantas naus esta viagem / Que tu fazes, fizerem, de atrevidas, / Inimiga terão esta paragem, / Com ventos e tormentas desmedidas; / E da primeira armada que passagem / Fizer por estas ondas insofridas, / Eu farei de improviso tal castigo / Que seja mor o dano que o perigo!” (CAMÕES, 2008, p. 155).

A presença do grande poeta português na poesia de Luís Carlos Patraquim não está restrita ao poema “Metamorfose”. Em outra composição, incluída, desta vez, no livro *Vinte e tal novas formulações e uma elegia carnívora*, de 1991, há uma alusão ao soneto “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades⁵”:

Dói-me a casa nos pulmões. O teu nome
sobre as bibliotecas improváveis latejando
a memória dos incêndios. Este cigarro
duração de instantes, infinita
lição dos dias. Como se transmutam
os eixos, a cega dos astros
hiantes neste rosto! Muda-se
a vontade? N’karingana que se discorre
entre impossíveis metáforas, em nenhum
mural de moral plasmadas? Só
circundo o que me dói. Na parede branca
um coágulo de alegria. O melhor
dos poetas. Aberto isoterismo
do sonho suturando o mundo [...]
(SECCO, 2011, p. 47)

No primeiro verso do poema, o eu lírico, além de manifestar um sofrimento – provavelmente pelo país – postula um interlocutor, José Craveirinha, o maior poeta de Moçambique, a quem, aliás, o poema é dedicado.

José Pires Laranjeira (2001) identifica seis fases nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Uma parte significativa da obra de José Craveirinha está situada no quarto período, o do Casticismo (1942-1960), que apareceu na esteira do fortalecimento da tendência anticolonial, como resultado de uma atividade literária que concebia o esforço de consciencialização enquanto serviço cívico. Filiado ao Sócio-realismo, Craveirinha focaliza o mundo do trabalho

5. “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,/ muda-se o ser, muda-se a confiança;/ todo o Mundo é composto de mudança,/ tomando sempre novas qualidades./ Continuamente vemos novidades,/diferentes em tudo da esperança;/ do mal ficam as mágoas na lembrança,/ e do bem (se algum houve), as saudades./ O tempo cobre o chão de verde manto,/ que já coberto foi de neve fria,/ e, enfim, converte em choro o doce canto./ E, afora este mudar-se cada dia,/ outra mudança faz de mor espanto,/ que não se muda já como soía [...].” (CAMÕES, 2007, p. 127).

e as relações de opressão no espaço colonial e se coloca sob o signo da resistência.

Enquadrado na sexta fase, a da Contemporaneidade, posterior à independência, Luís Carlos Patraquim edifica a poesia, espaço de elaboração das dores, convidando o mestre Craveirinha a coabitar em sua oficina criativa. É de se notar que o sujeito poético revela alguma perplexidade diante das mudanças em seu rosto; e, por isso, dialogando com Camões, se questiona acerca de uma possível modificação na vontade. Na sequência, aludindo ao título de um livro do antecessor moçambicano, Patraquim sugere que a construção da história na sua poesia ocorre através de impossíveis metáforas, o que nos permite inferir a diferença em relação ao fazer poético do precursor e, mais do que isso, que ela decorre, também, da mudança no tempo, uma vez que o período da Guerra Civil cobra metáforas distintas – ou um rearranjo – das utilizadas no passado.

Ao confessar que elabora poeticamente o que lhe provoca sofrimento – e não percamos de vista o “[...] dói-me a casa nos pulmões [...]” (SECCO, 2011, p. 47) – e ao empregar o termo “um coágulo de alegria”, Patraquim sugere a impossibilidade do contentamento, que, no passado, foi efetivo. Tal sugestão pode apontar para o contraste entre os momentos históricos, o da euforia da independência e o da sangrenta Guerra Civil. No que tange ao evento bélico, no emprego do gerúndio “suturando”. Neste sentido, o fazer poético de Patraquim surge como uma forma de costurar, de recompor o mundo, em um labor constante que se processa com a memória e o legado do antecessor.

Retornemos, contudo, ao poema “Metamorfose”, que, tal como o anteriormente analisado, traz uma dedicatória a Craveirinha. Vimos que reconstitui poeticamente a transformação de Moçambique em país independente. Convém salientar que a libertação da colônia só foi possível devido à tomada de consciência por uma parcela significativa da população, sobretudo intelectuais e estudantes universitários. Neste ponto, cabe explicar o surgimento da reflexão política.

Na década de 1940, houve a alta do café na bolsa e a queda da borracha e do diamante. Tal acontecimento favoreceu o aparecimento das primeiras fortunas angolanas, e os novos ricos podem proporcionar aos filhos estudos universitários na metrópole. É na metrópole, em Lisboa, que será fundada, em 1944, a Casa dos Estudantes do Império (CEI). A princípio, conforme observa Pires Laranjeira (1996), a CEI deveria ser um espaço de convívio entre os estudantes

advindos das colônias, cumprindo funções assistenciais, desportivas, culturais e cívicas. Nos primeiros tempos, a instituição não representou uma ameaça ao regime, entretanto, à medida que foi se tornando um espaço de pensamento e crítica política, passou a ser vigiada. A partir de 1958, a CEI já empregava todos os seus esforços na luta pela conscientização política e em favor da independência, e muitos dos estudantes⁶ que a deixavam, principalmente a partir de 1959, rumavam à pátria a fim de aderir à guerrilha.

Salientemos, ainda, como elemento importante no desencadeamento da luta pela independência, os movimentos culturais que já nas décadas de 1930⁷ e 1940⁸ agitavam as colônias e a fundação dos principais partidos políticos na década de 1950.

Tornando à análise, o sujeito poético de “Metamorfose” elege como interlocutor José Craveirinha, que, inclusive, na juventude, fez parte da CEI. Craveirinha, no entendimento do eu lírico, teria percebido a doença do colonialismo e cantado a libertação dos moçambicanos. Importa referir que Patraquim transfere para o sistema colonial a enfermidade que, na epopeia camonianiana, acometia os navegadores.

A busca da cura pressupunha que o colonizado tomasse consciência da doença, da imobilidade a que, de acordo com Fanon, estava condenado pelo colonialismo e se dispusesse “[...] a pôr termo à história da colonização, a história da pilhagem, para criar a história da nação, a história da descolonização [...]” (FANON, 1968, p. 38). Para tanto, deve, ainda segundo Fanon, confrontar-se com as “[...] forças que lhe negavam o ser [...]” (FANON, 1968, p. 44). Tal enfrentamento acontece através da violência, afinal o colonizado – historicamente representado no discurso colonial como degenerado, porque tal representação, lembrando Homi K. Bhabha (1998), justificava a conquista – emprega os meios aprendidos com o opressor:

6. Em 1961, cem estudantes africanos fugiram da CEI para reforçar as direções dos movimentos de libertação nas colônias.
7. Em Cabo Verde, o Movimento Claridoso, cujo órgão de divulgação era a revista *Claridade*, fundada em 1936. Influenciados pelos escritores do romance de 30, sobretudo por Jorge Amado, os claridosos afirmavam a identidade local e revelavam um compromisso com a denúncias dos problemas que afligiam as ilhas: seca, fome, miséria.
8. Em Angola, o Movimento dos Novos Intelectuais, cujo slogan era “Vamos descobrir Angola” e que tinha por objetivo refletir sobre a situação e a produção angolana, revolucionando a sociedade colonial.

A existência da luta armada indica que o povo está decidido a só depositar confiança nos meios violentos. Ele, de quem sempre se disse que só compreendia a linguagem da força, resolveu exprimir-se pela força. Com efeito, o colono jamais deixou de lhe mostrar o caminho que devia ser o seu se quisesse conquistar a emancipação. (FANON, 1968, p. 65)

Em “Metamorfose”, Patraquim alude à campanha de libertação, aos combates, e interpela José Craveirinha, o arauto da liberdade:

[...]
tu viste-lhe o escorbuto e cantaste a madrugada
das mambas cuspidadeiras nos trilhos do mato
falemos dos casacos e do medo
tamborilando o som e a fala sobre as planícies verdes
e as espigas de bronze [...]

(SECCO, 2011, p. 18)

José Craveirinha, o tu a quem se dirige o sujeito poético, denunciou em seus poemas a opressão, fez a afirmação da cultura da terra e cantou a resistência.⁹ Por isso, é um dos “companheiros de viagem” de Luís Carlos Patraquim.

Na obra *Gramáticas da criação*, George Steiner (2003) recorda a ênfase dada por Harold Bloom (1991) ao papel exercido pela angústia da influência no processo de criação artística e afirma que tal processo se desenvolve ligado às pressões “[...] estimulantes, deformadoras e reativas [...]” (STEINER, 2003, p.94) exercidas pelas obras dos predecessores e contemporâneos. Defendendo a natureza colaborativa da criação, o estudioso afirma que muitas vezes o “companheiro de viagem”, o outro com quem o poeta dialoga pode ser um mestre já morto ou ainda vivo que o artista tenha convidado a coabitar em sua oficina interior. Vista assim, a influência é uma forma de colaboração, e frequentemente são os poetas do passado que se convertem em contemporâneos interiores.

9. A propósito do tema da resistência ao colonialismo na obra de Craveirinha, cabe mencionar, dentre muitos, o poema “Grito negro”: “Eu sou carvão! / E tu arrancas-me brutalmente do chão / e fazes-me tua mina, patrão. / Eu sou carvão! / E tu acendes-me, patrão, / para te servir eternamente como força motriz / mas eternamente não, patrão” [...] (CRAVEIRINHA, 1980, p. 13).

Convidando o precursor a falar do passado – “[...] falemos dos casacos e do medo [...]” (SECCO, 2011, p. 18) –, Patraquim aponta para a necessidade de recordar que a independência foi conquistada com luta, sofrimento¹⁰ e medo. Contudo, se no passado as rótulas tremulavam, o sujeito poético sugere a transformação:

[...]
 as rótulas já não tremulam não e a sete de Março
 chama-se Junho desde um dia de há muito com meia dúzia
 de satanhocos moçambicanos todos poetas gizando
 a natureza e o chão no parnaso das balas [...]
 (SECCO, 2011, p. 18)

Além da superação do medo, os versos apontam para a mudança ocorrida quando o país ultrapassa a condição de colônia: a Praça Sete de Março, assim chamada em homenagem ao dia em que, no ano de 1877, um corpo expedicionário de obras públicas de engenharia portuguesa ali desembarcara com o objetivo de planificar e edificar a futura cidade, passa a chamar-se Vinte e Cinco de Junho, reverenciando a data que marca a conquista da independência em 1975.

Patraquim não deixar de aludir à participação dos poetas, dos intelectuais na campanha de libertação. Chegada a ocasião favorável, o poeta convida o antecessor – e os leitores – a falar do princípio da autonomia de Moçambique:

[...]
 falemos da madrugada e ao entardecer
 porque a monção chegou
 e o último insone povoa a noite de pensamentos grávidos
 num silêncio de rãs a tisana do desejo
 enquanto os tocadores de viola
 com que latas de ricino e amendoim
 percutem outros tendões da memória

10. A recordação de que a conquista da liberdade implicou sofrimento e sangue é recorrente na obra do poeta. Vejamos a este exemplo o seguinte poema: “[...] nosso é o tempo do canto / conquistado a sangue / e terra / sobre o vibrato dos dias / alguma voz / são todas as vozes / este rosto etéreo a meu lado / e musgo nas marés do corpo / o sorriso de ser mundo / a noite nua / fremente / nosso é o tempo do canto / sobre o lugar / na descoberta palmo a palmo / de mais sol / o tempo amante / a voz da amada / o escrutínio deste sexo fundo / com palavras [...]” (SECCO, 2011, p. 20).

e concreta
 a música é o brinquedo
 a roda
 e o sonho
 das crianças que olham os casacos e riem
 na despidorada inocência deste clarão matinal
 que tu
 clandestinamente plantaste
 AOS GRITOS

(SECCO, 2011, p. 19)

A última transformação aludida no poema está relacionada às crianças. No pós-independência – ao contrário do menino Patraquim, inserido no contexto colonial –, elas têm casacos, brincam, sorriem e podem sonhar com a inocência que a nova realidade – o clarão matinal, anunciado por Craveirinha – oportuniza.

Considerações finais

Situado em uma linha de continuidade, Patraquim é o último insone, o poeta que, munido do passado, das lutas, do sofrimento,¹¹ canta as transformações, a nova época. E faz isso, como evidencia o poema analisado, através de um prolífico diálogo com o precursor moçambicano. Aqui, tal como em Borges (1952), a palavra “precursor” está destituída de polêmica ou rivalidade, pois, se o autor de *Xigubo* funciona como impulso à criação para o poeta que ora estudamos, a poesia de Patraquim aperfeiçoa a nossa compreensão da obra do antecessor.

Carmem Lúcia Tindó Secco (2011) salienta que Patraquim converte a intertextualidade em “[...] um dos principais sabores do seu lirismo [...]” (SECCO, 2011, p. 164). Neste lirismo, além das vozes de Craveirinha, Camões e Drummond, ecoam outras, tais como as de Rui Knopfli, Jorge de Sena, Rimbaud, Eliot e Neruda. Com efeito, na

11. Convém apontar, a este propósito, a recorrência do elemento sangue na poesia de Patraquim. No poema “Materiais”, por exemplo, descreve o modo como se processa o fazer poético e o material nele empregado: “[...] está na oficina e burila o sangue / - que flores se desenham no ar? / porém os lógicos dirão o impossível [...]” (SECCO, 2011, p. 14).

produção deste escritor, a intertextualidade, recordando Jenny (1979), é, sobretudo, condição de legibilidade literária.

Laurent Jenny (1979) entende a intertextualidade como um processo complexo de assimilação e transformação que depende da memória. Dialogando com Borges (1952), o autor se recusa a considerar o discurso intertextual como uma mera repetição, pois envolve uma reescrita das lembranças. Assim sendo, o movimento operado pelos textos supõe um olhar crítico em direção ao passado.

Em direção à epopeia camonianiana, o olhar de Patraquim é especialmente crítico e a apropriação levada a efeito em “Metamorfose”, subversiva, uma vez que a morte de Adamastor representa o fim do período colonial. O diálogo com Drummond e Craveirinha atua no sentido de exorcizar o medo e, no que diz respeito ao poeta moçambicano, principalmente, de preservar a memória de como se processou a transformação.

Sucessor de Craveirinha, Patraquim erige seu canto a partir do legado da tradição em Língua Portuguesa. Em “Metamorfose”, Camões, Drummond e José Craveirinha são – lembrando George Steiner (2003) – as outras vozes que contribuem para o movimento da imaginação poética.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. E-book.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. In: BORGES, Jorge Luis. *Otras Inquisiciones* (1937-1952). Buenos Aires: Sur, 1952. p. 279 – 282.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Os lusíadas*. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Sonetos*. São Paulo: Ateliê, 2007.
- CRAVEIRINHA, José. *Xigubo*. Maputo: Edições 70, 1980.
- FANON, Fantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *Poétique: revista de teoria e análise literárias; Intertextualidades*, Coimbra, 1979. p. 5-49.
- LARANJEIRA, José Pires. Mia Couto e as literaturas africanas de

língua portuguesa. In: *Revista de Filología Románica*, anejos, v. II, p. 185-205, 2001. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/277128271_Mia_Couto_e_as_literaturas_africanas_de_lingua_portuguesa/fulltext/559cca0a08ae7f3eb4d03dc5/Mia-Couto-e-as-literaturas-africanas-de-lingua-portuguesa.pdf. Acesso em: 10 dez. 2020.

LARANJEIRA, José Pires. Uma casa de mensagens anti-imperiais. In: FERREIRA, Manuel (Org.). *Mensagem*: boletim da casa dos estudantes do império. Lisboa: ALAC, 1996. v. 1.

SECCO, Carmem Lúcia Tindó (Org.). *Luís Carlos Patraquim*: antologia poética. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

STEINER, George. *Gramáticas da criação*. São Paulo: Globo, 2003.

País sem chapéu: ambivalência e tradução

Eduardo Belmonte de Souza¹

Introdução ao país sem chapéu

Ao ratificar seu compromisso com a teoria², Homi Bhabha assinala apreciações que vão ao encontro de uma episteme que viabilize uma compreensão mais global do sujeito advindo de um contexto de dominação colonial. Nesse sentido, a *ambivalência* acarreta uma cisão entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado, que se encontra, conforme o referido autor, na percepção de um *terceiro espaço híbrido* de múltiplas assimilações:

A linguagem da crítica é eficiente não porque mantém eternamente separados os termos do senhor e do escravo, do mercantilista e do marxista, mas na medida em que ultrapassa as bases de oposição dadas e abre um espaço de tradução: um lugar de hibridismo, [...] onde a construção de um objeto político que é novo, nem um nem outro, aliena de modo adequado nossas expectativas políticas. (BHABHA, 2003, p.51)

A saber, a partir da interação e das ações do sujeito advindo de um contexto geográfico pautado pelo domínio colonial com o de outras localidades (e subjetividades), pode-se abrir um espaço para *negociar*³, ou seja, articular diferenças e romper com binarismos

1. Discente do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos de Literatura - Pós-colonialismo e identidades, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - eduarbobelmontebr@gmail.com.
2. No ensaio O compromisso com a teoria (2003), Bhabha questiona o papel da crítica ocidental por estar pautada por um eurocentrismo ideológico, o qual universaliza narrativas acerca da formação das sociedades, acarretando um historicismo essencialista no que diz respeito à cultura e aos espaços de enunciação.
3. Segundo Schmidt (2011, p.23), “negociação” é um “termo-chave do pensamento de Bhabha”, pois indicia a cisão das narrativas essencialistas em relação, atribuindo uma significação “transnacional e agonística” ao colonialismo, visto que o pensamento nacionalista tradicional, embora vise a uma totalidade de significação, é também pautado pelos rastros do “outro” – o qual, interpelado por uma tradição, atribui sentido, consoante sua subjetividade, aos valores que lhe são passados por uma autoridade colonial.

epistemológicos. Esse, possivelmente, é um dos pontos de partida da narrativa autoficcional de Dany Laferrière, *País sem chapéu* (2011). Na obra, a trajetória do protagonista parece sintetizar a concepção de *culturas híbridas*⁴, já que, de um lado, temos uma personagem nascida no Haiti, país colonizado e, por essa razão, marcado pela dominação da força imperial em aspectos os mais variados (econômicos, políticos e culturais); de outro, temos esse mesmo sujeito que, durante sua vida adulta, permaneceu exilado na América do Norte (entre as cidades de Miami e Montreal) e que, por ter vivido durante 20 anos nessas localidades, acaba identificando-se com aspectos da cultura do *Império*, bem como com o estilo de vida desses espaços.

Por outro lado, o tempo no exílio não apagou na personagem a afeição às lendas e à cultura de seu país-natal, especialmente sua identificação com a cultura vodou. O protagonista, assim, está diante de um lugar ambivalente de representações, através do qual buscará um espaço para se narrar e, dessa forma, construir uma atitude de descolonização mais autêntica, a qual articule as diferenças nas experiências por ele vividas tanto no Haiti, como na América do Norte.

Portanto, a partir da experiência individual do protagonista de *País sem chapéu*, buscar-se-á analisar na obra o que o sujeito retém da cultura do outro, bem como seus sentimentos ao retornar ao Haiti, buscando equalizar, através das diferenças, um denominador comum que (re)signifique uma identidade em constante transformação. Para tanto, nortearão o presente trabalho os conceitos de *ambivalência* e *tradução* para Homi Bhabha, como meio para se (re) pensar o sujeito pós-colonial, em um contexto de entrelaçamento e assimilação de caracteres tanto da cultura dominante (América do Norte, Europa), como da cultura de sua terra-natal, constituindo a hibridez como alicerce de sua formação e identidade cultural.

Pressupostos epistemológicos

Stuart Hall (2003) esclarece que os estudos culturais constituem uma formação discursiva a qual, a despeito de se caracterizar pela abertura no campo de estudos da cultura, não se preconiza como

4. Cf. SAID, E. Cultura e imperialismo. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

um projeto intelectual que possa ser reduzido a pluralismos simplistas (Idem, p.21). Na verdade, o autor jamaicano percebeu que, em especial, a partir da segunda metade do século XX, houve uma virada epistemológica que deslocou o papel da cultura para o epicentro das discussões e debates que antecediam a chegada do novo milênio.

Partindo desse pressuposto, pode-se ter como ponto de partida do referido campo de estudos não um desmantelamento, mas um (re) pensar das práticas intelectuais. Nesse sentido, é possível aferir que os estudos culturais representam um olhar para a cultura enquanto objeto complexo, diverso e, por essa razão, não homogêneo:

O resultado do mix cultural ou sincretismo, atravessando velhas fronteiras, pode não ser a obliteração do velho pelo novo, mas a criação de algumas alternativas híbridas, sintetizando elementos de ambas, mas não redutíveis a nenhuma delas. (Ibidem, p.19)

Sob esse aspecto, um dos legados dos estudos culturais foi a percepção da cultura como um fenômeno não monolítico e não passivo, ou seja, de que nossas ações e representações se dão na e pela linguagem. Nesse caso, pode-se aferir que a cultura não signifique necessariamente conhecimento transmitido, mas intervenções humanas e sociais as mais diversas.

Logo, salienta-se que o projeto dos estudos culturais não iniciou nem transcorreu com um objetivo comum, mas seus preconizadores (Hoggart, Williams e Thompson) buscaram apreender as relações entre cultura, história e sociedade, indiciando que não há uma estrutura pré-determinada ao delimitar o objeto cultural. Nesse diapasão, a cultura pode ser definida como *local de convergência*⁵, isto é, como um meio permeado por indeterminações, pois está em constante transformação. Consequentemente, ao pensar essas convergências, é possível afirmar que essas se dão não dentro de uma totalidade de representações e do *eu*, mas através de uma rede de identificações as quais – continuamente – delimitam (e transformam) a subjetividade deste ou daquele indivíduo:

5. Para maiores esclarecimentos sobre as obras (e seus respectivos autores), que são considerados pontos de partida para o projeto dos estudos culturais, ler o ensaio Estudos culturais: dois paradigmas (2003), de Stuart Hall.

A identidade plenamente unificada [...] é uma fantasia. À medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis. (HALL, 2003, p.13)

Por conseguinte, ao trabalhar as questões identitárias, os intelectuais alinhados ao projeto dos estudos culturais deslocam a noção essencialista de que esse preceito se vincula a uma *totalidade* relativa ao homem para uma concepção de que a identidade cultural do sujeito é constantemente afetada e descentrada. Nesse sentido, Hall aponta que a “identidade nacional” se desintegra enquanto formação discursiva, pois as identidades culturais, híbridas, rompem a linha de sutura com uma totalidade e com um historicismo estáveis para a construção contínua de um sujeito cuja subjetividade articula conhecimentos e experiências de diferentes geografias e culturas (Idem, p. 69).

Possivelmente, aqui reside uma característica crucial vinculada à explosão dos estudos culturais: *a teorização do poder*⁶ – e uma das mais importantes diz respeito à crítica pós-colonial, a qual abriu caminho para a problematização do sujeito advindo de um contexto geográfico outrora dominado – política, geográfica e culturalmente – por nações em busca de expansão territorial em espaços para além de suas fronteiras, uma das práticas da política imperialista.

Mais que discorrer acerca de individualidades, a crítica pós-colonial sobretudo descreve o colonialismo como uma estratégia de poder a qual subjuga ideologicamente culturas e povos outrora geograficamente dominados, revelando como, mesmo após muitos territórios conquistarem sua independência política, sobreviviam (e sobrevivem) tais práticas. Fundamental foi a colaboração de Edward Said, cuja obra publicada em 1978, *Orientalismo*, expõe como o ocidente tomou para si as narrativas de formação política e cultural de localidades subjugadas pela máquina imperial, que qualificou como “bárbaros” – e não como “civilizações” – os povos do mundo oriental.

Said complementa em outra obra, *Cultura e imperialismo*, que, ao tomar para si as narrativas de formar e *civilizar* o mundo, o ocidente silencia povos oriundos desses contextos, estigmatizando suas

6. Stuart Hall afirma no ensaio Estudos culturais e seu legado teórico que o trabalho intelectual, advindo com a explosão dos estudos culturais, buscou teorizar o poder em múltiplas frentes, a saber, política, classe, raça, gênero, etc.

dinâmica e cultura como não civilizadas. Em uma análise da obra *O coração das trevas*, de Joseph Conrad, o autor afirma que, a despeito de o romance mostrar a devastação da missão europeia na África por meio da visão benevolente de Marlow, este não oferece uma ideia de civilização que transcenda o jugo imperialista:

Provavelmente Conrad nunca poderia usar Marlow para apresentar seja o que for além de uma visão de mundo imperialista, pois nada havia de não europeu acessível aos olhos, fosse de Conrad, fosse de Marlow. A independência era coisa de brancos e europeus; os povos subjugados ou inferiores eram para ser dominados: a ciência, a erudição, a história vinham do ocidente. (SAID, 2011, p.53)

Eis aqui um dos aspectos-chave da crítica pós-colonialista: des-cortinar o ponto de vista não ocidental acerca da cultura, política e história de povos oriundos das ex-colônias, não apenas permitindo, mas tornando visíveis espaços para que essas sociedades (e indivíduos advindos delas) possam falar acerca da sua formação histórica, empregando visibilidade à dinâmica dessas geografias. Nesse sentido, há uma necessidade de se observar a dominação territorial sob a égide de uma cultura de resistência; contudo, não reescrevendo a história, mas entrelaçando diferentes culturas e experiências para que, de uma visão *micro*, tenha-se uma visão *macro* de cultura; mais inclusiva, que incorpore elementos de localidades as mais diferentes, e que, também, atente à experiência do colonialismo, consequência das políticas imperialistas, por meio da interpretação dessas vivências do e pelo mundo colonizado.

Alinha-se a essa perspectiva a obra *Pode o subalterno falar* (2010), da indiana Gayatri Spivak, em que a autora não rechaça o pensamento dos intelectuais ocidentais, mas demarca o lugar social desses, bem como seu *locus* privilegiado. Assim como Said, critica a benevolência do pensamento intelectual ocidental, pois ele busca continuamente falar pelo subalterno⁷, inclusive sobre essa experiência em contextos coloniais e pós-coloniais. Em sua crítica ao *logocentrismo*⁸, a autora indiana não se limita apenas à experiência e ao campo de

7. Entenda-se como subalterno o sujeito oriundo de um território outrora colonizado.
8. Segundo Spivak, logocentrismo significa a centralização do pensamento ocidental sobre a cultura e as narrativas históricas oficiais.

representações⁹ a partir da erudição do intelectual o qual se origina de uma ex-colônia, mas considera também a experiência do leigo. Nesse contexto, Spivak aborda que é necessário sobressair à *violência epistêmica*, a qual constitui uma das bases do agenciamento, mesmo involuntário, do *subalterno* a narrativas pré-determinadas (e colocadas como *oficiais*) por parte do pensamento ocidental¹⁰, bem como dos costumes advindos desses territórios, como na Índia, terra-natal da autora, cujas classes dominantes constituem pessoas “indianas de sangue e cor, mas inglesas no gosto, no moral e no intelecto” (SPIVAK, 2010, p.65).

Nesse sentido, cabe à crítica pós-colonial demarcar um lugar de enunciação que, de alguma forma, resgate a visão não monolítica de cultura defendida pelos predecessores dos estudos culturais e Stuart Hall, que acarretaram uma ressignificação do conceito de *identidade*, atribuindo-lhe uma acepção volátil, de modo que as identificações dos sujeitos estão imbricadas especialmente ao contato entre culturas. Desse modo, para compreender as possibilidades de diferentes inscrições dos sujeitos, é fundamental a colocação do intelectual indo-britânico Homi Bhabha (2003, p.69) de que a diferença cultural não se dá na diversidade de culturas, mas em seu hibridismo, ou seja, na potencialidade humana de dialogar e confrontar distintos sistemas de representação (culturas), construindo um novo espaço para o homem se narrar.

Eis a problemática instaurada no romance *País sem chapéu*, de Dany Laferrière. Nele, temos um narrador-autor que viveu durante 20 anos exilado na América do Norte e, no retorno ao seu país-natal, Haiti, percebe que, assim como ocorre em relação a ele, há *permanências* e *mudanças* na nação. Essas integram a obra em questão não apenas nas andanças do protagonista, Velhos Ossos, pelas ruas e universidades de

9. O presente trabalho tomará o conceito de representar para a autora, a qual o relaciona ao falar e ser ouvido, disposição que o intelectual ocidental não costuma ter em relação ao subalterno.
10. Há convergências na cosmovisão de Spivak e de Said acerca dos efeitos das políticas imperialistas no pensamento ocidental. Ambos citam e tecem uma crítica a Foucault, que, a despeito de sua contribuição para se pensarem as relações de poder, apresenta, segundo os dois autores, uma visão limitada acerca dos sujeitos pós-coloniais, não abordando consistentemente em sua obra a imposição ideológica ocidental às ex-colônias.

Porto Príncipe¹¹ – o que, no livro, muitas vezes, designa o *país real* –, mas também nas visitas que a personagem principal faz ao *país sonhado*, espaço mítico do Haiti do qual fazem parte não só a sua população, como também o panteão haitiano, permeado pela cultura vodu. É entre ambos os espaços que o autor-narrador buscará ressignificar seus vínculos com o seu território de origem, articulando igualmente os costumes e comportamentos adquiridos durante o tempo no exílio.

Por conseguinte, será analisado, nas sessões subsequentes do presente trabalho, o que esse autor-narrador retém da cultura do outro (no caso, EUA/Canadá) e como se sente quando retorna, percebendo, desse modo, a si mesmo e ao seu país como um mosaico híbrido de representações culturais, em que são associados os costumes do eu (local) ao do outro; consequentemente, isso parece constituir aquilo que Said delimita como uma atitude de *descolonização* mais legítima (SAID, 2011), que articula as diferenças entre distintas localidades e, com isso, também inclui no cânone cultural o imaginário mítico haitiano, que, na obra em questão, algumas personagens percebem como *periférico* aos olhos do primeiro mundo. No romance, por exemplo, isso ocorre nas palavras ditas pelo etnólogo J. B. Romain a Velhos Ossos: “eles, os ocidentais, escolheram a ciência diurna” (LAFERRIÈRE, 2011, p.129). Eis aqui um paradoxismo, visto que, geograficamente, o Haiti se localiza a oeste do Meridiano de Greenwich, na porção ocidental do mundo. Contudo, a visão do habitante local, no caso, indicia que, em comparação a nações imperialistas (França e EUA, por exemplo), o país em questão se encontra em um *outro lado do globo*, como se seus hábitos, costumes e crenças fossem invisíveis e exóticos ao resto do mundo.

A cisão do sujeito da enunciação

No ensaio intitulado *Ebonics: o inglês da rainha* (2011), Hommi Bhabha, por meio da história de Pushpa (indiana) e de Reesi (nova iorquina moradora de periferia e descendente de escravos), assinala que, mesmo aceito em contextos específicos¹², o vernáculo das minorias pode

11. Capital do Haiti.

12. No referido artigo, Bhabha sinaliza que a indústria cultural e a dos esportes incorpora elementos de costumes da subclasse negra.

ser rechaçado e constituir barreira social para os falantes dessas variantes. Nesse diapasão, é possível entender que a língua materna falada em um determinado território pode ser nociva para a afirmação das identificações de um povo para além das fronteiras geográficas ou sociais/étnicas em um país. Esse é o caso do Haiti, abordado em *País sem chapéu*.

O referido romance foi escrito por Laferrière em língua francesa e, segundo a tradutora da obra, Heloísa Moreira (2011, p. 225), isso se deu, pois, sendo um idioma de alcance mais global que o *créole* haitiano, facilita a disseminação das particularidades desse país a outras culturas. Por outro lado, cada capítulo do romance é iniciado com um provérbio escrito em *créole*, fato assinalado pelo autor na abertura do livro:

Os provérbios haitianos em epígrafe de todos os capítulos deste livro estão transcritos em “*créole*” haitiano mais etimológico que fonético. Dessa maneira, o sentido deles sempre permanecerá um pouco secreto. Isso nos permitirá apreciar não somente a sabedoria popular, mas também a fértil criatividade linguística haitiana. (LAFERRIÈRE, 2011, p.8)

De modo que o protagonista da obra é seu autor e também narrador, todos os seus discursos e falas estão permeados pela experiência da infância, no Haiti, e pela diaspórica, especialmente na cidade de Montreal. Conseqüentemente, isso leva Laferrière a reinterpretar o próprio país a partir da vivência de duas décadas no exílio. É possível aqui alinhar a perspectiva de John Berger acerca da vivência do estrangeiro em um território que não é seu: “eles observam os gestos das pessoas e aprendem a imitá-los [...]. Mas [...] no início seus significados mudavam ao pronunciá-la” (BHABHA, apud BERGER, 2007, p.232). Destarte, é viável aferir que, pelo fato de os capítulos do romance iniciarem com epígrafes na língua materna do Haiti, ocorre aqui um fenômeno similar ao que é denominado por “opacidade das palavras” (MOREIRA, 2011, p.232), visto que, ao retomar o contato com o *créole*, Velhos Ossos confere novas significações às expressões de sua terra, tendo em vista que o seu olhar, agora, sobre a cultura de seu país de origem é o de alguém que passou pela experiência da diáspora. E esse pode se constituir como um ponto de partida para as assimilações que o autor-narrador constrói de seu país ao trazer tanto a visão local, como a da localidade do exílio. Logo, as

observações do protagonista em suas errâncias no decorrer da obra dar-se-ão, inicialmente, a partir de cisões na própria enunciação.

Tais rupturas ocorrem, na obra, por meio das andanças do autor-narrador por dois territórios no Haiti: o *país real*¹³ e o *país sonhado*¹⁴. De modo que Velhos Ossos percebe-se desvinculado de sua terra e de sua gente e extremamente influenciado pela cultura do Canadá e dos Estados Unidos, ele precisa retomar seus afetos e, junto a isso, o seu país. Nesse contexto, ressalta-se que outro motivo para o retorno do protagonista à sua terra ocorre porque ele busca ali inspiração para a escrita de um novo romance. Portanto, tendo isso em vista, pode-se aferir que, se o narrador redigisse sua obra sem regressar ao Haiti ou sem as observações ao mosaico multicultural e às privações socioeconômicas pelas quais a população local ainda passa, prevaleceria em seu relato aquilo que Homi Bhabha delimita por *tempo pedagógico*¹⁵, pois, sem resgatar sua história e a de sua nação, a visão de uma temporalidade colonizadora nortearia muitos aspectos da percepção do protagonista sobre o Haiti, a qual, conseqüentemente, apagaria consideravelmente a voz do dominado por meio de uma escrita permeada pela voz de uma cultura dominante, à qual Bhabha chama de “teoria crítica ocidental” (BHABHA, 2003, p.19), cujo caráter excludente universaliza a história oficial dos povos, acarretando uma visão monolítica de fatos e, por isso, superficial. Logo, pode-se interpretar que, pensando a partir não só do regresso, mas da reintegração da personagem principal do romance ao Haiti, à luz do pensamento de Bhabha, subverter essa questão acarretaria a destruição da “lógica da sincronicidade e da evolução que tradicionalmente legitimam o sujeito” (Idem, p.66). Eis aqui o espaço que o protagonista busca para se narrar, o qual apenas pode ser constituído da

13. Na obra, o país real corresponde ao Haiti contemporâneo ao autor que, embora influenciado pela cultura dos Estados Unidos, permanece como uma nação pobre e desigual socialmente, marcada especialmente pela fome.
14. O país sonhado, no romance, corresponde ao Haiti místico, morada dos deuses cultuados pela população local.
15. O tempo pedagógico consiste na escrita da história dos povos representada por uma cultura dominante, que não contempla no cânone cultural a perspectiva dos sujeitos dominados acerca de sua própria formação histórica. Conseqüentemente, constitui uma tentativa de apagamento das ambivalências, isto é, dos fluxos culturais que constituem a nação. Para maiores esclarecimentos desse conceito, ler o ensaio *DissemiNação*. (BHABHA, 2003, p.198-238)

articulação entre as diferenças – no caso de *País sem chapéu*, a assimilação de hábitos e costumes da cultura do primeiro mundo¹⁶ por Velhos Ossos/Laferrière e seu posterior confronto entre o *país real*, cotidiano, e o *sonhado*, mítico.

O eu, o real e o sonhado: as significações das interpelações do sujeito

Ao percorrer as ruas de Porto Príncipe, Velhos Ossos percebe que houve mudanças não só na topografia da cidade, mas também na sua visão acerca da capital do país:

Esse calor vai acabar comigo. Meu corpo viveu tempo demais no frio do norte. A descida em direção ao sul, esse mergulho no inferno. Estou todo suado embaixo dessa mangueira [...] Uma água viscosa. O barulho incessante das moscas zunindo. Ao longe: o cachorro morto todo coberto de moscas verdes. (LAFERRIÈRE, 2011, p.32)

De alguma forma, aqui se pode aferir que há o indício já de uma identidade cultural intercambiada, ou seja, devido ao fato de o protagonista ter vivido durante 20 anos no exílio, ele assimilou um aspecto da cultura do outro, a saber, uma afetividade a temperaturas mais frias e, especialmente, uma aversão ao calor escaldante de sua terra natal. Aqui, pensando-se sob a perspectiva de Hall, pode-se perceber que há um embate entre a percepção do *eu* em relação ao país natal com a do exílio, isto é, um *deslocamento de identidade*, o qual já demonstra uma ideia de que o indivíduo vai de encontro à noção de uma totalidade do sujeito. Desse modo, as identidades culturais são descentradas e confrontadas umas com as outras.

Talvez aqui resida um dos aspectos que levam os sujeitos a serem *traduzidos*, pois são interpelados por distintos sistemas culturais – e o *hibridismo*, conforme Schmidt, é uma condição não contraprodutente de constituir “uma forma de conhecimento e compreensão sobre os trânsitos ambíguos que informam as práticas discursivas e políticas nos lugares da cultura” (2011, p.24).

Portanto, o autor-narrador da obra provavelmente busque, com o intuito de escrever um livro a partir de sua experiência no regresso

16. EUA, Canadá.

ao Haiti, produzir conhecimento efetivo daquilo que *atravessou* e *atravessará* suas práticas: a infância e a juventude no Haiti, a vida adulta no exílio entre Miami e Montreal e o seu retorno ao país de origem. Tudo isso só adquire sentido na construção de um novo espaço cultural de enunciação.

Para cumprir tal intento, ele precisa também transitar não só pelo *país real*, cotidiano, mas também pelo místico *país sonhado*. Ambos os espaços intercalam a narrativa de *País sem chapéu* – e a personagem os percorre para compreender as mudanças e permanências relativas ao seu país e à própria subjetividade. Isso, pois, no mesmo capítulo em que a personagem se queixa do calor e dos cheiros das ruas haitianas, demonstra que a espiritualidade peculiar à sua terra ainda permanece nele, embora tenham se passado 20 anos de sua fuga para a América do Norte, visto que, antes de ingerir o primeiro gole de café, afirma: “deve-se oferecer primeiro aos mortos. Aqui, servimos os mortos antes dos vivos. São nossos antepassados” (LAFERRIÈRE, 2011, p.24).

Por conseguinte, a aversão ao calor e aos odores de Porto Príncipe, bem como a inclinação por oferecer parte da bebida aos mortos, parecem constituir expressões ambivalentes por parte do protagonista – e a conjugação dessas pelo sujeito acarreta o seu respectivo caráter de *homem traduzido*. Esse fato configura, pois, uma vantagem a Velhos Ossos, visto que a *tradução* ou *negociação* “reconhece a ligação histórica entre o sujeito e o objeto da crítica” (BHABHA, 2003, p.52). A partir das ambivalências, portanto, o protagonista inscreve paulatinamente seu próprio espaço individual, negociando preceitos da sua geografia e da do outro, o *dominador*.

Tal condição apenas consegue ser devidamente complementada através da alternância da presença do protagonista no país real e no país sonhado, visto que, segundo o ponto de vista do narrador¹⁷, no Haiti

É como se dois países caminhassem lado a lado, sem jamais se encontrar. Um povo humilde se debate de dia para sobreviver. E

17. Um estudo bastante pertinente sobre o ponto de vista do narrador enquanto categoria de narrativa é o de Robert Scholles e Robert Kellog. Cf. SCHOLLES, R.; KELLOG, R. O ponto de vista na narrativa. In: SCHOLLES, R.; KELLOG, R. A natureza da narrativa. São Paulo: MC-Graw-Hill do Brasil, 1977, p. 169-198.

esse mesmo país, à noite, é habitado somente por deuses, diabos, homens transformados em bestas. O país real: a luta pela sobrevivência. E o país sonhado: todos os fantasmas do povo mais megalomaniaco do planeta. (LAFERRIÈRE, 2011, p.40-41)

Se o *país real* corresponde ao cotidiano do Haiti, esse está permeado pela violência do domínio colonial na memória do povo e nas privações sociais as quais essa população é acometida. Contudo, é importante salientar que, embora o Haiti tenha sido territorialmente colonizado pela França e conquistado sua independência política em 1804, através de um processo de revolução liderado por ex-escravos (LIMA, 2015, p.16), são os Estados Unidos – especialmente – que ocupam o lugar de nação imperialista na obra. Isso, primeiramente, pois, em um diálogo entre Velhos Ossos e sua mãe, Marie, ela o interpela com uma fala que denota o racismo da população estadunidense ao afirmar que essa não consegue diferenciar um “negro instruído de um negro analfabeto” (LAFERRIÈRE, 2011, p.227), bem como um “negro morto de um vivo” (Idem, p.228). Ademais, há outro momento no qual o narrador se surpreende ao ver em um supermercado dois soldados negros dos EUA e, assim, compara essa situação com a primeira ocupação americana no Haiti, em 1915, quando o governo estadunidense enviou para as terras haitianas soldados sulistas (Ibidem, p.147). Essa presença o incomoda em decorrência do trauma histórico que a referida ocupação acarretou ao país devido à violência infligida à população residente pelos soldados dos EUA na ocasião.

A isso, é possível alinhar a perspectiva de Aimé Césaire sobre a colonização, de que a barbárie da Europa, cometida nos territórios africano e caribenho, só é superada pela americana (1955, p.31) no Haiti, por exemplo, quando foi feito uso de violência e subjugamento do povo na época em que os EUA ocupavam o referido território. O intelectual da Martinica afirma que é comum, na prática imperialista, a “coisificação” dos sujeitos dominados, a partir de uma atitude de inferiorização que lança mão de atos de genocídio cultural e de violações aos direitos humanos as mais diversas (Idem, p.25).

Dito isso, para Velhos Ossos, torna-se viável afirmar que a violência epistêmica advinda com a tentativa de apagamento da cultura local e, principalmente, a desumanização pela qual passaram seus compatriotas com o decorrer da história e com a presença norte-americana na primeira metade do século XX, constituem uma mácula

à memória cultural da nação. Essa, de alguma forma, parece acentuar-se no sujeito, visto que os 20 anos no exílio o afastaram geograficamente e, em alguns termos, afetivamente de sua terra-natal. Além disso, ao mesmo tempo, a personagem principal tem ciência de que a condição da diáspora e da raça a leva a um sentimento de não pertencimento efetivo aos locais do exílio – Miami e Montreal; condição essa percebida por Marie: “ele só precisa reaprender a respirar, a sentir, a tocar, a ver as coisas de modo diferente” (LAFERRIÈRE, 2011, p.13).

Ainda que a condição de *não pertencimento* a nenhum dos dois espaços (Haiti e América do Norte) aparente ser desfavorável ao autor-narrador, essa pode se configurar como a oportunidade para o sujeito articular o melhor dos dois mundos ao se reintegrar de modo mais efetivo ao Haiti, (re)significando seu país e todo o misticismo que o subjaz, por meio de uma “temporalidade que torna possível conceber a articulação de elementos antagônicos e contraditórios” (BHABHA, 2003, p. 51). Em decorrência disso, as ambivalências percebidas e apreendidas pelo sujeito constituem aqui um espaço para *negociar* – e isso se dará também no contato com os *mortos* e com o panteão mítico no *país sonhado*.

É notável, no romance, a relação com os mortos. O próprio título da obra traduz isso, visto que, na narrativa em questão, muitas vezes é reiterado que, quando alguém morre no Haiti, seu destino é o *país sem chapéu*. Ademais, tanto nas passagens do *país real* como nas do *sonhado*, há personagens que ressaltam para Velhos Ossos/Laferrière que no Haiti todos estão mortos, bem como a noite é o espaço de tempo no qual os zumbis percorrem as ruas das cidades haitianas. Em uma conversa com Marie, em um dos capítulos referentes ao *país sonhado*, essa afirma ao filho que “as pessoas morreram” e que “antigamente, o cemitério era o único lugar seguro no Haiti” (LAFERRIÈRE, 2011, p.44). Em outro momento, durante uma conversa com um engraxate no *país real*, o profissional interpela Velhos Ossos afirmando que “as pessoas com quem se cruza na rua não são todas seres humanos”, porque “a maioria morreu há muito tempo e não sabe”. O efeito disso é que o país se tornou “o maior cemitério do mundo” (Idem, p.47).

A partir dessas passagens, é possível afirmar que, aparentemente, no Haiti, não há uma fronteira a qual determine os limites entre o *real* e o *sonhado* e, por essa razão, podemos entender que a busca do autor-narrador por se reintegrar afetivamente ao Haiti constitui

a busca por uma autoafirmação na qual “valores incomensuráveis e realidades contraditórias” (BHABHA, 2011, p.97) adquirem uma significação. Dito isso, pode ser percebida como uma possível articulação entre fatos contraditórios a visão da população haitiana acerca da chegada do homem à Lua, no ano de 1969:

– O que o senhor acha? Que os americanos iam divulgar a informação de que não foram os primeiros a pisar na Lua? Parece que Kennedy ficou louco de raiva quando soube da presença de um haitiano na Lua.

[...]

– Primeiro, Armstrong chegou à Lua certo de que era o primeiro homem a pisar naquele solo. Ele começava a fazer seus legendários saltos de canguru quando ouviu uma voz atrás dele: “ei! Amigo, você tem um cigarro, faz três dias que não fumo. Você sabe o que isso quer dizer para um fumante?” Mas isso nunca foi mostrado ao grande público. Claro que as antenas ultrassensíveis da NASA captaram essa conversa, mas Kennedy proibiu sua retransmissão.

[...]

– Eles estão interessados na viagem do corpo. Para nós, é o espírito que conta. [...] Era mesmo a primeira vez que um corpo humano estava presente na Lua, mas não era a primeira vez que um espírito estava lá, disse você pode ter certeza. (LAFERRIÈRE, 2011, p. 94-95)

Logo, na comparação entre as culturas, pode-se perceber que, na tentativa de apagar os feitos de outras nações (no caso, o fato de um haitiano ter chegado à Lua antes de um estadunidense), há um agenciamento por parte dos EUA com o intuito de manter o povo (e especialmente a cultura) do Haiti sob o seu jugo ideológico, silenciando-os. Tal prática, conforme Said, é basilar para a autoridade imperial, pois, ainda que muitos territórios tenham conquistado sua independência política (como o Haiti), os efeitos da colonização persistem, visto que tão ou mais importante que a expansão geográfica era o domínio sobre a atitude mental do indivíduo através de sua subordinação.

É possível construir, a partir da leitura da obra, que Velhos Ossos reaprende a experiência do silenciamento a partir da perspectiva das pessoas que permaneceram no Haiti, construindo aos poucos uma

autoafirmação que visa a (re)constituir, por meio da assimilação das dinâmicas do país-natal, um novo local de cultura. Dessa forma, gradualmente, torna-se apto a tomar as rédeas de seus vínculos com o Haiti e repensar aquilo que Bhabha considera mais importante que a noção histórica de nação: a sua *ambivalência* como estratégia narrativa (BHABHA, 2011), por meio de uma movimentação intercultural de articulação de signos/valores os mais diferentes. Por conseguinte, ainda sob um olhar comparativo com a visão de Bhabha:

esses mesmos ícones de incorporação transformam-se em barreiras para a hibridização cultural criativa, quando as classes desunidas e irrequietas saem da tela do vídeo ou dos sulcos do disco para reivindicar seu lugar naquelas instituições de mercado que controlam as condições de “escolha” econômica e cultural. (BHABHA, 2003, p.68-69)

Nesse sentido, em *País sem chapéu*, a presença de um haitiano na Lua pode ser analisada como uma projeção metonímica da força cultural do país a qual é constantemente subjugada por quem detém o poderio econômico e uma influência global, em um movimento de negação da hibridização cultural na aparente tentativa dos EUA de tomarem para si a exclusividade sobre um fato, a chegada do homem ao satélite natural da Terra.

Outrossim, é fundamental na obra, para a assimilação das diferenças por Velhos Ossos, sua visita ao *País sem Chapéu*; seu intuito nesse trajeto é buscar elementos que provem que o catolicismo não é superior à cultura vodu. Nesse lugar, habitam os espíritos e também aqueles que integram o panteão vodu: *Papa Legba, Marinette, Ogou, Erzulie Dantor, etc.*¹⁸. O protagonista, na morada dos deuses, entra em contato com esses, que demonstram características extremamente humanas, desprovidas de maniqueísmos; como, por exemplo, com a sexualização desses, especialmente de Erzulie.

Em busca de respostas para a escrita de seu livro as quais ajudassem a disseminar a cultura do Haiti, Velhos Ossos se mostra frustrado por ter de lidar naquele momento com uma crise conjugal entre Ogou Ferreiro e Erzulie Dantor. Ao retornar ao *país real*, chega à conclusão de que não há diferença entre o mundo real e o sonhado e, ao

18. Respectivamente: guardião da entrada do mundo espiritual, protetora dos lobisomens, deus do fogo e divindade protetora do Haiti.

falar com o professor universitário J. B. Romain, afirma que os deuses o desapontaram (LAFERRIÈRE, 2011, p.208). Acreditando nesse momento que o catolicismo é superior ao vodu, Laferrière diz: “caí no meio de uma estúpida disputa de família” (Idem, p.209).

Romain contra-argumenta o protagonista lembrando-o da campanha antissupersticiosa da Igreja Católica nos anos 40, quando templos foram destruídos, *hougans*¹⁹ foram presos e *mapous*²⁰ foram arrancadas. Outrossim, o professor explica ao seu interlocutor que, para a sobrevivência do panteão haitiano, foi necessário lançar mão de atitudes de hibridização cultural:

- Fizemos das igrejas cristãs templos do vodu... [...] Fizemos dos santos cristãos deuses do vodu. [...] Foi assim que São Tiago se tornou Ogou Ferreiro. Os padres católicos nos viam em suas igrejas e acreditavam que tínhamos abdicado de nossa fé, enquanto estávamos justamente louvando, da nossa maneira, Erzulie Dantor, Erzulie Fréda Dahomei, Papa Zaka, Papa Legba, Damballah Ouedo... Todos esses deuses tinham, de maneira insidiosa, tomado a forma e o rosto dos santos católicos. Nós estávamos em casa, na casa deles... (LAFERRIÈRE, 2011, p.211)

Percebe-se, portanto, que o romance traz a *tradução* como uma questão de *sobrevivência cultural*. Analisando-se isso à perspectiva de Bhabha, podemos entender que tal estratégia, na obra, parece representar as “vozes diferentes” (BHABHA, 2003, p. 237) que passam a reinscrever a nação. A negociação, sob esse ponto de vista, pode ser compreendida como um processo de salvaguardar uma dinâmica cultural extremamente estigmatizada e, também, como um ato de resistência à tentativa do *outro* de apagamento dos traços locais. Nesse sentido, pode-se entender que não há segregação. Esse hibridismo não constitui, pois, o apagamento dos valores desta ou daquela comunidade, mas uma articulação que, a partir de ambivalências, produz conhecimento naquilo que atravessa as práticas. Consequentemente, o elemento pós-colonial encontra um espaço para se narrar e, especialmente, sobreviver.

Ao final, para convencer Velhos Ossos de que sua tarefa consistia em despertar o interesse dos povos pelo Haiti, Romain interpela-o

19. Sacerdotes vodu.

20. Sumaúnas, árvores identificadas às divindades africanas; debaixo delas, realizavam-se as cerimônias vodu.

afirmando que o mesmo foi feito pela Igreja Católica, por meio de Michelangelo, Leonardo da Vinci e outros renascentistas, que, segundo as palavras do professor, ao entoarem a história humana, ajudaram a disseminar o Cristianismo. Após Romain atravessar um portão, é revelado que, na verdade, quem conversava com Velhos Ossos, visando a que ele escrevesse um livro sobre o Haiti e sua ligação com os deuses do vodú, era *Damballah*, divindade dos céus e criadora da vida.

Dito isso, Velhos Ossos se convence da importância de sua tarefa enquanto uma espécie de *mediador* da nação, pois escreverá o livro solicitado pelos deuses. Além disso, o penúltimo capítulo de *País sem chapéu* é denominado *País Real/País Sonhado*, provavelmente porque o protagonista percebe que, em sua terra-natal, não há fronteira entre realidade e imaginário – ambos constituem as duas faces de uma mesma moeda, o Haiti. Não apenas isso, porque, tendo como ponto de partida as diferenças entre as culturas, interpeladas pela infância vivida no Haiti, a vida adulta no exílio e o posterior regresso ao país de origem, o protagonista está mais apto a, com a escrita de seu livro, articular as diferenças entre a cultura haitiana e as culturas prestigiadas, encontrando um novo espaço tradutório no qual possa disseminar a sua nação. Eis o caminho seguido pela personagem principal para alcançar maior autoafirmação.

Considerações finais

É possível afirmar que a trajetória de Velhos Ossos é um caminho marcado por rupturas, do exílio à conversa derradeira com Romain/Damballah. Caso o protagonista não houvesse retornado ao Haiti ou se, em suas andanças, percorresse apenas o *país real*, não se reintegraria afetivamente a seu país nem ressignificaria sua experiência no exílio. Um de seus objetivos era escrever um livro sobre o Haiti e, caso não houvesse conversado com os deuses e com Romain/Damballah, sua obra seria permeada por um olhar no qual predominaria o *tempo pedagógico*, isto é, sua nação seria novamente escrita a partir da voz da cultura dominante; no caso, dos americanos, mediada pelo autor-narrador.

A partir das margens, a personagem desenvolveu identificações com os dois lados da fronteira, visto que não só o seu campo geográfico se ampliou, mas especialmente porque, a partir das estratégias

de sobrevivência cultural relativas ao vodou, percebeu as articulações entre distintas dinâmicas territoriais e, na diferença, alcançou o *tempo performático*, o qual, nas palavras de Bhabha, corresponde à “temporalidade do *entrelugar*” (BHABHA, 2003, p.49), isto é, um espaço no qual a nação pode ser (re)pensada a partir de suas descontinuidades, das contranarrativas descartadas pelo historicismo oficial. No caso, este pode ser associado à perspectiva de Said acerca do *Orientalismo*: é possível romper com visões monolíticas e divisões binárias e fazer emergir narrativas de temporalidades diversas, percebendo-se que a história não se faz nem pode ser contada apenas a partir da perspectiva imperial/ocidental.

Ademais, ao delimitar tais rupturas, Velhos Ossos sobressai à benevolência de Marlow n’O *Coração das Trevas*, apontada por Said, bem como à violência epistêmica da qual falava Spivak. Isso, pois ele constrói um espaço para narrar a si e, também, a sua nação, no qual, ao corporificar sua subalternidade, articulada com as experiências no *primeiro mundo*, é delimitado um discurso de resistência em que é possível disseminar em territórios os mais diversos as multifaces do Haiti e a urgência de que sua história (e possivelmente de outros povos silenciados) integre o cânone cultural, unindo na diferença as nações. Tudo isso, já que o mundo não nasceu nem no Oriente nem no Ocidente, é, pois, um mosaico de culturas híbridas cujas histórias devem ser contadas e escutadas em uma legítima atitude de descolonização.

Referências

- BHABHA, H. *O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses*: textos seletos. Org. Eduardo Coutinho. Trad. Tereza Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p.13-61.
- BHABHA, H. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- CÉSAIRE, A. *Discurso sobre o colonialismo*. Trad. Noêmia de Souza. 1ª edição. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.
- HALL, S. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais. Trad. Adeline La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFRMG, 2003.

- HALL, S. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. In: *Educação e realidade*. Porto Alegre: UFRGS, 1997, p.15-46.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Thomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- LAFERRIÈRE, D. *País sem chapéu*. Tradução e posfácio de Heloísa Moreira. São Paulo: Editora 34, 2011.
- LIMA, E. C. de. *Deslocamento, diáspora e memória em País Sem Chapéu*. Dissertação de mestrado. Porto Velho: Universidade Federal de Rondônia, 2015. Disponível em: <http://www.cid.unir.br/uploads/56565656/Dissertacoes/024.%20Deslocamento%20diáspora%20e%20memória%20em%20País%20sem%20chapeu%20de%20Dany%20Laferriere.%20Elizabeth%20Cavalcante%20de%20Lima.pdf>. Acesso: 05 jan. 2020.
- MOREIRA, Heloísa. O imaginário, os espaços, as línguas. In: *País sem chapéu*. Tradução e posfácio de Heloísa Moreira. São Paulo: Editora 34, 2011.
- SAID, E. W. *Cultura e Imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.
- SAID, E. W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Thomás Rosa Bueno. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- SCHMIDT, R. T. O pensamento-compromisso de Homi Bhabha: notas para uma introdução. In: BHABHA, Homi. *O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses: textos seletos*. Org. Eduardo Coutinho. Trad. Tereza Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p.13-61.
- SCHOLLES, R.; KELLOG, R. O ponto de vista na narrativa. In: SCHOLLES, R.; KELLOG, R. *A natureza da narrativa*. São Paulo: MC-Graw-Hill do Brasil, 1977, p. 169-198.
- SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?*. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

A construção de espaços na poética de Antônio Francisco

Felipe Gonçalves Figueira (INES)¹

O poeta Antônio Francisco e o sertão

O poeta Antônio Francisco é um grande conhecedor dos sertões do Rio Grande do Norte e do Ceará, por onde já fez longos passeios de bicicleta. No belo documentário de curta-metragem dirigido por Gustavo Luz, Thalles Chaves e Toinha Lopes intitulado *O poeta e a bicicleta* (2010), vemos Antônio Francisco afirmar: “eu me deito em casa, fecho os olhos, ainda hoje divago, viajo nas minhas viagens que eu fiz de bicicleta. [...] A minha poesia é influenciada por essas viagens, pelo que vi, pelo que li.” É, portanto, o próprio poeta quem nos dá pista da importância das paisagens potiguaras e cearenses para a formação ética e estética de sua obra.

No presente trabalho busco apresentar – de maneira geral – como a construção dos espaços na obra de Antônio Francisco tem funções literárias bastante marcantes e, em alguma medida, recorrentes. Para tanto, buscarei refletir a partir das proposições teóricas sobre tempo e espaço literários estabelecidas na tradição do pensamento de Mikhail Bakhtin.

Espaço, tempo e cronotopo

Mikhail Bakhtin em seu escrito sobre “as formas do tempo e do cronotopo no romance” estabelece chamar de “cronotopo (que significa ‘tempo-espaço’) a interligação essencial das relações de espaço e tempo como foram artisticamente assimiladas na literatura.” (BAKHTIN, 2018, p. 11). Segundo o autor russo, a representação do tempo-espaço em literatura é uma categoria de conteúdo-forma.

Essa definição é intimamente ligada à proposição de dialogismo apresentada pelo autor por toda a sua obra: os homens em suas relações humanas localizáveis sócio-historicamente são tanto

1. Docente do Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES/RJ). Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

o instrumento de assimilação e registro literário do espaço e do tempo, quanto novamente centros irradiadores que dinamizam a arte em seus processos de leitura únicos e irrepetíveis.

O cronotopo é, portanto, a partir da perspectiva antropocêntrica de natureza discursiva bakhtiniana, o resultado de elementos de espaço e tempo em um todo artisticamente objetivado e concreto pelo fazer humano: “Aqui o tempo se adensa e ganha corporeidade, torna-se artisticamente visível; o espaço se intensifica, incorpora-se ao movimento do tempo, do enredo e da história” (BAKHTIN, 2018, p. 12). Espaço e tempo não são meramente pano de fundo em branco sobre o qual se desenrolam as ações, eles próprios imprimem seus sentidos na constituição do discurso artístico. Citando novamente Bakhtin em trecho que descreve a corporeidade do cronotopo em literatura:

Neles [cronotopos] o tempo adquire caráter pictórico-sensorial; no cronotopo os acontecimentos do enredo se concretizam, ganham corpo, enchem-se de sangue. [...] O próprio cronotopo fornece um terreno importante para a exibição-representação dos acontecimentos. E isso se deve justamente a uma condensação espacial e à concretização dos sinais do tempo – do tempo da vida humana, do tempo histórico – em determinados trechos do espaço. (BAKHTIN, 2018, p. 226-227)

Assim posto, é possível arguir sobre os valores atribuídos ao tempo e ao espaço nas mais diversas obras. Esses elementos formais de composição literária guardam perspectiva cultural sobre a situação de enunciação e, igualmente, relacionam-se com o contexto de recepção. Há, portanto, sentidos discursivos na construção estética de espaço e tempo literários relacionados ao complexo do processo de constituição dos discursos.

Na obra de Bakhtin, há ascendência da perspectiva temporal sobre o espaço, e é compreensível: é através do tempo que as ações humanas deixam suas marcas no espaço. Para meu presente estudo, encaminho a análise partindo do espaço e alcançando a reflexão sobre o tempo. Não há qualquer contradição aqui. A escolha é feita com base nos caminhos que o próprio texto literário de Antônio Francisco me franqueia. Ao final, espero ter evidenciado a unidade conceitual bakhtiniana do tempo-espaço chamada de cronotopo.

Tendo em vista que grande parte dos esforços teóricos fundados no pensamento de Bakhtin para compreensão do cronotopo em literatura

se refere ao gênero romanesco, não sai de meu horizonte a necessidade de buscar compreensão dessas categorias analíticas a partir dos elementos discursivos próprios da literatura de folhetos brasileira.

Formação ética e estética do eu lírico e espaço

Quando trata do espaço em alguns textos de sua obra, Antônio Francisco constrói em seus versos determinada dimensão pedagógica para a formação do indivíduo. É o que vemos em letra musicada sob o título “Naquele taco de chão”:

Foi no pé daquela serra que nasci e me criei
 Foi no pé daquela serra, naquele taco de chão
 Foi no pé daquela serra que deixei meu coração
 [...]
 Aquela serra, doutor, me viu nascer
 Eu aprendi a andar subindo nela
 Aquela serra guardou todos os meus segredos
 minha infância, meus brinquedos estão enterrados nela.

(FRANCISCO *apud* LUZ, CHAVES, LOPES, 2010)

O eu lírico, nascido ao pé da serra, tem naquele espaço sua primeira e fundamental escola. Minha leitura do verbo “andar” no contexto desses versos é bastante ampla: aprender a andar subindo a serra é aprender a ser e a estar no mundo. É, conforme pontuei, uma formação ética do sujeito a partir do espaço.

Ainda analisando a letra da música, vemos o eu lírico afirmar que segredos, infância e brinquedos estão enterrados na serra. Estariam esses elementos mortos? Esquecidos? Seriam caminhos possíveis de leitura. No entanto, essas interpretações ignoram o todo da visão de mundo expressa na canção. Por essa razão, proponho o seguinte: enterrado é estar sob a terra, é estar germinando e brotando vida. É, portanto, estar fincado e se nutrindo da terra.

É esse espaço-tempo – a serra – que orienta e sustenta eticamente o eu lírico: “foi no pé daquela serra que nasci e me criei/ foi no pé daquela serra, naquele taco de chão/ foi no pé daquela serra que deixei meu coração”. Não podendo mais estar na serra, o eu lírico deposita naquele lugar seu coração, seu sentir. Seu *éthos* está vinculado: seu olhar para o mundo é a partir desse espaço natal.

E esse sentido da percepção do mundo a partir da serra natal tem sua dimensão estética: “de madrugada eu chamava Mariinha/ subia a serra só para ver o sol nascer/me deitava a noite no colo dela/ e ficava eu e ela vendo a serra adormecer.” (*idem*). O espetáculo da natureza e seus ciclos diários, o ponto de vista privilegiado a partir da serra, a pessoa amada: não podendo continuar naquele lugar, o eu lírico afirma que “eu não posso mais morar naquela terra/ trouxe um pedaço da serra no meu coração”. Em paralelo aos brinquedos e às lembranças que germinam no chão da serra, o lugar de origem também germina em sentidos e valores no coração do eu lírico.

A serra é um espaço do passado para o eu lírico ao mesmo tempo em que permanece como presença em sua vida, orientando seus valores.

Repetição e continuidade são marcas da natureza. Esse passado é representado justamente com essas marcas relacionadas aos ciclos naturais e vemos isso na escolha do tempo verbal do encontro com Mariinha: chamava, subia, deitava, ficava. O pretérito imperfeito do indicativo veicula ao mesmo tempo as noções de eventos ou estados inacabados e por se fazer continuamente (PERINI, 2010, p. 230). O tempo cíclico da natureza está indissolúvel nas experiências fundamentais do eu lírico. E o retorno da consciência a esses momentos da vida só é possível justamente pela estabilidade temporal expressa na estabilidade de sentidos.

Sobre a infância e a formação do sujeito a partir da experiência do espaço, cito, ainda, o texto dedicado pelo poeta ao seu bairro, Lagoa do Mato. Publicado originalmente como folheto e, depois, recolhido no livro *Por motivo de versos* (2011), “Um bairro chamado Lagoa do Mato” tem as seguintes estrofes iniciais:

Nasci numa casa de frente pra linha,
 Num bairro chamado Lagoa do Mato.
 Cresci vendo a garça, a marreca e o pato,
 Brincando por trás da nossa cozinha.
 A tarde chamava o vento que vinha
 Das bandas da praia pra nos abanar.
 Titia gritava: está pronto o jantar!
 O Sol se deitava, a Lua saía,
 O trem apitava, a máquina gemia,
 Soltando fásca de fogo no ar.

O galo cantava, peru respondia,
 Carão dava um grito quebrando aruá,
 A cobra piava caçando preá,
 Cantava em dueto o sapo e a jia,
 Aguapé se deitava e depois se abria,
 Soltava seu cheiro nos braços do ar
 O vento trazia pro nosso pomar,
 Vovô se sentava no meio da gente
 Contando história de cabra valente
 Ouvindo lá fora o vento cantar.

(FRANCISCO, 2011a, p. 57)

Essas primeiras linhas concentram uma série de elementos: a casa de frente para a rua, os animais domésticos no quintal, os animais selvagens e seus sons característicos, a natureza e seus prazeres, os parentes queridos e seus afazeres. Sons, cheiros, imagens, gostos, sensações: essas poucas linhas atomizam o sabor da infância do eu lírico e os recursos formativos éticos do sujeito. E, não apenas, são esses elementos imprimindo sentidos no espaço que realizam sua formação estética, cito do mesmo poema:

a lua entrava na casa da gente,
 batia com força nas quatro paredes.
 Seus cacos caíam debaixo das redes
 Pintando na sala um céu diferente.
 Quando ela saía e chegava o sol quente
 E com ele Zequinha pra gente brincar,
 comer melancia, depois se banhar
 Nas águas barrentas daquela lagoa.
 A vida era simples, barata, tão boa,
 que a gente nem via o tempo passar.

(FRANCISCO, 2011a, p. 58)

Em consonância ao apontado sobre a canção “Naquele tacho de chão”, vemos o uso do tempo e modo verbal do pretérito imperfeito do indicativo. Há, nesse passado redivivo, uma dimensão cíclica do tempo em tudo relacionado à ação da natureza. Ao tratar da obra de Goethe, Bakhtin assim trata dessa questão:

O tempo se revela acima de tudo na natureza: o movimento do sol, das estrelas, o canto dos galos, os objetos sensoriais, visíveis das

estações do ano; tudo isso, em relação indissolúvel com os respectivos momentos da vida humanam dos costumes, da atividade (do trabalho), constitui o tempo cíclico em um grau variado de intensidade. (BAKHTIN, 2006, p. 225)

As cenas descritas nas primeiras estrofes do poema nos apresentam a natureza em seus infindáveis processos de produção e reprodução da vida. Em compasso com isso, estão os parentes do eu lírico, os seres humanos, cujas vidas são reguladas pelo “Sol [que] se deitava, a Lua [que] saía”: orientados, portanto, pelo movimento da natureza.

É com valores éticos e estéticos formados a partir dessas experiências primeiras, de uma infância axiologicamente presente, que o eu lírico irá criticamente constatar linhas a diante:

Mas hoje nosso bairro está diferente
 Calou-se o carão que cantava na croa,
 a boca do tempo comeu a lagoa
 e com ela se foi o sossego da gente.
 O vento que sopra agora é mais quente
 e sem energia não sabe soprar.
 a máquina do trem deixou de passar,
 Ninguém olha mais pros raios da Lua
 que vivem perdidos no meio da rua
 por trás dos neons sem poder brilhar.

(FRANCISCO, 2011a, p. 58)

O olho atento que vê a cidade que o rodeia é combinado com complexos processos de pensamento. O poeta transpõe em versos a degradação que o homem impõe à natureza. A lua triste tem seus raios perdidos na rua pela competição desleal com os neons da cidade. O enunciatório como que projeta imageticamente esses elementos à sua frente. Essa lua fustigada e derrotada atomiza aquilo que nos foi apresentado nos primeiros versos. A natureza tem seus ciclos interrompidos, irreconhecíveis nesse novo contexto.

A perspectiva crítica do trecho está necessariamente ligada à formação do eu lírico em meio às condições espaciais anteriores. Há elementos que agora faltam, como o canto do carão, a lagoa, o vento fresco, o trem, os raios de lua. Há uma mudança na configuração dos elementos espaciais e, nesses versos, sentir a mudança tem valor quase velado de protesto. Percebamos que não se trata de uma perda de referências. O eu lírico não se mostra perdido ou desancorado da

realidade, ao contrário: a memória presente do espaço de infância é o lastro ético e estético que orienta a crítica à degradação do bairro.

Em contraposição ao tempo cíclico da natureza, os vestígios da mão do homem e sua ação no espaço constituem os indícios do tempo histórico. A interrupção da repetição dos processos naturais tem a marca humana. E, no poema de Antônio Francisco, essa marca está em tudo associada à deterioração do espaço e à perda dos sentidos anteriormente atribuídos.

Em outros poemas essa relação pode estar um tanto mais velada. É exemplo “O rio Mossoró e as lágrimas que eu derramei”, cito as primeiras estrofes:

Se é bom fazer visitas
Melhor é ser visitado
Domingo eu fui ver o rio
que dei o primeiro nado
e vi coberto de lixo
quem me banhou no passado

Voltei a fita do tempo
e me vi banhado nele
e vendo como ele estava
chorei olhando pra ele
tentando com minhas lágrimas
enxugar os prantos dele.

(FRANCISCO, 2011a, p.79)

Ao voltar a “fita do tempo”, o eu lírico se coloca naquele tempo de criança em que se banhava nas águas do rio Mossoró. E é a partir desse espaço no tempo da rememoração que o sujeito chora: resposta ética e estética à situação do rio coberto de lixo.

Com os exemplos retirados de alguns poemas, acredito ter evidenciado o exercício literário empenhado por Antônio Francisco. É um olhar lançado a partir do espaço-tempo formativo da serra em que o eu lírico enterrou o coração junto a seus brinquedos de infância na letra de “Naquele taco de chão”; da primeira moradia em “Um bairro chamado Lagoa do Mato”; e da “fita do tempo” que leva à extrema emoção em “O rio Mossoró e as lágrimas que eu derramei”. A construção dos poemas é feita – em primeiro momento – a partir de uma estratégia de aproximação do espaço-tempo passado e cíclico no qual se formam os valores éticos e estéticos do eu lírico. E,

depois, ao observar o espaço-tempo presente, a resposta do eu lírico é repulsa ao constatar a degradação então expressa em elementos do espaço que registram a ação humana, o tempo histórico.

A degradação do espaço e as degradações éticas e estéticas dos homens

A degradação do espaço é vista a partir da perspectiva diacrônica nos textos analisados na seção anterior. É possível refletir em termos de uma espécie de axiologia temporal: os bons valores do passado cíclico – que perduram enquanto referências para o eu lírico – estão ausentes no momento histórico atual e representam por isso um espanto, uma degradação dos elevados valores estéticos e éticos aprendidos outrora e subsistentes em sua consciência.

Há outras estratégias para evidenciar e valorar espaços construídos na obra de Antônio Francisco intimamente relacionados à ideia de dupla degradação: espaço-homem. Se nas obras anteriores o cronotopo estava relacionado à duplicidade de perspectivas do tempo de observação: passado-cíclico vs presente-histórico; na perspectiva que passo a apontar há apenas um tempo de observação: presente. Nesses casos, a construção literária crítica está atrelada à determinada geografia da degradação ou uma geografia da fome, para usar o conceito de Josué de Castro (1984).

Em *O ataque de Mossoró ao bando de Lampião* (2006), há uma resposta literária ao fato da resistência armada dos cidadãos ao bando de cangaceiros em 1927. A resistência é anualmente festejada na cidade no mês de junho em apresentação pública de várias semanas em praça pública. Na história do referido folheto, Lampião consegue – de maneira sobrenatural – retornar à cidade que rechaçou seu bando cem anos antes. E, novamente, sofre derrota. No entanto, dessa vez são o caos urbano e a desorganização social os artífices da derrota (FIGUEIRA, 2015), cito trecho do poema:

Lampião ficou sozinho,
como um garrote perdido
com a vergonha batendo
no seu peito dolorido
e dezoito moto-táxis,
zoando no pé do ouvido.

Chorou na praça do CID,
 Com saudades de Maria.
 Última vez que ele a viu,
 Maria Bonita ia,
 cantando 'che bom, bom, bom'
 numa banda da Bahia.

Passou na Rádio Rural,
 Tomou uma no Oitão.
 Comprou um cordel a Zé
 E saiu riscando o chão.
 Com três moleques de rua,
 Limpando o seu chinelo.

Quando o dia ia morrendo,
 todo coberto de pó,
 Passou lá no Jucuri.
 E disse a Zé Mororó,
 que estava muito enjoado
 aborrecido e cansado,
 de correr de Mossoró.

(FRANCISCO, 2006, p. 11)

Como se vê, é a própria cidade em suas mazelas que expulsa o bando de Lampião nesse segundo ataque literário. A perspectiva de Antônio Francisco é bem diferente daquela apresentada anualmente em realização dramática na praça pública em evento oficial. O poeta enuncia uma cidade não registrada, não glorificada, de mototaxistas e sujeitos comuns como Zé Mororó. E, nesse sentido, sua perspectiva é à margem, pois questiona os valores éticos dominantes e revela o caos estético de um município com dimensões hostis à vida saudável.

Já em “A casa que a fome mora”, o eu lírico empreende busca para encontrar a fome. Começa sua jornada pelos espaços mais pobres da cidade:

Eu de tanto ouvir falar
 dos danos que a fome faz
 um dia eu saí atrás
 da casa que ela mora
 passei mais de uma hora
 rodando numa favela
 por gueto, beco e viela
 mas voltei desanimado

aborrecido e cansado
sem ter visto o rosto dela.

Vi a cara da miséria
zombando da humildade
vi a mão da caridade
num gesto de um mendigo
que dividiu seu abrigo,
a cama e o travesseiro,
com um velho companheiro
que estava desempregado
vi da fome o resultado
mas dela nem o roteiro.

(FRANCISCO, 2011a, p. 31)

O eu lírico decidido por encontrar a fome, busca sua casa na favela. Percorre seus espaços de miséria – gueto, beco e viela – por onde registra em diversos aspectos as mazelas da carestia geral. No entanto, o eu lírico encontra também nesses espaços de pobreza os mais nobres sentimentos e ações, como caridade de um homem por seu amigo também em necessidade. A complexidade do espaço da pobreza é expressa pela atitude ética de solidariedade que ocorre – em aparente contradição – imersa na estética da fome e da degradação. Em seguida, ainda na empreitada de encontrar a casa onde reside a fome:

No outro dia eu saí
de novo à procura dela
mas não naquela favela
fui procurar num sobrado
que tinha do outro lado
onde morava um sultão
quando eu pulei o portão
eu vi a fome deitada
em uma rede estirada
no alpendre da mansão.

Eu pensava que a fome
Fosse magricela e feia
mas era uma sereia
de corpo espetacular
e quem iria culpar
aquela linda princesa

de tirar o pão da mesa
 dos subúrbios da cidade
 ou pisar sem piedade
 numa criança indefesa?

(FRANCISCO, 2011a, p.33)

A segunda procura, essa bem sucedida, tem como espaço de busca as áreas nobres da cidade: sobrado do sultão imagetivamente situado “do outro lado”, ou seja, próximo e, ao mesmo tempo, oposto à favela. Essa “proximidade distante” entre a favela e a casa do sultão representa engenhosamente processos de desigualdade do Brasil: a dependência que a opulência vampiresca tem do aspecto miserável da vida social. Nessa geografia de contrastes da cidade, o eu lírico encontra a fome, bela “princesa” na área de prestígio e riqueza. Nos bolsões de pobreza encontrou suas mazelas e seus efeitos. Sobre essa perspectiva crítica, de a fome ser contraface da opulência no Brasil, Josué de Castro registrou que “por trás desta estrutura com aparência de progresso — progresso de fachada — permaneceram o latifúndio improdutivo, o sistema da grande plantação escravocrata, o atraso, a ignorância, o pauperismo, a fome” (CASTRO, 1984, p. 283).

Há, na descrição da espetacular aparência da fome, certo encantamento do eu lírico: como culpar a riqueza e a opulência com que se apresenta o luxo pela famélica situação das crianças indefesas e seus corpos massacrados? É o novo dilema que se apresenta. Aqui as posições éticas e estéticas estão invertidas em relação ao espaço da favela: toda riqueza e toda opulência fazem das mais bárbaras ações mero incômodo de indigestão pela exagerada bonança. Não há, portanto, equilíbrio e os efeitos dessa ordem são de degradação de valores expressa na construção desses espaços.

Em “Deus e sol, farinha e sal”, Antônio Francisco compõe em versos uma pequena crônica da miséria material humana. Logo nas primeiras linhas, o espaço nos é apresentado:

O sol cochilava
 No meio do céu
 Jogando seus raios
 Na cara do chão.
 A gaita estridente
 De uma cigarra

Tocava sem graça
 A triste canção
 Daqueles que vivem nos braços da seca
 Tirando da fé um pouco de pão.

(FRANCISCO, 2011d, p. 41)

A paisagem é calamitosa. O sol a pino cochila em interminável suplício para a terra desolada. A cigarra de canto “estridente” e “sem graça” toca uma “triste canção” que é também “daqueles que vivem nos braços da seca”. A constituição literária do homem vitimado pelo contexto de penúria é feita a partir dos elementos do canto da cigarra: a imagem construída a partir do ruído triste do animal é transposta aos homens a partir dos últimos pares de versos da estrofe: são homens igualmente tristes. O pão retirado da fé do último verso pode ser lido no sentido material imediato, mas parece apontar para uma ideia mais ampla: a fé é o último sustento da vida humana. Frente à desolação representada nos elementos espaciais nos quais o homem se insere, a crença na intervenção sobrenatural e superior persiste como escapatória.

Nesse lugar de fome, nos são apresentadas as personagens José, Maria e um filho cujo nome não é revelado. Esses são nomes próprios extremamente comuns no Brasil, o que pode ser uma estratégia discursiva para dar ao texto a ambiguidade de nomear as personagens sem individualizar. Além disso, é natural também que os leitores associem esses nomes e a criança àqueles personagens homônimos da tradição cristã. A estratégia universaliza os sentidos da história, imprimindo determinado tom alegórico. Pode se tratar de um casal comum, como pode se tratar de um casal muito importante para a tradição cultural ocidental. E a indefinição serve justamente para fomentar a reflexão, nos leva a pensar na importância de toda vida desperdiçada pelas más condições de subsistência.

Logo no começo do poema, Maria chama José com gritos “tingidos de mágoa, de medo, rancor”: está a avisar ao marido que o feijão acabou, e o menino, ao acordar, teria fome. José retorque para que “Tenha calma, Maria, para quê tanta guerra! / Acredite Maria, no Deus verdadeiro!” Face à imediata necessidade de alimentos, José parece acreditar em alguma providência divina que venha para apascentar os homens dos males do mundo. E é então que ouvem um Carão na mata: a mulher insta seu marido a pegar a carabina e caçar a ave, sua

carne serviria de alimento à criança quando acordasse. Tudo parecia caminhar para um final a contento, com o jantar aparecendo como se fosse recurso *Deus exmachina*. No entanto, José não abate a ave e, ao retornar de mãos vazias, a cena se desenrola:

José bebe água
 E responde: Maria,
 O pássaro cantou
 Quando eu ia atirar.
 Cantou tão bonito,
 Senti tanta pena...
 Perdoe-me, Maria,
 Não pude matar.
 Embale a criança, dê graças a Deus
 Ter sal e farinha para a gente jantar.

Maria, chorando,
 Balança a criança
 E diz soluçando:
 Num fio de voz:
 Pelo sol que castiga
 A carne da terra,
 Pelo vento da seca,
 Que passa veloz,
 Você não matou o pássaro com pena
 Me diga, José, quem tem pena de nós?

(FRANCISCO, 2011d, p. 45)

Ao cabo, o texto causa surpresa. Projetávamos algum final feliz àquela família necessitada que, embora conhecêssemos tão pouco, já nos sentíamos próximos: a fé do pai, o desespero da mãe, a inocência da criança que dorme. No entanto, ao final, não houve intervenção divina, não houve evento maravilhoso. O cronotopo a que pertence esse poema está atrelado ao tempo real, das adversidades reais, dos sofrimentos reais. Ao preservar a vida do carão por ter se sensibilizado com a beleza de seu canto, José faz uma escolha ética e estética inversa às circunstâncias de subsistência nas quais se insere. José opta por preservar a vida do animal, por preservar a beleza do canto do carão. Por outro lado, a escolha encaminha à pergunta fundamental do texto: quem tem pena dos necessitados em um espaço-tempo de opressão e vazio?

Partindo das análises desses poemas que escolhi como exemplificativos, acredito ter evidenciado como os espaços de miséria do tempo presente são transpostos para a obra literária de Antônio Francisco como forma de questionar sob quais valores éticos e estéticos alicerçamos nossas relações humanas. Em *O ataque de Mossoró ao bando de Lampião* (2006), a história da afronta do cangaceiro à cidade é atualizada para o espaço da Mossoró cheia dos problemas dos grandes centros urbanos contemporâneos. Já em “A casa que a fome mora”, o eu lírico localiza a fome nas áreas de maior prestígio da cidade, evidenciando que as mazelas sociais têm meramente seus efeitos nos locais de pobreza, mas que a origem tem relação com a acumulação de capital na mão de poucos privilegiados. Por fim, em “Deus e sol, farinha e sal” vemos uma família em circunstâncias de muita necessidade material que faz escolhas éticas e estéticas infaustas. O espaço-tempo presente nas narrativas é representado como hostilidade aos indivíduos que nele se inserem.

O maravilhoso e a suspensão do espaço-tempo regular

A terceira dimensão da construção do espaço que identifiquei nas obras de Antônio Francisco é aquela relacionada aos eventos maravilhosos. Nesses textos há suspensão da ordem regular do tempo e do espaço em favor de outra perspectiva. Essa outra ordenação está, normalmente, atrelada à reorganização do mundo fundada em valores éticos e estéticos superiores àqueles que organizam o mundo em que vivemos. É uma espécie de construção da imagem do mundo em que vivemos em negativo estético, pois, ao constatar os novos valores presentes nesses espaços de eventos maravilhosos, o eu lírico está a apontar criticamente para os defeitos e mazelas do mundo extraliterário. Acredito que essa proposição fique evidente quando lemos as primeiras linhas de “Sete contos de Maria”:

No tempo que a mentira
 tinha medo da verdade
 e o preconceito era
 escravo da liberdade
 numa das bandas da Lua
 existia uma cidade.

Uma cidade cercada
 com varas de fantasia,
 calçada de prosas e verso,
 métrica, rima e melodia,
 conhecida no espaço
 por cidade de Maria.

(FRANCISCO, 2011b, p. 83)

A suspensão do espaço e do tempo comuns é a condição necessária para a realização de um mundo em que liberdade e verdade sejam realidades absolutas e não apenas circunstâncias relativas. Ademais, esse mundo eticamente fundado é, também, esteticamente orientado por uma cidade construída nos alicerces da métrica, da rima e dos versos, com vias de calçadas de prosa e poesia. A cidade, ela própria literatura, funda-se em elevados valores.

É relevante observar que a construção desse espaço tem uma dimensão de conto maravilhoso, dimensão de “era uma vez”. Essa dimensão garante o afastamento entre o espaço construído e o mundo extraliterário. Em termos do problema do cronotopo, poderia dizer que a fundação da cidade de Maria representa a suspensão literária do espaço-tempo comum e, por conseguinte, dos valores éticos e estéticos correntes.

Obra das mais festejadas de Antônio Francisco, em “Os animais têm razão” conhecemos a história de um retirante que, muito cansado da viagem, adormece sob um juazeiro e ouve, no meio da noite, o debate de animais sobre a conduta humana. A construção desse espaço se estabelece da seguinte maneira:

Quem já passou no sertão
 e viu o solo rachado,
 a caatinga cor de cinza.
 Duvido não ter parado
 para ficar olhando o verde
 do juazeiro copado.

E sair dali pensando:
 como pode a natureza
 num clima tão quente e seco
 e numa terra indefesa
 com tanta adversidade
 criar tamanha beleza.

O juazeiro, seu moço,
 é para nós resistência,
 a força, a garra, a saga,
 o grito de independência
 do sertanejo que luta
 na frente da emergência.

(FRANCISCO, 2011c, p. 95)

O verde e copado juazeiro se opõe à paisagem cinza da caatinga em que está inserido. É quase como se fosse uma miragem maravilhosa frente ao sombrio tom da seca. Chama a atenção, portanto, por determinados atributos estéticos positivos frente a tudo que o cerca. E é sob seus galhos que os animais discutirão durante a noite as relações estéticas e éticas da humanidade consigo própria e com a natureza:

O porco dizia assim:
 – “Pelas barbas do capeta!
 Se nós ficarmos parados
 A coisa vai ficar preta...
 Do jeito que o homem vai,
 Vai acabar o planeta.

Já sujaram os sete mares
 Do Atlântico ao mar Egeu,
 As florestas estão capengas,
 Os rios da cor de breu
 E ainda por cima dizem
 Que o sebo sou eu.

(FRANCISCO, 2011c, p. 97)

Há uma dimensão carnavalesca (BAKHTIN, 2010; BEZERRA, 2005; BEZERRA, 2012) na construção desse poema de Antônio Francisco. Inverte-se a ordem da vida regular, o porco se apresenta como ser racional e os humanos como bestializados destruidores de tudo que os cerca. Há um rebaixamento do ser humano à nova condição de bestializado e um alçamento dos animais a partir dos debates ocorridos na copa do juazeiro. Inaugura-se, portanto, um tempo novo em que valores regulares são invertidos em favor de uma nova ética.

O copado juazeiro é espaço dessa inversão. Ele próprio, em oposição à natureza seca e cinza ao redor, é local em que se operam maravilhosamente os fatos presentes no entrecho da obra. Estão ali,

apresentando os problemas da humanidade a partir de seus pontos de vista distintos, além do porco, “um cachorro e uma cobra/e um burro reclamando, /um rato e um morcego/e a vaca escutando.” (FRANCISCO, 2011c, p. 96). O diálogo entre espécies é possível nesse espaço maravilhoso, pois – a partir da suspensão da ordem cotidiana – se estabelece a utopia da confraternização universal, do encontro franco e aberto entre os diferentes. E, não podemos perder de vista, que a mera possibilidade dessa postura dialógica já encerra, em si, uma crítica à organização social cada vez mais monológica e silenciadora das diferenças no contexto extraliterário.

Na manhã do dia seguinte, há o fim do maravilhoso e a retomada do espaço-tempo regular. Com a seguinte constatação o poema se encerra:

Quando hoje vejo na rua
um rato morto no chão,
um burro mulo piado,
um homem com um facão
agredindo a natureza,
eu tenho plena certeza:
os bichos tinham razão.

(FRANCISCO, 2011c, p. 102)

Ao descer do juazeiro e continuar sua viagem, a suspensão do espaço-tempo se encerra e o eu lírico encontra-se, novamente, em um mundo estética e eticamente degradado. No entanto, o encontro maravilhoso imprime em sua subjetividade a perspectiva crítica dialogicamente apresentada pelos animais. Quando comecei a apresentar o poema, tratei de determinada dimensão carnalizadora e digo “dimensão” para expressar – entre outras nuances – que a lógica do carnaval, ao final, não emerge sob os destroços do velho mundo senão dentro da subjetividade do eu lírico.

Há formas distintas da construção desse não lugar na obra do poeta mossoroense. Em “As seis moedas de ouro”, o maravilhoso é apresentado no início do poema e dá lugar às mazelas sociais que bem conhecemos a partir da introdução das mencionadas moedas, alegoria para o dinheiro. A narrativa tem início com o eu lírico informando ao leitor que aquela história das cinco tribos de índios que viviam “numa estrela lá no céu” lhe havia sido contada por um vizinho chamado Zequinha, “galego/ do rosto cor da brasa” (FRANCISCO, 2011c, p. 57):

As cinco tribos viviam
 Numa aldeia grande e bela,
 Os bairros iguais a Centro,
 Sem resquícios de favela
 E a terra dividida
 Para quem trabalhava nela

Viviam como abelhas
 Na mais completa união
 Nenhum índio conhecia
 O vírus da ingratidão,
 A peçonha da preguiça,
 Nem o veneno da ambição.

A descrição da aldeia carrega uma utopia do poeta, ou seja, uma espécie de não lugar: um lugar que, por existir poeticamente, é a negação das mazelas do espaço-tempo em que vivemos.

Independentemente da tribo de origem, todos os índios vivem em harmonia nessa aldeia sem “resquícios de favela”, ou seja, sem pauperização e exclusão social. Não apenas, a união dos índios, que “viviam como abelhas” e o desconhecimento de sentimentos como ingratidão e preguiça remetem a uma organização ética dessa cidade-estrela como de harmonia e respeito, além da dimensão estética do espaço já apresentada.

Esse estado de coisas é interrompido pelo surgimento do dinheiro:

Mas numa certa manhã
 O filho do feiticeiro
 Em vez de plantar flores,
 Foi para a casa do ferreiro,
 Fez seis moedas de ouro
 E deu-lhes o nome “dinheiro”

(FRANCISCO, 2011c, p. 59)

A feitura das moedas de ouro está ligada ao abandono por parte do filho do feiticeiro da tradição local e dos valores representados na atividade de “plantar flores”. É essa rejeição que abre espaço para a criação das moedas, metáfora mais do que evidente para o sistema capitalista. O ferreiro vai então à cidade e a mera presença daqueles objetos é suficiente para afundar a organização social harmoniosa de outrora. Citarei trechos escolhidos do poema para ilustrar

a análise, pois, cada vez que uma das moedas cai no chão, há rápida degradação ética e estética da aldeia com ênfase na nova descrição do espaço:

Quando a moeda caiu
 Bateu num canto do muro,
 Pegou num índio chorando
 Com medo do seu futuro
 E noutra índio querendo
 Emprestar dinheiro a juro.
 [...]
 A terceira caiu perto
 Da casa de um cambista,
 Pegou num índio fardado
 Comendo bola na pista
 Numa índia pelada
 Na capa de uma revista.
 [...]
 A quinta caiu furada
 Por uma bala perdida,
 Ficou tremendo nos pés
 De um índio louco homicida
 Compondo um quadro grotesco
 De um continente sem vida

A sexta quase não cai
 Devido ao sujo no ar.
 Quando conseguiu cair,
 Caiu no meio do mar,
 Ficou em cima do óleo
 Sem conseguir se afundar.

(FRANCISCO, 2011c, p. 60-62)

Ao tilintar de cada uma das moedas no chão, vemos o espaço da cidade se degradar. Ao fim, o lugar maravilhoso da narrativa de Zequi-nha se deteriora, o eu lírico se diz comovido e sem entender como as pessoas “correm atrás de dinheiro/ para se tornarem fantoches/ nas mãos desse carniceiro” (FRANCISCO, 2011c, p. 62) Ao final, o encantamento com a utopia de outrora jaz desfeito. O que se impõe no poema é uma dura crítica ao mundo extraliterário e seu apego ao dinheiro. Aliás, nessa crítica, há um diálogo com o apóstolo Paulo em sua primeira epístola a Timóteo, segundo a qual “a raiz de todos os males é o amor ao dinheiro” (BÍBLIA, I Timóteo, 12, 10).

A terceira dimensão do tratamento do espaço na obra de Antônio Francisco está ligada ao elemento maravilhoso. São narrativas com traços de “era uma vez...”. No entanto, enunciadas a partir da posição dialógica e crítica com o tempo presente como uma espécie de refração ideológica crítica do autor nos elementos dos poemas. São construídos em uma técnica que poderia chamar de negativa, pois ao observarmos o planeta da Maria, o juazeiro copado ou as cinco tribos, pensamos melhor sobre a realidade extraliterária.

Conclusão

No curta documentário *O poeta e a bicicleta*, Gustavo Luz, Thalles Chaves e Toinha Lopes recolhem fala do poeta Antônio Francisco sobre a importância das viagens e das paisagens do sertão para sua própria formação e para sua atividade estética. A partir dessa informação, refleti sobre a importância da construção dos espaços na obra do poeta.

Retomando a leitura de seus poemas, constatei que há relevante trato literário na construção dos espaços e que estes têm na arquitetura dos textos valores bastante específicos.

Dialogando com a perspectiva teórica dos cronotopos bakhtinianos e atualizando a reflexão para o gênero específico em estudo, busquei compreender como as distintas estratégias de construção espaços e tempos constituem a realização literária de valores éticos e estéticos a serem problematizados e discutidos nas obras.

Para fins meramente analíticos, categorizei essas estratégias de construção do espaço na obra de Antônio Francisco nas seguintes categorias: a) formação ética e estética do eu lírico e o espaço; b) a degradação do espaço e as degradações éticas e estéticas; c) O evento maravilhoso e a suspensão do espaço-tempo regular.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010. (Literatura e Cultura, 12)
- BAKHTIN, Mikhail. “O tempo e o espaço nas obras de Goethe”. In.

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Coleção biblioteca universal)
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2018.
- BAKHTIN, Mikhail. *Towards a philosophy of the act*. Trad. Inglês. Vadim Liapunov. s/c: University of Texas Press, 1993.
- BEZERRA, Paulo. *Dostoiévski: “Bóbok” – Tradução e análise do conto*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- BEZERRA, Paulo. “O universo de Bóbok”. In DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Bóbok*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2012.
- BEZERRA, Paulo. Posfácio. In BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2018.
- BÍBLIA. N.T. I Timóteo. In. BÍBLIA. Português. Bíblia Sagrada. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges de Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ave-Maria, 1995.
- CASTRO, Josué. *Geografia da fome – o dilema brasileiro: pão ou aço*. Rio de Janeiro: Antares, 1984.
- FIGUEIRA, Felipe Gonçalves. Duas narrativas sobre Lampião: a voz crítica e dissonante de Antônio Francisco. Revista Boitatá. Maringá, volume 10, número 20, p. 264-285, 2015.
- FRANCISCO, Antônio. *O ataque de Mossoró ao bando de Lampião*. Mossoró, Queima-bucha, 2006. (Suporte: cordel).
- FRANCISCO, Antônio. *Por motivos de versos*. Fortaleza: IMEPH, 2011a.
- FRANCISCO, Antônio. *Sete contos de Maria*. Fortaleza: IMEPH, 2011b.
- FRANCISCO, Antônio. *Dez cordéis num cordel só*. Fortaleza: IMEPH, 2011c.
- FRANCISCO, Antônio. *Veredas de sombras*. Fortaleza: IMEPH, 2011d.
- PERINI, Mário A. *Gramática do português brasileiro*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.
- POETA E A BICICLETA, O. Direção de Gustavo Luz, Thalles Chaves e Toinha Lopes. Mossoró: Filme realizado dentro do projeto de formação em audiovisual “Curta Mossoró”. 2010. 12min. son., color.

Quando o herói vai ao hospital: identidade e representação em *Kryptonita*, de Leonardo Oyola

Higor Afonso (UFRJ)¹

Introdução

Em *A razão na história*, o filósofo alemão Friedrich Hegel, pensador basilar para a lógica dos centros do poder global, ao falar do movimento do sujeito da história, declara que “As personalidades históricas do mundo, os heróis de seu tempo, devem ser reconhecidas como seus profetas – suas palavras e seus feitos são o melhor da época” (HEGEL, 2004, p.79). Essa é uma visão evidentemente problemática. Apesar disso, deve ser encarada com seriedade justamente porque é parte constitutiva das bases teóricas e discursivas que compõem o imaginário mais dominador do mundo dito ocidental. Para essa perspectiva, há um processo de sacralização de determinado tipo de homem, grandioso e imponente que, necessariamente, opõe-se ao frágil e impotente homem comum. O que se cria, portanto, é um modelo binário de interpretação da realidade, cujo *modus operandi* se dá a partir da divisão dos homens em categorias antagônicas. Nesse antagonismo, apenas um tem direito à fala, à história e à memória. Ao outro, cabe o trabalho, o sustento e a servidão. Algo que em muito reflete o processo que Edward Said explica em *Orientalismo* ao dizer que “a essência do orientalismo é a distinção inextirpável entre a superioridade ocidental e a inferioridade oriental” (SAID, 1996, p.52).

É claro que Said não olhava para a diferença entre grande homem e homem comum, mas para aquela, ontológica e epistemológica, que o autoproclamado ocidente força ao mundo oriental. O que pensa, portanto, diz respeito ao encontro absolutamente artificial que o olhar do oeste, especialmente o europeu, estabelece entre *dois mundos, duas culturas, duas epistemologias*. Um olhar que muito deve às oposições de Platão, para as quais o antagonismo conceitual é a grande forma de compreender as complexidades do mundo material. Por isso, ainda

1. Graduado em Letras pela UFRJ, é mestrando no curso de Literaturas Hispânicas do PPG em Letras Neolatinas desta mesma universidade.

que não seja possível dar conta da oposição entre *homem grandioso* e *homem comum* do mesmo lugar que Said, podemos, ao menos, tomar emprestado seu raciocínio para evidenciar o processo que determina a relação indissociável entre esses dois constructos.

Assim, é importante ter em conta que, na verdade, é essa diferença entre a superioridade de um e a inferioridade do outro que nos interessa em particular. Afinal, quem determina que o *grande* é de fato grande? E quem determina o lugar ocupado pelo pequeno? Ao longo da história, podemos dizer, são, em geral, as figuras de poder aquelas que estabelecem as definições de grandeza. Ao falarmos em grandes heróis, ou grandes monumentos, muitas vezes falamos em homens que detinham o poder de controlar a própria narrativa. Esse poder, é claro, não era exercido apenas sobre eles próprios, mas também sobre o outro. Um poder que se manifesta das mais variadas formas, mas que, no discurso, opera a partir de uma ótica binária e classificadora. Isso é importante porque, como explica Zygmunt Bauman em *Modernidade e Ambivalência*:

Classificar significa separar, segregar. Significa primeiro postular que o mundo consiste em entidades discretas e distintas; depois, que cada entidade tem um grupo de entidades similares ou próximas ao qual pertence e com as quais conjuntamente se opõe a algumas outras entidades; e por fim tornar real o que se postula, relacionando padrões diferenciais de ação a diferentes classes de entidades. (BAUMAN, 1999, p.9)

Toda classificação, portanto, é um processo de exclusão. Isso, claro, não significa que estejamos aqui falando de uma patologia do discurso, mas de uma simples consequência de sua aplicação. Ao dizer que alguém é *bonito*, por exemplo, é preciso criar uma categoria separada para todos aqueles que carregarão a marca *não-bonito*. Isso, claro, vale para os mais variados níveis. Do mesmo modo que há os *bonitos* e os *não-bonitos*, os *inteligentes* e os *não-inteligentes*, há também os *grandes* e os *pequenos*, os *sujeitos da história* e os *não-sujeitos da história*, os *heróis* e os *não-heróis*, ou seja, sujeitos que existem – ou não existem – a partir de determinações marcadas pelo discurso. Determinações essas que se constroem a partir de uma relação entre os que *são* e os que *não são*, os que *têm* e os que *não têm*, os que *podem* e os que *não podem*, num movimento que é sempre constituído a partir da relação entre *presença* e *falta*.

É, no entanto, importante que tenhamos em conta que a classificação não é obra do acaso. Deriva sempre de um pensamento estruturado, consciente de si, que, a partir de uma língua, determina que as coisas são o que são. É, portanto, uma atividade profundamente humana. O problema, contudo, é que, em muitos contextos, o exercício dessa atividade é restrito a poucos. Em outras palavras, o ato de classificar é também um privilégio. Nas sociedades estruturadas, a depender do modo como se configuram as relações de poder, há sempre os que têm e os que não têm o direito de dizer. Não é incomum, inclusive, que determinados modos de classificar sejam completamente apagados em detrimento de outros, mais dominantes. Grande exemplo disso vem da atuação de Cristóvão Colombo na América. Ao chegar ao continente, o navegador ignora os nomes já existentes para os territórios que encontra e rebatiza-os a partir do próprio lugar. Como mostra Tzvetan Todorov em *A conquista da América*:

Colombo sabe perfeitamente que as ilhas já têm nome, de uma certa forma, nomes naturais (mas em outra acepção do termo); as palavras dos outros, entretanto, não lhe interessam muito, e ele quer rebatizar os lugares em função do lugar que ocupam em sua descoberta, dar-lhes nomes justos; a nomeação, além disso, equivale a tomar posse. (TODOROV, 1983, p. 17)

Como fica evidente, Colombo é um nomeador tão ousado que passa por cima de todos os critérios já estabelecidos para nomear os lugares. Mas não para por aí. Pouco depois, passa por cima também dos companheiros de viagem.

Se alguém quiser imitá-lo em sua ação de nomeador, ele anula a decisão para impor o nome que ele quer: durante sua fuga, Pinzón tinha nomeado um rio com seu próprio nome (coisa que o Almirante nunca faz), mas Colombo apressa-se em rebatizá-lo “Rio de Graça”. (TODOROV, 1983, p.17)

E, finalmente, dos nomes de batismo dos habitantes locais

Nem os índios escapam da torrente de nomes: os primeiros homens levados à Espanha são rebatizados Don Juan de Castilia e Don Fernando de Aragón...O primeiro gesto de Colombo em contato com as terras recentemente descobertas (consequentemente, o primeiro contato entre a Europa e o que será a América) é uma

espécie de ato de nomeação de grande alcance: é uma DECLARAÇÃO segundo a qual as terras possam a fazer parte do reino da Espanha. (TODOROV, 1983, p. 17)

Ao ver tamanha autoridade sobre as coisas e sobre as pessoas, não seria exagero que nos perguntássemos como, afinal de contas, é possível que um único homem empreenda tamanho esforço sem qualquer tipo de censura? A resposta, como a história demonstra, é ainda mais simples do que parece: é possível que Colombo nomeie as coisas como bem entende, passe por cima de sistemas anteriores de classificação e ignore tradições linguísticas outras porque, diferente dos demais, ele tem esse poder. É a posição de Almirante e de emissário da corte, com plenos poderes sobre todas as terras descobertas, negociadas antes mesmo da viagem, que o permite fazê-lo².

A trajetória de Colombo é só uma dentre tantas outras que demonstram como o esforço classificatório está diretamente relacionado às relações de poder. Por isso, quando falamos, anteriormente, em uma classificação binária, derivada do pensamento platônico, que atravessa toda a tradição ocidental, falamos, necessariamente, no modelo de classificação que, até hoje, melhor serviu àqueles que ocupavam as posições mais privilegiadas nesta sociedade. Modelo esse que é atravessado pelo conjunto das demandas políticas, morais e materiais desses grupos. Portanto, não é um modo neutro de construção do conhecimento, tampouco representa os interesses de toda a sociedade. Pelo contrário, o produto de suas observações e descobertas é, muitas vezes, justamente o que produz a segregação.

É por conta disso que, no jogo das oposições, como as já mencionadas entre *grande e pequeno*, *certo e errado*, *ordem e caos*, há sempre um juízo de valor que sobrepõe, a todas essas, a oposição entre *bom e mau*. Para Platão, por exemplo, era no mundo das ideias que estava

2. Em Colombo, O mito desvendado, Hans Koning (1992, p.33) explica que a enorme descrença no projeto de Colombo, aliada ao pouquíssimo prejuízo que a corte levaria caso desse errado, foi fator fundamental para que o navegador plebeu de Gênova conseguisse um acordo que lhe concederia dez por cento de qualquer transação que derivasse da expedição, comando sobre o oceano ocidental e o governo sobre qualquer terra nova encontrada. Tudo isso, é claro, além do título de nobreza que lhe seria concedido ainda antes de partir. Isso, sem dúvida alguma, dava ao navegador o que era preciso para ser a principal voz de toda a expedição.

a força da filosofia; a transcendência, portanto, é dotada de um valor de pureza que a classifica como *boa*. Deve ser preservada e glorificada como a única forma válida de alcançar o conhecimento. Já a materialidade, abjeta e pouco confiável, deve estar do lado oposto, classificada como *má*. Precisa ser ignorada, esquecida e, se possível, expurgada. René Descartes, por sua vez, fala com entusiasmo de uma racionalidade (boa) que invalida quaisquer outras formas de saber (más). Hegel, como vimos, chega a pensar numa oposição entre o herói, ou o grande sujeito da História, e a vítima, ou o homem comum, que, por preferir a felicidade à grandeza, é sempre culpado pelo próprio sofrimento. Esta disposição, em alguma medida, atravessa todo o pensamento filosófico das sociedades ditas ocidentais e revela, muitas vezes, que intenções estão por trás de sua pretensa neutralidade. É Nietzsche, em meados do século XIX, quem vai demonstrar as fragilidades desse modo de pensar.

Afastar-se da consideração sensorial, elevar-se à abstração – outra coisa foi realmente visto como elevação: já não podemos sentir exatamente dessa forma. Regalar-se em pálidas figurações de palavras e coisas, jogar com tais seres invisíveis, inaudíveis, intangíveis, foi percebido como uma vida em outro mundo superior, a partir do fundo desprezo pelo mundo palpável aos sentidos, sedutor e mau. “Essas abstrações já não seduzem, mas podem nos conduzir!” – com isso lançávamo-nos como que para cima. Não o conteúdo desses jogos de espiritualidade, mas eles próprios foram o “superior” na pré-história da ciência. Daí a admiração que tinha Platão pela dialética, e sua fé entusiástica na necessária relação desta com o homem dessensualizado e bom. (NIETZSCHE, 2016, p.39)

O bom homem, afinal de contas, é aquele que se eleva a um patamar superior. É dessensualizado porque expurga de si toda a relação com a matéria inferior da vida comum. É bom justamente porque a expurga. Assim, o corpo, a sexualidade, o trabalho manual, a natureza, as pequenas preocupações do dia a dia, os pequenos rituais, enfim, todos os elementos que, em uma relação de oposição, não estão do lado da grandiosidade, passam a ter um valor inferior.

É dentro desse contexto que se insere nossa discussão. Discussão essa que se projeta, fundamentalmente, na dicotomia entre o grande e o pequeno homem, o monumental e o comum. Ao grande, cabe ser elevado ao lugar de monumento, de estátua imponente que, esculpida em pedra e metal, está um patamar acima de todos

os outros. Não é mais totalmente humano, e nem pode ser. É preciso que se preservem suas formas, mas não seu corpo. Para todos os efeitos, trata-se de uma pessoa que nunca comeu, que nunca bebeu e que nunca precisou de um hospital. Seus feitos são sempre grandiosos, suas preocupações são sempre as da vida pública. Já ao pequeno, cabe a dureza absoluta da realidade material. Relaciona-se a tudo aquilo que não pode ser elevado e, por isso, para a historiografia e para a filosofia tradicional, não é digno de nota. Seus feitos são esquecíveis, suas preocupações são as da vida cotidiana. Frágil e invisível, está associado aos prazeres carnavais, ao pecado, à falta de controle sobre si mesmo. Inclusive, tem tão pouco controle que não é, sequer, capaz de falar. Como o subalterno de Spivak (2010), deve sempre ser falado pelos demais.

Essa, como dissemos, é uma oposição artificialmente imposta pelo modelo binário de pensamento e de classificação que, desde muito, habita o imaginário do norte global e, em parte, de suas ex-colônias. Entender de que maneira tal modo de pensar aparece em obras do contemporâneo, mais especificamente em *Kryptonita*, a partir de um olhar que se debruça sobre o modo como, na literatura, se enfrenta o paradigma estabelecido, visando a construir novos caminhos simbólicos para a vida nas periferias, é o esforço que fazemos nas páginas a seguir.

O sujeito descentrado, o átomo e o rizoma

O átomo é o indivisível. Não pode, de maneira alguma, ser fragmentado em formas menores como os demais objetos da natureza. Total e perfeitamente delimitado, permanece poderoso em sua própria fortaleza da solidão. Mesmo que precise se agrupar com outras entidades diminutas para formar as coisas do mundo, está fechado em uma estrutura fronteira e determinada. Reflete, em alguma medida, a construção do sujeito a partir do mundo moderno. Esse que, como explica Raymond Williams, é indivisível, unificado em si mesmo, e aparece como uma entidade “singular, distintiva, única” (WILLIAMS, 1983, p.161-164). Ora, não seria, portanto, nenhum tipo de temeridade traçar um paralelo entre esse sujeito e o átomo. Afinal, desde que, primeiro nomeada por Demócrito, a ideia de uma partícula indivisível que forma todas as coisas, ainda que poderosa

e importante, sempre foi, na mesma medida, limitadora. Não por conta da ideia em si, mas pelo uso indiscriminado que se fez dela para pensar uma quase permanente filosofia da univocidade do sujeito. Por muito tempo, entendeu-se com alguma predominância que, assim como os átomos, os homens e as mulheres deste mundo eram indissociáveis de si e que, por isso, sua condição natural era a do isolamento. A união em grupos maiores, nesse caso, surgiria apenas pela necessidade conveniente de formar estruturas mais úteis para a sua sobrevivência.

Curiosamente, a mesma ciência que vai descrever o átomo na segunda metade do século XIX, a partir de modelos propostos por cientistas como John Dalton e Joseph J. Thomson, é a que vai, já no início do XX, observar que há enormes espaços vazios naquilo que, até agora, parecia um objeto total, e que, além de efetivamente divisível em partes elétricas (o próton e o elétron), o átomo forma as coisas a partir das relações que se estabelecem entre essas partes. Nisto há, evidentemente, um movimento de descentramento em relação ao paradigma até então estabelecido que abrirá caminho para uma grande revolução nas ciências naturais. O princípio da incerteza, de Heisenberg, talvez seja o maior exemplo da transformação que se produz a partir desse momento.

Os sujeitos, não por acaso, passam por processo semelhante. Como aconteceu com a nossa compreensão acerca do átomo, a ideia de sujeito foi, com o tempo, deslocada de seu lugar total e passou por um descentramento que a colocou, cada vez menos, em um espaço de unidade, de indivisibilidade e, cada vez mais, em um espaço de multiplicidade e de relação. Assim, o sujeito deixou de ser uma entidade única, fechada em si mesma e passou a ser fruto, primeiro, das trocas estabelecidas com a sociedade (sujeito social) e, em seguida, das trocas que se firmam com outros indivíduos (sujeito pós-moderno)³. Stuart Hall explica, em *A Identidade cultural na pós-modernidade*, que esse processo se dá por uma série de rupturas que, não por acaso, coincidem temporalmente com as revoluções que citamos no campo das ciências naturais. A natureza, afinal de contas, é lida por olhares que a entendem como um espaço mais complexo e mais fragmentado, repleta de saltos, de incertezas e de absurdos conceituais.

3. HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p. 34-49.

Por isso, é preciso encarar os sujeitos dentro dos termos em que eles vão, agora, se estabelecendo: a partir de uma perspectiva teórica que os entenda como entidades complexas, múltiplas e, principalmente, relacionais. Para isso, talvez, a imagem do rizoma seja um modo adequado de construir esse olhar.

Isso porque um rizoma é constituído pela necessidade de “subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a n-1” (DELEUZE e GUATTARI, 2004, p. 14), ou seja, é um descentramento radical de todas as estruturas. O *único*, nesse caso, não se produz pela soma de seus fatores, mas pela redução. Existe apenas enquanto multiplicidade e enquanto relação e, por isso, só existe a partir de um olhar que considera o *de fora*. Tal perspectiva é fundamental para pensarmos as identidades e a representação dos sujeitos justamente porque os entende a partir da virada epistemológica da qual falávamos. Nesse sentido, os homens e as mulheres do mundo não se constituiriam pela soma de características que vão, aos poucos, definindo-os como uma totalidade, essa que, evidentemente, justificam as grandiosidades em geral, como os sujeitos da história e os grandes heróis. Pelo contrário, constituem-se pela diferença, pela redução dessas mesmas características ao menor denominador comum, a ponto de revelar as contradições e as variedades mais ordinárias da vida cotidiana, de modo a, aos poucos, demonstrar relações pequenas e próximas, que colocam os sujeitos num lugar de aproximação e que, por isso, ajudam a demonstrar significados que até então estavam ocultos, mas eram tão importantes quanto qualquer super-herói.

Kryptonita e o herói descentrado

Em *Kryptonita*, acompanhamos a história de Nafta Súper, cuja semelhança com o Superman das histórias em quadrinhos surge em diferentes indícios, ainda que pouco categóricos para afirmar uma identificação definitiva. Isso porque a proposta da narrativa é deslocar o herói de sua posição sacralizada e situá-lo em outra, mais real, mais verossímil, mais concreta. Para isso, aplicam-se, principalmente, dois procedimentos. Primeiramente, desloca-se a narrativa no espaço, uma vez que se exploram alguns episódios na vida de um Superman cuja história não começa no sudoeste do Kansas,

mas na periferia da Grande Buenos Aires. Em seguida, desloca-se o herói em sua relação com a nação, já que não se pensa o Superman como o sujeito da história, tal como o veria Hegel, mas como um homem comum, cuja ação tem efeitos mais locais, afetando os colegas de bar, os vizinhos e os amigos de todas as horas.

É notável como esses pequenos – mas importantes – deslocamentos transformam muito do que se poderia imaginar a respeito do Superman. Afinal, o personagem, agora encontrado e criado como Nafta Súper, é um homem periférico, morador de uma das áreas mais perigosas da Região Metropolitana da capital argentina, e cresce estigmatizado, colocado numa condição de marginal, desajustado e criminoso. Dessa forma, usa seus poderes, junto aos outros membros do bando, para conseguir algum dinheiro, para fugir da polícia e para se proteger dos ataques de grupos rivais. A partir desses dados, o que se pode argumentar é que sua identidade não está vinculada aos ideais que atravessam a construção de um projeto de nação, mas, sim, àqueles que norteiam a vida de alguns bairros periféricos nas grandes cidades. Algo que ele mesmo sugere ao escrever que “Tatuagens, lealdade, orgulho humilde/ É a única coisa que tenho para mostrar” (OYOLA, 2016, p. 91, tradução nossa)⁴.

Trata-se, afinal, de um modo mais horizontal de encarar a realidade, que derruba o herói de seu lugar tradicional de monumento e, cada vez mais, aproxima-o das complexidades de um mundo plural, multifacetado e atravessado por desequilíbrios de poder. Argumento esse que pode ser bem ilustrado pela imagem do rizoma, como proposto por Deleuze e Guattari, já que, ao falarmos de Nafta Súper – e necessariamente também de Superman –, falamos de um sujeito que representa um deslocamento em relação ao centro do poder, esse que, agora, parece não ter qualquer centro senão, como veremos, o do movimento constante, como um platô que está “sempre no meio, nem início nem fim” (DELEUZE e GUATTARI, 2004, p. 32).

Assim, a narrativa de Oyola encontra um modo de representar que parte não apenas da deseroização daquele que é o símbolo máximo do poderio estadunidense, mas também de uma perspectiva outra de sujeito. Algo possível porque, como explica Hugo Achúgar em *La biblioteca em ruínas*, “as vozes silenciadas pelo sujeito central têm

4. No original: “Tatuajes, lealtad, orgullo humilde/ Es lo único que tengo para mostrar” (OYOLA, 2016, p. 91).

outra história para contar, uma história diferente e oposta à oficial do império e dos centros metropolitanos” (ACHÚGAR, 1994, p. 42)⁵.

Apesar de dar conta do fenômeno que se busca aqui tratar, é importante ressaltar que essa, claro, é uma redução e, por isso, não contempla verdadeiramente as complexidades relacionadas à construção e à desconstrução dos sujeitos históricos ou ficcionais. Afinal, não se pode esquecer que os centros nunca são totais, tampouco as periferias totalmente fragmentadas. Há sempre deslocamentos e centralizações nos mais diversos níveis relacionais e, por isso, os sujeitos se deslocam das mais diversas maneiras. A comparação que aqui se estabelece tem, portanto, menos um fim descritivo e mais um fim crítico absolutamente específico: observar uma virada histórica e epistemológica que se estabelece tanto nos saberes humanos quanto nos discursos que representam esses saberes, para, a partir disso, entender de que maneira, um romance produzido na periferia do norte global, traduz, na literatura, esse movimento de ruptura, cujo resultado é a produção de um herói outro, ainda que diretamente baseado nas personagens tradicionais. O que está por trás desse deslocamento, ou ainda, o que acontece com o grande herói quando é deslocado de seu lugar tradicional? Partindo da oposição desenhada entre ambos esses modos de pensá-lo é que se tenta, dentro das limitações possíveis a este autor, adensar a análise nas seções a seguir.

Quando o herói vai ao hospital

Óbito.

[...]

Cinco letras. Uma palavra. Uma ação terminal para pronunciar as piores notícias que podem receber.

Óbito. (OYOLA, 2016, p. 11, tradução nossa)⁶

Assim começa *Kryptonita*, romance de Leonardo Oyola, publicado em 2011 pela Random House, em Buenos Aires, Argentina. Um

5. No original: “*las voces silenciadas por el sujeto central tienen otra historia para contar, una historia diferente y opuesta a la oficial del imperio y de los centros metropolitanos*” (ACHÚGAR, 1994, p. 42).
6. No original: “*Óbito. [...] Cinco letras. Una palabra. Una acción terminal para pronunciar la peor noticia que puedan llegar a recibir. Óbito*” (OYOLA, 2011, p. 11).

óbito. Uma morte. O inevitável destino de todos os homens. Parece, em alguma medida, um esforço importante para nos lembrar de que os super-heróis, assim como nós, vão, um dia, estar a sete palmos do chão. Seus pedaços espalhados pela terra são como os restos deteriorados de Ozymandias, o grande faraó, que um dia governou até o fim do horizonte e que, agora, repousa em pedaços sob as areias do grande deserto do real.

Esse *memento mori* que dá início ao romance é um importante movimento de subversão. Isso porque é através dele que fica evidente a que veio o texto de *Kryptonita*. Esse que, como um tipo de antinarrativa do gênero de super-herói, começa com a presença incômoda de um corpo. Corpo esse que não é o do grande e permanente herói. É, na verdade, o de um menino sem vida que está jogado na maca do hospital Paroissien, periferia da grande Buenos Aires. Sobre ele, sabemos apenas o que conta o policial que o encontrou. Sabemos, portanto, que, apesar de estar na escola e fazendo o possível para *no equivocarse más*, naquela noite, havia tentado, junto a outros rapazes, assaltar um carro. Portavam apenas uma arma de brinquedo. A vítima percebe que o objeto não passa de um simulacro e pede ajuda aos passantes. Nesse momento, os demais rapazes fogem e deixam o menino sozinho na cena do crime. Por conta disso, ele acaba cercado por transeuntes revoltados e é espancado até que o mundo se torne um grande vazio. O *batsinal* não aparece no céu, nenhum homem de capa chega para salvá-lo. Dentro de algumas horas, o menino estaria morto. E não haveria mais como voltar.

Resta apenas o verbo. *Obitó*. Esse que, diferente de todos os outros, não é ação, tampouco movimento. É, pelo contrário, o fim de toda ação, o fim de todo movimento. Um anti-verbo. Por isso, maldito aos olhos dos homens. Ainda assim, inevitável.

Diante da falta, da impossibilidade, do encerramento marcado por esse verbo, um perplexo Dr. Gonzalez reflete. Não é a primeira vez que vai ter que dizer a uma família pobre que seu garoto está morto. Não porque foi incapaz de salvá-lo, mas porque não havia recursos para isso. Não havia lá fora, no mundo que ofereceu ao menino o caminho que o levou ao assalto, e não há ali dentro, no hospital com a maior contagem de mortos da cidade. Por isso, a situação não é nenhuma novidade para Gonzalez. *Obitó*, nesse caso, já não é mais uma palavra, mas uma espécie de ritual. As palavras, afinal, são poder. E o poder dessa é lembrar ao Dr. Gonzalez que o tempo é uma

roda em constante movimento. Todos os dias, ele vive e viverá a mesma coisa. Todos os dias, dirá a mesma palavra. E, todos os dias, não saberá o que dizer.

Óbito.

Repetindo-a à exaustão por dias que parecem se estender pela eternidade, o médico plantonista, que já trabalhava 68h seguidas e contava apenas 4h para sair, começa a entender a experiência do eterno-retorno. E, como explica Deleuze, ele, aos poucos, passa a ser transformado por ela. Vivendo todos os dias a mesma coisa, começa a entender que não é isso que deveria viver. Portanto, retorna ao início com outro olhar.

O eterno retorno produz o devir-ativo. Basta remeter a vontade de potência ao eterno retorno para se perceber que as forças reativas não revêm. Tão longe quanto possam ir e tão profundo possam ser o devir-reativo das forças, as forças reativas não retornarão. O homem pequeno, mesquinho, reativo, não revirá. (DELEUZE, 1967 apud D'ÍORIO, 2006, p.71)

Agora, com a experiência daquele que já sabe o que vai acontecer, Gonzalez não simplesmente diz a palavra, mas, antes disso, pensa consigo mesmo a respeito do que ela quer dizer: “Verbo no passado perfeito. Excelente definição do que foi uma vida. Algo passado. Algo único. Não importa se uma vida foi boa ou má. Foi algo único porque existiu. E agora já não mais porque... Óbito” (OYOLA, 2016, p.11, tradução nossa)⁷.

O leitor exigente talvez atente para o fato de que não é necessária a repetição da palavra *Óbito* depois das reticências. A essa altura do livro, já sabemos do que se trata. Há algo de vulgar, de impreciso nesse procedimento. No entanto, a fim de fazer efetiva justiça ao texto de Oyola, é preciso ter em conta que é justamente essa vulgaridade, essa exposição, esse assombro que um corpo inerte, roxo e ensanguentado provoca. Ele *obita*. E repete. Fica em nossa mente como uma impressão incômoda e vulgar que se manifesta nos mais variados momentos do dia. Ao dormir – especialmente ao dormir –,

7. No original: “Verbo en pasado perfecto. Excelente definición de lo que fue una vida. Algo pasado. Algo único. No importa se fue una vida buena o mala. Fue algo único porque existió. Y ahora ya no más porque...Óbito”. (OYOLA, 2016, p.11)

ao acordar, ao escovar os dentes, ou mesmo ao caminhar durante um belo dia de sol. O corpo *obitado* toma conta da mente a tal ponto que não se pode mais esquecer. E, então, quando menos se espera

Obitó.

Um verbo no pretérito perfeito, esse que não pode mais ser presente porque acabou, mas que, ao mesmo tempo, não deixa de ser uma imagem perfeitamente congelada naquele lugar. Nessas horas, não importa se a vida é boa, se é má, se é certa ou se é errada, ou seja, não há mais qualquer valor que seja capaz de mensurar as coisas. E, sem valor, não há herói. Há apenas o corpo de um menino que tentou assaltar um carro e foi espancado até a morte. Disso concluímos que o completo espanto, ou o absurdo dos valores humanos diante da morte, é o primeiro movimento de *Kryptonita*. Junto a ele, fica evidente que a existência do herói, por mais possível que seja, também não é. De que servem, afinal de contas, os grandes valores ou os grandes homens diante da completa falta produzida pela morte? No fundo, bem lá no fundo, todos sabemos disso. Afinal, por qual outro motivo estariam preservados corpos em monumentos senão para fingir que a morte das figuras representadas nunca ocorreu? Embalsamados em pedra ou em palavras, os corpos dos grandes homens não são deixados à revelia em qualquer cemitério. Pelo contrário, seguem imortalizados como algo além do humano, sempre em uma bela pose para que nenhum de nós se esqueça que foram eles os audazes que, de um jeito ou de outro, venceram a impossibilidade gerada pela morte.

O mesmo benefício, no entanto, não se estende para o menino de La Matanza que tentou assaltar um carro e falhou. Àqueles que, como ele, são invisíveis e infames, resta a maca dura de um hospital e o nome temporariamente gravado em uma placa de pedra sabão. Depois um número de registro e uma certidão de óbito. Essa que, em caráter último e avassalador, comprova a todos os que quiserem ver que, naquele dia, naquela hora e naquele lugar, o menino, finalmente,

Obitó.

Mas não em qualquer lugar, nem em quaisquer condições. *Obitó* em uma situação muito específica e em um lugar muito específico. A situação, como sabemos, é a do assalto. O lugar, agora conhecemos, é um hospital público da periferia. Não um particular, é claro, não seria possível. O menino não era ninguém. E àqueles que não

são ninguém restam as covas rasas e as macas sem identificação. Algo que o médico, Gonzalez, muito bem observa quando olha outra vez a tal palavra e desnuda o segundo movimento de *Kryptonita*:

Óbito é uma palavra, um verbo, que nunca se pronuncia numa clínica privada. Porque onde há dinheiro envolvido, é outro procedimento. Porque se você paga é para receber algo diferente. Algo melhor. (OYOLA, 2016, p. 12, tradução nossa)⁸

Esse movimento deixa evidente que a morte, em alguma medida, é constantemente atravessada pela vida que permanece. Afinal, as estruturas sociais que selaram o destino do menino são as mesmas que agora forçam o médico a se encontrar com a mãe e a dizer, com todas as letras, que o filho dela está morto. E deve dizê-lo dessa forma, como explica Gonzalez, porque é o procedimento. O frio e doloroso procedimento que, com o distanciamento poderoso de uma estrutura kafkiana, estabelece um verbo que determina o lugar de todos aqueles que, desde o início, estão envolvidos na morte do menino.

Obitó.

Uma palavra. Cinco letras. O encerramento definitivo de uma vida. É o que acontece todos os dias nas grandes e nas pequenas cidades do mundo; as pessoas *obitam*. Morrem. Somem. Deixam de existir. E não há nenhum herói que possa salvá-las. Pelo contrário, há apenas a dura vida de La Matanza, em que se constroem laços afetivos sinceros para tentar aplacar a falta imposta pelas estruturas de poder. Estruturas essas que ajudaram a colocar o menino diante do assalto. Poderiam, talvez, tê-lo colocado diante de um diploma universitário, mas nem todos têm a sorte de nascer em um bom apartamento, com uma boa família, um bom dinheiro e a mais adequada estabilidade. Por isso, vivem de um jeito um tanto mais difícil e, por vezes, acabam como o jovem espancado em cima da maca.

Estivesse ele em um hospital particular, contudo, o procedimento teria sido um pouco diferente. Porque até na doença e na morte são evidentes as diferenças de classe entre as pessoas, ou melhor, especialmente na doença e na morte são evidentes essas diferenças. Sejam elas a distância entre as gavetas comuns e os jazigos perpétuos

8. No original: “*Obitó es una palabra, un verbo, que jamás se pronuncia en una clínica privada. Porque donde hay dinero de por medio, es otro procedimiento. Porque si se paga es para recibir algo diferente. Algo mejor*”. (OYOLA, 2016, p. 12)

ou a distância entre um estetoscópio e um monitor cardíaco. Como observa Gonzalez, fosse necessário dar essa mesma notícia em um hospital particular, jamais agiria da mesma forma.

Ele comentava que, em uma clínica particular, nunca se diz aos parentes óbito. Eles são levados a aguardar em uma sala especialmente preparada para essa situação. Uma sala generosa no espaço. Paredes e teto pintados de branco. Um espaço impecável. Imaculado. Apenas com um sofá enorme. Pesado. Um sofá único que convida todos a sentarem-se, sim ou sim. Não há cadeiras. Não há mesas nem mesinhas. Não há flores porque não há vasos. Nenhum quadro. Não há nada mais do que um sofá enorme onde os membros da família esperam apertados. Não há nada mais do que esse sofá e música. Música clássica que sai de alto-falantes ocultos. Música clássica ou algum tema de Vangelis. (OYOLA, 2016, p. 12, tradução nossa)⁹

Nesse contexto, ninguém diz a palavra. Ninguém sonoriza o fim. Afinal, a morte, ou a verbalização da morte, é também a verbalização da violência. Olhar nos olhos da mãe e dizer que seu filho morreu é dizer que não há mais nada que valha a pena no mundo. É duro, frio e brutal. Faz parte de um ritual estabelecido pela mesma superestrutura que se esforça para violentar, para humilhar e para segregar a periferia através do conjunto de práticas e de símbolos estabelecidos pelos discursos do poder. E isso não é cabível em uma clínica particular.

Nelas, como descreve o médico, acalmam-se os nervos com uma boa música clássica e um sofá espaçoso. Nada mais na sala, é claro. Tudo é branco, liso e imaculado. Prepara-se a mente de quem fica para acreditar que o ente querido está agora no paraíso. Há calma e tranquilidade em todo lugar. A morte é confortável e benevolente; o descanso eterno das almas que não se foram porque foram punidas

9. No original: “*Les comentaba que en una clínica privada a los familiares nunca se dice obitó. Se los hace ir a esperar a una sala especialmente preparada para esta situación. Una habitación generosa en espacio. Paredes y techo pintados de blanco. Una habitación impecable. Inmaculada. Solo con un sofá enorme. Pesado. Um único sofá que invita a sentarse en él sí o sí. No hay sillas. No hay mesas ni mesitas. No hay flores porque no hay floreros. Tampoco cuadros. No hay nada más que ese sofá enorme donde suelen esperar apretados los familiares. No hay nada más que ese sofá y música. Música clásica que sale de parlantes ocultos. Música clásica o algún tema de Vangelis*”. (OYOLA, 2016, p. 12)

pela justiça (divina), mas porque mereceram partir. Em um hospital particular, há mérito até mesmo na morte.

É nesses hospitais que se tratam os grandes homens. É nesses hospitais que começam os grandes monumentos. É sempre um médico vestido de branco, com um penteado bem alinhado, que diz à imprensa que, infelizmente, o herói partiu. Pois a morte, em um hospital particular, é discursivizada como partida, simbolizada como jornada e encerrada como permanência. O espectador, sentado no grande e confortável sofá que ocupa boa parte da sala de casa, descobre que, agora, está diante de um monumento. Porque o grande homem merece estar onde está e, por isso, deve ser eternizado como o poderoso símbolo que é.

Não é isso, contudo, o que acontece no hospital público de La Matanza. Quando Gonzalez ensaia o que vai dizer aos familiares do menino, esse é o discurso que constrói na própria cabeça: “Vou explicar que tentamos compensá-lo por um breve momento, mas que seu estado, ao entrar no hospital, já era delicado. Por isso, então, o paciente, exatamente às quatro da manhã de segunda-feira, 29 de junho de 2009, veio a óbito” (OYOLA, 2016, p.33, tradução nossa)¹⁰. Um discurso seco, direto e efetivo. O procedimento, enfim, é tudo o que se tem a oferecer à periferia. Basta ele para que o Estado marque uma posição e mantenha as coisas como sempre estiveram.

Obitadas.

Um herói com os pés no chão

É só depois do imenso vazio provocado pela morte do menino que Nafta Súper chega ao hospital. Carregado pelos próprios companheiros, que gritam em desespero por um médico que lhes possa acudir, parece, de alguma forma, reencenar o ato que acabou de acontecer: chega ao hospital com um ferimento mortal e tem pouquíssimas chances de viver. Não há equipamento ou recursos para salvá-lo. Seu destino, como o de tantos outros, está selado e a morte o aguarda no

10. No original: “*Les voy a explicar que llegamos a compensarlo durante un breve instante, pero que su cuadro, al ingresar ao hospital, ya era delicado. Ya que por eso el paciente, siendo exactamente las cuatro de la mañana del lunes 29 de junio de 2009, obitó*”. (OYOLA, 2016, p.33)

fim do corredor. No entanto, há, na situação de Nafta, duas coisas que não apareciam no caso do menino. Por um lado, ele realmente é mais resistente que o normal e tem melhores chances de sobreviver. Por outro, não é trazido para o hospital por um policial que o encontrou horas depois de aberto o ferimento, mas por seus amigos, que, imediatamente, colocam-no nos ombros e seguem para lá.

Isso é importante porque revela o posicionamento em torno do qual se constrói todo o restante do romance. Não é, afinal, apenas do óbito, da falta, da violência e da impossibilidade que se fazem as periferias. Sim, pode haver tudo isso, mas há, também, possibilidade, esperança e união. Há um caminho que pode ser trilhado em direção à vida e que se opõe ao abuso e ao descaso impostos pelas figuras de poder. Nafta Súper e seus amigos são uma forma de, na representação literária, demonstrar este outro lugar. Isso porque é através da relação que se estabelece entre o herói e seus companheiros que toda a trama será construída. Dessa forma, contrariando as expectativas do leitor desavisado, o texto de *Kryptonita* sugere um início bastante comum, com um capítulo de abertura centrado no choque que o médico sente diante da falta, ou seja, da morte do menino que havia acabado de chegar. No entanto, assim que o bando de Nafta aparece no hospital, um tipo importante de virada se estabelece e, logo, a narrativa passa a recorrer às memórias de seus amigos, em especial Lady Di, para compartilhar histórias e desenhar, ao longo de uma noite, um panorama sobre a vida do homem que repousa sobre a maca.

Assim, Oyola, de maneira muito sensível, estabelece desde o início um olhar que entende as dualidades, as contradições e as especificidades da vida na periferia como próprias desse mesmo lugar. Não por acaso, trata com dignidade as personagens, entendendo que há nelas complexidades que as colocam, a todo tempo, entre o bem e o mal. Nafta Súper, por exemplo, tem esse nome por conta de um incontrolável apreço por incendiar seus inimigos. Por outro lado, ele também é descrito, mais de uma vez, como um pai amoroso e um amigo leal. Como explica Lady Di ao médico plantonista do hospital, “Pinino não é um herói. Nem um santo. Mas tem seus planos. Não pode terminar assim” (OYOLA, 2016, p.184, tradução nossa)¹¹. Isso é importante porque imagina um lugar absolutamente

11. No original: “Pinino no es un heroe. Tampoco un santo. Pero tiene sus planes. No puede terminar asi”. (OYOLA, 2016, p.184)

mundano para as personagens heróicas de *Kryptonita*. Essas que, diferente do homem *dessensualizado e bom* da tradição filosófica dominante, cuja ação é movimentada por grandes causas e por um completo descolamento do sujeito de seus erros e fragilidades, no romance, as personagens são constantemente expostas aos desafios e às contradições da realidade material. Não por acaso, ao longo das 212 páginas de *Kryptonita*, interessa mais contar a vida cotidiana, os dilemas, os amores e as dificuldades enfrentadas por Nafta do que seus grandes feitos como super-herói.

Nesse sentido, o texto de Oyola revela importante subversão das narrativas clássicas de super-herói e uma aproximação bem mais pontual aos quadrinhos *anti-heróicos* que surgem por volta da década de 80, dos quais *Miracleman*, *Watchmen*, *Hellblazer*, *Sandman* ou mesmo, mais tardiamente, *Os invisíveis*, são representantes bem produtivos. Nessas histórias em quadrinhos, assim como em *Kryptonita*, o herói não é um sujeito total e indissociável dos demais; não é um sujeito-átomo, que se isola em torno da própria imagem e toma distância do contraditório. É, pelo contrário, um sujeito plural, descentrado, que não se constrói pela soma de suas próprias virtudes, mas, principalmente, pela redução de sua totalidade. Como deixam evidentes as diversas histórias compartilhadas por seus companheiros, Nafta não seria ninguém se estivesse sozinho. Sua vida inteira é produto das relações que estabelece com os lugares que frequenta, com as pessoas que dialoga e com as amizades que constrói. Por isso, no fim do dia, é tão humano quanto cada um de nós.

Ruptura em quatro movimentos

Para que sejam possíveis as rupturas com as representações e com os imaginários mais tradicionais acerca do herói até aqui mencionados, há, ao longo do romance, uma série de importantes estratégias que nos ajudam a entender o que pode estar em jogo no discurso proposto em *Kryptonita*. Afinal, se há de fato um movimento de descentramento que aproxima suas personagens de uma ideia de sujeito e, igualmente, de herói, que as alinha a um pensar rizomático, esse movimento precisa ser realizado de maneira sistemática e precisa. Para nós, isso se dá, sobretudo, em quatro rupturas bastante específicas

que colocam Nafta Súper em uma posição muito diferente daquela proposta nas histórias tradicionais de super-heróis.

A primeira delas diz respeito ao espaço. Não é no sudoeste do Kansas, tampouco na grandiosa cidade de Metrópolis, locais reconhecíveis e tradicionais das histórias do Superman, que se passa a trama de *Kryptonita*. É em La Matanza, Buenos Aires, Argentina, América Latina, ou seja, em uma região taxada como marginal, dentro de um país classificado como subdesenvolvido, no interior de uma macro-região catalogada como periférica. Isso é profundamente importante porque marca um conjunto outro de imaginários, de discursos e de lugares construídos em torno dessas personagens. Sua vida e sua identidade, por exemplo, não se vinculam diretamente aos grandes problemas da nação, como poderíamos argumentar que é o caso do Superman. Pelo contrário, constroem-se em torno da vida comum no bairro. Esse, inclusive, é um fenômeno tão produtivo ao longo do romance que se manifesta até mesmo no léxico: as palavras *Argentina* ou *Buenos Aires* não aparecem sequer uma vez ao longo de toda a narrativa; já *La Matanza* aparece 7, enquanto *villa* aparece 12 vezes.

Isso, claro, nos leva diretamente à segunda ruptura. Distante do ideal nacional, sem qualquer vestígio de uma bandeira enrolada no corpo, Nafta Súper não é o grande homem. Não tem qualquer comprometimento com as questões imemoriais da história. Tampouco é o herói de Hegel, esse que, para cumprir o destino da nação, deve ser o profeta de seu tempo. Pelo contrário, ele é o herói do cotidiano. O homem comum, que, mesmo partindo de condições de vida precárias, tenta dar uma boa vida ao filho e cuidar dos amigos com os quais compartilha o dia a dia. Isso, claro, não significa que Nafta não tenha qualquer importância. Ele ainda habita certo lugar de poder, já que é o líder de um bando relativamente famoso e bem sucedido de criminosos de La Matanza. A tal ponto que seu nome estampa algumas páginas de jornal e, por isso, leva a polícia até a porta do hospital apenas para prendê-lo. Oyola, contudo, parece estar bem ciente desse fato e, justamente por isso, implementa o terceiro movimento de ruptura da trama: a quebra do protagonismo.

Afinal, se há, por um lado, alguma importância na figura de Nafta que o coloque um pouco mais ao centro, ou seja, um pouco mais no lugar de Súper, por outro, esse lugar é absolutamente descentrado desde sua primeira aparição. Ferido ao ponto de entrar em coma, o herói, curiosamente, não é protagonista da própria história. Divide

esse espaço com pelo menos dois outros personagens cuja aparição e relevância são igualmente importantes para a trama: Dr. Gonzalez e Lady Di. O primeiro porque é ele quem nos entrega a história enquanto narrador principal; a segunda porque é ela quem vai ser a segunda narradora, interna à exegese do romance, e quem vai contar grande parte das histórias da vida de Nafta Súper e de todo o bando. Isso significa, portanto, que o herói, apesar de habitar certo lugar de importância, não fala sobre a própria trajetória. Ele é falado por outros, sempre por outros e, por isso, é descentrado em relação à sua própria posição de poder.

O que nos leva à quarta e, por enquanto, última importante ruptura de *Kryptonita*. Ruptura que começa no título, mas que, também, está bem evidente no lugar que ocupa Nafta Súper ao longo da trama. Isso porque, como mesmo o mais desavisado leitor deverá notar, o título do romance não é o nome do herói, mas sua fraqueza. E esse mesmo herói passa quase a totalidade da narrativa em estado de coma. Não fala, não luta, não corre, não se defende. Está paralisado, absolutamente vulnerável, enquanto seus companheiros compartilham histórias e arquitetam um plano para escapar da polícia. Histórias essas que, na grande maioria das vezes, não falam dos momentos em que Nafta venceu inúmeros inimigos ou lançou mão de grandes feitos heroicos. Pelo contrário, boa parte delas está concentrada em investigar seus momentos de fraqueza, como quando foi atacado por seu rival, *el pelado*, ou quando se sentiu mal por descobrir, ainda na infância, que o fantoche de seu programa de televisão favorito nunca foi visitá-lo em sua casa porque Nafta era muito pobre. Inclusive, não é por acaso que a força bruta do herói quase nunca é mencionada, mas, por outro lado, há uma importante ênfase em sua grande capacidade de resistência. Afinal, como explica Lady Di ao citar a famosa sequência de filmes do personagem *Rocky*, a maior capacidade de Nafta Súper não é a de vencer seus inimigos, mas, sim, a de aguentar uma boa surra:

Sim, antes de Rocky contar a seu filho, o pai de Pini já havia dito. Mas essa é uma lição para todos. Quando Rocky caiu de joelhos na lona, após o tremendo gancho no rosto que se transformou daquele roxo intenso, ele parou novamente; na cabeça, a única coisa que se repetia era “O que foi que eu te falei? Vamos ver como você pode lidar com isso”. E é isso que Pinino faz, o segredo do seu

sucesso: seguir em frente e aguentar firme. (OYOLA, 2016, p.183, tradução nossa)¹²

Disso, talvez, derive uma das cenas mais emblemáticas de todo o romance. Já quase no fim da trama, quando Nafta está prestes a ser morto pelo *Cabeça de Tortuga*, sua vida é salva pela aparentemente simples e inofensiva enfermeira Nilda. Uma mulher comum. Tão comum que nos parecia, até agora, não passar de coadjuvante apagada da narrativa. Prova de que o fator determinante para a existência dos heróis são as relações que se estabelecem diante das circunstâncias e de que os deslocamentos em *Kryptonita* não param apenas em seu protagonista. Nafta, mais uma vez, acaba derrotado pelo rival e se vê na posição mais vulnerável possível. Já Nilda, à primeira vista a mais frágil de todas as personagens, toma nas mãos um bisturi, usa-o como arma e salva a vida do herói. Todos estão surpresos, inclusive Nafta. Esse que, agora, sabe que esteve em coma, que os policiais invadiram o hospital e que seus companheiros não terão condições de vencer a batalha. Mas ele também sabe que toda aquela operação fora montada para capturá-lo. Ninguém se importará com a fuga dos demais se ele estiver em outro lugar. Por isso, ao invés de enfrentar os inimigos de frente e, como num épico heroico, salvar o dia através da ação gloriosa, Nafta se aproxima de uma parede, abre nela um buraco com as próprias mãos e, como o pássaro que não pode ser preso por muito tempo na gaiola, voa para longe dali.

Este encerramento aparentemente inócuo é fundamental para que entendamos o resultado dos inúmeros deslocamentos propostos por *Kryptonita*. Afinal, denota uma última importante ruptura, pois estabelece um pacto com a não-ação, quebrando todas as regras costumeiras do gênero e redimensionando o lugar do herói. Herói esse que, no fim das contas, sabe que não é nada sem seus companheiros, que não pode viver sem o filho, tampouco sem o lugar onde nasceu. Portanto, deve fazer tudo o que estiver a seu alcance para

12. No original: “Si, antes de que Rocky se lo dijera a su pibe, se lo dijo primero su papa al Pini. Pero esa es una lección para todo el mundo. Cuando Rocky hincó una rodilla en la lona, después del tremendo gancho en la cara que se morfo de ese negro, y se volvió a parar; en la cabeza, lo único que se repetía era el “Que te dije? A ver como te lo aguantas”. Y eso es lo que hace Pinino, el secreto de su éxito: ir de frente y aguantar”. (OYOLA, 2016, p.183)

preservá-los, mesmo que isso signifique voar para longe e desaparecer na instável estrutura das nuvens que se formam no céu.

Referências

- ACHUGAR, H. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BAUMAN, Z. *Modernidade e ambivalência*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- DELEUZE, G. (ed.). *Nietzsche*. Actes du colloque de Royaumont du 4 au 8 juillt 1964, Paris: Les éditions de Minuit, 1967.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Mil Platôs*. 2ª ed. São Paulo: Editora34, 2004.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *A razão na história: uma introdução geral à filosofia da história*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2004.
- KONING, H. *Colombo: o mito desvendado*. Trad. Maria Carmelita Pádua Dias. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.
- NIETZSCHE, F. *Aurora*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Escala, 2007.
- OYOLA, L. *Kryptonita*. 6ª ed. Buenos Aires: Random House, 2016.
- SAID, E. W. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SPIVAK, G. C., *Pode o subalterno falar?*. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- TODOROV, T. *A conquista da América: questão do Outro*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- WILLIAMS, R. *Keywords: a vocabulary of culture and society*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1986.

Um parasita de longa data

Iasmim Santos Ferreira (UFS/PPGL/CAPES)¹

Introdução

O jovem Machado de Assis estreia na imprensa e, aos 20 anos de idade, escreve um conjunto de crônicas intitulado de “Aquarelas” (1859), o que evidencia a maturidade do recém-escritor. Esse conjunto reúne cinco crônicas sobre os seguintes tipos de parasitas: fanqueiros literários, parasita alimentar, parasita literário, o empregado público e o folhetinista; cada crônica dedica-se a um tipo.

O parasita alimentar, por sua vez, é o tipo mais antigo que se tem registro na literatura. Luciano de Samósata debruça-se sobre esse tipo no diálogo *O parasita*, o qual Machado demonstra conhecer tanto pelo uso da temática e dos recursos literários quanto pela menção direta ao autor no conto “Teoria do Medalhão”. Luciano é conhecido pela fusão das personagens da comédia à estrutura de diálogo filosófico, o que recebe o nome de tradição luciânica. Sua poética tem por base a paródia, e é partir dela que parodia e traz à tona a antiga sátira menipeia, cujo surgimento se dá com Menipo de Gadara. O sírio incorpora-o aos seus diálogos como personagem zombeteira, capaz de troçar das vaidades alheias. O poeta brasileiro Manuel Bandeira dedica um poema a esse zombeteiro que traduz perfeitamente o porquê de essa fonte ser tão presente nos escritos de Luciano:

Menipo
 Menipo, o zombeteiro, o Cínico vadio,
 Ia fazer, enfim, a última viagem.
 Mas ia sem temor, calmo, atento à paisagem
 Que se desenrolava à beira do atro rio.
 E chasqueava a sorrir sobre o Estige sombrio.
 Nem cuidara em trazer o óbulo da passagem!
 Em face de Caronte, a pavorosa imagem
 Do barqueiro da Morte olhava em desafio.
 Outros erguiam no ar suplicemente as palmas.

1. Licenciada em Letras-Português (UFS). Mestre em Letras-Estudos Literários (UFS). Doutoranda em Letras-Estudos Literários (UFS).

Ele, avesso ao terror daquelas pobres almas,
 Antes afigurava um deus sereno e forte.
 Em seu lábio cansado um sorriso luzia.
 E era o sorriso eterno e sutil da ironia
 Que triunfava da vida e triunfava da morte.
 (BANDEIRA, 1907, s/p)

Como pensa Jacyntho L. Brandão (2001), Menipo é um cão raivoso que morde Luciano, este morde Machado e formam um elo de contaminação irônica. O modo satírico ancorado na paródia, na comédia e no diálogo filosófico traspassa da pena do grego helenizado à pena machadiana. Sá Rego (1989), em sua tese, faz um levantamento das influências desse autor antigo nos escritos de Machado. Para ele, “Teoria do Medalhão” é uma paródia de *O Professor de Retórica*, de Luciano (1989, p. 88), assim como *Lucien*, o qual presencia as arrancadas de Rubião à Lua, no romance *Quincas Borba*, é uma clara inferência a Luciano. Além dessas evidências pontuadas pelo estudioso, há também a paródia do “Diálogo dos mortos”, de Luciano, feita por Machado no conto “Entre santos” (1896).

Destarte, as “Aquarelas” são uma ampliação do tema abordado pelo sírio helenizado com as nuances da sociedade brasileira, vistas pelo arguto Machado de Assis. Como prova disso, as demais crônicas abordam novos perfis parasitários: o fanqueiro, o literário, o empregado público aposentado e o folhetinista. Os fanqueiros literários são parasitas que se preocupam apenas com a venda de seus folhetos, isto é, com o lucro. O parasita literário difere dos fanqueiros pelo objetivo de sua prática: a glória de estar entre os escritores, e não o dinheiro. Já o empregado público aposentado é um tipo curioso, pois parasita uma fase anterior de sua própria vida e aos ministros para empregar os amigos, assim atua duplamente. Por fim, o folhetinista é um espécime atuante na imprensa, uma frutinha de seu tempo, como diz Machado. A série de crônicas chamou-nos a atenção pela qualidade literária e temática, porque Machadinho mostra-se preocupado com a dinâmica da sociedade brasileira e percebe um motriz: o parasitismo. Seu afinco com o trabalho literário faz dele o grande autor das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, do *Dom Casmurro* ou mesmo do *Memorial de Aires*. No entanto, da primeira a segunda fase não desvia o seu olhar das personagens parasitas.

A segunda fase de nosso autor faz dele um dos nomes mais conhecidos e estudados da literatura brasileira. Há diversos trabalhos sobre

seus romances e contos, mas poucos acerca do restante de sua produção. As crônicas se destacam pela quantidade numérica e pelo longo período de produção. Mesmo sendo mais de seiscentas, a crítica não se voltou a elas como aos romances e contos. Quiçá o veículo de publicação, o jornal, tenha marcado o gênero como meio de atender a uma demanda temporal. Como se pode ver não só com as “Aquarelas” como em outras crônicas, o autor aborda questões que atravessam a limitação temporal e ainda hoje estão postas em diálogo. Por isso, neste trabalho priorizamos a primeira fase do autor, pouco valorizada, o gênero crônica e a temática do parasitismo.

Nesta pesquisa, analisamos uma das crônicas das “Aquarelas” machadianas: “O empregado público aposentado”². Com o fito de debruçarmo-nos sobre a primeira fase do autor, sobretudo, sobre as crônicas, gênero no qual ele pôs as mãos por mais de quarenta anos, além de mapear os sentidos engendrados por esse parasita. Para tanto, os estudos de Aires (2008), Brayner (1982), Brandão (2001), Bergson (2007), Lukács (1965), Meyer (1992), Sá Rego (1989), Schwarz (2012), Schopenhauer (2015) ancoraram nossa análise, um escopo que abrange o gênero crônica, os recursos estilísticos da tradição luciânica nos escritos de Machado e as questões de ordens filosófica e social.

Nossa análise aponta os sentidos suscitados pela descrição do autor acerca do tipo parasitário e por suas ações. A crônica se vale do tom do cotidiano com o requinte machadiano, o qual transforma o importante em trivial e o trivial em importante, como demonstra Brandão (2001). O empregado público aposentado parasita a si mesmo por ater-se à outra fase de sua vida, vivendo como se ainda tivesse que bater o ponto. Ele se opõe a qualquer tipo de reforma e não perde um jornal para manter-se a par de todas as novidades. Sua prisão a fase de trabalhador, mostra a vaidade, o maior de todos os vícios, conforme Bergson (2007), e o impulso das ações humanas, segundo Aires (2008). Mas não só, o exercício do ofício faz com que o ser se vincule ao cargo ou função e torne-se um enigma, incapaz de se identificar sem o fardamento, sem o aparato do trabalho. Essa perspectiva é abordada no conto “O Espelho” e aparece também nesse tipo de parasita.

2. Esta pesquisa faz parte do trabalho de dissertação de mestrado “Aquarelas machadianas: pincéis luciânicos, cores brasileiras”, de nossa autoria, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe.

Não obstante a crônica aponta para questões de ordem da existência humana, mas não se limita a isso. Nela, depreendemos as relações sociais, já que o empregado aposentado se beneficia da política de favores, sendo compadre dos ministros e empregando seus amigos e parentes. Esse comportamento denuncia o uso do público em prol do privado; nisso o estudo de Schwarz (2012) ilumina nossa análise.

Vale mencionar que o cronista descreve as ações do aposentado ao longe, como quem o observa; o que pode ser entendido pelo viés da tradição luciânica, cuja observação se dá distanciada do *Katáskopos*, como mostra Sá Rego (1989), e pela distinção da descrição e da narração feita por Lukács (1965), na qual, a segunda forma destina-se a demarcar o movimento de fora do acontecimento. Apesar de Machado conhecer a alta sociedade carioca de pertinho, opta por fazer as críticas ao longe, talvez para diferenciar-se dos parasitas, sobretudo, pelo fato de atuar como um folhetinista e criticar o ofício em suas “Aquarelas”. Nas próximas linhas, apresentaremos um pouco mais da crônica machadiana e a análise do *corpus*.

Um laboratório de mais de quatro décadas

Para falar da crônica machadiana é necessário recorrer a quem primeiro debruçou-se com profundidade sobre esse gênero e o reconheceu como o laboratório machadiano: a estudiosa Sonia Brayner. Ela, em seu ensaio “Metamorfoses machadianas: O Laboratório Ficcional” (1982), volta-se às crônicas machadianas e observa que o escritor passou por fases e amadurecimento, verdadeiras “metamorfoses”. Assim, a crônica não é um gênero menor ou uma espécie de ponte para a produção dos romances e contos da segunda fase, mas sim um “laboratório ficcional”, em que Machado põe as mãos por mais de quatro décadas, ao tempo que também experimenta outros gêneros.

A crônica ganha o espaço denominado de folhetim, uma seção que surge em Paris, no início do século XIX e se destinava ao rodapé, o *rez-de-chaussée*, rés-do-chão, depois passa para o *roman-feuilleton*, como mostra Marlyse Meyer (1992, p. 96). Atualmente, é compreendida como um gênero discursivo e um subgênero literário. O que faz defini-la como literária é o trabalho do autor com a linguagem. Brayner (1992, p. 411) retrata um caso curioso: 48 crônicas em quadras produzidas por Machado na *Gazeta de Notícias*. O fato de nosso

cronista transpor a crônica da prosa para a poesia põe em xeque as definições de gênero, seus limites e reafirma sua prática parodística.

Segundo Brayner, “É sob a égide deste hibridismo que passa a ser considerada um gênero literário, ganhando importância no espaço jornalístico, a ponto de ir, mais no final do século, assumindo o lugar do romance de aventuras” (BRAYNER, 1982, p. 427). Assim, é a possibilidade de ser híbrida, de mesclar características de outros gêneros que faz da crônica um tipo textual importante no cenário jornalístico da época e presente nos diversos veículos na modernidade.

A crônica machadiana é entendida por Brayner(1991) como uma forma fácil do diálogo com um leitor implícito, um meio para a relativização da verdade ou ambivalência da verdade, na qual há um narrador presente e estimulante, cheia da fragmentação propositada, fundadana paródia, com tonalidade cômico-séria, cuja introdução da oralidade popular, das chamadas retóricas de teor irônico, dos procedimentos históricos do controle de informação e da subjetividade fazem dela uma mola perspícaz para os experimentos do jovem ao velho Machado de Assis. Ainda, a estudiosa divide as fases do cronista do seguinte modo: até o final dos anos 70, não se excede no tom galhofeiro da mocidade e, dos anos 80 a 90, é um observador político sem partido, ecoando as vozes de diversos setores da sociedade brasileira (BRAYNER, 1991, p. 415). Neste trabalho, interessamos o tom galhofeiro do jovem Machado.

Um parasita de longa data

O quarto tom das aquarelas machadianas é bastante curioso, um tipo que Luciano jamais poderia imaginar, já que não havia aposentadorias em sua época. Como se desviasse da temática em acrescentar um tipo que não aparenta um parasita, Machado mostra as diferentes vertentes do parasitismo e em que reside o matiz: no portar-se como se fosse, na aparência, na ausência do ser. Em que pese, o empregado público aposentado comporta-se como se ainda estivesse em exercício, já não é mais um trabalhador no mercado. Por isso, adquire as feições do parasita, ainda que tenha passado a vida trabalhando, sem sugar de ninguém. O olhar crítico de Machado não se desvia do foco: mapear os tipos parasitários mais proeminentes da sociedade brasileira, logo, elege para o quarto tom um

ex-trabalhador, digamos assim, que vive à sombra do que foi sua vida. Nas palavras do cronista:

Os Egípcios inventaram a múmia para conservarem o cadáver através dos séculos. Assim a matéria não desapareceria na morte; triunfava dela, do que temos alguns exemplos ainda.

Mas não existiu só lá esse fato. O empregado público não se aniquila de todo na aposentadoria; vai além, sob uma forma curiosa, antediluviana, indefinível; o que chamamos empregado público aposentado.

Espelho à rebours, só reflete o passado, e por ele chora como uma criança. É a elegia viva do que foi, salgueiro do carrancismo, carpeideira dos velhos sistemas. (ASSIS, 1859, p. 8)

Ao comparar o empregado público aposentado à múmia egípcia, o cronista se apropria da crença na força do faraó, transformado em múmia, que encarnaria no novo faraó ou nalguma escultura sua. Semelhantemente, com a matéria física amarrada, sem liberdade ou com dificuldades para movimentar-se, o empregado tem apenas a força enquanto intuição, a crença e o título do cargo ocupado, como um faraó que ainda mantém o peso honroso do cargo, e já não é mais nada do que foi outrora. O empregado sobrevive “sob uma forma curiosa, antediluviana, indefinível; o que chamamos empregado público aposentado” (ASSIS, 1859, p. 8). Numa fina ironia machadiana, constituída pelos termos curiosa, antediluviana e indefinível. O primeiro termo denota espanto. O segundo aproxima o mito do dilúvio, no qual salvou-se alguns animais e perdeu-se outros, ao empregado, considerando-o sobrevivente e oponente do dilúvio, isto é, um ser de longa existência. O terceiro é uma ironia que se fundamenta na contradição, pois afirma sê-lo indefinível e em seguida já o define como “empregado público aposentado”.

Como numa contagem regressiva, à *rebours*, só visualiza o passado e vive em constante nostalgia. E mais, “Reforma, é uma palavra que não se diz diante do empregado público aposentado. Há lá nada mais revoltante do que reformar o que está feito? abolir o método! desmoronar a ordem!” (ASSIS, 1859, p. 8). Opõe-se a todo tipo de mudança, mantém-se encarnado no que viveu, nos aprendizados passados e sobre eles se assenta como uma múmia egípcia. Eis que esse vínculo com o que não mais lhe pertence, vivendo sob a memória do que passou, faz-o ser um parasita diferente, pois não sobrevive

às custas de outra pessoa, mas de sua própria memória na busca de ser o que não é. Assim como os fanqueiros literários querem a glória de estar entre os literatos sem serem de fato um deles, o empregado aposentado quer o ser e o estar como um trabalhador, não mais sendo um. Por isso, Machado considera-o um dos mais curiosos tipos da sociedade, despertando o interesse do autor. “Atado assim ao poste do carrancismo, eterno lábaro do que é moderno, o empregado público aposentado é um dos mais curiosos tipos da sociedade” (ASSIS, 1859, p. 8).

O cronista atribui ao aposentado a função de equilibrar as civilizações, pois coloca-se do lado retroativo. Machado, preocupado com a composição de suas aquarelas, faz questão de deixar claro ao leitor o tipo parasitário retratado. Em seu dizer: “É o tipo que hoje trago à minha tela. São variáveis o caráter e a feição desta individualidade, mas eu procurarei dar-lhe os traços mais finos, os mais vivos” (ASSIS, 1859, p. 9). Dessa maneira, o autor não se ateve ao caráter e a individualidade, já que são variáveis, mas busca as características mais vivas do tipo parasitário e retrata em traços finos, ou seja, numa escrita mais leve, de ironias mais sutis.

Assim como os fanqueiros e os parasitas receberam descrições de suas vestimentas e costumes, o aposentado também recebe. O jovem Machado de 1859 já se mostra um arguto observador, não perdendo de vista a observação dos tipos parasitários no Brasil. O aposentado é descrito carregando uma caixa de rapé (de tabaco) para aonde for, a qual se torna “adubo oportuno de uma conversa árida e suada sobre qualquer reforma de governo” (ASSIS, 1859, p. 10); funcionando como um elo social para aproximar-se das pessoas e despejar seu pensamento contrário às reformas do governo. Como de costume, nosso autor não perde a oportunidade de fazer associações com a cultura grega. Nomeia a caixa de rapé de caixa de Pandora, de onde saem os males do mundo, segundo o mito. A associação feita por Machado entre a caixa do tabaco e a caixa de Pandora (primeira mulher criada por Zeus) constitui numa metáfora, comparando as duas. Não deixa de ser um deslocamento, como já vimos à luz do pensamento freudiano. Nele, Machado desloca o sentido do mito que reside numa tutelela quebrada, liberando os males do mundo, para algo do cotidiano do aposentado, fumar tabaco e falar contra às reformas. Logo, sua conversa enfadonha constitui-se num mal, não para o mundo, mas para os ouvidos dos que o cercam.

O autor, ironicamente, chama de prestígio do empregado. “Este prestígio do empregado público aposentado não pára só na caixa, estende-se por todos os acessórios daquele curioso indivíduo” (ASSIS, 1859, p. 10). Rebaixa o termo prestígio, que compreende superioridade, cria um prestígio baseado numa caixa de tabaco, algo supérfluo e cotidiano, não sendo um artifício para superioridade.

Machado utiliza a figura de linguagem de comparação entre presente de núpcias e acessórios que o aposentado passa a utilizar: a gravata, a presilha, a bengala. “Na gravata, na presilha, na bengala, há certo ar, uma nuance especial, que não está ao alcance de qualquer. Ou natureza, ou estudo, a aposentadoria traz ao empregado público esses dotes, como um presente de núpcias” (ASSIS, 1859, p. 9). O cronista fala de questões pequenas do dia a dia, como os acessórios utilizados pelo aposentado, entremeadas de assuntos importantes; uma oscilação que chama atenção para o pormenor.

Como os parasitas alimentar e literário tinham os seus assuntos para discorrer com o anfitrião, assim tem o aposentado. Não perde a oportunidade de opinar sobre a política, o governo, o teatro, a moda, os jornais. Com a aposentadoria, o empregado público adquire tempo para estar a par da realidade do país, em diferentes aspectos, como lhe resta poucas atividades corriqueiras, busca nos assuntos que dizem respeito à comunidade o impulso para o seu cotidiano. Ainda possui “uma virtude cívica: o patriotismo” (ASSIS, 1859, p. 9). Além do mais, está sempre na posição contrária às reformas e a qualquer mudança na dinâmica social, pois ele é um guardião das velhas formas. Segundo o cronista:

O governo, não importa a sua cor política, é sempre o bode expiatório das doutrinas retrógradas do empregado público aposentado. Tudo quanto tende ao desequilíbrio das velhas usanças é um crime para esse viúvo da secretária, arqueólogo dos costumes, antiga vítima do ponto, que não compreende que haja nada além das raiais de uma existência oficial. (ASSIS, 1859, p. 9)

Independentemente do partido e das ideias, o aposentado há de ser oposição. O cronista utiliza o recurso do exagero quando considera o “desequilíbrio das velhas usanças” como crime, a fim de enfatizar o pensamento desse tipo parasitário. Somando três metáforas, “viúvo da secretária”, “arqueólogo dos costumes” e “antiga vítima do ponto”, o autor chama a atenção para a relação que se estabelece

entre o empregado e o trabalho. A primeira metáfora mostra uma relação conjugal, ou seja, de compromisso, fidelidade, respeito, dedicação, ao ponto de resignificar a aposentadoria, que passa de alívio à morte, tornando-o viúvo. A segunda metáfora coloca-o na posição de um arqueólogo, profissional que busca os vestígios do passado, pois busca a manutenção dos costumes, da tradição. Nas primeiras comparações o empregado está numa posição de sujeito ativo. Já na última metáfora, ele ocupa a posição de vítima do ponto, sem que perceba que está aprisionado ao ambiente profissional de tal modo que não consegue viver fora dessa existência.

O trabalho acaba por sugar os pensamentos, as energias, as vivências, e pouco a pouco transforma o empregado num ente parasitário, quando chega à aposentadoria já não consegue viver mais sem as manias de ponto, torna-se um parasita de uma versão de si mesmo noutra contexto, que já não lhe pertence. Nesse aspecto, a crônica se assemelha à temática do conto “O Espelho” (1882), o qual retrata como o homem é eliminado pela posição social de alferes, que necessita se ver diante do espelho com o fardamento de alferes, pois sem ele se sente desprovido de uma parte de si. Machado, um observador preciso da realidade, nota como as posições sociais, o trabalho, os relacionamentos encarnam-se nas pessoas, personificando as funções sociais e eliminando a humanidade do sujeito.

O quarto tom das “Aquarelas” reflete aspectos filosóficos da existência, a relação do sujeito com o trabalho transpassa a função social e a aquisição de capital para prover o sustento pessoal/familiar; levando-nos à compreensão de como as atividades desempenhadas se tornam títulos, cargos, nomeações que disputam espaço com o ser pessoal de cada um. Em “O Espelho”, o autor afirma que cada ser tem em si duas almas: uma interior (pessoal, íntima) e uma exterior (externa, social); a segunda encarna-se na primeira e elimina-a. Num elo que exhibe trabalho, relações sociais, vaidade, pessoalidade, Machado inter-relaciona reflexões e abre as possibilidades para que os leitores engendrem sentidos, que redundam na reflexão da própria existência do porquê, para quê ou do nada como resposta ao absurdo de existir.

Depois de elencar o leque de assuntos do empregado aposentado, o cronista envereda por uma descrição de suas opiniões contrárias ao progresso. Ele se opõe a estradas de ferro, contentando-se com os meios de transporte anteriores ao trem. Machado satiriza, dizendo

que o aposentado é contrário até mesmo à pena para a escrita da crônica. “Uma inovação de mau gosto, dirá ele. É verdade; não representa apenas a superfície da epiderme, vai às camadas mais íntimas da matéria organizada” (ASSIS, 1859, p. 9). O autor coloca-se no lugar do empregado e reforça o argumento de que é uma inovação de mau gosto, por não representar apenas a superfície da epiderme e por ir às camadas da matéria (textual). Dos meios de transporte, um assunto que diz respeito à coletividade, à pena da escrita. Um movimento do importante ao banal, do grande ao pormenor, o que revela uma lente de observação atenta ao tipo parasitário. Dele, Machado está isento, pois não é um empregado público aposentado, observa-o sem se incluir naquele meio. Daí, tem-se uma descrição, e não uma narração, que segundo Lukács (1965) serve para incluir-se ou excluir-se das situações observadas/vividas. No caso de nosso autor, reflete um afastamento do ambiente dos empregados aposentados, por isso, opta pela descrição. Ainda o fato de voltar-se à pena é um meio de voltar-se ao próprio ato de escrita, de consciência da ficcionalidade, uma característica da tradição luciânica, conforme aponta Brandão (2001). A observação distanciada dos aposentados redundando também em ponto de vista distanciada do *Katáskopos* (SÁ REGO, 1989), ou seja, de seu objeto de análise, uma das características da tradição luciânica. Mas não só essa característica do lucianismo se faz presente nas “Aquarelas”, a série elencada por Sá Rego pode ser percebida no conjunto de crônicas, a saber: o questionamento genérico, o estilo fragmentário, a paródia e o nacionalismo, o caráter não-moralizante, as citações truncadas (SÁ REGO, 1989, p. 8-18).

No que tange ao jornal, “O empregado público aposentado poderá deixar de comer, mas lá perder um jornal, lá perder um jubileu político ou sessão do parlamento, é tarefa que não lhe está nas forças” (ASSIS, 1859, p. 9). Aí reside uma diferença brutal do parasita alimentar, o qual jamais perderia a oportunidade de alimentar-se. O parasita empregado não valoriza a comida, mas as relações cotidianas que trazem ares do seu antigo ofício, como ler jornais rotineiramente e passar horas a comentá-los. Distingue jornais e folhetins, o empregado opta pelos primeiros, em sua totalidade. “O jornal é lido, analisado com toda a finura de espírito de que ele é capaz. Devora-o todo, anúncios e leilões; e se não vai ao folhetim, é porque o folhetim é frutinha do nosso tempo” (ASSIS, 1859, p. 9). Nesse ínterim, há a crítica machadiana aos folhetins, considerando-os “frutinhas do

nosso tempo” por serem modernos e antecipando a temática do quinto tom das “Aquarelas”: o folhetinista.

No parlamento, o aposentado é um espectador sério, atencioso. Ao sair de lá, aborda o primeiro que encontra e “tem de levar um aguaceiro de palavras e invectivas contra a marcha dos negócios mais interessantes do país” (ASSIS, 1859, p. 10). Assim, como uma chuva forte, não de água, mas de palavras, o aposentado manifesta-se contrário aos negócios do país. No entanto, ele que é contrário a toda forma de progresso, é um beneficiário da política de favores. “De ordinário o aposentado é compadre ou amigo dos ministros, apesar das invectivas, e então ninguém recheia as pastas de mais memoriais e pedidos. Emprega os parentes e os camaradas, quando os emprega, depois de uma longa enfiada de rogativas importunas” (ASSIS, 1859, p. 10). Ao tornar-se compadre ou amigo consegue a proximidade necessária para empregar os parentes e os amigos nos serviços públicos.

O comportamento do aposentado exhibe a chamada “política de favores”. Já observada pelo crítico Roberto Schwarz, no capítulo “As ideias fora do lugar”, da obra *Ao vencedor as batatas*, considerando-o como “a nossa mediação quase universal” (2012, p. 16; grifos do autor). No ensaio, Schwarz discute a incongruência do contexto brasileiro, marcado pelo escravismo cotidiano e pelo discurso deslocado dos ideais liberais: liberdade, fraternidade, igualdade. Logo, as ideias fora do lugar se fundamentam efetivamente no favor, que é um rastro do jeitinho brasileiro, seja na instância política internacional, a qual se busca o favor de outrem entregando nossas riquezas, seja na instância cotidiana, como faz o aposentado que “recheia as pastas de mais memoriais e pedidos. Emprega os parentes e os camaradas” (ASSIS, 1859, p. 10). O cronista acrescenta: “É sempre assim!” (idem). Ao reforçar que a atitude do aposentado é uma prática comum, enfatizada por essa última expressão, e discorrer sobre esse tipo parasitário como o mais retrógrado e apegado às antigas formas, Machado demonstra a política favores como prática comum nas relações profissionais e pessoais.

O autor acrescenta algumas características do comportamento desse tipo curioso. No sarau não é cortês com as damas, busca lazer no baralho, apesar de criticar a absorção de dinheiro no jogo. Em diálogo com o leitor, em tom de finalização, Machado indaga: “Onde poderemos encontrar ainda o aposentado? Ele vai por toda a parte

onde é lícito rir e discutir sem ofensa pública” (ASSIS, 1859, p. 10). O conjunto de crônicas apresenta sincronia entre os cinco textos. Na linguagem, aspectos e recursos se reparam como temos apontado a cada tom analisado. A expressão “toda a parte” repete-se cinco vezes nas “Aquarelas” a fim de mostrar que o senhor Assis observou a sociedade brasileira carioca do século XIX, dela recolheu os tipos parasitários mais comuns que estão por toda parte. Apesar de ser o apontado um tipo mais sério, com manias de tradição e costumes, é no riso que se ampara, indo aos lugares aonde se pode rir e discutir sem ofensa pública, já que suas opiniões são avessas à maioria, deve-se estar onde respeitem sua posição.

Em conversa direta com o leitor, Machado o questiona de como compreende o aposentado e manifesta sua opinião, que o tem por inofensivo.

O leitor conhece decerto a individualidade de que lhe falo, é muito vulgar entre nós, e de qualidades tão especiais que a denunciam entre mil cabeças. Que lhe acha? Quanto a mim é inofensiva como um cordeiro. Deixem-no mirar-se no espelho dos velhos usos, falar em política, discutir os governos; não faz mal. (ASSIS, 1859, p. 10)

Um questionamento carregado de ironia, afirmando que o empregado tem “qualidades tão especiais” que o fazem ser notado. Na verdade, não são qualidades, são manias de ofício que o fazem ser reconhecido “entre mil cabeças”. Na opinião machadiana, ele é inofensivo como um cordeiro, animal, que segundo a tradição judaico-cristã, é escolhido para ser sacrificado. Todavia, sua inocência é negada pelas artimanhas que usa para se beneficiar dos favores dos políticos. Chamar esse parasita de cordeiro é uma grande ironia construída pelo autor.

A expressão “Mirar-se no espelho dos velhos usos” lembra-nos novamente do conto “O Espelho”, o qual traz a discussão do ofício que sobrepuja a vida. Seguindo as passadas do pensamento de Aires (2008), a vaidade é o impulso para que os sujeitos se realizem socialmente. Por isso, o ofício consegue vencer a vida verdadeira, isto é, a vida fora da redoma profissional, graças à vaidade humana. O ser visto como alguém importante, ser chamado pelo cargo são iscas para que cada vez mais o trabalhador se afunde no universo do trabalho, só dele se alimente e nele se encerre enquanto sujeito. Embora a aniquilação do sujeito desperte outras questões, como a da

vontade dele mesmo em se realizar somente com o trabalho, sendo vontade não há aniquilação, e sim realização. Segundo Schopenhauer (2015), tudo é vontade e representação. Daí, questionamos: seria mesmo vontade do sujeito viver em função do ofício? No caso do empregado público aposentado interpretamos como uma mecanização da atividade trabalhista, levando-o a parecer uma coisa. A mecanização é o principal procedimento do cômico, que segundo o filósofo Henri Bergson é fundamental para o riso, ver o mecânico calcado no vivo (2007, p. 28).

Ao final da crônica, Machado faz uma indicação de comédia, a Verso e Reverso, de José de Alencar. Nela, há o personagem Sr. Custódio, que é um empregado público aposentado e apresenta o comportamento descrito no quarto tom. Além de indicar, Machado compara as duas representações, a dele e a de Alencar, julgando que esse último melhor apresenta o tipo parasitário. No dizer machadiano: “Em uma comédia do nosso teatro, há uma reprodução deste tipo, o Sr. Custódio do *Verso e Reverso*. Mirem-se ali, e verão que, apesar do estreito círculo em que se move, faz pálidos e mirrados estes ligeiros e mal distintos lineamentos” (ASSIS, 1859, p. 10).

Conclusão

As “Aquarelas” são um retrato do parasitismo no Brasil, observado e escrito por Machado em sua primeira fase e na efervescência da imprensa no país. A quarta crônica desse conjunto, “O empregado público aposentado”, delinea um tipo parasitário e engendra diferentes sentidos. Com tom do cotidiano e nuances da linguagem do dia a dia na crônica, Machado nos leva a aprazível tarefa de analisar e refletir sobre o empregado parasita.

O aposentado é alguém que vive da memória do passado, possui aversão às reformas e deseja, assim como os fanqueiros, a glória de estar entre os seus pares, de ainda frequentar os ambientes da fase de trabalho ativo. Um patriota de gravata, de presilha, com bengala que perambula com uma caixa de tabaco atrás de uma boa conversa contra às reformas. O autor compara a caixa à de Pandora, donde saem os males para o mundo, segundo o mito grego. De forma análoga, os males da caixa do aposentado residem na sua conversa enfadonha combatente de qualquer inovação.

Para apresentar o quarto tipo parasitário de suas “Aquarelas”, Machado se vale do ponto de vista distanciado do *Katáskopos*, elemento estilístico da tradição luciânica, de acordo com Sá Rego (1989), e da descrição como forma de mostrá-lo sem se aproximar, o que segundo a distinção de Lukács(1965)entre narração e descrição seria justamente o distanciamento da voz que conta ou apresenta os fatos, os personagens.

Ademais, o cronista demonstra consciência de ficcionalidade, ao dirigir-se aos seus leitores e ao ato de escrita das crônicas. A vazão dessa consciência nos escritos é algo comum no lucianismo, conforme Brandão (2001). Não só o ponto de vista distanciado do *Katáskopos* e a consciência da ficção, mas as demais características da tradição luciânica podem ser percebidas ao longo das “Aquarelas”, ou seja, o questionamento genérico, o estilo fragmentário, a paródia e o nacionalismo, o caráter não-moralizante, as citações truncadas (SÁ REGO, 1989, p. 8-18).

O empregado público aposentado parasita uma fase de sua vida, comporta-se como se ainda fosse um trabalhador. Cheio das manias de ponto, da burocracia e do apego às antigas formas. Suas ações refletem a mecanização, a incapacidade de perceber que já não cabem mais aquela forma de vida. Essa mecanização faz com que seu comportamento redunde em ação cômica, já que o “mecânico calcado no vivo” é um dos mais proeminentes procedimentos da comicidade, seguindo o pensamento de Henri Bergson (2007). Este filósofo marca a vaidade como o maior dos vícios e é sobre ela que se funda as ações desse parasita. A vaidade também pode ser lida como um impulso na vida social, em consonância com Aires (2008). Alimentado pela vaidade de ser funcionário público, o parasita encarna o ofício como se este correspondesse ao ser total dele, o que incapacita de se ver, de se reconhecer como sujeito fora das raias do trabalho. Semelhante ao que ocorre com o personagem no conto “O Espelho”.

O aposentado não só parasita a si mesmo como aos ministros, sendo amigo ou compadre desses para beneficiar-se de favores, empregar parentes e camaradas. A chamada política de favores, entendida nos termos de Schwarz (2012), como mediação universal na sociedade brasileira mostra que esse parasita não é inofensivo como aparenta ser no início da crônica, mas é esperto e interesseiro, valendo-se da antiga posição para alcançar prestígio e favores

atendidos. Isso revela que o parasita não se tornou um ao aposentar-se, e sim já estava na parasística há muito tempo.

Ao afirmar: “Por mim, que não faço mais que reproduzir em aquarelas as formas grotescas e *sui generis* do tipo, deixo ao leitor curioso essa enfadonha investigação” (1859, p. 3), o cronista deposita confiança nos seus leitores, aptos a investigar suas “Aquarelas”. Além de distinguir os seus leitores do dos fanqueiros, dos parasitas literários e dos folhetinistas, todos esses são enganados com tais produções. Na verdade, Machado não nos deixa uma enfadonha tarefa, mas uma aprazabilíssima missão, fundamental para a contemporaneidade entender melhor os parasitas de longa data.

Referências

- ASSIS, M. de. Aquarelas. Disponível em: machado.mec.gov.br. Acesso em: 13 abr. 2018.
- ASSIS, M. O Espelho. Disponível em: machado.mec.gov.br. Acesso em: 16 jun. 2019.
- AIRES, M. *Reflexões Sobre a Vaidade dos Homens. Carta sobre a Fortuna*. Transcrição e adaptação ortográfica André Campos Mesquita. São Paulo: Gráfica, 2008.
- BANDEIRA, M. *Menipo* (1907). Disponível em: <http://www.elsonfroes.com.br/sonetario/bandeira.htm>. Acesso em 07 jun. 2018.
- BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Trad. Ivone Castilho Benedetti – 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2007 – (Coleção Tópicos).
- BRANDÃO, J. Lins Brandão. A Grécia de Machado de Assis. In: MENDES, Eliana Amarante de Mendonça; OLIVEIRA, Paulo Motta; BENN-IBLER, Veronika. *O novo milênio: interfaces linguísticas e literárias*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2001. p. 351-374.
- BRANDÃO, J. *A poética do Hipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- BRAYNER, S. *Metamorfoses machadianas: o laboratório ficcional*. In: BOSI, Alfredo (Org.) et al. Machado de Assis: antologia & estudos. São Paulo: Ática, 1982. p. 426-436.
- BRAYNER, S. Machado de Assis: um cronista de quatro décadas.

- In: CANDIDO, Antonio. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, SP: Ed da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 407-417.
- LUKÁCS, G. Narrar ou descrever. In: LUKÁCS, G. *Ensaaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 43-94.
- MEYER, M. Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a chronica. In: CANDIDO, Antonio. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, SP: Ed da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 93-133.
- SÁ REGO, E. José de. *O Calundu e a panaceia*: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989. 193 p. Coleção “Imagens do Tempo”.
- SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e representação*, segundo tomo: Suplementos aos quatro livros do primeiro tomo. Tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2012.

Do voo da imaginação ao mundo da reflexão: diálogos a partir de Marise Condé, Paulina Chiziane e Gioconda Belli

Imara Bemfica Mineiro (UFPE)¹

Por uma Pedagogia do Sonho

Este trabalho nasce como parte do esforço de estudar as relações entre literatura, história e imaginário como elementos que, articulados, permitam pensar em uma Pedagogia do Sonho. Diante do vaticínio do fim da história e da constatação de que *é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo*, é imperativo buscar alternativas capazes de alentar projetos possíveis, ou mesmo impossíveis, que restaurem o lugar do sonho como abertura ao horizonte do imaginário.

Como demonstrou Ruy Mauro Marini, “a história do subdesenvolvimento latino-americano é a história do desenvolvimento do capitalismo mundial” (2013, p. 47), e essa história começa com a expansão mercantilista europeia do século XVI. O mesmo se pode dizer de uma parcela dos países de África, Moçambique entre eles. Isso nos interessa aqui na medida em que esse capitalismo do qual parece ser tão difícil adivinhar o fim, para além de um modelo econômico, reverbera em modos de conceber, apreender e imaginar o mundo, calcados em múltiplas hierarquias de raça, gênero, sexualidade e espiritualidade, resultantes e, ao mesmo tempo, resultados de uma geopolítica que organiza as formas de ser, de saber e de poder.

Mais que um modelo da esfera econômica, ele instaura-se como paradigma ordenador das relações sociais, definindo o valor de cada vida e sua dispensabilidade em prol de uma força maior. Com isso se estabelece o que Ramose chamou “fundamentalismo econômico”, no qual a riqueza monetária deixa de ser um meio para tornar-se um fim em si mesmo, instituindo uma lógica cujo caráter absolutista e dogmático não permite entrever aquilo que está em sua exterioridade (2009, p. 137-138). É certo que, da expansão marítima até nosso século XXI, são muitos os processos que vão dando forma à modernidade, depois a pós-modernidade ou ultra-modernidade. Desde a

1. Mestre em Teoria da Literatura e Doutora em Literatura Comparada (ambos pela UFMG), professora no Departamento de Letras da UFPE.

década de 1980, esse paradigma vem se estabelecendo em sua “versão mais anti-social”, como observa Boaventura de Sousa Santos (2020, p. 24) – o neoliberalismo. Na configuração mais recente, tal paradigma vem sendo organizado pela impalpável lógica do mercado financeiro e temperado com a aterradora onipresença dos algoritmos que atravessam a virtualidade da vida pública e transformam em lucro o mais íntimo das vidas privadas. Os seres humanos são “transformados em dados digitais e em códigos” (MBEMBE, 2014, p. 18), tornando-se, eles mesmos, produtos a serem vendidos e revendidos na gigantesca praça de mercado das plataformas digitais que, por sua vez, à diferença das praças físicas, não respondem a quase nenhum tipo de regulação em prol de um suposto bem comum.

Os limites entre o público e o privado, que ironicamente estruturaram a modernidade burguesa, vão se diluindo enquanto os próprios sujeitos transformam voluntariamente suas vidas em pequenas vitrines, enriquecendo as grandes corporações financeiras e tecnológicas e concentrando ainda mais a renda global. O marketing parece ter deixado de ser uma especialidade para tornar-se um estilo de vida. O grande mercado virtual abriga boa parte das relações em sociedade de seres que, já meio cyborgues, funcionam a impulsos de dopamina, ditados pela hipnose das redes sociais. E essa hipnose não é apenas uma questão de *gosto* ou *geracional*: municiados pelo avanço nas pesquisas de campos como a psicologia comportamental e as neurociências, os desenvolvedores souberam gerar necessidades que invadem a dimensão fisiológica dos sujeitos e instituem uma espécie de vício que compromete o cerne da autonomia e do poder de escolha. Não é sem razão que empresas como Amazon, Google, Apple e Facebook são, atualmente, as corporações mais ricas do mundo.

O aparente paradoxo é que o esvaziamento do sentido de privacidade dos perfis virtuais não ruma ao retorno de qualquer senso comunitário. A individualidade se intensifica nas bolhas digitais que os algoritmos preparam, meticulosamente, para cada um. A ilusão de estar *em rede* ou *conectado* obscurece o discernimento da analógica diversidade do mundo. O potencial democrático da internet, que inicialmente alentou as mais diversas aspirações progressistas ou antissistema, foi rapidamente apropriado por essas corporações que enquadram a navegação e a virtualidade em programas específicos, tornando-os uma fonte aparentemente inesgotável de lucro

sem sequer gerar algum produto palpável. Na lógica do *fundamentalismo econômico*, apontada por Mogobe B. Ramose, e no cenário da versão mais *antissocial* do capitalismo, comentada por Boaventura de Sousa Santos, essas plataformas resplandecem com a combinação de dados que criam mundos absolutamente baseados na lógica da cooptação, engajamento e geração de lucro. O próprio *senso de realidade* tornou-se mercadoria. O mesmo, parece, estamos prestes a poder dizer dos afetos.

Nesse cenário, menos distópico do que contemporâneo, o sonho, aquele que temos durante o sono, é um dos poucos redutos não mercadorizados pelo capitalismo tardio, como observa Jonathan Crary (2016). Daí a falta de prestígio do sono, essa *perda de tempo*. Em *O oráculo da noite* (2019), Sidarta Ribeiro traça um panorama histórico, cultural e antropológico do sonho em diferentes comunidades e tempos e, entre outras coisas, sinaliza para o sonho como um *palimpsesto de narrativas*, cujos personagens e enredos são vivenciados coletivamente. A dimensão onírica é identificada como espaço de experimentação e de relação com os seres, como o interstício da jornada que possibilita *viajar para dentro de si e se imaginar no lugar do outro*, traçar hipóteses sobre suas reações. Esse exercício de viver outra vida e de integrar na própria mente o olhar de outros é justamente o que Orhan Pamuk (2011) identificou como a dimensão política de todo romance. Na intimidade do sonho e da leitura somos, a partir dessas perspectivas, convocados ao encontro com o comum na esfera mais interna das relações que articulam um repertório passado para imaginar hipóteses para o futuro.

Quando os povos védicos imaginaram que Vishnu sonha o universo em realidade, legaram uma metáfora poderosa do que fazemos quando sonhamos, imaginamos, planejamos e realizamos. Sonhar sem intencionalidade é necessidade e circunstância humana, mas sonhar com intencionalidade é uma opção radical de vida. (RIBEIRO, 2011, n.p.)

Contudo, se não há senso de coletividade, se não há uma perspectiva capaz de devolver o indivíduo à consciência de sua ínfima dimensão dentro do devir histórico, entendendo-se como parte de um corpo social e de um organismo natural, investido de um passado e de uma memória coletiva que vão muito além de suas poucas décadas de existência, os sonhos não têm como tornar-se projetos.

É impossível semear imaginários coletivos ou formular alternativas se não há algo que nos faça sentir responsabilidade em relação ao passado e ao futuro. E não estou me referindo a reciclar o lixo doméstico ou economizar água em casa – isso é mais uma falácia da hipérbole individual que oculta aquilo e aqueles que efetivamente predam o planeta e destroem o ambiente em larga escala. Me refiro ao exercício da ampliação da visão que, por um lado, nos devolva à humildade de nossa insignificância individual, que talvez não passe de uma ilusão ou um engano. E, por outro lado, que nos acomode dentro de uma narrativa mais generosa, onde sejamos capazes de reconhecer o passado que significa nosso presente e que fomente a responsabilidade e o compromisso de tecer sonhos coletivos, capazes de alimentar imaginários de autonomia.

História, memória e projetos de futuro

É nesse sentido que emprestamos o título de uma passagem, já bastante citada, de Paulina Chiziane em que “A velha senhora”, no início de *O alegre canto da perdiz*, diz que “contar uma história significa levar as mentes no vôo da imaginação e trazê-las de volta ao mundo da reflexão” (2018, p.18). É, pois, na potência desse deslocamento entre imaginar e refletir, entre sonhar e existir no mundo, que sugerimos o diálogo com os três romances. No marco de um cenário em que o debate sobre a pluralidade das identidades – culturais, nacionais, étnicas, de gênero, de classe, linguísticas – e as reflexões sobre a potência estratégica desse mesmo debate para enfrentar questões imperativas e próprias ao momento histórico que experimentamos trazem à tona tensões, incompatibilidades, complementariedades, interseccionalidades que colocam em xeque qualquer concepção epistemológica que se pretenda unívoca, a hegemonia de perspectivas ditas universais ou globais vigentes até fins do século XX é minada por uma série de abordagens teóricas que sinalizam para sua origem colonial, etnocêntrica e patriarcal. A solidez da imparcialidade de uma racionalidade científica e sua neutralidade geopolítica são implodidas a partir de olhares localizados de textos que reconhecem, em si mesmos e como sua condição de existência, seus corpos, suas histórias e suas geografias.

Os estudos subalternos, pós-coloniais, as perspectivas decoloniais e epistemologias do sul ilustram esses novos olhares teóricos que enriquecem os debates sobre a literatura e seus diálogos transdisciplinares. A partir da ideia de uma Poética da Relação proposta por Édouard Glissant (2011), parece fértil articular tais identidades teóricas para pensar em produções literárias contemporâneas sem deixar de, a partir da literatura, retornar ao esforço de reflexão teórica. É nesse sentido que se assenta a proposta de leitura que aproxima os romances de Maryse Condé, Paulina Chiziane e Gioconda Belli os quais, a partir de diferentes línguas e geografias, possibilitam pensar nas identidades como relações e lançam luz sobre aspectos comuns concernentes à necessidade de revisitar a história e de reconhecer epistemologias plurais.

Em *Corações Migrantes*, publicado inicialmente em 1995, Maryse Condé propõe uma releitura do clássico *Morro dos ventos uivantes*, situando o enredo nos canaviais antilhanos de Guadalupe e investindo as personagens da bagagem da colonização, da mestiçagem e da escravidão. A narrativa alinhava gerações e relatos de diferentes pontos de vista, que remontam a eventos históricos e envolvem as tramas de amor e desamor nas teias de questões cruciais das marcas da colonialidade. Em *O alegre canto da perdiz*, publicado em 2008, Paulina Chiziane também remete ao trançado das gerações para situar a mulher nua que aparece às margens do rio. A história das personagens remete à história da Zambézia, Moçambique, e, assim como em *Corações Migrantes*, a colonização e a escravidão atravessam a trama para além da constituição de um cenário ou pano de fundo. E em *O país das mulheres*, de 2010, Gioconda Belli recupera memórias e anseios de um grupo de mulheres que participaram da Revolução Sandinista na Nicarágua. No relato, não somente os cargos de gestão e poder máximos da nação são ocupados por mulheres do PIE – Partido de la Izquierda Erótica – mas, para além disso, a lógica de gestão do país, a cultura institucional e o ordenamento social são elaborados em uma matriz feminina.

É certo que os romances de Condé e de Chiziane evocam mais diretamente o passado, enquanto o de Belli se lança como uma ficção de futuro, ou como um projeto que restou latente no passado. Contudo, de diferentes formas, os três relatos remetem ao espaço de interseção entre experiência e aspiração, dizem de vivências coletivas a partir das quais o imaginário se projeta. O passado, como

história ou como memória, significa o presente e fertiliza o solo a partir do qual se lançam os sonhos e floresce o imaginário.

Nesse sentido, em *O alegre canto da perdiz* a história das personagens funde-se à história da conquista.

A história de José começa assim. Que não é a melhor maneira de começar. Porque começa em outro lugar. Era uma vez uns navegadores que se fizeram ao mar. Iam a caminho da Índia, em busca de pimenta e piri-piri, para melhorar o paladar das suas refeições de bacalhau e sardinha. Quando passavam pelo Oceano Índico, começaram a sentir vontades. De repousar. Ou de urinar. De pisar a terra firme e olhar para o mar. Talvez. Ou foram atraídos pelo maravilhoso canto das sereias. Atracaram. (CHIZIANE, 2018, p.63)

Então, lemos a violenta tomada da terra pelos navegadores que, “arrasados por uma paixão dourada”, se surpreendem com o tamanho e as riquezas daquela terra. Lemos também sobre um tempo antes da conquista, em que a cosmologia assentava-se em outros tecidos:

No princípio de tudo, os povos da terra acreditavam em Zuze, o deus do mar. Acreditavam que no fundo do mar residiam todas as maravilhas da terra prometida. Achavam que o mar era a residência de todos os espíritos bons. Foi por isso que olharam para os navegadores como fiéis mensageiros do Grande Espírito, por terem a cor clara de alguns peixes de águas profundas.

Então, os reis trajaram os melhores enfeites para receber condescendentemente os mensageiros dos deuses. Com batucadas, danças e tudo. Puseram as donzelas mais lindas a requebrarem-se na dança do tufo e do nhambarro. Por outro lado, os súbditos do reino desfilavam com galinhas, cocos, bananas, papaias, ouro e marfim para oferecer os visitantes do fundo do mar. Fiquem aqui, marinheiros, e fecundem estas donzelas, rogavam os reis, soltem algumas das vossas sementes nestas terras para a eterna celebração da vossa passagem por estes trópicos.

Levaram os visitantes aos currais, com vénias e salamaleques, implorando: escolha um novilho, marinheiro, escolha uma cabra malhada, um carneiro branco, para serem sacrificados em tua honra! Prepararam poções mágicas à base de coco e deram aos marinheiros. Qualquer visitante que beba dessa poção esquece o caminho de regresso. Fizeram tudo para os visitantes não saírem dali. Mas os teimosos marinheiros partiram sem despedida. Bruxaria de preto não faz efeito no branco, comentaram amarga-

mente. Como estavam enganados! Pouco depois os marinheiros regressaram, arrasados por uma paixão dourada. Com canhões, espingardas, chicote e muito vinho, para fazer a limpeza da terra e entorpecer os incómodos. Tinham achado a terra prometida.

Os navegadores correram de aldeia em aldeia, derramando sangue, profanando túmulos, pervertendo a história, fazendo o impensável. (CHIZIANE, 2018, p.63)

A história da Zambézia, e de Moçambique, não começa com a história da conquista. Ao contrário, ela é profanada pelos marinheiros. O horizonte se estende, assim, a um tempo anterior, chegando até o princípio de tudo, em que todos os homens eram de barro e lama. Nesse sentido, numa cena em que José dos Montes se atraca com o amante branco de Delfina, lemos:

Do pó vens ao pó voltarás. Os dois no chão ganhando a cor do pó e do barro, num ato de regresso às origens. Talvez para nascer outra vez. Na primeira geração éramos da cor da terra: todos negros. Com o tempo, as raças se modificaram: pelo clima, pela comida, pelas formas de vida, a humanidade se diversificou. Por isso hoje estamos aqui, numa salada de raças. (CHIZIANE, 2018, p.48)

Evoca-se um tempo mítico, anterior à diversificação fenotípica dos homens e mulheres que, com o processo de expansão marítima e com a escravidão moderna, origina o que no romance denomina-se a *hierarquia epidérmica* do mundo.

Assim como a história de José dos Montes começa na história da chegada dos marinheiros brancos em Moçambique, a história de Delfina começa em meio a construção do novo mundo, erguido às custas da escravidão:

O grito do seu nascimento fundiu-se ao grito de morte dos condenados, chicoteados nos troncos até perecer. Nasceu no meio do sofrimento e por isso sabe de tudo, sabe que um condenado não tem nome nem pátria. Os marinheiros civilizavam o povo arrancando-lhes os olhos da cara. Cristianizavam fornicando as mulheres nas matas. Construíram o novo mundo com espadas, canhões e chicotes. Pacificaram a terra arrancando a língua da boca. O chefe dos marinheiros gritava aos quatro ventos: esse é ladrão, prendam-no. Esse é forte, acorrentem-no, vendam-no. Esse é teimoso, matem-no. Esses são venenosos, são lúcidos, pensam, conspiram, alcoolizem-nos. São todos vaidosos, preguiçosos, vaidos, mentirosos, escravizem-nos. (CHIZIANE, 2018, p. 69)

Do lado de cá do Atlântico, em *Corações Migrantes*, essa *hierarquia epidérmica* é o motor principal da narrativa: a conturbada paixão de um menino negro pela menina mestiça, que vive como branca, dura o tempo da vida deles e, para além de sua existência mundana, reverbera na geração seguinte. A história da abolição é contada como parte da narrativa de vida das personagens. Como em *Chiziane*, as trajetórias de vidas individuais são localizadas no trajeto mais dilatado dos processos históricos. Desta feita, Sandrine conta sua história:

Eu nasci no mês que anunciaram a abolição da escravatura. Precisamente naquele mês. Fazia semanas que se cochichava a notícia nos campos, nos engenhos, no rio, quando as mulheres iam lavar a roupa, ou nas cabanas quando elas debulhavam o milho. Porém os mais velhos da plantação, que já tinham escutado essa história, sacudiam a cabeça. Eles se lembravam do que aconteceu com aqueles que tinham acreditado que eram iguais aos outros homens. Um belo dia, esquadras tinham atracado em todos os portos do país, depois os soldados de Bonaparte enforcaram a rodo os negros e os mulatos em tudo quanto era galho que podia aguentar com eles. Aqueles que não eram enforcados, tinham o corpo simplesmente atravessado por lanças e eram deixados com as tripas à mostra, apodrecendo nos canaviais. Por isso, eles nos aconselharam a ficarmos quietos e continuar como se nada tivesse acontecido. (CONDÉ, 2002, p. 192)

Os mais velhos haviam vivenciado a primeira abolição nas colônias francesas algumas décadas antes, em 1794, no calor da Revolução Francesa. Essa primeira abolição foi revogada pouco tempo depois, diante do cálculo da impossibilidade de sustentar o império sem a mão de obra escrava (SAES, 2013, p. 126). Efetivamente, o desenvolvimento econômico dos grandes impérios coloniais, que reconfigurou a geopolítica das trocas mercantis e forneceu as condições de possibilidade para a Revolução Industrial Inglesa e para a economia de bancos e créditos, foi terminantemente dependente da escravização e da servidão pautadas pelo discurso da hierarquia racial.

Outros eventos históricos atravessam a narrativa de Condé como a invasão holandesa no Brasil ou, com mais detalhes, as Guerras de Independência de Cuba, na qual, por força do acaso, Razyé, o temido protagonista do romance, participa a serviço das tropas realistas.

Razyé conta sobre sua temporada em Cuba, no período em que ali eram entravadas as Guerras de Independência. Havia sido encontrado no porão de um navio, quando o interpelaram com a seguinte

questão: “O que é que você prefere? Morrer na prisão ou conservar a vida matando outros homens?”

Insensato, preferi a segunda opção. Me deram um uniforme pequeno demais, um fuzil pesado demais, muita munição e subi as florestas, a manigua, para perseguir os guerrilheiros e aqueles que os apoiavam. Quer dizer, todos os camponeses. Porque o povo estava mais do que cansado dos espanhóis. Eu não parava um minuto. Todos os dias, mesmo nos dias santos, incendiava as aldeias, torturava mulheres, crianças, massacrava os rebanhos. Às vezes, em meio aos mistérios e sob os mognos da floresta, eu me encontrava cara a cara com negros completamente nus, que não sabiam que a escravidão tinha acabado. Eles não sabiam mais o espanhol e tinham voltado às línguas da África. Esses eu também matava, mas com o coração pesado. (CONDÉ, 2002, p. 117)

Também no romance de Condé se evoca um tempo antes da conquista nos relatos sobre Justin Marie: “Toda noite, o índio Curibango se estirava de bruços e lhe contava histórias de um tempo muito distante. Antes que Cristóvão Colombo e sua soldadesca tivessem pilhado todo o país” (CONDÉ, 2002, p.129). Irmãos brincavam de representar as batalhas do passado, em que “refaziam à história às avessas” (CONDÉ, 2002, p.130), dando vitória aos vencidos. Essa brincadeira de refazer a história, de reencená-la, busca no passado as possibilidades de imaginar outros presentes e futuros.

E é nesse movimento que pode ser localizado o romance de Belli. Sem enfatizar o passado histórico, mas como fruto dele, *O país das mulheres* se diferencia de *O alegre canto da perdiz* e de *Corações Migrantes* e entra com o gesto complementar de lançar-se a imaginar um futuro que poderia ter sido.

Fruto de memórias de um processo revolucionário, em que o futuro parecia estar aberto, em construção, o romance de Belli traz as possibilidades imaginadas naquele momento histórico em que o desenrolar aparentemente natural da dinâmica que suplantava qualquer possibilidade de autonomia nacional ou independência política e econômica era interrompido. Estava aberta a possibilidade de imaginar e construir um novo país, contando com a participação expressiva de mulheres no movimento revolucionário.

O romance de Belli nos convida a imaginar, como expressa o título, um *País das Mulheres* em que elas não só assumem os principais postos do poder institucional, mas também remodelam as estruturas

de organização social, redefinem as prioridades governamentais, o sistema econômico e de justiça, as políticas sociais e de meio ambiente a partir de um paradigma alternativo ao vigente. O romance se desenvolve em torno do atentado à presidente do país de Fáguas, Viviana Sansón, que após ser baleada entra em coma e visita a galeria de suas memórias, reencontra documentos históricos como atas de reunião, rascunhos de propaganda política, o programa do Partido de la Izquierda Erótica, o PIE. “Yo nunca me hubiera imaginado que ustedes, las mujeres, iban a mandarnos. Hasta me reí al comienzo de la campaña electoral, se lo admito” (BELLI, 2010, p.19), disse um cidadão que prestava seu depoimento no processo do atentado, e lembra

Quando hablaban que ya estaban hartas de que nosotros los hombres siguiéramos desbaratando el país, de los robos al estado y desmanes, claro que yo entendía a qué se referían, aunque no fuera mujer. Y para qué negarlo: me gustó esa idea de que iban a ser las madres de todos los necesitados, de que limpiarían el país como si se tratara de una casa mal cuidada, que lo iban a barrer y a pasarle lampazo hasta sacarle brillo. Usted lo hubiera visto a mi mujer y mis hijas fascinadas cuando oían esas cosas. (BELLI, 2010, p.19-20)

Fáguas é o nome do país literário que aparece em vários romances de Belli, e a referência à Nicarágua se confirma em entrevistas da autora: Fáguas, país de fogo e águas. Efetivamente, essa característica geográfica não é secundária na construção do romance. É a atividade do Vulcão Mitre, durante o período de campanha presidencial, que possibilita a ascensão desse governo de mulheres.

A proposta do PIE era “lavar, desmanchar y sacarle brillo al país” apropriando-se dos estereótipos atribuídos às mulheres para fazer deles a base de seu programa de governo. E elas “jamás imaginaron que la madre naturaleza les haría el gran servicio de crear un fenómeno que, literalmente, *lavó* el camino para pasar del sueño a la realidad” (BELLI, 2010, p. 33-34). Até então componente plácido da paisagem de Fáguas, o vulcão Mitre entrou em atividade e começou a bafar nuvens de gases que taparam a luz do dia. Algumas semanas depois foi tornando-se perceptível o efeito da nuvem negra: Os níveis de testosterona dos homens baixaram a menos de ¼ e instaurou-se uma mansidão masculina nunca antes vista.

“Y es que entre la dulcificación de los hombres y las estupideces del gobierno, el Partido de la Izquierda Erótica se colocó a la cabeza

de las encuestas” (BELLI, 2010, p. 39). Diante do diagnóstico de fracasso do país e dos sucessivos, diversificados, mas sempre masculinos governos, o PIE apresentava a proposta de usar dos estereótipos culturalmente difundidos sobre as mulheres para definir o rumo da gestão. Entre essas características foi determinante a do cuidado, direcionado a vários âmbitos das políticas públicas. Estabeleceram um sistema rotativo de cozinha comunitária; distribuíram as funções de manutenção e benfeitorias dos bairros, com suas ruas, parques e praças, entre os moradores; instauraram um programa de alfabetização comunitária – que remete ao programa de alfabetização intensivamente difundido durante os primeiros anos da Revolução Sandinista; criaram uma política ambiental de viés protecionista com a venda de créditos de carbono, entre outros. E é mister observar que, embora pertencentes ao domínio do ficcional, as medidas propostas pelo governo encabeçado por Viviana Sanzón e suas companheiras não são de todo disparatados, nem estão terminantemente relegados à esfera do impossível. Ao contrário, essas medidas recuperam parte das aspirações do passado revolucionário, solapadas pelo tempo, e trazem-nas de volta ao imaginário do presente sob a forma do romance. Com isso, instigam a pensar que não seriam inviáveis em um projeto que se desembaraçasse do paradigma de modernidade colonial e patriarcal que experimentamos, no qual o mundo se ordena a partir de hierarquias e de uma lógica de desenvolvimento pautada pelo discurso de que a natureza é algo a ser vencido.

Imaginário e epistemologias plurais

A base do governo das mulheres foi, assim, estabelecida sobre a política do cuidado, esse saber essencial, mas pouco legitimado pela lógica do capital, embora fundamental para a manutenção do patriarcado. Como sinalizou Vandana Shiva, a marginalização dos saberes das mulheres subsiste na não valorização de seus trabalhos enquanto tais, na “notable incapacidad conceptual para definir el trabajo de las mujeres dentro y fuera del hogar” (SHIVA, 1999, p. 92). Isso nos remete à questão das epistemologias plurais. No romance de Belli, o saber cuidar sai da posição silenciosa e invisível para ocupar a principal pauta do governo nacional. O cuidado com os outros, idosos, adultos, crianças, homens e mulheres, o cuidado com as

relações, com as contas e com a natureza torna-se um dos principais eixos do projeto imaginado em *O país das mulheres*. Esse *paradigma do cuidado*, como sinaliza Maristella Svampa, discutido pelo ecofeminismo e pelos feminismos populares da América Latina, é

um paradigma relacional que implica o reconhecimento e o respeito pelo outro, a consciencia de que a sobrevivência é um problema que nos concerne como humanidade e nos implica como seres sociais. Suas contribuições podem nos ajudar a repensar os vínculos entre o humano e o não-humano, a questionar a noção de “autonomia” que gerou nossa concepção moderna de mundo e de ciência; a colocar no centro noções como as de interdependência, reciprocidade e complementariedade. Isso significa reivindicar que aquelas tarefas cotidianas relacionadas à sustentação da vida e de sua reprodução, que foram historicamente desprezadas no marco do capitalismo patriarcal, são tarefas centrais e, mais ainda, configuram a questão ecológica por excelência. Longe da falsa ideia de autonomia que conduz ao individualismo liberal, é preciso entender que somos seres interdependentes e abandonar as visões antropocêntricas e instrumentais para retomar a ideia de que formamos parte de um todo, com os outros, com a natureza. (SVAMPA, 2002, s/p, tradução nossa)²

Além de mergulhar na verticalidade da história, do passado e da memória, portanto, a ampliação horizontal do olhar abarcador das experiências e dos saberes plurais é outro gesto fundamental para a constituição de imaginários coletivos. Esse duplo movimento é o que alimenta a possibilidade de constituição de um imaginário capaz de fazer frente à proposta de modernidade a que estamos expostos. Daí

2. No original: “*un paradigma relacional que implica el reconocimiento y el respeto del otro, la conciencia de que la supervivencia es un problema que nos incumbe como humanidad y nos involucra como seres sociales. Sus aportes pueden ayudarnos a repensar los vínculos entre lo humano y lo no humano, a cuestionar la noción de «autonomía» que ha generado nuestra concepción moderna del mundo y de la ciencia; a colocar en el centro nociones como la de interdependencia, reciprocidad y complementariedad. Esto significa reivindicar que aquellas tareas cotidianas ligadas al sostenimiento de la vida y su reproducción, que han sido históricamente despreciadas en el marco del capitalismo patriarcal, son tareas centrales y, más aún, configuran la cuestión ecológica por excelencia. Lejos de la idea de falsa autonomía a la que conduce el individualismo liberal, hay que entender que somos seres interdependientes y abandonar las visiones antropocéntricas e instrumentales para retomar la idea de que formamos parte de un todo, con los otros, con la naturaleza*”. (SVAMPA, 2002, s/p)

a relevância do reconhecimento das epistemologias plurais, deslegitimadas pelos alicerces do monocultivo civilizatório ocidental, que invisibiliza – faz *desaparecer* – saberes locais (SHIVA, 2003, p. 21).

No romance de Paulina Chiziane, Moyo, o Mentô de José dos Montes, representa esse saber que transita às margens da colonialidade, que subsiste à tendência à monocultura da modernidade. Por suas mãos passaram “muitas gerações de escravos, de condenados. A todos ofereceu de presente uma palavra de esperança. Era muito respeitado pelo povo e temido pelo sistema” (CHIZIANE, 2018, p.72). Quando morre Moyo, a comunidade dança no seu funeral,

sabendo que, embora ausente, mandará mensagens do fundo da terra nas gotas de orvalho, nos pingos de chuva. Sabem que estará sempre perto, para ajudar os vivos a desamarrar a chuva, a rejuvenescer os rebanhos, a rezar para que as galinhas ponham mais ovos e a fome morra. Sabem que, apesar de morto, ajudará a terra a libertar-se da exploração dos marinheiros, para que as crianças cresçam livres da escravatura. Sabem que os mortos da terra regressam ao barro, porque subir ao céu é tornar-se poeira e poluição atmosférica, mancha negra na imaculada e frágil camada de ozono. (CHIZIANE, 2018, p.184)

Moyo é temido pelo sistema porque guarda saberes que escapam às suas engrenagens. É temido também porque os saberes que guarda, e que vêm de uma ancestralidade que extravasa à concepção moderna e ocidental de indivíduo, ainda falam aos homens do povo. Saberes que subsistem à sua morte, por isso o povo dança em seu funeral.

Em *Corações Migrantes*, o Santero Melchior, babalaô respeitado e temido por toda gente de Cuba, é quem ocupa esse lugar. Sua figura abre o romance na festa dos orixás que inaugura a narrativa. Também o índio Curibango, aquele que conta a história pelo avesso, e que lembra dos tempos em que, em Guadalupe, os colonizadores ainda não haviam chegado.

Os saberes dos Mentôs, representados por Moyo em Chiziane; dos Santeros, encarnados pelo babalaô Melchior, dos povos ancestrais, figurados pelo índio Curibango em Condé; e o saber do cuidado e da transformação do estereótipo em força pelas mulheres em Belli vão compondo uma ecologia que serve como mostra de olhares alternativos sobre o mundo, de caminhos que correm pelas margens da narrativa da modernidade colonial.

O reconhecimento das epistemologias plurais e das múltiplas possibilidades de leitura do passado convidam ao reconhecimento de uma Poética da Relação tal como proposta por Glissant. Em contraposição à noções identitárias firmadas no território e sob uma concepção histórica mais ou menos estanque que caracterizam o que Glissant denomina identidade raíz, a poética da relação abre-se ao diverso, à variadas formas de ser. E é nessa Poética da Relação, e a partir dela como chave de leitura, que os romances de Chiziane, Condé e Belli podem ser aproximados em sua condição de fomentar políticas do imaginário.

Porque o imaginário é, também ele, espaço de dissenso e de disputa política. Caso contrário não seria campo de conquista e colonização. Diversos autores sinalizaram a colonização do imaginário na contemporaneidade e a necessidade de fomentar alternativas (GROSGOUEL, 2009; NANDY, 2015; QUIJANO, 2014). A constituição de um imaginário autônomo – e que promova autonomia –, capaz de ir de encontro à narrativa antissocial do capitalismo tardio para contestar sua inexorabilidade, pede o duplo movimento de expansão: uma horizontal, que seja capaz de ampliar a visão para além da miopia etnocêntrica que se estenda à apreciação de outras geografias em suas formas de ser e de saber obliteradas pelo projeto da modernidade global; e uma expansão vertical, que mergulhe no passado para mobilizar um repertório de memórias culturais, capaz de ressignificar a história que nos situa no presente, devolvendo-nos ao imperativo da existência coletiva e sua concreta e ardente diversidade. E esse duplo gesto é realizado em *O alegre canto da perdiz*, *Corações Migrantes* e *O país das mulheres*.

Referências

- BELLI, G. *El país de las mujeres*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2010.
- CHIZIANE, P. *O alegre canto da perdiz*. Porto Alegre: Dublinenses, 2018.
- CONDÉ, M. *Corações Migrantes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- CRARY, J. *24/7 Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Ubu Editora, 2016.
- GLISSANT, É. *Poética da Relação*. Porto: Sextante, 2011.
- GROSGOUEL, R. *Para Descolonizar os Estudos de Economia Política*

- e os Estudos Pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. In: SANTOS, B. de S.; MENESES, M. P. (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009, p. 383-418.
- MARINI, R. M. *Subdesenvolvimento e revolução*. Florianópolis: Insular, 2013.
- MBEMBE, A. *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Antígona, 2014.
- NANDY, A. *A imaginação emancipada: desafios do século 21*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- PAMUK, O. *O romancista ingênuo e o sentimental*. São Paulo: Companhia das Letras,
- QUIJANO, A. Estética de la utopía. In: QUIJANO, A. *Cuestiones y horizontes*. Antología esencial de la dependencia historico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder. Buenos Aires: Clacso, 2014, p.733-742. 2011.
- RAMOSE, M. B. Globalização e Ubuntu. In: SANTOS, B. de S.; MENESES, M. P. (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009.
- RIBEIRO, S. *O oráculo da noite*. A história e a ciência do sonho. Versão epub. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SAES, L. A. M. A primeira abolição francesa da escravidão (4 de fevereiro de 1794) e o problema dos regimes de trabalho. *Saeculum – Revista de História*. João Pessoa, n.29, jul./dez. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/srh/article/view/19812>. Acesso em 17 out. 2020.
- SANTOS, B. de S. *A cruel pedagogia do vírus*. Coimbra: Almedina, 2020.
- SHIVA, V. El saber propio de las mujeres y la conservación de la biodiversidad. *Cuadernos del Gincho*, n.7, p. 90-99, 1999.
- SHIVA, V. Os sistemas de saber “desaparecidos”. In: SHIVA, V. *Mono-culturas da Mente*. São Paulo: Gaia, 2003.
- SVAMPA, M. Reflexiones para un mundo post-coronavirus. *Nueva Sociedad*. Abril, 2020. Disponível em: <https://nuso.org/articulo/reflexiones-para-un-mundo-post-coronavirus/>. Acesso em: 14 nov. 2020.

Os 3 pontos da poesia em *Estas estórias*: “Bicho mau”

João Paulo Santos Silva (UFS)¹

Introdução

Este trabalho representa o estágio ainda preliminar da pesquisa sobre o lirismo em *Estas estórias* (1969), de Guimarães Rosa (1908-1967), desenvolvida no âmbito do doutorado em estudos literários na Universidade Federal de Sergipe desde 2019. O *corpus* compreende os contos inacabados, a saber, “Bicho mau”, “Páramo”, “Retábulo de São Nunca” e “O dar das pedras brilhantes”. O desafio é, pois, buscar nesses escritos a poesia que, entre outros, foi responsável por uma ficção tão singular que se destaca no panorama literário nacional como uma das mais bem realizadas esteticamente na vertente regionalista. O conto “Bicho mau”, primeiro a ser analisado, representa importante material de trabalho investigativo, uma vez que chegou a fazer parte do conjunto das narrativas intitulado *Contos*, embora tenha sido excluído, que seriam publicadas, depois de cuidadosa revisão do autor, como *Sagarana*, em 1946. Assim, esse conto apareceria apenas no volume póstumo inacabado *Estas estórias*, publicado em 1969 sob os cuidados de Paulo Rónai.

Com efeito, publicado ineditamente em *Estas estórias*, “Bicho mau” traz à baila as temáticas caras à ficção rosiana, tais como a preocupação com o devir, a morte e suas implicações na conduta dos indivíduos, bem como o conflito entre o pensamento racional e o religioso. A narrativa traz como eixo central a picada de uma cobra em um trabalhador da zona rural e a conseqüente busca de cura, que oscila problematicamente entre o científico e o supersticioso. A mística que envolve a trama, e é determinante para o comportamento das personagens, emerge em disputa com a perspectiva científica, metaforizada na figura de um remédio.

1. Doutorando em Letras Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS). Este trabalho contou com o apoio do PPGL/POSGRAP, conforme Edital PPGL/POSGRAP/UFSNº 01/2020. ORCID <https://orcid.org/0000-0002-2816-1274>. E-mail: joo.pauloxxi@hotmail.com

A presença do lirismo na narrativa, ainda que embrionária quando comparada a obras da maturidade do autor, tais como *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, já aponta para virtualidades poéticas que seriam melhor desenvolvidas em outros escritos. Dentre elas, destacam-se a representação poética da natureza na sua relação com o humano e a religião como meio de busca da transcendência. Por conseguinte, a palavra reveste-se não apenas de sua capacidade de enunciação dos acontecimentos, mas também, e acima de tudo em Guimarães Rosa, de realização plena do ser através da poesia. Nesse sentido, sua ficção problematiza a constituição do ser na linguagem, o que nos remete às reflexões de Martin Heidegger (1889-1976) sobre o papel da poesia enquanto *locus* do ser. Para o filósofo, ao fugir da lógica automatizada que o cotidiano impôs à linguagem, a poesia emerge como instauradora da autenticidade do ser.

Logo, as narrativas rosianas, e, portanto, o conto em questão, parecem comportar essa autoconsciência ficcional, visto que se valem do lirismo como meio precípua de avocar para si a atenção do conteúdo narrado – macrocosmo da prosa – para a palavra – microcosmo da ficção mas macrocosmo da poesia. Destarte, a materialização da poesia se dá, entre outros, por meio de neologismos, arcaísmos, inversões de sintaxe, truncamentos, assonâncias e aliterações. O uso dos expedientes poéticos implica o redimensionamento não só do regionalismo, mas também da própria literatura brasileira, máxime quando trabalha a dissolução entre o discurso dito culto e o popular, entre o local e o universal, entre a poesia e a prosa.

Em Guimarães Rosa se verifica o problema da linguagem e sua relação com a realidade, de modo que os aproveitamentos do falar coloquial insere o autor nos processos de reflexão linguística caros ao modernismo. Nessa esteira, Coelho (2013) assinala que há uma

[...] revitalização da língua brasileira (tal como já o havia tentado, Mário de Andrade) pela incorporação de um linguajar original, tomado em bruto, ainda não depurado pela inteligência ordenada, ainda amalgamado com a experiência viva do homem que ‘móino asp’ro’, como diz Riobaldo. Linguagem ainda impura, mas viva, tal como o ouro recém-tirado da mina e ainda infiltrado na pedra; e que Guimarães Rosa recriou com o superior equilíbrio que lhe adveio de uma natural visão poética somada a uma sólida cultura. (COELHO, 2013, p. 205)

Infere-se do trecho acima destacado que as indagações modernistas também revelam o quão é tênue a linha que divisa os gêneros literários, algo patentenas estórias rosianas. Uma das grandes contribuições que o modernismo legou à literatura brasileira indubitavelmente consistira em problematizar a língua, através do seu aparato literário, a fim de torná-la mais próxima da língua efetivamente falada pelo povo. Todavia, é consenso na crítica literária a classificação de Guimarães Rosa como um dos três próceres – ou demais são o poeta João Cabral e a escritora Clarice Lispector – da chamada terceira geração modernista, que continuou, com as devidas diferenças de outras fases do movimento, o processo de inovação da linguagem, culminando, finalmente, na aproximação da prosa à poesia. Ainda nesse tocante, Rosenfeld (2015) salienta a mescla de elementos literários tradicionais como consequência dessa desconstrução ocorrida no âmbito da linguagem: “Há, portanto, plena interdependência entre a dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da personalidade” (ROSENFELD, 2015, p. 85). O modernismo passou em revista dos elementos constituintes da literatura, porque a concebeu enquanto produto de uma sociedade.

Metodologicamente, este trabalho, que constitui parte da análise preliminar acerca do lirismo nos contos inacabados de *Estas estórias*, está embasado teoricamente nas reflexões acerca do lirismo de Stai-ger (1977), Friedrich (1978), Hamburguer (2007), Berardinelli (2007), Moisés (2012), Heidegger (2003), Rosenfeld (2015), além dos estudos da fortuna crítica rosiana, tais como Galvão (2000), Leonel (2000), Bosi (2007), Xisto (1991), entre outros, a fim de rastrear em “Bicho mau” – o primeiro dos quatro contos incompletos – de que forma se dá a presença da poesia e seu impacto na prosa. De posse do instrumental teórico sobre o lirismo, buscamos no conto trechos em que haja a presença das manifestações poéticas enquanto aspecto estruturante do projeto literário do autor.

A poesia enquanto princípio ficcional

Ao explicar ao tradutor italiano Edoardo Bizzarri os princípios literários que norteavam sua escrita, Guimarães Rosa confere especial atenção à poesia:

[...] como apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considerá-los: a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) enredo: 2 pontos; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico-religioso: 4 pontos. Naturalmente, isto é subjetivo, traduz só a apreciação do autor, e do que o autor gostaria, hoje, que o livro fosse. Mas, em arte, não vale a intenção. (ROSA, 2003, p. 90-91)

Se numa escala de um a quatro o autor atribuiu à poesia o valor de três pontos, significa dizer que a presença do lirismo seria marcante na sua prosa de ficção. Com efeito, em *Estas estórias*, ainda que se trate de uma obra póstuma, entende-se que há narrativas que podem ter em algum grau reflexos dessa concepção literária. A ficção rosiana se impôs no panorama literário nacional como umas das que souberam realizar melhor mescla entre a poesia e a prosa. Vale destacar que o escritor mineiro, embora tenha começado sua carreira com *Magma* (1936) – antologia de poemas premiada pela Academia Brasileira de Letras, mas apenas publicada postumamente em 1997 –, apenas estreia de fato com *Sagarana* (1946). No que concerne ao conjunto poemático e ao desenvolvimento do lirismo na prosa, Rosenfield (2006) assinala:

Nas suas irregularidades, essa coletânea de poemas deixa entrever que Rosa não é só poeta, mas também, e sobretudo, intelectual – apesar de suas investidas contra o ‘bruxulear presunçoso’ do intelecto crítico e cético, *Magma* mostra claramente os pendores antagônicos que chegarão a um equilíbrio apenas na prosa. Na poesia, entretanto, a espontaneidade lírica e o pensamento ético-metafísico não alcançam ainda a fusão harmoniosa da prosa posterior. (ROSENFELD, 2006, p. 67-68)

Cumprido salientar, tal como observa a ensaísta supracitada, que a atmosfera lírica se fará cada vez mais presente em seus escritos. Pelo contrário: irá se desenvolver cada vez mais num rico processo de criação permanente através do amalgamento da lírica com a prosa. Iniciado com *Sagarana*, a seguir com *Corpo de baile* e, sobretudo, *Grande sertão: veredas*, a perspectiva lírica parece estruturar os escritos rosianos de maneira mais contundente. Sobre essa dinâmica, Bosi (2007) observa:

Toda voltada para as forças virtuais da linguagem, a escritura de Guimarães Rosa procede abolindo intencionalmente as fronteiras

entre narrativa e lírica, distinção batida e didática, que se tornou, porém, de uso embaraçante para a abordagem do romance moderno. (BOSI, 2007, p. 430)

No entanto, é necessário observar que não se constatou, pelo menos até o presente momento da nossa pesquisa, homogeneidade nessa málgama. O que se verificou foi certa oscilação da presença da poesia ao longo do desenvolvimento da ficção rosiana, sobretudo em *Corpo de baile*, *Grande sertão: veredas*, *Primeiras estórias* e *Tutameia*. Consequentemente, o constructo literário perseguido por Rosa parece estar atravessado de lirismo que tende a esmaecer as fronteiras entre as formas literárias. Nessa esteira, conclui Leonel (2000) quando pensa a continuidade do lirismo em Guimarães Rosa a partir de *Magma*:

A transposição, efetuada por Guimarães Rosa, de postulados da poesia para a prosa é realizada de maneira tão especial, que embaralha sempre complicada fronteira entre os dois gêneros. Como poeta, Guimarães Rosa prosifica a poesia; como prosador, traz poesia para a prosa. (LEONEL, 2000, p. 274-275)

A escrita rosiana transita entre as esferas da prosa e da poesia e, ao fazê-lo, traz implicações existenciais acerca do ser. Dito de outro modo, a poesia reflete diretamente as questões metafísicas que são o cerne das suas narrativas. Numa reflexão em que se vinculam o conteúdo transcendental e a poesia, Nunes (2016) destaca: “Pensar o ser e dizê-lo se distanciariam entre si por um mínimo afastamento: a forma poética. A primeira nota da forma poética é a ‘configuração rítmica’: exprime o sentido, presidindo a colocação, a escolha, a distribuição das palavras” (NUNES, 2016, p. 133). Isto se coaduna com a busca incessante de Rosa por uma língua enquanto organismo vivo e maleável. Suas personagens falam uma língua “autêntica” – enquanto produto ficcional – entendida como meio precípuo de afirmação do sujeito. Por isso que a poesia é tão valorizada, pois “o que se diz genuinamente é o poema” (HEIDEGGER, 1995, p. 12).

Por outro lado, o lirismo rosiano pode ser entendido como dissonância que cria tensão, para usar a tese defendida por Friedrich (1978) em *Estrutura da lírica moderna*. Para ele, a “tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral” (FRIEDRICH, 1978, p. 15). As narrativas rosianas permeadas de poesia, porque constituídas de subjetividades e de procedimentos típicos da poesia, surgem como

uma ficção dissonante na literatura brasileira. Por conseguinte, a oralidade – matéria-prima essencial para o autor – aparece nos contos recriada e atravessada de musicalidade. Pedro Xisto (1983) em “À busca da poesia” faz uma pertinente reflexão sobre a relação entre a poesia e a prosa na ficção rosiana:

A poesia volta, dialeticamente, aos seus começos que terão sido os próprios começos da linguagem, o homem descobrindo e abordando a natureza, o semelhante e a si mesmo. E marcando com o signo verbal a sua posse. E guardando-a pela memória. Esta é sagrada, para que se guarde, por sua vez. As estórias, antes de serem narrativas, são afirmações, identificação do homem com seus feitos. A prosa das estórias, sendo mais expressiva do que discursiva. Assim o é na obra de Guimarães Rosa, como fora nos longínquos inícios do gênero. (XISTO, 1983, p. 115)

A linguagem lírica presente em *Sagarana*, ainda que embrionária, já anuncia esses princípios literários postos em instigante marcha através do amálgama entre a poesia e a prosa. Observe-se como, por exemplo, o seguinte excerto do conto “O burrinho pedrês” em que traz à tona a amusicalidade resultante das assonâncias e aliterações: “Boi bem bravo bate baixo, botababa, boi berrando... Dansa doido, dá de duro, dá de dentro, dá direito... Vai, vem, volta, vem na vara, vai não volta, vai varando...” (ROSA, 2019, p. 42; grifos nossos). Percebe-se que o trabalho realizado com o significante recoloca o problema – para Guimarães Rosa uma “solução” da criação literária – da relação com o significado.

De modo geral, os recursos poéticos de que se vale o autor, tais como inversões de sintaxe, neologismos, arcaísmos, assonâncias e aliterações, perfazem a prosa poética que reitera o estranhamento do leitor ante essas estórias e contribui para a dissolução dos gêneros. Nesse sentido, Coutinho (2013, p. 39) assinala: “Sua prosa, ao contrário, acha-se repleta de traços considerados próprios da poesia, como a onomatopeia, a aliteração, a rima e o ritmo...”.

O lirismo em *Estas estórias*

Em *Estas estórias* é possível flagrar o lirismo, ainda que apareça de maneira mais tênue quando comparado às obras da maturidade.

Seus contos longos, ou novelas, trazem uma mescla mais sutil entre poesia e prosa. Talvez um problema no estudo da poesia no volume póstumo seja a questão da escrita completa vista em contraponto à sua efetiva publicação, que se daria depois do falecimento do autor. Ademais, a referida obra, mormente os quatro últimos contos (“Bicho mau”, “Páramo”, “Retábulo de São Nunca” e “O dar das pedras brilhantes”), não teria recebido, consoante informa Paulo Rónai, uma última “demão do autor”, o que poderia pôr em dúvida os dados resultantes de um estudo que se pretenda culminar numa leitura de cunho totalizante.

Outrossim, não seria de todo correto defender uma unidade estruturante em *Estas estórias*, uma vez que os contos seriam representativos de outras produções. Em resenha crítica feita pelo colunista José Batista para o jornal *O Globo*, em 1970, são apontados os momentos da produção literária rosiana a que podem ser vinculados alguns contos do volume póstumo:

Estas Estórias (Livreria José Olympio Editora) é seu último livro (não diria ‘póstumo’, pois nunca uma presença foi tão viva como a dele). A ‘arrumação’ dos vários textos parece que foi do próprio autor e a importância do livro deriva sobretudo do fato de ser uma espécie de amostra das várias (possíveis) fases de seu processo de trabalho: desde textos ainda da fase inicial de *Sagarana* (‘Bicho Mau’), passando por outros mais ou menos da época de *Grande Sertão: Veredas* (‘Meu Tio o Iauaretê’) até trabalhos mais recentes, ainda não revistos de forma definitiva pelo autor, como o excepcional ‘Páramo’. (BATISTA, 1970, p. 9)

As reflexões do colunista acabam por vincular “Bicho mau” ao primeiro momento da obra rosiana, mesmo sendo deixada para o que viria a se transformar em *Estas estórias*. Isto é, esse conto ficaria inédito até aparecer em 1969, postumamente. No que concerne a essa mudança, o autor em carta a João Condé explica a retirada do texto:

[...] IX) – Bicho Mau – Deixou de figurar no *Sagarana*, porque não tem parentesco profundo com as nove histórias deste, com as quais se amadrinhara, apenas, por pertencer à mesma época e à mesma zona. Seu sentido é outro. Ficou guardada para outro livro de novelas, já concebido, e que, daqui a alguns anos, talvez seja escrito. (ROSA, 2019, p. 20)

Infere-se que Guimarães Rosa assinala uma distinção do conto (ou novela) quando colocado em comparação com as demais narrativas de *Sagarana*, o que pode significar uma composição literária diversa, a ser desenvolvida *a posteriori* pelo autor. Por outro lado, nota-se uma importante assertão de umnexo entre os textos de *Estas estórias*, o que aponta para o fato de que o autor deixara os manuscritos quase prontos, inclusive com esboços do sumário, revelando uma conexão entre os contos e, conseqüentemente, a continuidade do desenvolvimento da concepção literária rosiana. Nesse sentido, salienta Rónai (2020):

Em seu arquivo, entre seus papéis, foram encontrados, além de esboços, planos, notas, alguns trabalhos inteiramente acabados ou quase prontos: um volume todo preparado, outro planejado. O seu editor, José Olympio, entendeu acertadamente ser de seu dever dar esse legado à publicidade numa série de obras póstumas. A primeira delas acaba de sair sob o título de *Estas estórias*, título dado pelo próprio Rosa, enquanto se estava procedendo à datilografia. (RÓNAI, 2020, p. 171-172)

Destarte, o lirismo n' *Estas estórias* se encontra profundamente arraigado nos enredos, uma vez que aflora a subjetividade – uma das forças motrizes da atmosfera poética nas narrativas – do homem sertanejo de forma poética e universal.

O lirismo em “Bicho mau”

No que diz respeito aos expedientes líricos, o conto traz uma mundividência que se filia à ficção rosiana publicada em vida do autor. Com efeito, emergem, entre outros, a ambientação sertaneja, o conflito cidade *versus* interior, fé *versus* ciência. Além do mais, as escolhas lexicais demarcam bem a existência do lirismo. De igual modo, o material de fatura oral promove o constructo semântico do texto, denunciando a já aludida concepção literária do autor. A trama de “Bicho mau” se desenvolve em torno de um ataque de uma cobra a um homem, bem como dos seus desdobramentos na busca de uma cura para o veneno da víbora.

É interessante notar que a descrição do comportamento da serpente ganha um viés lírico, não obstante não haver, como em outros textos rosianos, elementos sonoros (rimas, repetições de sons) a uma primeira vista. Leiamos:

Silenciou. Rebulindo, a serpe se recompunha, para quedar aparentemente prostrada, calculada imóvel. Desentorpecera-se de todo, porém, e jazia em secreta excitação. Provocada, Boicinga se fizera a tensão de um ódio único, expectante, que deveria durar muito. Poderia esperar, semanas, tocaiando no mesmo lugar. Tudo existia agora demais, em torno dela, tudo a ameaçava. Ai de quem por ali viesse a passar, quem perto dela se aventurasse. Porque nela a vontade de ódio se prendera, ininterrupta: sob uma falsa paciência, maldita, uma espécie desesperada de pudor. (ROSA, 2017, p. 772-773)

Depreende-se do trecho que o poético não se constrói com base no uso de recursos lexicais, embora existam, mas sim numa estética advindado tratamento dado ao material linguístico, de modo que a atmosfera sertaneja está permeada de poesia. A cobra é apresentada mediante sondagem “psicológica” do animal escogrças à mudança do foco narrativo.

Nesse sentido, é preciso observar que a narrativa evoca uma ambivalência do foco narrativo que se bifurca tanto sob a ótica da cobra quanto na perspectiva humana. Inicialmente, os leitores de deparam com a estória mediante a perspectiva da própria cobra. Através da prosopopeia que eleva a condição de malignidade do animal, porque repleta de comportamentos e percepções “humanos”. Prova disso é a procura incessante por sobrevivência, buscando alimentos. A seguir, com a mudança do foco narrativo para a perspectiva humana, sobretudo com uso do discurso indireto livre, assiste às implicações causadas pela picada da cobra.

Tecnicamente, nota-se que ao privilegiar a cobra o foco narrativo mostra o humano introjetado no animalesco; já quando o foco narrativo se volta para o ser humano, frisa-se o animalesco impregnado no homem. Conclui-se, dessa forma, que o bicho mau funciona como um duplo, isto é, a cobra, se entendida enquanto metáfora, ilustra a própria condição humana diante das adversidades que a existência impõe, mormente na sua relação problemática com a cultura letrada ou não.

Por outro lado, na segunda parte do conto quando o foco narrativo se volta para as personagens humanas e, conseqüentemente, para o acontecimento da picada da serpente que desencadeia toda a trama, é possível observar certos elementos poéticos de ordem fonético-semântica, tais como repetições de sons e/ou de letras para salientar a ideia do enredo. Vejamos:

O alazão soprou e bateu com uma pata, na coberta do curral. Ainda não quer dormir, cavalo são quase que nunca dorme... Boa vida, a dele. Boa vida, a de toda criação... Se chamasse o Odórico? O Odórico, a esta hora, já estará deitado? O Quincas parou outra vez de gemer. Mas, é bom esperar ainda um pouco... Parece que ele está melhorando... Há de melhorar!

Friagem. Fecha a janela.

Foi gemido? Será que ele ainda vai tornar a gemer? Mas, assim, também, parece que ele está quieto demais. Agora, é um raio de bicho, zunindo, lá no alto, perto dos caibros. Besouro? Não, deve de ser um marimbondo-caboclo, ruivo, ou um dos pretos, marimbondo-tatú... Marimbondo não traz mau agouro... Mas é feio, esse zunido dele... Gemeu! A gente, por bem dizer, não está no poder de fazer nada. E a injeção, o remédio? (ROSA, 2015, p. 206-207; grifos nossos)

Infere-se a partir do excerto que reflexão metafísica, tão presente na obra rosiana, faz parte da urdidura do conto. A hesitação do pai de Quincas – Nhô de Barros – em dar-lhe ou não o remédio da farmácia ou se valer apenas da reza do bezendeiro ilustra a angústia diante de duas possibilidades de resolução do problema: uma científica e outra de cunho religioso. As assonâncias e aliterações destacadas presentes no trecho corroboram a ideia de gravidade em torno da dúvida. O problema das fronteiras identitárias, ou da cidade *versus* sertão, é frequentes escritos rosianos, em especial em *Grande sertão: veredas*: Riobaldo preocupado com sua redenção espiritual repensada crença e da descrença e isso está atravessado do conflito encerrado na díade interior *versus* cosmopolita. O comportamento do pai de seo Quinquin demonstra bem esse embate. Ademais, é perceptível também o papel importante que a representação da natureza desempenha para a economia da narrativa e para a construção do aspecto poético que atravessa a narrativa.

Vale destacar que não obstante a preponderância em alguns momentos do caráter descritivo, a narrativa emerge na confluência do poético com o prosaico. Por isso que o lirismo se materializa nas maneiras *sui generis* como são construídas as descrições, bem como o uso fonêmico-sintático de recursos poéticos. Se o introito da narrativa denota uma espécie de preâmbulo dos acontecimentos, a pica da de cobra e a conseqüente hesitação quanto à forma adequada de se tratar o paciente, se pela via da fé, se pela via medicinal, parecem

perfazer o problema da ignorância enquanto mal. Ora, a condição de pouco ou nenhum acesso ao desenvolvimento científico vivida pelas personagens é o ponto nevrálgico do conto, porque denuncia o problema das desigualdades sociais, sobretudo no contexto do sertão.

Além disso, quando o foco narrativo põe em primeiro plano a perspectiva da cobra, o lirismo maximiza a leitura que reflete um *modus vivendi* animalesco que ignora o outro e prioriza a sobrevivência. Essa opção literária foi explicada por Rónai (2020):

‘Bicho mau’, pelo contrário, parece à primeira vista o relato perfeito, convencionalmente realista, do assunto tantas vezes elaborado da mordida fatal da cobra. Mas, como as narrativas de *Sagarana*, transcende o regionalismo na minuciosa e aguda anotação das reações do ambiente, assim como na encarnação algo demoníaca de sinistros poderes malfazejos no bicho mau. (RÓNAI, 2020, p. 174)

Por sua vez, a vida humana passa a ser concebida sob a ótica animal. O lirismo reforça, pois, a polissemia do texto. Por conseguinte, sob o prisma da lógica da narrativa, uma vez que vive como um bicho – sem preocupações metafísicas, tais como a morte, o devir –, o ser humano torna-se animalesco.

Com efeito, o desfecho trágico do conto ilustra a ambivalência entre a superstição e a ciência. Vejamos:

Trouxeram o médico, um moço de fora.

Nhô de Barros teve que conversar muito com ele. Ele quisera saber mais, sobre seo Quinquim e acobra, a picada. Dizia que o soro não podia deixar de salvar o rapaz; a não ser se tivesse sido atingido numa veia; mas, se fosse numa veia, teria sido fulminante. Ora, seo Quinquim durara ainda muitas horas... Não teriam, acaso, dado ao doente algum remédio de curandeiro? Garrafadas, calomelano com caldo de limão? Sabia-se que era mantido, ali, na fazenda, como agregado, um desses, charlatão... —“É um velho, um coitado. Dá-se casa p’ra ele morar, e três alqueires, p’ra plantar, à terça... Ou teria sido outra qualidade de cobra? Teriam reconhecido bem a cascavel?”

—“Sim senhor, seu doutor. Isto sim, algum engano era capaz que tivesse havido. Mas era cascavel mesmo, mesma, ela tinha mudado de novo, estava bem repintada, tinha chocalho, um cornimboque de quatorze campainhazinhas, só...” (ROSA, 2015, p. 209)

Por tudo isto, conclui-se que o conto possui alguns elementos líricos que o filiam à concepção ficcional rosiana: a descrição minuciosa da cascavel ea tensão quanto ao futuro (ou a morte iminente) de seo Quinquim são atravessadas em algum grau de lirismo. Este, por sua vez, não fica adstrito aos constituintes sonoros e extrapola a própria tessitura narrativa, ainda que haja um desenvolvimento embrionário do poético. A presença menos expressiva da poesia em *Estas estórias*, sobretudo nos textos inacabados, carece ainda de uma análise mais abrangente que elucide o porquê dessa mudança na criação estilística do texto.

Considerações finais

Não obstante este trabalho consistir de parte de uma pesquisa de doutorado em estudos literários ainda em andamento sobre o lirismo em *Estas estórias* (1969), é possível se vislumbrar alguns resultados preliminares. Partindo do *corpus* inicial, que compreende os contos inacabados, a saber, “Bicho mau”, “Páramo”, “Retábulo de São Nunca” e “O dar das pedras brilhantes”, procurou-se entender em que medida “Bicho mau” se insere na travessia poética operada Guimarães Rosa na sua ficção. A configuração da presença da poesia nesse conto se deu mediante o uso de alguns mecanismos de criação literária, tais como oralidade, musicalidade, léxico, bem como a caracterização do narrador, que se bifurca em focos narrativos distintos: um que privilegia a perspectiva da cobra e outro que narra os acontecimentos.

Uma vez que “Bicho mau” foi escrito no contexto de *Sagarana* – primeira obra publicada pelo autor –, seu lirismo pode ser entendido como embrionário. Rónai (2020, p. 172) adverte acerca dos escritos de *Estas estórias*: “É de presumir, em suma, que a maioria dessas obras, senão todas, remontam à primeira fase do escritor, sendo mais ou menos contemporâneas de *Sagarana*”. Assim, os recursos musicais, tais como aliterações, assonâncias, etc., compreendem os princípios literários rosianos cujo intuito se voltou, desde o início, para o (re) estabelecimento da relação, arbitrária segundo as reflexões saussurianas, entre o significante e o significado dos signos linguísticos. Consequentemente, verifica-se a permanente problematização da língua enquanto organismo vivo, o que remete à poesia como, consoante Heidegger, realização plena do ser.

Com efeito, a linguagem, para Guimarães Rosa, é entendida como corolária da proposta filosófica heideggeriana, uma vez que passa a ser pensada para devolver-lhe sua autenticidade primitiva que outrora teria sido perdida como resultado da automatização do uso cotidiano da língua. Para Rosa, o sujeito só o é enquanto ser de linguagem. Por isso o sertanejo está imerso às preocupações metafísicas e se expressa através de uma fala que é poesia. Outrossim, os temas trazidos por “Bicho mau” são caros a toda humanidade. A morte, o devir, a ignorância quanto ao porvir, a explicação para o mal, o confronto entre os discursos racional-científico e o religioso frequentam as entrelinhas do conto, aduzindo-lhes contornos metafísicos e, portanto, universais.

Dito de outra forma, percebe-se a relação indissociável entre poesia e filosofia na narrativa. Como vimos, “Bicho mau” nos permite “antever” o que viria a ser aprofundado nas obras de maior maturidade do autor, tais como *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*. Guimarães Rosa, portanto, suscita uma ficção atravessada de poesia. A vida sertaneja emerge como material por excelência da poesia, porque sem intervenção do discurso racionalista das regras gramaticais da norma-padrão e, por extensão, da mentalidade supostamente civilizada. Se a palavra nas histórias rosianas é elevada ao nível poético, é porque houve, tal qual propõe a filosofia heideggeriana, uma busca incessante a fim de conceber o ser na e pela linguagem. Finalmente, a narrativa fica sendo o espaço poético por excelência, palco de enredos metafísicos e instigante laboratório de reflexão linguística e literária.

Referências

- BATISTA, José. Rosa, a vitória sobre a morte. *O Globo*, Arte e crítica, ano I, nº. 25, Rio de Janeiro, p. 9, 17 jan. 1970.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BOSI, Alfredo. João Guimarães Rosa. In: BOSI, Alfredo. João Guimarães Rosa. *História concisa da literatura brasileira*. 44. ed. São Paulo: Cultrix, 2007. p. 428-434.
- COELHO, Nelly Novaes. Guimarães Rosa e a tendência regionalista. In: *O modernismo*. Affonso Ávila (org.). 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Stylus; 1)

- COUTINHO, Eduardo F. *Grande Sertão: Veredas*. Travessias. São Paulo: É Realizações, 2013. (Biblioteca Textos fundamentais)
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000. (Folha explica)
- HAMBURGUER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HEIDEGGER, Martin. *Língua de tradição e língua técnica*. Trad. Mário Botas. ed. 1. Lisboa: Vega, 1995.
- LEONEL, Maria Célia. *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- MOISÉS, M. *A criação literária: poesia e prosa*. São Paulo: Cultrix, 2012.
- NUNES, Benedito. Heidegger e a poesia. In: *Heidegger*. Org. Vítor Sales Pinheiro. São Paulo: Edições Loyola, 2016.
- RÓNAI, Paulo. Rosa não parou. In: *Rosa e Rónai: o universo de Guimarães Rosa por Paulo Rónai, seu maior decifrador*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: ficção completa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 1. ed. São Paulo: Global, 2019.
- ROSA, João Guimarães. Carta de João Guimarães Rosa a João Condé, revelando segredos de “Sagarana”. In: *Sagarana*. 1. ed. São Paulo: Global, 2019.
- ROSA, João Guimarães. *Correspondência com o seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. (Coleção Guimarães Rosa)
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/Contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015. (Debates, 7).
- ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Desenveredando Rosa: a obra de João Guimarães Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.
- STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.
- XISTO, Pedro. À busca de poesia. In: COUTINHO, Eduardo. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983. (Coleção Fortuna crítica; v. 6)

A italianidade em Igiaba Scego: repensar a identidade italiana a partir de uma perspectiva pós-colonial

Leonardo Vianna (UFRJ)¹

Entendendo o pós-colonial italiano

Como campo de investigação, costuma-se atribuir o nascimento dos estudos pós-coloniais à publicação, em 1978, de *Orientalismo*, de Edward W. Said (1935-2003). No entanto, outros autores já haviam trazido considerações interessantes sobre o tema das trocas culturais, das formações identitárias e dos efeitos do colonialismo e do racismo em sociedades colonizadas, bem antes de Said, como Albert Memmi (1920-2020), Aimé Césaire (1913-2008) e Frantz Fanon (1925-1961). Seja como for, estes estudos sobre as colonialidades e o racismo nas partes exploradas do mundo provocaram no mundo ocidental – primeiramente na França e no Reino Unido – questionamentos relevantes sobre o seu passado colonial, a potência do racismo na organização social de grandes grupos e os efeitos que o colonialismo e a exploração desenfreada causaram (e causam ainda hoje) em povos que foram colonizados.

Enquanto o número de publicações sobre o tema crescia na década seguinte à publicação da obra de Said nas universidades da França, Reino Unido e de suas ex-colônias, a Itália se manteve relativamente distanciada dessas discussões. Pelo menos até 25 de agosto de 1989. Data do assassinato de Jerry Masslo, um sul-africano que imigrara para a Itália e pedira asilo político – sem sucesso – e, enquanto não havia resposta do pedido, trabalhava de maneira clandestina e sazonal na colheita de tomates em Villa Literno, na região da Campânia, no sul italiano.

Eram frequentes os deslocamentos, sobretudo de africanos, para trabalhar nas colheitas em determinadas épocas do ano. As condições de vida eram sub-humanas, as barracas ou habitações rudes

1. Licenciado em Letras: português/italiano pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); mestre em Letras Neolatinas/Literatura italiana (UFRJ) e atualmente doutorando em Letras Neolatinas/Literatura Italiana (UFRJ) e bolsista Capes. Contato: leonardoviannads@gmail.com

não tinham água ou luz elétrica; o campo era um lugar desgastante: sob um sol impiedoso do verão do Sul da Itália, os imigrantes trabalhavam cerca de 14-15 horas por dia, os pagamentos eram de acordo com a quantidade de caixas que enchiam. Para completar o quadro, o racismo e a xenofobia pré-existentes não demoraram a se organizar e tomar corpo: grupos de italianos se formaram em Villa Literno para intimidar os imigrantes e expulsá-los, quando não estavam trabalhando, das vias públicas do centro da cidade.

Na noite de 24 de agosto de 1989, um grupo invadiu um acampamento, ameaçando e exigindo o dinheiro que os imigrantes juntavam para enviar para suas famílias. Alguns entregaram, outros não; na confusão, tiros foram disparados: uma das balas vitimou Jerry Masslo. O assassinato, porém, ganhou a atenção da mídia do país que se debruçou, não apenas sobre a vida de Masslo, mas sobre as condições em que viviam os imigrantes. Manifestações públicas foram organizadas contra o racismo e a favor do reconhecimento de direitos aos imigrantes ilegais; a ONU, o papa João Paulo II e o então presidente da república, Francesco Cossiga, tiveram que vir a público se manifestar sobre a questão. No ano seguinte, fora publicada a Lei Martelli, uma inicial tentativa de discussão sobre a imigração ilegal no país; no mesmo ano é publicada a obra à qual se costuma atribuir como pedra fundamental da chamada *literatura pós-colonial italiana: Io, venditore di elefanti*, uma narrativa autobiográfica escrita a quatro mãos pelo senegalês Pap Kouma e pelo jornalista italiano Oreste Pivetta.

O volume *Italia postcoloniale*, publicado em 2014 por Caterina Romeo e Cristina Lombardi-Diop, reúne vários ensaios de pesquisadores que pensam a questão pós-colonial italiana. Logo na introdução, as autoras deixam claro que a condição pós-colonial do país é marcada por uma continuidade das relações coloniais, e não por uma superação destas – como se poderia pensar devido ao uso do prefixo *pós*:

A nossa concepção de pós-colonial funda-se no fato de que os efeitos econômicos e culturais do colonialismo estão presentes na atualidade de muitos países, incluindo a Itália, sobretudo no modo como os desequilíbrios introduzidos pelos poderes coloniais são restabelecidos no mundo global de hoje, através do tratamento injusto e da exclusão dos migrantes que provêm dos

países em desenvolvimento, aos quais, frequentemente, é negado o acesso aos direitos humanos e ao privilégio de uma cidadania global. (ROMEO & LOMBARDI-DIOP, 2014, p. 2)²

As pesquisadoras italianas concordam que *postcoloniale* é um termo bastante controverso histórica e teoricamente, pois, de um lado, tal conceito torna “invisível a continuidade existente entre as relações de poder coloniais e aquelas pós-coloniais e neocoloniais”, por outro lado, torna “indistinguíveis as especificidades espaciais e temporais, uniformizando-as em um modelo que reflete uma posição colonial eurocêntrica” (ROMEO & LOMBARDI-DIOP, 2014, p. 2)³. Tal conceito, ainda nesta perspectiva, se funda na ideia de que efeitos econômicos e culturais do colonialismo ainda são presentes em vários países, incluindo a Itália, nos quais frequentemente negam-se direitos humanos básicos a migrantes (ROMEO & LOMBARDI-DIOP, 2014).

Romeo e Lombardi-Diop ainda se perguntam sobre quando começa o período nomeado por esse termo, tendo em vista que o “processo de decolonização não coincidiu com o início da era pós-colonial” (2014, p.1)⁴. Entre os anos de 1890 e 1943 a Itália controlava formalmente a Eritreia, a Somália, a Etiópia, parcialmente a Líbia, a Albânia e as ilhas do Dodecaneso; a perda desses territórios se deu, oficialmente, com a assinatura do Tratado de Paris, em 1947, mas já em 1941 o país não controlava algumas colônias: o exército britânico havia derrotado as tropas de Mussolini na África Oriental

2. *La nostra concezione del postcoloniale si fonda sull'assunto che gli effetti economici e culturali del colonialismo sono tuttora presenti in molti Paesi, ivi inclusa l'Italia, soprattutto nel modo in cui gli squilibri introdotti dai poteri coloniali vengono ripristinati nel mondo globale odierno attraverso il trattamento ingiusto e l'esclusione dei migranti che provengono dai Paesi in via di sviluppo, a cui spesso viene negato l'accesso ai diritti umani e al privilegio di una cittadinanza globale* (ROMEO & LOMBARDI-DIOP, 2014, p. 2). Todas as traduções neste artigo são de nossa autoria.
3. *“invisibile la continuità esistente tra le relazioni di potere coloniali e quelle postcoloniali e neocoloniali [...] indistinguibili le specificità spaziali e temporali, uniformandole a un modello che riflette una posizione coloniale eurocentrica”* (ROMEO & LOMBARDI-DIOP, 2014, p. 2).
4. *“processo di decolonizzazione non ha coinciso con l'inizio dell'era postcoloniale”* (ROMEO & LOMBARDI-DIOP, 2014, p.1).

e, dois anos depois, na Líbia; ainda em 1943, o comando da Albânia e do Dodecaneso fora assumido pelos alemães.

As autoras, no entanto, afirmam que, embora a Itália tenha deixado de controlar tais territórios, continuou a ter relações coloniais com esses países (ROMEO & LOMBARDI-DIOP, 2014), e citam casos de relações coloniais de tipo político, como o caso do Protetorado da Somalilândia, entre 1949-1960, um território sob a tutela da Organização das Nações Unidas (ONU) e administrado pela Itália para a preparação da classe política que assumiria o país a partir da Independência da Somália; e uma relação de tipo econômico, como foi o caso da Líbia, um dos maiores produtores de petróleo da região, onde os italianos permaneceram até 1970, ano do êxodo em massa após a chegada ao poder do militar nacionalista Muammar Gaddafi (1942c.-2011).

Romeo e Lombardi-Diop (2014) afirmam que os estudos pós-coloniais na Itália são um filão acadêmico relativamente recente, iniciado a partir da metade da década de 1990, mas que, já no novo milênio, se desenvolveu graças às traduções e publicações pioneiras sobre o tema nos departamentos universitários de estudos anglicanos e americanos. Com esse fenômeno, nomes como de Spivak, Iain Chambers, Ania Loomba, Achille Mbembe, Edward Said e Homi Bhabha tornam-se conhecidos na Itália devido às contribuições da editora Meltemi pelas traduções para o italiano das obras dos citados autores.

Por fim, em seu *Italia postcoloniale*, as autoras organizam textos cujas metodologias críticas combinam “os estudos pós-coloniais, os *cultural studies*, a teoria sobre a raça e os estudos de gênero” (ROMEO & LOMBARDI-DIOP, 2014, p. 19)⁵. A antologia de ensaios é um fundamental material de análise sobre a condição pós-colonial italiana como sendo um dos fatores fundamentais que determinam a vida cotidiana e dão forma à cultura contemporânea do país. Sendo assim, é papel da crítica pós-colonial o de “recolocar a memória colonial no centro do debate cultural contemporâneo na Itália” (ROMEO & LOMBARDI-DIOP, 2014, p. 11)⁶.

5. “*gli studi postcoloniali, i cultural studies, la teoria sulla razza e gli studi di genere*” (ROMEO & LOMBARDI-DIOP, 2014, p. 19).

6. “*ricollocare la memoria coloniale al centro del dibattito culturale contemporaneo in Italia*” (ROMEO & LOMBARDI-DIOP, 2014, p. 11).

Identidade italiana

Para essa tarefa, poderíamos recorrer às mais diversas disciplinas, da literatura à história, da antropologia às ciências sociais e à psicologia. Cada corrente teórica observará e analisará o conceito de identidade a partir dos seus interesses de pesquisa e de seu recorte teórico; aqui, no entanto, identidade será discutida a partir da leitura dos Estudos Culturais.

A partir desta perspectiva teórica, poderíamos afirmar que identidade é *aquilo que se é*. Vale ressaltar que identidade, em geral, vem acompanhada de outros adjetivos: identidade racial, nacional etc. No contexto deste artigo, trabalharemos com a ideia de uma identidade italiana. Nesse sentido, quando um sujeito afirma *sou italiano*, implica identificar-se com os costumes, a cultura e os símbolos atribuídos à Itália. Traçar ou a simples tentativa de traçar uma identidade significa a demarcação de limites étnicos e culturais particulares. Afirmar-se italiano é, portanto, uma tentativa de identificação com símbolos daquela cultura, identificação esta intermediada pelo discurso. Ou seja, as identidades “adquirem sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais elas são representadas” (WOODWARD, 2014, p. 8).

Porém, marcar a diferença é uma tarefa bastante complexa: afirmar-se italiano implica afirmar não possuir similaridades com outras identidades nacionais. Seguindo esta linha de raciocínio, de acordo com Kathryn Woodward em seu ensaio “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”, a diferença se sustenta através da exclusão (WOODWARD, 2014); isto é, ser italiano implica negar todas as outras identidades nacionais. Em outras palavras, *identidade* é algo que se constrói a partir de uma *alteridade* e, para que haja esse processo, é preciso que haja uma oposição minimamente entre dois termos, um *eu* e um *outro*. Portanto, de acordo com Woodward, a identidade é “marcada pela diferença” (WOODWARD, 2014, p. 9).

Essa marcação, porém, pode se dar de maneira tanto simbólica, quanto social. Sobre isso, afirma Woodward:

A identidade, pois, não é o oposto da diferença: a identidade *depende* da diferença. Nas relações sociais, essas formas de diferença – a simbólica e a social – são estabelecidas, ao menos em parte,

por meio de *sistemas classificatórios*. Um sistema classificatório aplica um princípio de diferença a uma população de uma forma tal que seja capaz de dividi-la (e a todas as suas características) em ao menos dois grupos opostos – nós/eles. (WOODWARD, 2014, p. 40)

Cada cultura possui sua forma particular de distinguir e classificar o mundo e, para a compreensão das identidades, é necessário analisar as formas pelas quais as culturas estabelecem suas fronteiras e distinguem a diferença. É através justamente dessa construção de sistemas de classificação que a cultura nos oferece os meios pelos quais os grupos humanos constroem significados e atribuem sentidos aos seus respectivos mundos sociais (WOODWARD, 2014).

No contexto italiano, precisamos levar em consideração que a construção de uma identidade italiana vai de encontro às inúmeras identidades regionais na península. A intenção era uma homogeneização identitária que estava no bojo do projeto de criação de um Estado-nação italiano; e não podemos esquecer que a literatura teve um grande papel na construção dessa identidade nacional: obras como *Pinocchio* (1881), de Carlo Collodi (1826-1890), e *Cuore* (1886), de Edmondo De Amicis (1846-1908), são apenas dois exemplos do italiano que se pretendia construir: católico, obediente aos pais, indivíduos que respeitassem as instituições do novo Estado etc. Segundo Scamparini, estes são os traços culturais convencionais que seriam atribuídos aos italianos:

A língua toscana transformada em italiana é um dado nacional, uma tradição inventada; o caráter do italiano pode ser considerado um traço cultural da singularidade do povo, dada a história comum a todos da península; e a arte pictórica renascentista, a literatura desde o século XIII, a filosofia entre os anos 1500 e 1600, principalmente, e até mesmo o cinema, no século XX, fazem parte da herança intelectual e artística do país, reconhecida pelo mundo todo. (SCAMPARINI, 2010, p. 20)

Ou seja, a Itália constituiu uma *comunidade imaginária* (ANDERSON apud HALL, 2019); a língua florentina, imortalizada por Dante, Boccaccio e Manzoni, que se transformou em língua italiana, por exemplo, constituiu-se uma *tradição inventada* (HOBSBAWM & RANGER, 2002) que comporia a *italianità*, a italianidade (BENVENUTI, 2012). Sobre ela, a pesquisadora se manifesta nos seguintes termos:

Em termos gerais, podemos dizer que a quintessência dos vícios e das virtudes mais tipicamente ‘italianas’ foi atribuída ao Meridiano, enquanto o italiano do Norte foi, pouco a pouco, diferenciado do italiano do Sul, sendo aproximado à laboriosa honestidade do homem germânico ou anglo-saxão, ou assimilado às características ‘latinas’ do homem meridional. (BENVENUTI, 2012, p. 210)⁷

Ao homem do Norte da Itália estariam associadas características semelhantes aos do homem anglo-saxão (alemães, ingleses, por exemplo), incluindo fatores fenotípicos, como a cor da pele. O homem do Sul da Itália, ao contrário, é dado aos vícios, à preguiça, à luxúria, sendo, portanto, inferior ao do Norte. A italianidade, nesse sentido, é um privilégio restrito a muito poucos: homens considerados brancos e nativos de uma determinada região.

Uma identidade italiana, enquanto projeto, deveria agir em duas frentes: se sobrepôr a todas as outras identidades regionais da península e fazer frente às outras identidades nacionais dos Estados europeus. A construção de uma identidade (seja ela nacional ou individual), portanto, depende de uma diferença; porém, essa diferença, ao mesmo tempo em que pode ser construída positivamente – uma diversidade e heterogeneidade celebradas e promovidas, pois enriquecedoras –, com frequência é construída negativamente “por meio da exclusão ou da marginalização daquelas pessoas que são definidas como ‘outros’ ou forasteiros” (WOODWARD, 2014, p. 50).

Pode-se estender a discussão que faz Woodward em seu ensaio, discussão especificamente sobre a afirmação de identidades nacionais, das identidades nacionais às regionais. A pesquisadora afirmará que “a emergência dessas diferentes identidades é histórica; ela está localizada em um ponto específico no tempo. Uma das formas pelas quais as identidades estabelecem suas reivindicações é por meio do apelo a antecedentes históricos” (WOODWARD, 2014, p. 11). Tal afirmação nos permite fazer algumas reflexões a respeito.

A primeira é que percebemos que o passado é fundamental para a construção dessas identidades, sejam elas regionais ou nacionais.

7. *In termini generali possiamo dire che la quintessenza dei vizi e delle virtù più tipicamente ‘italiane’ è stata attribuita al Meridione, mentre l’italiano del Nord è stato volta a volta differenziato da quello del Sud e avvicinato alla laboriosa onestà dell’uomo germanico o anglosassone, oppure assimilato alle caratteristiche ‘latine’ del meridionale.* (BENVENUTI, 2012, p. 210)

A italiana, no período pós-Unificação (após 1860) baseou-se, por exemplo, no passado imperial romano e na unificação, ao menos cultural, que viveu a península italiana durante o período do Renascimento. E, em segundo lugar, identidade não é algo que já nasce conosco, uma essência. Existem abordagens essencialistas e não-essencialistas quando se analisa o conceito, mas, neste trabalho, defendemos uma abordagem não-essencialista, ou seja, uma abordagem que não enxerga identidade como um algo já finalizado.

É válido recordar que, para Stuart Hall (2019), as identidades nacionais surgiram como expressões de *uma etnia* e de *um povo*, embora a Europa ocidental e seus Estados-nação sempre tenham sido constituídos por várias etnias e por vários povos:

Uma forma de unificá-las [as identidades nacionais] tem sido representá-las como a expressão da cultura subjacente de “um único povo”. A etnia é o termo que utilizamos para nos referirmos às características culturais – língua, religião, costume, tradições, sentimento de “lugar” – que são partilhadas por um povo. É tentador, portanto, tentar usar a etnia dessa forma “fundacional”. Mas essa crença acaba, no mundo moderno, por ser um mito. A Europa Ocidental não tem qualquer nação que seja composta de apenas um único povo, uma única cultura ou etnia. *As nações modernas são, todas, híbridos culturais.* (HALL, 2019, p. 36, grifos do autor)

Sendo a Itália um Estado unificado recentemente, em comparação com os outros Estados europeus, foi necessário que o país investisse nos laços de uma identidade cultural que já existiam previamente para, posteriormente, criar uma ideia de nação e a impusesse para os povos que viviam na península.

Milenar, a península italiana foi atravessada por povos de raças, culturas, costumes, religiões diversos. Gregos, latinos, árabes, normandos, franceses e espanhóis são alguns exemplos de povos que passaram pela península e nela deixaram suas marcas. Hoje essa diversidade, muitas vezes negada, vem sendo questionada por intelectuais e artistas, como a própria Igiaba Scego.

Pensando um novo italiano, segundo Igiaba Scego

Publicado em 2008, *Oltre Babilonia* é o segundo romance da escritora afro-italiana Igiaba Scego, nele estão reunidas densas histórias

e são várias as temáticas tratadas. Ao longo dos capítulos, cinco vezes se alternam narrando suas histórias, dentre as quais duas são de mães e as outras duas de suas respectivas filhas. A quinta voz é a do pai das duas meninas, Elias, que não as conhece. A figura paterna ausente tivera filhas com duas mulheres em espaços de tempo diferentes: Maryam Laamane, somali como Elias, e Miranda Ribero Martino, argentina. Dessas relações nasceram Zuhra, filha de Maryam, e Mar, filha de Miranda. Maryam e Zuhra e Miranda e Mar não possuem uma boa relação.

Maryam decide contar sua história – como forma de explicar seu alcoolismo e também de se autoperdonar pelos anos de negligência na criação da filha – através de um velho gravador para que um dia a filha pudesse lhe compreender. Zuhra, cuja vida transcorreria em Roma, fora abusada durante os anos por um funcionário da escola, e, no presente da narrativa, trabalha em uma grande livraria como vendedora; Miranda é uma argentina que vive em Roma e é uma poetisa reconhecida, mas, no passado, precisou fugir do seu país governado por uma ditadura sanguinária que prendera e desaparecera com seu irmão, Ernesto. Sua filha, Mar, a *Nus-Nus* (metade-metade, em língua somali), romana e negra, sente-se sempre nas sombras da fama da mãe e carrega o trauma de ter vivido um relacionamento tóxico com uma mulher, a caprichosa Patricia, que lhe obrigou a engravidar para em seguida abortar, sem nenhum motivo aparente, e posteriormente se suicidou, deixando Mar inconsolável. Por fim, Elias é convocado a contar sua história após receber uma ligação de Maryam, que lhe disse que um dia sua filha gostaria de ouvir sua versão para compreender o abandono paterno.

Romance polifônico que trata de muitos temas como relações inter-raciais, racismo, migrações, passado colonial, memórias individuais e coletivas, luta pelo conhecimento sobre o paradeiro dos corpos dos desaparecidos políticos, identidade nacional, violências físicas e psicológicas, paternidade, masculinidade, contatos linguísticos e culturais, *Oltre Babilonia* faz jus ao seu título, que nos recorda a Babel bíblica das muitas línguas.

As identidades que povoam esse romance não são facilmente separadas em binarismos: não são apenas identidades masculinas ou femininas (sobretudo femininas, pois a maioria dos personagens são mulheres) ou identidades brancas ou negras, mas pontos de interseção entre esses dois caminhos. Algumas ainda são homossexuais ou

bissexuais, outras são islâmicas. Sejam como forem, Scego coloca essas várias identidades em confronto com uma identidade e uma cultura nacionais, a italiana, no caso, que, para todos os efeitos, é uma invenção (HALL, 2019). A autora, aliás, mobiliza essas várias identidades dos seus personagens de maneira que muitas delas se confrontem e muitas vezes se contradigam, naquilo que o próprio Hall denominará por “jogo das identidades” (2019, p. 15).

Para pensar sobretudo a complexa questão acerca da identidade nacional na contemporaneidade, a personagem Zuhra talvez seja uma das mais interessantes de ser analisada. Na ocasião de uma viagem para a Tunísia, ela pega seu passaporte italiano e é a partir dele que surge o mal-estar:

[...] Puxo o meu passaporte bordô. Olho-o. Zuhra Laamane. Eu com o sobrenome da minha mãe, mesmo que não seja comum usá-lo. Eu, eu mesma, em pessoa, carne, ossos, peitos, boceta e tudo. Eu, italiana. Eu, italiana? A recorrente dúvida me toma de assalto. Será suficiente levar o passaporte para demonstrar que sou italiana? E se eu levasse também a carteira de motorista? E o cartão do cineclube? Sim, levarei ele também. E o cartão de pontos do supermercado? E o cartão da Arci solidariedade? E o da Biblioteca nacional? Sim, todos, levarei todos. E também aquele do posto de gasolina. Tudo ajuda. Em cada um desses cartões está escrito o meu nome em letras de forma, não? A minha residência na Cidade Eterna também. Infelizmente não está escrito que sou italiana, mas demonstram que, pelo menos, vivo aqui. Reforçam a italianidade do meu passaporte. (SCEGO, 2008, p. 39)⁸

Ao olhar seu passaporte, seu nome e sobrenome impressos no papel, ressurgem a dúvida sobre a sua identidade: poderia uma mulher negra ser considerada italiana? Como demonstrar que o

8. *Tiro fuori il mio passaporto bordò. Lo guardo. Zuhra Laamane. Io con il cognome di mia madre, anche se non si usa. Io, me medesima, in persona, carne e ossa, tette, figa e tutto. Io, italiana. Io, italiana? Il solito dubbio che mi assale. Mi basterà solo il passaporto per dimostrarlo? E se mi portassi anche la patente? E la tessera del cineclub? Sì, mi porto anche quella. E la tessera a punti del supermercato? E la tessera dell'Arci solidarietà? Quella della Biblioteca nazionale? Sì tutte, me le porto tutte. E pure quella del benzinaro. Tutto fa brodo. In ognuna di queste dannate tessere c'è scritto il mio nome in stampatello, no? La mia residenza nella Città eterna, pure. Purtroppo non c'è scritto che sono italiana, ma dimostrano che almeno vivo qua. Rafforzano l'italianità del mio passaporto.* (SCEGO, 2008, p. 39)

passaporte, por exemplo, não é falso? Como solução, Zuhra leva consigo cartões de identificação dos lugares que frequenta em Roma e dos serviços que utiliza, como o cartão da biblioteca e o cartão de pontos do supermercado. Embora não tragam escrito que o local da sua residência é Roma, pelo menos reforçam a autenticidade do seu passaporte italiano.

Nesse trecho, fica evidente que o sujeito de origem cultural híbrida (afinal, Zuhra é negra, italiana e também muçulmana), por mais que tenha nascido e crescido no país para o qual pelo menos um dos genitores partira, é acompanhado pelo sentimento de não pertencimento. Filhos de imigrantes e de exilados encontram grandes dificuldades para se integrar no país que os recebeu ou recebeu seus pais – recebimento que, com frequência, não é nada amistoso. Essa integração não acontece devido à ausência, à ineficiência das leis existentes e à enorme burocracia: a cidadania italiana, por exemplo, é um direito que muitos, mesmo tendo nascido e vivido a vida inteira no país, não possuem e demoram anos para conseguí-la. Fora o fato de que, mesmo possuindo a cidadania italiana, são párias sociais, pois o racismo e a xenofobia os impedem de ser vistos plenamente como italianos.

O não pertencimento total a essa *italianidade* – identidade cultural exclusiva dos brancos nativos do país, de uma região muito específica (o Norte) – é o cerne das inquietações de Zuhra, não sem razão. Adiante, ela lembrará o evento causador dessa preocupação para não ser confundida com uma fraudadora: no passado, fora aluna intercambista na Espanha e precisou de um documento para abrir uma conta bancária em uma delegacia. Lá, o funcionário desconfiou de sua carteira de identidade e chamou outros policiais:

Ele vira e revira a pobre carteira de identidade como se atrás de mim não estivessem pelo menos setenta pessoas na fila. Depois se levanta com um impulso felino e dois minutos depois quatro energúmenos, estilo campo de treinamento de *marines*, vieram me levar. Eram grandes, musculosos e com ar de quem vai quebrar seus ossos. [...] Os caras me levam para uma sala, me cegam com uma lâmpada (estilo B-movie) e me interrogam. Oh, Deus, interrogar é uma palavra grande. Me repetem obsessivamente os mesmos temas-chave – *Eres clandestina. No eres italiana. Puta. Marica. Falsificadora de papeles*. Eu me irritei. Me deixaram sair depois de quarenta e cinco minutos e uma ligação para a embaixada de Ma-

dri. Desculpas de todo o comissariado. Estou pouco me fodendo das suas desculpas, *entiendes, amigo?* Aqueles foram os quarenta e cinco minutos mais revoltantes de toda a minha existência, olé. (SCEGO, 2008, p. 39-40)⁹

Duas palavras podem ser depreendidas desse trecho: branquitude e racismo. Ambas estão intimamente relacionadas; por branquitude entende-se uma série de privilégios que, como o próprio nome diz, estariam atrelados às pessoas consideradas brancas. No entanto, quem é o branco? Essa identidade racial não é estática, é variável a depender do país, região, história, interesses políticos e época. Segundo Schucman (2012), ser branco e ocupar o lugar simbólico da branquitude não necessariamente está relacionado a questões puramente genéticas, mas sim a lugares sociais e simbólicos de poder que determinados sujeitos ocupam.

No caso italiano, por exemplo, populações meridionais não ocupam essa posição social privilegiada, tendo em vista que, ao longo da história da península italiana, meridionais sempre foram categorizados, estereotipados e inferiorizados. Alguns anos após a Unificação Italiana, a *Investigação Franchetti-Sonnino* (1876), que visava explicar os motivos do atraso socioeconômico do Sul italiano e saná-lo, é um importante documento oficial que mostra como meridionais, especificamente sicilianos, não eram afeitos ao trabalho, além de serem selvagens, luxuriosos e que não confiavam nas autoridades. Essa exotização, ou *orientalização* do outro, de acordo com Said (2007), expõe a divisão racial e cultural entre setentrionais e meridionais.

O racismo, tal qual a branquitude, é algo que está na base do desenvolvimento capitalista da Europa, é a partir dele que europeus

9. *Gira e Rigira la povera carta come se dietro di me non ci fossero almeno settanta persone in fila. Poi si alza con scatto felino e dopo due minuti vengono a prelevare quattro energumeni stile campi di addestramento marines. Erano grossi, muscolosi e con l'aria di qualcuno che sta per spaccarti le ossa. [...] I tipi mi portano in una stanza, mi accecano con una lampada (stile B-movie) e mi interrogano. Oddio, interrogare è una parola grossa. Mi ripetono ossessivamente dei temi chiave - Eres clandestina. No eres italiana. Puta. Marica. Falsificadora de papeles. Io mi sono arrabbiata. Mi hanno lasciato andare dopo quarantacinque minuti e una mia chiamata all'ambasciata di Madrid. Scuse di tutto il comissariato. Me ne fotto delle vostre scuse, entiendes, amigo? Quelli erano i quarantacinque minuti più schifidi della mia intera esistenza, olé.* (SCEGO, 2008, p. 39-40)

dividiram o mundo em raças inferiores e superiores. Sendo os europeus os detentores da verdadeira fé e da alta cultura, os únicos superiores, não caberia a nenhum outro grupo humano levar o *progresso* para outras partes do mundo. A conquista colonial é uma expressão dessa superioridade não só militar, mas cultural e religiosa. A partir do século XIX, no entanto, sob a perspectiva de um darwinismo social, a Europa consolidou sua posição de centralidade no planeta, em conformidade com a ampliação de estudos biológicos e sociológicos que atestavam essa superioridade às causas ambientais, raciais e culturais.

Tanto em *As formas africanas da auto-inscrição*, quanto em *Crítica da razão negra*, Achille Mbembe afirma que desde o século XIX se sedimenta no pensamento comum europeu, a partir das teorias científicas raciais, a ideia de uma racialização do território e territorialização da raça (MBEMBE, 2019, 2001). Esses ideais de superioridade não desapareceram na contemporaneidade, pelo contrário, apenas se adequaram ao atual contexto global: com grande frequência associa-se o negro à África, explicam o atraso social e econômico do continente devido aos conflitos tribais e ainda causa um certo estranhamento o reconhecimento de negros europeus ou de uma África habitada por grupos não negros (caucasianos e árabes, por exemplo).

Ainda sobre isso, consideramos relevante trazer algumas reflexões propostas por Achille Mbembe sobre segurança nacional, fluxos internacionais de pessoas e discriminação. Em *Crítica da razão negra*, o historiador e filósofo camaronês afirma que a produção capitalista ao longo da segunda metade do século XX foi pano de fundo para o que chamou de instituição de uma nova economia política da vida. No Ocidente, houve um fortalecimento da ideologia de segurança e uma instalação de ferramentas destinadas a diminuir riscos e calculá-los, de maneira que se pudesse fazer da cidadania uma moeda de troca (MBEMBE, 2019).

Segundo o historiador, a proteção do cidadão “não pertence unicamente à esfera da lei: tornou-se uma questão biopolítica” (MBEMBE, 2019, p. 50). Em matéria de gestão da mobilidade e de fluxos, sobretudo em um contexto em que a ameaça de terrorismo na contemporaneidade parte mais de indivíduos organizados em células e redes, ocorre um fenômeno que o filósofo chama de *santu-arização do território* que, segundo Mbembe,

Torna-se uma condição estrutural para a segurança das populações. Para ser efetiva, essa santuarização exige que todos fiquem em casa; que todos os que vivem num determinado território nacional e se deslocam sejam capazes de provar sua identidade a todo e qualquer instante; que seja acumulado a respeito de cada indivíduo um conhecimento o mais exaustivo possível; e que o controle de movimento dos estrangeiros seja realizado tanto nas fronteiras quanto à distância, de preferência em seus próprios países de origem. (MBEMBE, 2019, p. 50)

Esse fortalecimento do Estado securitário nestas circunstâncias, no entanto, é acompanhado por um aumento nas formas de designar racialmente indivíduos ou grupos e por uma reconfiguração do planeta através das tecnologias. Sobre isso, Mbembe continua o seu raciocínio:

Face à transformação da economia da violência no mundo, os regimes democráticos liberais agora se consideram em estado de guerra quase permanente contra novos inimigos fúgidios, móveis e reticulares. O teatro dessa nova forma de guerra [...] é ao mesmo tempo externo e interno. A sua condução exige que sejam instalados rigorosos dispositivos panópticos e um estrito controle das pessoas, de preferência à distância, por meio dos vestígios que deixam. (MBEMBE, 2019, p. 51)

Nas atuais circunstâncias, o cidadão acaba sendo redefinido como “sujeito e beneficiário da vigilância, que é exercida de forma privilegiada por meio da transcrição das características biológicas, genéticas e comportamentais em registros digitais” (MBEMBE, 2019, p. 53). Isso explica a razão pela qual os guardas espanhóis interrogaram Zuhra: negros não são ou não podem ser europeus, são corpos potencialmente perigosos para a segurança do cidadão. E caso possuam passaportes ou outros documentos atestando sua identidade europeia (que confere uma série de privilégios concretos e simbólicos e, geralmente, está associada a apenas um grupo racial) seguramente são falsos.

Para concluir esse raciocínio sobre o mundo contemporâneo, Mbembe se manifesta nos seguintes termos:

À semelhança de outros tempos, o mundo contemporâneo é modelado e condicionado profundamente por essa forma ancestral da

vida cultural, jurídica e política que são a clausura, o cercamento, o muro, o campo, o cerco e, no fim das contas, a fronteira. São recuperados por todo lado processos de diferenciação, classificação e hierarquização para fins de exclusão, expulsão e erradicação. Novas vozes se erguem para proclamar que o universal humano ou não existe ou se limita ao que é comum não a todos os homens, mas apenas a alguns deles. Outras fazem valer a necessidade individual de converter em santuário a sua própria lei e a sua própria morada ou habitação, consagrando ao divino, seja como for, as próprias origens e a própria memória, subtraindo-as, assim, de qualquer interrogação de natureza histórica e as ancorando definitivamente num campo inteiramente teológico. Exatamente como no início do século XIX, o início do século XXI representa, dessa perspectiva, um importante momento de divisão, de diferenciação universal e de busca pela identidade pura. (MBEMBE, 2019, p. 54-55)

Voltando ao racismo, embora seja uma forma de categorização, inferiorização e desumanização de grupos raciais não brancos, ele não é perpetuado apenas pelos brancos, mas também pelos próprios grupos racializados – embora estes não colham nenhum tipo de privilégio dele. Enquanto um instrumento de regulação da vida destes grupos, o racismo aliena inclusive quem o sofre na própria pele: pessoas racializadas, muitas vezes, repetem pensamentos, falas e comportamentos racistas sem se darem conta. Um caso bastante particular é o da mãe de Zuhra, Maryam Laamane:

Desde aquele dia saio sempre cheia de documentos. Nós pretos sarracenos temos que nos defender a qualquer custo. Mamãe diz que eu exagero. [...] E depois acrescenta (para minha grande vergonha): “você não é preta, você é como Beyoncé, um pouco láctea”. Mamãe usa sempre essa palavra. Diz sempre preto ou preta, às vezes já a ouvi dizer negrão, o meu sangue gelou. Para mamãe os pretos são aqueles mais escuros do que ela, aqueles que tem os cabelos crespos, o nariz grosso, as nádegas proeminentes. Ela diz que tem a cor certa. Mistura certa de melanina. Ela gosta da sua cor, mas ela gosta mais ainda da minha. “Você pegou a cor da sua avó, que era uma clara bonita”. Eu me olho no espelho e pergunto a Deus (ou ao seu vice, tudo bem igualmente) por que não me fez com o nariz grosso. Ele teria me tornado uma grandíssima preta, eu faria aquelas belas tranças rastafari e depois estaria em alguma esquina fumando um baseado, me sentindo orgulhosa. Contrariamente a tudo isso, tenho cabelos estranhamente cacheados e macios, o nariz minúsculo dos somalis e uma pele de uma claridade espectral demais para ser

negra. Talvez o meu pai seja um branco. A ideia me apavora. Mamãe não fala nunca sobre o papai. (SCEGO, 2008, p. 40-41)¹⁰

A mãe de Zuhra ao dizer que a filha não é preta, mas é como a cantora estadunidense Beyoncé, reproduz inconscientemente uma fala racista. Em uma sociedade em que a tonalidade da cor da pele confere privilégios concretos e simbólicos a grupos, quanto mais escuro o tom da pele, menos privilégios. No caso, quanto mais escuro o tom da pele, menos belos os sujeitos são considerados, tendo em vista que o racismo opera também na construção de nossos gostos e padrões de beleza. Em resumo, sistêmico, ou de acordo com Almeida (2018), estrutural, a fala de Maryam é a prova de que o racismo molda subjetividades.

Zuhra, contrariamente à mãe, preferia que tivesse nascido mais retinta, com o nariz grosso. Suas características fenotípicas, porém, lhe parecem pouco prototípicas para as de um sujeito negro: cabelos cacheados macios, nariz pequeno e uma pele relativamente clara. O que lhe faz se questionar se seu pai – o qual nunca conhecera – era branco.

O psiquiatra martinicano Frantz Fanon em *Pele negra, máscaras brancas* (2018) argumenta que a opressão colonial e o racismo, que a estrutura, exerceram um papel fundamental na criação das subjetividades dos colonizados e dos colonizadores. No caso dos negros colonizados, por exemplo, isso se refletiu em uma não aceitação de sua autoimagem, o que os levou a buscar o embranquecimento. Aliados, vivendo em sociedades fortemente marcadas pelo racismo e precisando escapar de estereótipos negativos, os negros precisaram

10. *Da quel giorno parto sempre foderata di documenti. Noi negri saraceni dobbiamo difenderci a ogni costo. Mamma dice che esagero. [...] E poi aggiunge (con mia grande vergogna): “non sei negra tu, sei come Beyonce, un po’ lattea”. Mamma usa sempre questa parola qua. Dice sempre negro o negra, a volte l’ho sentita dire negraccio, mi si è gelato il sangue. Per mamma i negri sono quelli più scuri di lei, quelli che hanno i capelli crespi, il naso grande, le natiche prominenti. Lei ha il colore giusto, dice. Giusta miscela di melanina. Il suo colore le piace. Però il mio le piace di più. “Hai preso da tua nonna, che era bella chiara”. Io mi guardo allo specchio e chiedo a Dio (o al suo vice, mi va bene uguale) perché cavolo non mi abbia fatto il naso grande. Mi avrebbe reso una vera black con i controcoglioni, mi sarei fatta quelle belle trecce da rasta e poi giù un angolo con una canna a riempirmi di orgoglio. Invece ho degli strani ricci morbidi, il naso minuscolo dei somali e una pelle di un chiarore spettrale per essere nera. Forse mio padre era un bianco. L’idea mi inorridisce. Mamma di papà non parla mai.* (SCEGO, 2008, p. 40-41)

e precisam consciente ou inconscientemente refugiar-se por trás das ditas máscaras brancas, nem sempre obtendo sucesso – eis alguns exemplos das máscaras brancas: relacionamentos inter-raciais com brancos para o branqueamento das próximas gerações, produtos cosméticos que clareiam a pele, seguir padrões de consumo, de costumes, culturais, artísticos ou religiosos dos brancos etc.

Em outra passagem no romance, vemos Zuhra reportar outro exemplo de um episódio de racismo que vivenciou em seu trabalho na livraria Libla: a invisibilização ou as repetidas vezes em que clientes não a chamam, pois a confundem com a funcionária encarregada pela limpeza da loja:

Importante dizer que na Libla sempre me confundem com a funcionária da limpeza. É por isso que sou etérea. Ninguém pede informações para a funcionária da limpeza. Nunca, abadan. É quase como se ela não existisse. A equação era negra igual a ajudante, nunca negra igual a vendedora. Mas, cês não veem? Não veem este crachá amarelo fluorescente com nome, sobrenome e número de matrícula? Pra vocês, por que o uso? Não, não tem nada a ver com o visto de permanência. Resposta errada! Não, parecerá estranho a vocês que eu seja cidadã da República, esta república, e que acredito na Constituição de 1948, nos seus valores (sim, eu sei, para alguns idiotas esses valores estão fora de moda). [...] Entenda, cliente da Libla, que de qualquer forma, a cidade eterna está mudando ao seu redor. E que aqui também estamos nós. Eu tô aqui há mais de vinte anos, não é nenhuma ninharia. E tem gente ainda mais velha do que eu. O seu pânico, cliente, está atrasado, devia se borrar de medo há trinta anos, agora é tarde. (SCEGO, 2008, p. 235)¹¹

11. *C'è da dire che alla Libla mi scambiano sempre per la donna delle pulizie. Ecco perché sono eterea. Nessuno chiede informazioni alla donna delle pulizie. Mai, abadan. È quasi come se non esistesse, la donna delle pulizie. L'equazione era nera uguale sguattera, mai nera uguale commessa. Almeno per certe persone. Ma che, nun ce vedete? Non lo vedete 'sto cartellino giallo fosforescente con tanto di nome, cognome e numero di matricola? Secondo voi perché ce l'ho? No, non c'entra nulla il permesso di soggiorno. Risposta errata! No, vi sembrerà strano ma io sono cittadina della Repubblica, questa repubblica, e credo nella Costituzione del '48, nei suoi valori (sì, lo so per certi dementi è fuori moda). [...] Renditi conto, cliente Libla, che volente o nolente, la città eterna te sta a cambia' intorno. Che ci siamo pure noi. Io ce sto da più de 'na ventina d'anni, mica bruscolini. E c'è gente anche più vecchia di me. Il tuo panico è tardivo, cliente, te dovevi caga' in mano trent'anni fa, mo' è tardi.* (SCEGO, 2008, p. 235)

Essa invisibilidade, porém, é paradoxal, na medida em que denota uma invisibilização social justamente do sujeito que é marcado visualmente: o negro. Não enxergar o sujeito negro, no caso, está intrinsecamente relacionado ao fato dele ocupar um posto de trabalho de pouco ou nenhum prestígio social, ou seja, o de limpeza. E mesmo que este sujeito negro seja indicado como alguém que ocupa um cargo diferente, nosso olhar, formado dentro de uma sociedade marcadamente racista, está habituado a sempre vê-lo em posições que denotam subalternidade, como afirma Zuhra em “a equação era negra igual a ajudante, nunca negra igual a vendedora”.

Além disso, Zuhra acena para o fato de que essa identidade italiana branca monocultural está mudando, e este não é um fenômeno recente. A sociedade italiana, sobretudo no contexto do mundo global, tem sido constantemente atravessada por fluxos culturais; a preocupação atual, ou como ela diz, o “pânico”, é inútil, posto que atrasado.

Considerações finais

Oltre Babilonia (Para além da Babilônia, em tradução livre) é um dos romances tematicamente mais ricos de Igiaba Scego, nele se discute o passado colonial italiano, memória, questões de gênero e étnico-raciais, hibridismo cultural e linguístico, relações familiares (mãe e filha e ausência paterna), ditadura militar argentina, abuso sexual no espaço escolar.

A personagem Zuhra Laamane representaria esse italiano da nova Babilônia/Babel de línguas e culturas que é a Itália contemporânea. Uma Itália que, é importante dizer, sempre foi mediterrânea, sempre foi um entreposto em que povos se encontraram desde a Antiguidade até a contemporaneidade; não obstante isso, a partir da sua unidade política no século XIX, o país sistematicamente mantém no esquecimento – quando não nega – que culturas e línguas tão diversas sempre conviveram em constante contato sob o seu teto tricolor.

Igiaba Scego é apenas um nome entre outros tantos de escritoras e escritores – Gabriella Kuruvilla, Gabriella Ghermandi, Ingy Mumbiayi, Pap Khouma, Salah Methnani e o coletivo de escritores Wu Ming, só para citar alguns exemplos – que jogam luz sobre essa Itália que historicamente nunca foi branca, mas que, a partir de um

projeto político desde a sua Unificação, tenta apagar o seu passado mestiço com a finalidade de integrar o seletor e privilegiado grupo da branquitude.

A identidade italiana não está em vias de extinção, mas o que escritoras e escritores, intelectuais e artistas fazem é problematizar essa identidade tão tradicional, pensá-la mais democrática e mais ampla culturalmente. O futuro da identidade italiana, na perspectiva de Scego, será transnacional, multicultural, multirracial e híbrido para todas e todos.

Referências

- ALMEIDA, S. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- BENVENUTI, G. L'italianità nel tempo della letteratura della migrazione. *Semestrare di teoria e critica della letteratura: cultura/culture: metamorfosi dell'idea di cultura tra ottocento e terzo millennio*. n. XIV, vol. 1-2, p. 207-218. Roma/Pisa: Fabrizio Serra Editore, 2012.
- FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2019.
- HOBSBAWM, E. J.; RANGER, T. *A invenção das tradições*. Trad. Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- MBEMBE, A. As formas africanas de auto-inscrição. *Revista Estudos Afro-Asiáticos*, trad. Patrícia Farias, ano 23, nº 1, p. 177-209, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v23n1/a07v23n1.pdf> Acesso em: 14 de nov. 2020.
- MBEMBE, A. *Crítica da razão negra*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2019.
- ROMEO, C. & LOMBARDI-DIOP, C. IL postcoloniale italiano. Costruzione di un paradigma. In: ROMEO, C. & LOMBARDI-DIOP, C. (a cura di). *L'Italia postcoloniale*. Firenze: Le Monnier Università/Mondadori Education: 2014, p. 1-38.
- SAID, E. *Orientalismo*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SCAMPARINI, J. *Do simbólico ao subjacente: nuances de um discurso sobre a identidade italiana no cinema de Fellini*. 237 f. Tese (Doutorado

- em Letras Neolatinas) – Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.
- SCEGO, I. *Oltre Babilonia*. Roma: Donzelli editore, 2008.
- SCHUCMAN, L. V. *Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana*. 160 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade de São Paulo, 2012.
- WOODWARD, K. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”. In: DA SILVA, T. T. (org.) *Identidade e diferença: a perspectiva Estudos Culturais*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

A performance gestual das personagens como ruptura narrativa em Franz Kafka: reflexões acerca das ideias de gesto de Walter Benjamin

Luísa Osório Rizzatti (UFRGS)¹

Considerações iniciais

Uma característica muito marcante na obra de Franz Kafka é a frequente ausência de progresso narrativo, de modo que suas histórias não se constroem de acordo com uma lógica tradicional de um enredo com começo, meio e fim. Pelo contrário, em vez de se pensar em uma linearidade, percebe-se um desenvolvimento circular, em que as ações não se desenrolam.

Essa maneira de organizar a narrativa é bastante similar à lógica do mito, em que o tempo é sempre igual, sem transformação: é o tempo do eterno retorno. Nessa linha de pensamento, à primeira vista, as obras do autor tcheco poderiam ser julgadas como um retorno à forma mítica, mas a hipótese é de que, na verdade, Kafka parece subverter o mito a partir de recursos que se repetem em várias de suas narrativas, como a problemática sonora e a performance gestual das personagens, por exemplo

A ideia do presente estudo é escolher uma dessas repetições, no caso, o elemento gestual, e analisar como ela é trabalhada nos textos *Um relatório para uma academia* e *O veredicto*, além de observar, ao final, de que forma esse desenvolvimento gestual poderia contribuir para uma ruptura na condição mítica pré-estabelecida.

A circularidade kafkiana

Em seu famoso ensaio *Kafka: pró & contra*, o filósofo alemão Günther Anders aponta para uma importante discrepância entre sujeito e mundo nas histórias de Kafka, de forma que parece não haver, em momento algum, uma adequação do primeiro diante do segundo, é

1. Mestranda em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: luisarizzatti@hotmail.com

um eterno desencaixe que produz tentativas vãs de conciliação ou aproximação. A explicação de Anders para essa inadequação busca um paralelo com o *Cogito ergo sum*, de Descartes. Esse “penso, logo existo” poderia ser substituído por “pertencço, logo existo” (ANDERS, 2007, p. 28). Descolado do mundo, o sujeito kafkiano revela-se um estranho, alguém em permanente exílio, sem pertencimento algum: é um avulso, uma peça estranha atirada para jogar um jogo que não é o seu. Esse ser exilado não “é”, pois, “em alemão, ‘ser’ quer dizer as duas coisas: ‘estar aí’ (*dasein*, existir) e ‘pertencer a’ (*ihmgehören*, ser *de*). Quem ‘pertence’ (*é de*), pode dizer: *ergo sum*” (ANDERS, 2007, p. 28, grifos do autor).

Ainda de acordo com a lógica do pensador alemão, alguém que não pertence a uma dada ordem é alguém sem hábitos, é um ser não convencional. Isso não significa que ele rompe com as convenções, mas que, na verdade, nem chega a ter acesso a elas (ANDERS, 2007). Assim, os hábitos e costumes alheios funcionam como um sistema imposto, um conjunto de regras decretadas arbitrariamente pela burocracia. Nada do que acontece é óbvio, pois falta uma consciência diante dos acordos sociais, por isso tudo pode parecer assustador e diferente. Afinal de contas, trata-se de um sujeito alheio, perdido, alguém sem conexão: é aquela peça atirada aleatoriamente para jogar o tal jogo desconhecido. Se essa pessoa não participa dos juízos e das normas da sociedade, então, desde o princípio, ela já está condenada por essa mesma sociedade.

Não é à toa que esse tema da culpa, da punição e da condenação é tão presente na narrativa Kafkiana, tanto nos textos mais célebres quanto em contos menos conhecidos.

Considerando essa questão moral, outra consequência do não pertencimento é justamente o não saber com quem se tem obrigações nem quais são elas. As noções de direitos e deveres tornam-se confusas, nubladas, de modo que a ausência de um espaço limitado do que é ou não permitido culmina em um processo de acumulação de culpa. A falta de saber produz uma consciência que anda em círculos, criando uma espécie de “carrossel moral de martírio” (ANDERS, 2007, p. 39), em que o herói, sendo excluído do mundo, não sabe onde é sujeito de deveres; devido a isso, adquire uma má consciência. Consequentemente, ele não reclama por direitos; se não tem direitos, nunca está certo; isso aumenta sua confusão moral, o que o leva a ficar apartado do mundo (ANDERS, 2007, p. 40).

Nota-se, claramente, que é a lógica circular que rege o modo de funcionamento das personagens kafkianas. Geralmente imersos em um contexto de fracasso, de desconhecimento e de impotência, o sentimento de perpétua angústia é desencadeado, e o protagonista mostra-se incapaz de sair desse funesto círculo de frustrações. A mente do herói, dessa forma, gira em um eterno processo de repetição, o que o torna alguém que não consegue sair do mesmo lugar nem chegar a lugar algum, uma vez que quase não existe possibilidade de redenção. Essa “não chegada” equivale à ideia de “paraíso” para os cristãos: a vida aqui na terra é uma pré-vida, uma preparação para a vida verdadeira, que seria no paraíso. A vida consistiria apenas em uma repetição de ações cotidianas cujo intuito final seria o de alcançar a plenitude (ANDERS, 2007). Diante desse paralelo, a trajetória do sujeito kafkiano, que nunca consegue chegar aonde almeja, também se caracteriza por uma extenuante repetição que não permite o progresso do tempo. Os dias mudam, mas o *destino* é o mesmo: angústia e insucesso. Kafka cria, então, imagens paralisadas a partir do tempo paralisado (ANDERS, 2007). É devido a essa espécie de congelamento cênico que Theodor Adorno reflete acerca da proximidade da obra de Kafka com a pintura, mais especificamente com o expressionismo:

Este [o elemento visual] afirma sua prioridade por meio de gestos. Somente o visível pode ser narrado, mas nesse processo o visível torna-se completamente estranho, transforma-se em imagem, no sentido mais literal da palavra. Kafka salva a ideia do expressionismo não ao se forçar em vão para escutar os sons primordiais, mas ao transferir para a literatura os procedimentos da pintura expressionista. (ADORNO, 1998, p. 261)

Muitas vezes, inclusive, as histórias tratam mais de reflexões em torno de uma dada problemática do que de ações. É só olharmos para a novela *A construção*, por exemplo, em que um animal não identificado dedicou-se a construir um projeto de moradia perfeita para que pudesse viver em paz e, sobretudo, para que não fosse atacado por predadores que tentassem invadir sua toca. Durante quase todo o texto, entretanto, o que se sobrepõe são os conflitos internos do narrador-personagem, que passa o tempo inteiro angustiado, refletindo sobre a eficácia de sua construção e criando hipóteses para a origem dos ruídos que andava ouvindo. Esse é um bom exemplo de

como a arquitetura mental e os dilemas interiores de uma personagem prevalecem sobre as suas ações, deixando as cenas quase que imóveis de acontecimentos.

Diante dessa imobilidade, as personagens não possuem liberdade nem para tentar mudar o rumo da sua história, de forma que até se parecem com marionetes, tendo a sua vida manipulada e vivida por outros. A pessoa desconhece, entretanto, os motivos para esse decreto. Seria uma certeza cega no seu próprio fracasso. Por fim, a última consequência de um sujeito que não habita o seu mundo é a sensação angustiante de sufocamento. Mas Anders (2007) aponta para uma ideia inversa de aprisionamento, pois se trata de uma prisão negativa: “Kafka não se sente preso por dentro, mas por fora. Não quer se evadir, mas invadir o mundo” (ANDERS, 2007, p. 48). Invadir, fazer parte, estar dentro, pertencer, acabar com o exílio. Nessa frequente forma de construir as personagens e o enredo, contando com figuras já fadadas a um destino traçado (o fracasso) e a uma vida de infinitas repetições, Kafka parece desenvolver em suas histórias uma estrutura muito similar à da ordem mítica.

A lógica do mito, do destino e do Direito

Em *Dialética do Esclarecimento*, Theodor Adorno e Max Horkheimer produziram uma ferrenha crítica à instrumentalização da razão iluminista, razão essa que pretendia conhecer de fato o mundo e, assim, livrar a humanidade das explicações mitológicas da natureza. A terra esclarecida seria tomada pelo saber e pela ciência em detrimento da imaginação. A técnica e a instrumentalização, que formam a essência desse saber, seriam aplicadas através de métodos específicos para desencantar o mundo e destruir o animismo. Os filósofos frankfurtianos defenderam, entretanto, que essa mesma razão que tanto buscava esclarecer é, na verdade, muito próxima daquilo que ela tanto rejeitava: do mito. Isso porque, assim como o mito, a razão contém uma estrutura de conhecimento atrelada à repetição.

Assim, a crítica dos autores mostra que todo esse esforço de romper com o mito acabava retornando ao homem e à sua razão como um bumerangue: o ser humano buscava fugir da dominação (da natureza), mas acabou criando outra dominação (do homem pelo homem) e produzindo uma série de barbáries, como os fascismos. Em

resumo, o homem quer se livrar da compreensão mitológica do mundo porque ela estaria exercendo uma violência sobre o homem, porém, ao dominar seus semelhantes, o homem também exerce uma violência terrível:

Do mesmo modo que os mitos já levam a cabo o esclarecimento, assim também o esclarecimento fica cada vez mais enredado, a cada passo que dá, na mitologia. Todo conteúdo, ele o recebe dos mitos, para destruí-los, e ao julgá-los, ele cai na órbita do mito. Ele quer se furtar ao processo do destino e da retribuição, fazendo-o pagão, ele próprio, uma retribuição. No mito, tudo o que acontece deve expiar uma pena pelo fato de ter acontecido. E assim continua no esclarecimento: o fato torna-se nulo, mal acabou de acontecer. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 26)

Essa contradição também acontece no âmbito do Direito. No texto *Sobre a crítica do poder como violência*, Walter Benjamin reflete acerca da violência do Estado, considerando a relação circular entre meios e fins. O Estado produz uma violência, que se perpetua por violência e que pode ser destituído pelo povo através de formas violentas. É essa lógica completamente circular que se vincula ao mito (Benjamin, 2012a).

Em *Destino e Caráter*, o jovem Benjamin deseja desfazer a ligação causal que normalmente se faz entre essas duas palavras. Pelo contrário, por mais que coincidam, os seus conceitos são muito divergentes, portanto, onde houver caráter, por exemplo, não vai haver destino (BENJAMIN, 2012b). Seria bastante arbitrário, portanto, defender que o destino é derivado do caráter. Geralmente, o caráter é atrelado a um contexto ético, enquanto o destino é colocado sob o viés religioso, vinculado à culpa. Benjamin, entretanto, afirma que precisamos nos descolar dessas percepções (BENJAMIN, 2012b).

O principal ponto que o autor nos coloca é que o destino é algo ligado diretamente ao mito. O destino situa-se no próprio contexto da culpa, de modo que revela algo que começou por ser condenado para depois ser culpado (BENJAMIN, 2012b). Esses elementos (desgraça, culpa) estão intrinsecamente relacionados ao Direito, uma vez que este não condena à punição, mas à culpa. Transformar a vida em uma condenação é tarefa do âmbito do Direito, que simplesmente naturaliza a culpa. Nesse sentido, Benjamin defende que não é a partir do campo do Direito que o homem se distancia do mito: foi só na tragédia que o gênio conseguiu emergir das névoas da culpa, pois rompeu com o destino demoníaco. É por isso que, na verdade, a ordem do

Direito é a contraposição da experiência do trágico (CHAVES, 2003) e, devido a isso, uma aproximação com a ordem mítica, uma vez que o Direito reencena o drama do destino (CHAVES, 2003).

Como afirmava Benjamin, a culpa está em um tempo totalmente diferente do tempo da redenção, da verdade, da música. Ela se insere de modo impróprio no fluxo do tempo (BENJAMIN, 2012b). Ernani Chaves ilumina essa ideia ao explicitar a reflexão benjaminiana de que a temporalidade do destino é a mesma da culpa e do mito: é um tempo parasitário, que não conhece o presente, que apenas gira em torno de uma infinita repetição (CHAVES, 2003).

Dessa forma, observa-se o diálogo entre os autores aqui citados: a razão esclarecida, de que trataram Adorno e Horkheimer, tenta se livrar do mito. Benjamin também fez estudo sobre algo que tenta desvincular-se dessa lógica, no caso, o Direito. O fato é que ambos os objetos não só não conseguem se libertar da ordem mítica, como também acabam repetindo os mesmos procedimentos daquilo que tanto rejeitavam. Kafka, por sua vez, também criava narrativas com elementos estruturais do mundo mítico, entretanto, bem como afirma Benjamin com exatidão: “uma coisa, porém, é certa: Kafka não cedeu à sedução do mito” (BENJAMIN, 2012c, p. 153). Qual seria, então, a outra possibilidade que Kafka encontra fora desse círculo do eterno retorno? Como Kafka fugiu da sedução mítica?

A ruptura pelo gesto

Walter Benjamin (2012c), em seu célebre ensaio *Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte*, defende a tese de que a obra do escritor tcheco traz à tona um enigma atrelado à aproximação da sua literatura com o teatro. A personagem kafkiana, na análise de Benjamin, está naturalmente em cena, e reivindica essa posição através dos gestos. Isso não é característica de um ou outro texto do escritor, mas, sim, algo familiar ao conjunto de suas narrativas:

Somente então se perceberá claramente que toda a obra de Kafka representa um código de gestos, cuja significação simbólica não é, a princípio, de modo algum definida para o autor, mas de um tipo que é buscada sempre em novos contextos e experiências. O teatro é o lugar dessas experiências. (BENJAMIN, 2012c, p. 157)

Para ser mais específico, Benjamin (2012c) associa a atmosfera kafkiana ao teatro clássico chinês, que é uma arte gestual, acima de tudo. A dramaturgia na China faz parte de uma tradição milenar, podendo ser remontada há mais de três mil anos. Justamente por ser uma arte tão antiga, várias formas de teatro foram se desenvolvendo com o passar das décadas. Se considerarmos apenas o teatro moderno, por exemplo, há seis divisões, em períodos cronológicos, de acordo com a pesquisadora Márcia Schmaltz (2015): o período germinal (1899-1917), a vanguarda (1918-1930), o amadurecimento (1930-1936), a resistência e libertação (1937-1949), a República Popular da China e Revolução Cultural (1949-1976), o renascimento e neorealismo (1978 -).

Mas, se formos pensar no tradicional teatro chinês, ao qual Benjamin se referia, estaríamos considerando uma argumentação cuja temática girava em torno dos feitos heroicos históricos e das lendas populares. Havia uma união de “elementos trágicos e cômicos, misturados com canto, dança, narração poética e luta marcial” (TIAN, 1993, p. 39 apud SCHMALTZ, 2015, p.116). Fora isso, “outra forma de representação é um diálogo com uma linguagem muito próxima da fala corrente e pantomimas com gestos” (SCHMALTZ, 2015, p. 116).

Para exemplificar melhor, trago um caso famoso, tradicional e dominante, que é a Ópera de Pequim, relativamente jovem, que teve o seu início por volta do ano de 1790. Em 2010, foi considerada pela UNESCO um Patrimônio Cultural Intangível da Humanidade. Bastante interdisciplinar como de costume, as performances artísticas dessa natureza também mesclam canto, recitação, dança, encenação, acrobacias e artes marciais. A dimensão gestual aqui é crucial, pois é justamente através de gestos que os atores descrevem ambientes, criam situações importantes e constroem uma ambientação emocional. A proximidade com o público é marca obrigatória, mais importante do que o próprio cenário (SCHMALTZ, 2015). Nessas apresentações, é comum o ator fazer um significativo uso de mímicas, uma vez que precisa interagir, inclusive, com objetos inexistentes.

Com o intuito de caracterizar mais especificamente, Benjamin aponta o gesto que aparece frequentemente nas histórias de Kafka: o movimento do herói de inclinar profundamente a cabeça sobre o peito, seja por cansaço, seja por servilismo (BENJAMIN, 2012c). A ideia de inclinação realmente é bastante enfatizada em vários textos de Kafka, sendo, inclusive, grafada com a mesma palavra no alemão.

No pequeno conto *Um médico rural*, por exemplo, esse gesto aparece em dois momentos importantes. Na história, o único médico do distrito recebe um chamado urgente em meio a uma nevasca: precisava atender um menino gravemente doente a dez milhas de distância. O problema é que seu cavalo havia morrido devido ao excesso de esforço da última viagem, portanto o médico teoricamente não tinha mais como se deslocar até o paciente. Ele encontrava-se somente na companhia de sua criada, mas logo percebeu que havia mais gente no vilarejo quando deu um chute na pocilga e viu que dentro tinha um homem desconhecido: “Eu não soube o que dizer e *me inclinei* só para ver o que ainda havia na pocilga” (KAFKA, 2010a, p. 14, grifos meus). Em alemão, temos: “Ich wußtenichts zusage und *beugtemich* nur, um zusehen, was es noch in dem Stall gab” (KAFKA, 1952, p. 107, grifos meus). O verbo conjugado *beugte* (primeira pessoa do singular), acompanhado do pronome *mich*, traz a ideia do curvar-se. Nesse caso, trata-se de um momento importante da narrativa, em que uma pessoa aparece inesperadamente e traz a solução para o problema da falta de cavalos. O gesto de se inclinar foi seguido de um momento em que as palavras não foram suficientes para explicar algo, portanto o que restava à personagem era somente a performance gestual de se curvar e tentar entender o que estava acontecendo.

Em outra passagem do mesmo conto, também temos essa raiz, só que com o acréscimo do prefixo: “Olho em torno; ninguém escutou; os pais mudos *estão inclinados para frente* e aguardam o meu veredicto” (KAFKA, 2010a, p.16, grifos meus). No original, lemos: “Ich sehe mich um; niemand hat es gehört; die Eltern stehen stumm *vorbeugt* und erwarten mein Urteil” (KAFKA, 1952, p.109, grifos meus). O *ge* serve para dar a ideia de participio e o *vor* designa uma noção de “para frente”. Mesmo com esses acréscimos, o verbo é o mesmo: *sichbeugen*, que pode ser lido aqui como curvar-se. Nos casos citados, o tradutor Modesto Carone optou por usar o verbo *inclinarse*. Analisando essa situação, o gesto aqui é retido no tempo, como se indicasse “instantes congelados” (ADORNO, 1998, p. 248). Quando os pais do paciente se inclinam, parece que nada mais se move: toda a atenção é dirigida para ouvir o que o médico diria.

O principal gesto de Kafka, o mais forte de todos, entretanto, na reflexão benjaminiana, é a vergonha. Não se trata somente de uma vergonha diante dos outros, mas uma espécie de vergonha pelos

outros. É o constrangimento perante uma condição vivenciada por um outro, algo de fora, mas que mesmo alheia, afeta aquele que observa. Nesse aspecto, ela apresenta uma face dupla, sendo simultaneamente “uma reação íntima do indivíduo e uma reação socialmente exigida” (BENJAMIN, 2012c, p. 168). Em relação a essa última esfera, Benjamin refere-se ao peso da família, que exerce o papel de um parasita cuja única tarefa é de sugar as energias do protagonista, punindo-o em uma espécie de tribunal paterno. A relação de Kafka com essa questão não é a de esconder a vergonha para justamente sair dessa situação constrangedora, mas sim de poder sentir a vergonha sem mal-estar, sem culpa, sem problemas. De modo algum seria uma forma de “libertar-se da vergonha, mas de libertar a vergonha” (AGAMBEN, 2016, p. 79).

Um relatório para uma academia: o gesto como possibilidade de saída

No conto *Um relatório para uma academia*, o ex-símio Pedro Vermelho conta como aconteceu a sua transformação de macaco para homem a partir do momento em que fora capturado e enjaulado de forma traumática. A narrativa é marcada por um forte tom de rememoração, uma vez que o protagonista se dedicou a lembrar do seu passado, e por uma profunda reflexão, que é um elemento bastante característico das parábolas animais de Kafka (BENJAMIN, 2012c).

Além de contextualizar a sua origem como macaco, vai gradualmente descrevendo quais situações permitiram-no adentrar o mundo humano e nele se estabelecer: “a primeira coisa que aprendi foi dar um aperto de mão; o aperto de mão é testemunho da franqueza” (KAFKA, 2010b, p. 60). Nesse pequeno trecho, já é possível notar que o primeiro elemento responsável por começar a transição para a vida humana é nada menos que um gesto. O sentido do gestual aqui é bastante simples, pois significa a comunicação, é o de estar imerso em códigos comuns a um povo ou a uma cultura. Não mostra só certa franqueza, mas também gentileza, cortesia, identificação, consentimento. É um gesto importante porque é o primeiro movimento que leva a personagem a iniciar uma proximidade com o mundo novo em que se propunha a imergir. Não é um movimento decisivo, de reviravolta, mas é o gesto do iniciar, é o propulsor.

Seguindo o relato a partir de suas próprias memórias, descreve que ficara preso em uma jaula de três lados, que era pregada em um caixote, que formava a quarta parede. Era um espaço muito pequeno, não conseguia se mover com tranquilidade, precisando ficar o tempo todo agachado, com os joelhos dobrados, tremendo o corpo em uma posição nada confortável. Sentia-se completamente sem nenhuma saída. Repetia várias vezes ao longo do conto o quão angustiado ficava ao confirmar, a todo instante, que, pela primeira vez na vida, não tinha mesmo saída. Outro anseio significativo era de explicitar que saída, na perspectiva dele, não significava liberdade, como provavelmente muitos poderiam pensar. A chave de tudo era o movimento: ficar parado com os braços levantados, comprimido contra o caixote, era tudo o que o protagonista mais buscava abandonar. Apenas o “ir a frente, ir a frente” (KAFKA, 2010b, p. 65) poderia garantir uma mudança de rumo na situação extremamente complicada em que ele se encontrava. Por isso, achar um escape tornou-se a prioridade para o símio Pedro.

Aos poucos, foi percebendo que seria possível atingir uma saída através da observação. Precisava ver, com muita calma e atenção, como as pessoas agiam para que pudesse repetir seus gestos e, cada vez mais, se aproximar do modo humano de ser:

são homens bons, apesar de tudo. Ainda hoje gosto de me lembrar do som dos seus passos pesados que então ressoavam na minha sonolência. Tinham o hábito de agarrar tudo com extrema lentidão. Se algum queria coçar os olhos, erguia a mão como se ela fosse um prumo de chumbo. (KAFKA, 2010b, p. 65)

Nota-se, progressivamente, que o engajamento corporal, sobretudo o gesto, destaca-se como a principal forma de chegar a tão almejada saída. É observando o movimento do corpo e, depois, dedicando-se à imitação que o macaco vai conseguindo se aproximar do jeito humano. Interessante o fato de que a observação é tão sutil e precisa que a personagem se concentra em detalhar até o ritmo do gesto, lento e pesado. Percebia, também, a frequência dos movimentos e ressaltava a importância de jamais ficar na imobilidade: “Via aqueles homens andando de cima para baixo, sempre os mesmos rostos, os mesmos movimentos, muitas vezes me parecendo que eram apenas um. Aquele homem ou homens andavam pois sem impedimentos” (KAFKA, 2010b, pp. 66-67). A característica

da imitação, nesse sentido, é uma das que mais ajudam a explicitar o caráter cênico das ações, de modo que os acontecimentos são resumidos pelo espelhamento de um gesto: “Era tão fácil imitar as pessoas! Nos primeiros dias eu já sabia cuspir. Cuspimos então um na cara do outro” (KAFKA, 2010b, p. 67).

Como o processo de inclusão no mundo humano não era imediato, o macaco também passou por dificuldades, tendo momentos em que precisava prestar atenção em um professor, que tentava ensiná-lo a beber como um homem. Por outro lado, assim como uma situação podia estar complicada numa linha, na outra, o problema já quase que se resolve plenamente. Bem como é típico em Kafka, tudo muda de um instante ao outro, como se sempre fôssemos conduzidos a uma atmosfera do “de repente”:

[...] quando, nessa noite, sem ser observado, *eu agarrei uma garrafa* de aguardente deixada por distração diante da minha jaula, desarrolhei-a segundo as regras, sob a atenção crescente das pessoas, levei-a aos lábios e sem hesitar, sem contrair a boca, como um bebedor de cátedra, com os olhos virados, a goela transbordando, *eu a esvaziei de fato e de verdade*; joguei fora a garrafa não mais como um desesperado, *mas como um artista*; na realidade, esqueci de passar a mão na barriga, mas em compensação - porque não podia fazer outra coisa, porque era impelido para isso, porque os meus sentidos rodavam - *eu bradei sem mais ‘alô!, prorrompi num som humano, saltei com esse brado dentro da comunidade humana e senti, como um beijo em todo o meu corpo que pingava de suor, o eco -‘ouçam, ele fala!’* Repito: não me atraía imitar os homens; eu imitava porque procurava uma saída, por nenhum outro motivo. (KAFKA, 2010b, pp. 69-70, grifos meus)

Fica bastante evidente o tom performático e visual da ação. Ele não era mais um desesperado, já até adquiria status de artista, de tão bem que desempenhava a sua cena teatral. É basicamente esse o ponto da reviravolta: são vários gestos, todos imitados do modo humano de ser, apreendidos por uma observação atenta e perspicaz, que garantiram uma chancela dos espectadores humanos: sim, ele era capaz de se passar por um homem. O gesto da imitação, entretanto, não era só visual. O elemento decisivo aqui foram os gestos acompanhados de um som humano emitido quase que naturalmente, seguindo a sequência da performance.

O veredicto: o gesto como prova da superioridade paterna

Considerando justamente a questão do tribunal paterno, já mencionada anteriormente, outro texto de Kafka que revela uma importante dimensão gestual e que carrega essa tensão familiar é a novela *O veredicto*, escrita no ano de 1912. De acordo com Modesto Carone (2011), essa obra contém a estrutura básica que seus trabalhos posteriores desenvolveram, com as devidas adequações. Narrada na terceira pessoa, a novela explora o conflito familiar entre o jovem comerciante Georg Bendemann e seu velho pai. O rapaz estava prestes a se casar com uma moça chamada Frieda Brandenfeld. De tempos em tempos, escrevia cartas a um amigo que se refugiara na Rússia, mas não costumava discorrer detalhadamente acerca de seus êxitos financeiros e amorosos, pois tinha receio de fazer o amigo se sentir mal com a vida fracassada que levava em São Petersburgo, onde vivia isolado. Para não gerar constrangimentos nem frustrações, escrevia amenidades, relatando incidentes insignificantes. Por outro lado, tanto Bendemann quanto a sua noiva já acreditavam que estava na hora de revelar ao amigo sobre o casamento que se concretizaria nos próximos meses. Até esse ponto, o narrador apenas tinha apresentado essas tensões e contado um pouco da vida de Bendemann, principalmente sobre as mudanças que ele e a família experimentaram após o falecimento da mãe, três anos antes.

A narrativa começa a mudar quando Georg finalmente decide revelar ao amigo que estava noivo. Para livrar-se desse conflito, escreveu a carta, mas, antes de enviá-la, queria contar a sua decisão ao pai. Aqui a figura paterna aparece como uma “última instância” de julgamento, alguém que tem poder suficiente para impor medo e respeito ao filho, que deve consultá-lo. É a partir desse momento que a história começa a ganhar traços cênicos, tendo um intenso desenvolvimento dos movimentos e dos gestos, que se tornam elementos cruciais para o desenrolar dos fatos. Quando se dirige ao pai para conversar sobre o assunto, Georg faz uma observação acerca da postura do pai, caracterizando um viés corporal que ajuda a definir um pouco a sua personalidade, ou, pelo menos, o momento de vida em que o idoso se encontrava: “Na loja ele é totalmente diferente do que é aqui, sentado com todo o peso do corpo e os braços cruzados sobre o peito” (KAFKA, 2011, p. 35). Dentre vários desses momentos

gestuais, separei apenas dez para analisar com mais atenção e notar como eles se relacionam entre si.

O primeiro trata-se de uma iniciativa do pai, que estica para o lado a boca desdentada e começa a falar que não quer ser enganado, por isso questiona se o filho realmente tem um amigo na Rússia. Calado há dias, o homem mais velho sai da sua posição inerte para finalmente elaborar um questionamento em direção a Georg. É o gesto que marca o começo da mudança narrativa. O segundo movimento trata-se de uma consequência do primeiro citado: “Georg levantou-se, embaraçado” (KAFKA, 2011, p. 36, grifos meus). Ao ouvir a pergunta deveras descabida do seu pai, o jovem fica confuso e começa a mudar de assunto. Em vez de falar da carta, discorre sobre o modo de vida precário do senhor, mostrando-se preocupado com o estado de saúde do pai, de tal forma que chega a propor que troquem de quarto e que visite o médico.

A terceira sequência de movimentos descreve uma oposição de estados: *o pai permanece imóvel, enquanto apenas o filho se mexe*. O pai apenas enuncia o nome do filho, e esse chamado já é o suficiente para fazer Georg mudar de posição no mesmo instante. A atmosfera parece refletir uma tensão, um clima tão pesado que o diálogo não ocorre. São basicamente os movimentos do corpo que conduzem a cena:

Georg estava em pébem ao lado do pai, que tinha deixado pender sobre o peito a cabeçade cabelos brancos e desganhados.

– Georg – disse o pai em voz baixa, *sem se mover*. Georg ajoelhou-se imediatamente ao seu lado, viu nos cantos dos olhos do rosto cansado do pai *as pupilas dilatadas se voltarem para ele*. (KAFKA, 2011, p. 36, grifos meus)

Depois desses três momentos iniciais, que servem como uma espécie de preparação do leitor para uma mudança de rumo, observa-se o quarto gesto escolhido, que é responsável pela ruptura fundamental da narrativa. Emerge aí uma cena bastante plástica e teatral, quando Georg leva o seu pai para deitar na cama, coloca a coberta por cima do corpo e diz:

– Fique tranquilo, você está bem coberto”

– Não! – bradou o pai de tal forma que a resposta colidiu com a

pergunta, *atirou fora a coberta com tamanha força*, que por um instante ela *ficou completamente estirada no voo e pôs-se em pé na cama*, apoiando-se de leve só com uma mão no forro.

– Você queria me cobrir, eu sei disso, meu frutinho, mas ainda não estou recoberto. E mesmo que seja a última força que tenho, ela é suficiente para você, demais para você. É claro que eu conheço o seu amigo”. (KAFKA, 2011, p. 38, grifos meus)

O gesto que vai provocar o giro da história é acompanhado do som retumbante do “não!” categórico e irado do pai. Ao arrancar a coberta com força e violência, mostra que não está assim tão debilitado e que ainda possui o domínio da relação pai-filho. O gesto é tão preciso e brutal que consegue, durante um pequeno instante, deixar o tecido completamente estirado. O pai impõe a pose do poder, da superioridade e da firmeza quando consegue, de súbito, ficar em pé na cama, de modo que esse gesto é responsável por inverter as posições simbólicas de cada um diante do outro. Na sequência, o quinto movimento mostra a reação do filho, que agora estava imobilizado: “Georg levantou os olhos para a imagem aterrorizante do pai” (KAFKA, 2011, p. 39). Apenas os olhos do rapaz se movimentavam, depois de o pai ter mudado radicalmente a sua posição estática de outrora, como foi visto no terceiro gesto aqui citado.

O sexto momento trata-se de uma cena em que o pai critica o jovem comerciante e o acusa de trair a família devido à sua relação com a noiva Frieda Brandenfeld. O velho coloca-se a *imitar*, de modo pejorativo, um gesto tido como feminino, o de levantar a saia para supostamente seduzir a figura masculina, insinuando uma espécie de maldade por parte da noiva em relação ao filho tolo, que caiu na sedução da mulher:

– Só porque ela levantou a saia - começou o pai em voz de falsete -, só porque a nojenta idiota *levantou a saia* - e para fazer a mímica suspendeu tão alto o camisolão, que dava para ver na parte superior da coxa a cicatriz dos seus anos de guerra - *só porque levantou a saia assim, assim e assim*, você foi se achegando, e para que pudesse se satisfazer nela sem ser perturbado, você profanou a memória da sua mãe, traiu o amigo e enfiou seu pai na cama *para que ele não se movesse. Mas ele pode ou não se mover?* E, sem apoiar em nada, *passou a esticar as pernas para frente*. Resplandecia de perspicácia. (KAFKA, 2011, p. 39, grifos meus)

A partir dessa breve performance de imitação, o pai deixa explícito que aquilo que o provava a sua superioridade paterna era justamente o movimento. Nesse trecho, confirma-se plenamente que o estado de imobilidade do pai era sinônimo de fraqueza. Era como se o filho estivesse se aproveitando da velhice do seu genitor para colocar-se num patamar de dominação. Quando o senhor estica as pernas para frente, sozinho, sem nenhum apoio, acaba dando uma espécie de atestado ao filho de que o pai é que manda nessa relação.

Já o sétimo movimento confirma a recorrência indiscutível do gesto kafkiano de “inclinarse para frente”, repetido em várias outras narrativas, como já foi acima analisado. É um movimento que poderia gerar novamente a dúvida sobre a postura superior do pai, pois podia ser seguido de uma queda, como se o velho fosse destronado. Logo se vê, entretanto, que a posição do corpo mantém a posição simbólica de superioridade:

[...] Você acha que eu não o teria amado? - eu, de quem você saiu?

‘Agora vai se inclinar para frente’, pensou Georg.

‘Se ele caísse e rebentasse!’ Essa palavra passou zunindo pela sua cabeça. *O pai inclinou-se para frente, mas não caiu.* Uma vez que Georg não se aproximou como ele esperava, endireitou o corpo outra vez. (KAFKA, 2011, p. 40, grifos meus)

Na oitava cena escolhida, o pai fala algumas coisas estranhas, em tom de deboche e acusação. O rapaz evidentemente estava achando tudo aquilo grotesco demais, de modo que nem conseguia expressar a sua estupefação a partir da fala. Quando não precisa de palavras, o gesto em si já basta: “Georg fez caretas como se não acreditasse nisso. *O pai simplesmente acenou com a cabeça*, acentuando a verdade que estava dizendo, em direção ao canto de Georg.” (KAFKA, 2011, p. 41, grifos meus). Para o lado do pai, só um aceno bastava, era capaz de promulgar uma verdade indiscutível, visivelmente mais importante e poderosa que a do filho, apenas mexendo marcadamente uma parte do corpo.

Obviamente, quando se fala de um acontecer cênico bastante importante e presente nos textos kafkianos, não se trata de quaisquer gestos, até porque há gestos simples, comuns a narrativas de vários escritores. Em Kafka, o gesto é tratado como um elemento decisivo, que muitas vezes se torna centro da ação, sendo capaz de

proporcionar uma mudança de rumo na história. Bem como foi visto na situação acima, quando a palavra não é suficiente ou até mesmo atrapalha, os gestos, sendo naturalmente anteriores à fala, inundam a cena e mostram-se suficientes, de modo que, inclusive, “servem, muitas vezes, como contraponto para as palavras: o pré-linguístico, que escapa toda a intencionalidade, serve à ambiguidade, que como uma doença devora todos os significados” (ADORNO, 1998, p. 244).

Cada uma das duas últimas partes escolhidas envolvendo gesto refere-se a cada um dos protagonistas. A nona indica uma ação eufórica do pai: “De entusiasmo, arremessou o braço sobre a cabeça. - Ele sabe de tudo mil vezes melhor! - gritou” (KAFKA, 2011, p. 41). Nesse instante, senhor estava querendo dizer que o amigo de São Petersburgo já estava plenamente consciente da vida de Georg, e revelar isso ao filho lhe satisfazia imensamente, pois evidenciava a posição de tolice e ingenuidade de Georg e reforçava o caráter controlador do pai, que, na verdade, mantinha correspondências com esse amigo da Rússia há muito tempo. Já o último movimento é o gesto fatal, em que Georg se atira à morte após ser fatidicamente condenado pelo tribunal paterno: “e se deixou cair” (KAFKA, 2011, p. 41). Até o movimento derradeiro não é exatamente ativo. Em vez de cair brutalmente de uma vez por todas, foi deixando-se cair, o que pressupõe uma queda gradual.

Por fim, o elemento gestual kafkiano muitas vezes traz consigo uma ambiguidade capaz de criar uma atmosfera enigmática, nebulosa, que pode tornar menos apreensível o desenrolar dos fatos ou, então, intensificar uma atmosfera de tensão. Isso é um dos motivos que distingue os gestos dos personagens kafkianos de outros gestos quaisquer, presentes no nosso cotidiano, pois aqueles “são excessivamente enfáticos para o mundo habitual e extravasam para um mundo mais vasto. Quanto mais floresce a técnica magistral do autor, mais ele desdenha adaptar estes gestos às situações habituais e explicá-los” (BENJAMIN, 2012c, p. 157).

Considerações finais

Ambas as histórias analisadas possuem desenvolvimentos relativamente parecidos em relação ao caráter gestual que se coloca em cena. Tanto em *Um relatório para uma academia* quanto em *O veredicto*,

alguns gestos aparecem no começo do enredo com certa relevância, mas se constituem apenas como uma preparação para um gesto mais significativo que estaria por vir em seguida. No caso da história sobre Pedro Vermelho, os movimentos corporais tornaram-se a grande forma de alcançar a tão almejada saída da prisão a que o animal estava submetido. O macaco precisava *pertencer* ao mundo humano, precisava fazer parte de uma subjetividade que não lhe era comum. A forma que encontrou para isso foi, primeiramente, a observação dos gestos das pessoas à sua volta para, posteriormente, imitar esses movimentos e ir gradualmente se inserindo na vida humana.

No início de *O veredicto*, os gestos aparecem em segundo plano, pois o que está em jogo é o conflito interno de Georg Bendemann sobre contar ou não ao amigo da Rússia acerca do seu noivado e futuro casamento. Em meio a essa questão que o deixou angustiado por estar excluindo o amigo de sua vida, decide que é hora de enviar uma carta a São Petersburgo contando tudo, mas não poderia mandar sem antes revelar ao seu pai. É a partir desse ponto que a angústia devido à indecisão cede lugar a uma sucessão de gestos importantes, que vão provocar um giro narrativo substancial. São vários tipos de gestos diferentes que se manifestaram desde esse ponto.

O momento de reviravolta em ambas as narrativas se dá através de gestos acompanhados por um som. No caso do conto sobre o macaco-humano, a sequência de movimentos para pegar a garrafa e beber o líquido é seguida de um barulho humano que insere o macaco na vida dos homens. No texto sobre Georg Bendemann, o pai reforçava a superioridade paterna por meio de gestos incisivos, de modo que o giro do texto acontece quando o senhor arranca as cobertas de cima de si e brada um “não!” retumbante.

A partir dessas observações, muitas vezes o gesto, nesse sentido kafkiano, acaba sendo deslocado de sua função tradicional de ser um meio de comunicação para exprimir algo que vai além de um “querer dizer”. O gesto não se coloca visível só para significar, mas para deslocar ao plano visual aquilo que é invisível. É a partir desses deslocamentos que a construção mítica é rompida, recebendo um corte temporal a partir de um movimento que leva a narrativa para outra dimensão. Movendo períodos cósmicos (BENJAMIN, 2012c), a eterna repetição é diluída a partir de uma performance gestual. Para tocar brevemente na questão do mito, Benjamin traz uma fala de Werner Kraft sobre o conto *Um novo advogado*, em que Kafka realocaum

representante do outro tempo, no caso, um cavalo do Alexandre da Macedônia, e o transforma em advogado no século XX. O escritor reconfigura o tempo da antiguidade grega no tempo presente, conforme os valores atuais:

Depois de ter examinado com cuidado cada pormenor do texto, observa o intérprete: “Nunca antes na literatura foi o mito em toda a sua extensão criticado de modo tão violento e devastador”. Segundo Kraft, Kafka não usa a palavra “justiça”; não obstante, é da justiça que parte a crítica do mito. Mas, já que chegamos tão longe, se parássemos aqui, correríamos o risco de não entender Kafka. É verdadeiramente o direito que em nome da justiça poderia ser mobilizado contra o mito: Não; como jurista, Bucéfalo permanece fiel à sua origem, porém ele não parece praticar o direito, e nisso, no sentido de Kafka, estaria talvez o elemento novo, para Bucéfalo e para a advocacia. A porta da justiça é o direito que não é mais praticado, mas somente estudado. (BENJAMIN, 2012c, pp. 177-178)

A partir das aspas de Kraft e do posterior comentário de Benjamin, é possível notar que ambos consideram que Kafka parece, primeiramente, se aproximar do mito para depois, em um dado momento específico, se afastar radicalmente e, sutilmente, produzir uma crítica significativa. Não tem como usar a prática do Direito para lutar contra o mito, pois ambos possuem uma estrutura muito semelhante; a solução, portanto, seria explorar o âmbito do estudo dessa disciplina. É o que fez Kafka em sua faculdade de Direito, a partir do ano de 1902, por exemplo. Ou o próprio Benjamin, ao dedicar-se à reflexão desse tema nos textos aqui mencionados, pois, de acordo com a interpretação adorniana sobre o trabalho de Benjamin, a questão do mito ocupa um lugar estratégico e decisivo na obra benjaminiana (CHAVES, 2003). Se há uma crítica do mito e um desejo de destituí-lo tanto em Kafka quanto em Benjamin, o interessante é que ambos a desenvolveram a partir de vias internas, por dentro do próprio mito e das narrativas literárias.

Referências

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ADORNO, Theodor. Anotações sobre Kafka. In: *Prismas — Crítica*

- cultural e sociedade*, tradução de A. Wernet e J. de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, pp. 239-270.
- AGAMBEN, Giorgio. Ideia da Vergonha In: *Ideia da Prosa*. Tradução, prefácio e notas de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, pp. 76-79.
- ANDERS, Günther. *Kafka: pró e contra*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BENJAMIN, Walter. Sobre a crítica do poder como violência. In: BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Organização e tradução de João Barrento – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012a, pp. 59-82.
- BENJAMIN, Walter. Destino e Caráter. In: BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Organização e tradução de João Barrento – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012b, pp. 49-56.
- BENJAMIN, Walter. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Organização e tradução Sérgio Paulo Rouanet – São Paulo: Brasiliense, 2012c – (Obras escolhidas v. 1), pp. 147-178.
- CHAVES, Ernani. Mito e política: notas sobre o conceito de destino no jovem Benjamin. In: *No limiar do moderno: estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin*. Belém: Paka-Tatu, 2003, pp. 15-35.
- KAFKA, Franz. Ein Landarzt. In: *Das Urteil*. Hamburg: Fischer Bücherei KG, 1952.
- KAFKA, Franz. O veredicto. In: *Essencial Franz Kafka*. Seleção, introdução e tradução de Modesto Carone. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- KAFKA, Franz. Um médico rural In: KAFKA, Franz. *Um médico rural*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a, pp. 13-21.
- KAFKA, Franz. Um relatório para uma academia. In: KAFKA, Franz. *Um médico rural*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b, pp. 59-72.
- SCHMALTZ, Márcia. O moderno teatro chinês: desenvolvimento, percalços e pós-modernidade. In: *Revista Olhares - Escola Superior de Artes Célia Helena*, nº 3. São Paulo, 2015, pp. 116-128.

Sexualidade e afetos subalternos: percepções *queers* nos contos *Coração* de Marcelino Freire e *Dom Diego* de Antonio de Pádua

Nomager Fabíolo Nunes de Sousa (UFPE)¹

Considerações iniciais

“Uma das funções da literatura é a representação das paixões”

(PAZ, 1994, P. 93)

O ponto de partida deste trabalho surge de uma busca por conhecer melhor a pluralidade sociocultural do cenário literário nacional sob o recorte de obras que, de alguma forma, ilustram as paixões e as diversas personificações de sujeitos afetivo-sexualmente dissidentes, condição atribuída e resultante das inúmeras marcas do processo de colonização e de ideais revestidos de (pré)conceitos normatizadores. Faz-se necessário destacar que, em meados do século XX e princípios do século XXI, com a consolidação dos movimentos sociais e em prol dos direitos *gays*, surge o sujeito e a teoria *queer* que, dentro dos estudos de gênero e de sexualidade, deram origem a uma nova maneira de entender a homossexualidade, como também de lidar com as opressões e repressões que aqueles que se relacionam afetivo-sexualmente com pessoas do mesmo sexo sofriam.

A título de contextualização, segundo o sociólogo brasileiro Richard Miskolci (2012), em meados de 1960, o *queer*:

se insere em um cenário aberto pelos novos movimentos sociais surgidos a partir do movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos, o movimento feminista e o movimento homossexual. Esses movimentos que ganham força e visibilidade na época da contracultura costumam ser associados à emergência de novos sujeitos

1. Graduado em Letras (UFPE), Mestrando em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ). E-mail: nomager@gmail.com.

históricos que passam a demandar direitos e também a influenciar na produção de conhecimento. (MISKOLCI, 2012, p. 13)

Ainda neste aspecto, a professora Guacira Lopes Louro (2016), afirma que a perspectiva e o sujeito *queer* representam “a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada, e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora” (LOURO, 2016, p. 39). Ou seja, querem subverter, contestar qualquer vestígio das visões essencialistas e binárias da sexualidade, uma vez que, ao longo dos séculos, os sujeitos divergentes da norma sexual foram vistos, representados e marginalizados sob os estigmas do pecado, desvio e patologia, da mesma forma que a literatura, como um produto essencialmente sociocultural, também ilustrou essas visões, já que ela reflete e é influenciada pelo seu meio.

Dentro da crítica literária, alguns estudiosos vão propor a utilização do termo *Homoerotismo* para tratar das relações entre iguais e, nesta perspectiva, o psicanalista Jurandir Ferreira Costa (1992) vai afirmar que este termo “é uma noção mais flexível e que descreve melhor a pluralidade das práticas ou desejos dos homens *same-sex oriented*” (COSTA, 1992, p.21, grifos do autor). Nesse sentido, a noção de homoerotismo busca se afastar das ideias essencialistas e enganosas disseminadas ao longo dos anos em torno da homossexualidade. Ampliando essas considerações, o professor José Carlos Barcellos (2006) reforça que o conceito de homoerotismo se trata de uma concepção mais extensa e capaz de abarcar:

[as] diferentes formas de relacionamento erótico entre homens (ou mulheres, claro), independentemente das configurações histórico-culturais que assumem e das percepções pessoais e sociais que geram, bem como da presença ou ausência de elementos genitais, emocionais ou identitários específicos. Trata-se, pois, de um conceito capaz de abarcar tanto a pederastia grega quanto as identidades *gays* contemporâneas, ou ainda tanto relações fortemente sublimadas quanto aquelas baseadas na conjugalidade ou na prostituição, por exemplo. (BARCELLOS, 2006, p. 20, grifos do autor)

Já em uma perspectiva teórica e crítica dentro dos estudos sociais e literários sobre o aspecto homoerótico masculino, o referido autor acrescenta que o conceito de homoerotismo é, por várias razões, bastante útil e apropriado, uma vez que:

[e]m termos de história e crítica da cultura, tem a vantagem de não impor nenhum modelo pré-determinado, permitindo assim que se respeitem as configurações que as relações entre homens assumem em cada contexto cultural, social ou pessoal específico. Em termos de crítica literária, é de vital importância para a análise de determinadas obras, precisamente por não impor a elas ou a seus personagens modelos ou identidades que lhes são estranhos. (BARCELLOS, 2006, p. 20-21)

Nessa perspectiva, reconhecemos que, ao longo da história da humanidade, o homoerotismo sempre esteve presente e foi representado em várias épocas e civilizações, entretanto, em alguns momentos essa manifestação e suas respectivas práticas por vezes eram aceitas e apareciam com certa evidência nas relações sociais e culturais, já em outros eram completamente intoleráveis e ficavam reclusas aos porões da marginalidade e da intimidade. Neste contexto de uma sexualidade reprimida, o filósofo francês Didier Eribon (2008) sob a lógica foucaultiana das interdições sexuais, vai afirmar que “o espaço público é heterossexual e os homossexuais são relegados no espaço da sua vida privada” (ERIBON, 2008, p. 127) e, por esse ângulo, compreendemos que este lugar privado também se refere aos *armários* íntimos de cada indivíduo *desviante* da norma, recintos subjetivamente opressivos e institucionalizados por uma sociedade heteronormativa e dominante, sendo eles os únicos espaços possíveis para as manifestações afetivo-sexuais dos indivíduos homoeróticos e suas práticas transgressoras frente às regras socialmente impostas.

Diante deste paradigma, a teórica norte-americana Eve Kosofsky Sedgwick (2007), em seu artigo *A epistemologia do armário*², propõe uma reflexão sobre o *armário* como um dispositivo de regulação da vida de *gays* e lésbicas que concerne, também, aos heterossexuais e seus privilégios de visibilidade e hegemonia de valores. Ela afirma que “o armário” marcou a vida dos homossexuais no último século e que ele “é a estrutura definidora da opressão gay no século XX” (SEDGWICK, 2007, p. 26). Entretanto, nesse cenário de repressão e de controle dos sujeitos sexualmente dissidentes, a intensificação dessas interdições tencionou, segundo o filósofo Michel Foucault (1988), um discurso “de reação”, uma vez que “a homossexualidade

2. Tradução para português do artigo *Epistemology of the Closet*, publicado originalmente em 1993.

pôs-se a falar por si mesma, a reivindicar sua legitimidade ou a sua ‘naturalidade’ e muitas vezes dentro do vocabulário e com as categorias pelas quais era desqualificada do ponto de vista médico” (FOUCAULT, 1988, p. 96), ganhando uma maior amplitude no século XX com as discussões propostas pela teoria *queer*.

Para a historiadora cultural Tamsin Spargo (2006), o *queer* “pode funcionar como substantivo, adjetivo ou verbo, mas em qualquer caso se define contra o ‘normal’ ou normatizador” (SPARGO, 2006, p. 08), uma vez que durante muito tempo o “homossexual foi patologizado como um tipo perverso ou desviante [...] uma aberração à norma heterossexual” (SPARGO, 2006, p. 19). Por esse ângulo, é importante ressaltar que as pessoas divergentes da normatização afetivo-sexual também passam a ser subalternizadas, uma vez que o termo subalterno refere-se, segundo as reflexões propostas pela teórica Gayatri Chakravorty Spivak (2010), a um sujeito silenciado, cuja voz não pode ser ouvida, por estar representando “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2010, p. 12). Assim, além dos negros e pobres em geral, os homossexuais também passam a fazer parte desse grupo de maior vulnerabilidade social, principalmente se recorreremos à intersecção entre sexualidade, raça e classe social.

Neste movimento de dar voz a esses sujeitos e às suas manifestações afetivas e sexuais *subalternizadas*, a literatura passou a ser uma importante aliada e ferramenta para representar as várias facetas da sexualidade humana, dando visibilidade, problematizando ou desconstruindo as visões hegemônicas sobre as formas de ser e agir. A partir dessas considerações, buscaremos analisar as subjetividades atreladas à sexualidade e aos afetos dos personagens homoeróticos representados nos contos *Coração*, de Marcelino Freire, e *Dom Diego*, de Antonio de Pádua, observando as convergências ou divergências entre eles, além de perceber que tais práticas e marcas subjetivas ultrapassam as barreiras da esfera literária, pois de alguma forma refletem o cenário histórico e sociocultural. Com isso, espera-se uma ampliação na circulação e discussões acerca das narrativas de temática homoerótica, dando visibilidade à perspectiva e ao sujeito *queer*, refletindo, subvertendo e contestando qualquer vestígio normatizador da sexualidade, *saindo do armário* e servindo de mote para a construção de várias obras literárias.

Marcelino Freire e o seu Canto VIII

“Bicha devia nascer sem coração”

(FREIRE, 2005, P. 59)

Marcelino Freire (1967) é um escritor pernambucano, autor dos livros de contos *Angu de Sangue* (2000) e *Contos Negreiros* (2005), que recebeu o Prêmio Jabuti em 2006. Idealizou e organizou a antologia de microcontos *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século* (2018), como também participou de várias antologias no Brasil e no exterior. Criou um evento anual chamado de *Balada Literária* e, no final de 2013, publicou seu primeiro romance, intitulado *Nossos Ossos*, cuja obra rendeu-lhe em 2014 o Prêmio Machado de Assis de melhor romance pela Biblioteca Nacional. Em 2018, lançou *Bagageiro*, livro que reúne o que ele chama de *ensaios de ficção*. Além disso, coordena oficinas de criação literária desde 2003, e, como possui um grande engajamento em seu perfil na rede social *Instagram*, promovendo lives semanais que ele chama de *Na Hora do Almoço*.

O primeiro conto a ser destacado neste trabalho é de autoria de Marcelino Freire e encontra-se na obra *Contos Negreiros* (2005), disposto como o *Canto VIII* dos dezesseis *cantos* distribuídos ao longo da obra. É interessante destacar que a utilização do termo *canto* dialoga com a *sonoridade/musicalidade* que cada conto/canto transmite ao leitor ao longo de sua leitura. O mesmo leva o título *Coração*, sendo a primeira história do livro a representar um personagem abertamente *gay*, cuja temática é introduzida na narrativa com uma frase inicial bem peculiar: “Bicha devia nascer sem coração” (FREIRE, 2005, p. 59), despertando no leitor a curiosidade para entender o que motivou a referida afirmação, da mesma forma que essa enunciação passa a sintetizar o desejo do personagem central em ter nascido desprovido de sentimentos e emoções, consequência das suas desilusões amorosas.

A história se desenvolve através de um diálogo descontraído, porém nostálgico e frustrado de Célio, funcionário de uma confecção em que “[f]azia moda verão, inverno, jaquetas e turbantes” (FREIRE, 2005, p. 60-61). Não aguentando ficar em casa sozinho,

ele se desloca para a casa do seu amigo, de nome não revelado nas páginas do conto, para proferir as suas lamurias sentimentais enquanto tomam um café e assistem na televisão o clássico especial de final de ano do cantor Roberto Carlos, cujas músicas passam a servir de trilha sonora para essa conversa informal, além de ajudar a realçar a tristeza vivenciada pelo protagonista nos últimos tempos.

Ao longo da conversa, os amigos tratam-se com as alcunhas *bicha*, *viado*, *mona*, *amiga* e *menina*, trazendo para o leitor uma identificação dos personagens através das nomenclaturas popularmente atribuídas aos sujeitos *gays*, bem como a sua utilização como formas de tratamento um com o outro, revelando uma ressignificação de alguns termos que habitualmente eram utilizados para ofender ou rechaçar tais indivíduos, mas que agora são utilizados como marcadores da diferença e empoderamento desses sujeitos, próprios de uma perspectiva *queer*. Como também a ilustração dos códigos de uma relação comunicativa amistosa entre iguais, particulares da (sub)cultura *gay*.

O espaço do conto remete a uma cidade grande, não nomeada, mas cujos territórios de circulação possibilitam ao personagem central uma maior liberdade para aventurar os seus afetos e desejos em diversos lugares, inclusive os públicos. Na narrativa, Célio expõe algumas das suas práticas homoeróticas em uma estação de trem, acariciando e masturbando outros homens em meio ao aperto e a toda a correria dos seus transeuntes. Essas ações empreendidas pelo personagem notadamente transgridem a norma e são popularmente conhecidas como *pegações*, elas centram-se em ambientes propícios aos encontros sexuais entre iguais, principalmente em grandes cidades por possibilitarem uma maior amplitude de espaços com essa finalidade. Sobre a *pegação*, os pesquisadores Thiago de Lima Oliveira e Silvana de Souza Nascimento (2015), afirmam que pode ser “qualquer relação de flerte, paquera e namoro entre desconhecidos, como também se pode chamar assim o local em que essas relações acontecem” (OLIVEIRA; NASCIMENTO, 2015, p. 46).

Foi nesse espaço público, ambiente de contatos homoeróticos e de transgressão que Célio “acariciou o membro de Beto no aperto vespertino, no balanço ferroviário” (FREIRE, 2005, p. 59) e após “gozar” nas mãos do seu manipulador, o homem encabulado, desceu do vagão sem nem olhar para trás, o que não diminuía a

momentânea felicidade do personagem principal e que, posteriormente, resultaria em uma maior atração e buscas por esse “moreno”, culminando em novos encontros, agora em um cenário privado, a casa do protagonista, em meio às “caçarolas vazias no fogão, pratos, ossos e esponja. No quartinho, colchas coloridas” (FREIRE, 2005, p. 60). Célio conta ao seu amigo sobre os encontros com Beto na estação de trem e na sua casa, como também sobre as suas expectativas em manter um vínculo afetivo com o “bofe” (FREIRE, 2005, p. 60), sem muito êxito.

No primeiro encontro, em pleno feriado de sete de setembro, ambos se encontraram na estação de trem, seguindo para a casa do costureiro e lá, no entanto, um balde de água fria foi despejado em cima dos desejos de Célio, em virtude da frustração por não ter ocorrido nenhum contato íntimo ou afetivo entre os dois. Segundo o protagonista, Beto *travou* e não queria ser tocado, indo embora sem nada acontecer entre eles. Tal situação rendeu para a personagem principal um grande descontentamento, revelando ao seu interlocutor o seu desconcerto: “A pior coisa, amiga, é uma trepada quando fica engasgada. Vira uma lembrança agoniada. Uh!” (FREIRE, 2005, p. 61). A sua frustração e agonia fez com que Célio procurasse “o moreno em todos os vagões” (FREIRE, 2005, p. 61) e só o encontrou uma semana depois, “[n]a mesma hora em que estava masturbando outro, desiludido e oco. Um loiro que nem chegava aos pés do moreno misterioso” (FREIRE, 2005, p. 61). Largou imediatamente o loiro e saiu correndo para tentar conseguir um segundo encontro em sua casa com o bofe: “Vamos de novo?” (FREIRE, 2005, p. 61), cuja rápida investida logrou êxito para o desejante Célio.

Neste segundo encontro, Célio relata que “o bofe tomou ki-suco e comeu omelete [e] perguntou se podia dormir comigo naquela noite” (FREIRE, 2005, p. 61), o consentimento do costureiro era mais do que óbvio: “Claro que sim, se não!” (FREIRE, 2005, p. 61), em uma tentativa de *superar* a frustração do primeiro encontro. Embalados pelo rádio-relógio que tocava Maria Bethânia e pelo desejo entre os dois, ocorre o despir das roupas e, finalmente, o tão esperado sexo. Entretanto, após essa noite de amor, enquanto Célio dormia durante a madrugada, o bofe foi embora sem despedida, aviso ou explicações. Rendendo ao protagonista novamente a sensação de incompletude, de vazio e questionamento: “depois de

tanto prazer, cadê aquele amor?” (FREIRE, 2005, p. 62). Voltando a buscar por Beto, o moreno misterioso, na estação de trem, mas sem nenhum sucesso. Constatando que “[n]ão tem coisa pior do que o abandono. Depois de uma trepada daquela, tudo parecia ser eterno. Aí é que a gente se engana” (FREIRE, 2005, p. 62).

Toda essa situação com Beto serviu de motivação para o desafo de Célio enquanto visitava e conversava com o seu amigo, inclusive ele realça a sua frustração de não conseguir se interessar por mais ninguém. Enquanto ambos tomavam café e assistiam na televisão o especial de Roberto Carlos, o personagem principal remoía os seus dissabores sentimentais, reforçando a sua decepção e concluindo que “[e]ssa bosta de tristeza que bate no coração da gente, de repente. Que desmantelo! Bem que Roberto Carlos podia cortar esse cabelo. E eu, nascer sem coração, repetiu. É, sem coração. Para não ter que ouvir essa canção” (FREIRE, 2005, p. 63). Sugerindo nascer sem o órgão que no imaginário é associado ao lugar no corpo humano onde se guarda os sentimentos, para não ter que lidar com eles e as decepções associadas aos amores não correspondidos.

No conto *Coração*, Marcelino Freire opta por abordar a temática da frustração amorosa, recorrente em vários textos literários, através da construção de personagens tidos como *subalternizados* no cenário literário mais conservador. Em sua narrativa, ao trazer a voz de um sujeito *gay*, representante de uma minoria de voz social majoritariamente silenciada ou marginalizada em diversas produções literárias, o autor transgride a norma, rompendo um padrão hegemônico heteronormativo de representar e construir histórias. A forma natural e descontraída com que Freire registra os lamentos de Célio, carregada de vocábulos próprios do universo *gay*, auxilia, apesar das práticas homoeróticas do personagem, na desconstrução de um imaginário generalizado de que o indivíduo homossexual é um ser desprovido de sentimentos e que nunca anseia em estabelecer laços afetivos com os seus amantes, pois está apenas reduzido a questões meramente atreladas ao desejo sexual.

Antonio de Pádua Dias da Silva e o conto *Dom Diego*

“Adquiri o dom de amar”

(SILVA, 2006, P. 26)

Antonio de Pádua Dias da Silva (1970) é um escritor paraibano e professor integrante do Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), em que desenvolve pesquisas sobre subjetividades masculinas e femininas na literatura e no cinema. A sua produção ficcional é composta por *Sobre rapazes e homens* (2006), *Um dia me disseram que as nuvens não eram de algodão* (2007), *Eis o mistério da fé* (2009), *Abjetos: Desejos* (2010). Já em relação aos trabalhos voltados para a teoria e crítica literária destacam-se os livros: *Literatura brasileira de autoria feminina – vozes de permanência e poética da agressão* (2010); *Literatura contemporânea e homoafetividade* (2011), *Questões de gênero e outros discursos* (2006), *Literatura, identidade e práticas discursivas* (2008).

O outro conto a ser destacado neste trabalho intitula-se *Dom Diego* e está na primeira produção literária de Antonio de Pádua, *Sobre rapazes e homens* (2006), abrindo a parte inicial do livro que possui uma organização dividida em três partes (Parte I: Sobre algumas coisas de rapazes e homens; Parte II: Teoria dos esquemas (dos homens); e Parte III: Retomando os esquemas, os rapazes, os homens). Sobre a obra, os pesquisadores Simião Mendes Júnior e Flávio Pereira Camargo vão afirmar que:

[a]s relações contidas em *Sobre rapazes e homens* são descritas por Pádua a partir de uma narrativa que faz uso de uma linguagem ora poética, ora licenciosa, capaz de provocar no leitor o desejo experienciado [sic] pelos personagens, seja pela leveza da descrição do encontro de seus corpos, seja pelo vocabulário, que faz uso da linguagem técnica levada ao extremo, utilizado para representar o erotismo destes encontros. A narrativa de Pádua, cativante, íntima e intensa, é capaz de produzir nos leitores as mesmas carências e fragilidades vividas pelos seus personagens, produzindo, assim, um efeito de empatia. (MENDES JÚNIOR; CAMARGO, 2018, p. 214, grifos dos autores)

No prefácio de *Sobre rapazes e homens*, o professor Amador Ribeiro Neto aponta que “[e]m ‘Dom Diego’ a lembrança é relatada no presente do indicativo indicando os inúmeros e libertários caminhos do desejo – sempre num presentemente infinito” (RIBEIRO NETO, 2006, s. p.) e, através da noite, das esquinas da cidade, do *cabaré de Almodóvar*, das bebidas alcoólicas e de uma trilha sonora composta de clássicos da música popular brasileira, o personagem principal revela a sua ânsia homoerótica por Diego. Vale destacar que o narrador-personagem do conto não possui um nome próprio e a sua identidade afetiva e sexual torna-se visível à medida que ele vai descrevendo os seus contatos e memórias que estão vinculadas aos encontros privados, efêmeros e intensos com Diego, a relação entre ambos pode ser sintetizada com a transcrição do fragmento a seguir:

Diego era assim meio sem lugar. Pelo menos era o que me fazia crer. Sempre que vinha, eu cantava Esse Cara de Caetano Veloso. Porque era, na verdade, uma relação de homem e mulher (meu Deus, somos dois homens!), de homem e rapariga [...]. E feito bigodete de macho, vinha quando queria, fazia o que bem entendia, racionava as palavras, os afetos e com poucos dizeres e fortes fa- zeres chegávamos a um prazer. (SILVA, 2006, p. 21)

Essa constatação do narrador-personagem mostra o quanto essa relação estava pautada por uma inconstância e, principalmente, como algo que só acontecia quando era conveniente a Diego, uma vez que o mesmo já referia a sua possível vinda “[q]uando der na telha” (SILVA, 2006, p. 22, grifos do autor), sumindo e (re)aparecendo durante a madrugada na casa do amante, por vezes bêbado, agindo de acordo com as suas vontades e interesses para, posteriormente, desaparecer novamente. Reservando ao protagonista o sentimento saudosista, nostálgico, entristecido e, por vezes, magoado, em vir- tude da ausência de Diego, conforme ele demonstra na narrativa as suas sensações e impressões sobre o amado:

Faço minhas alegrias porções infezadas da angústia que sinto pela falta infeliz que me faz aquele homem do demo: que me ensinou a amar, que me amou, me comeu, lambeu os beiços, escarrou e foi embora. Da forma como chegara, sumira. E sumira no inter- valo de tantas vezes, altas horas da noite, bêbado e com suor de

cachaça; outra vez, caía em meus braços, bebia a minha boca, lambia minha nuca, cheirava meu sovaco, chupava minha pica, comia meu cu e depois cagava num prato como que só para fazer o mal e depois ir embora. (SILVA, 2006, p. 21-22)

Outro aspecto importante e que é notável no personagem principal centra-se em uma assumida posição submissa dele aos desejos, às vontades e à conveniência do seu amante. Ao longo do conto, essa condição submissa ultrapassa a posição sexual de passivo, aquele que é penetrado, para ganhar força pela maneira subordinada em como ele se coloca disponível para ações imaginárias ou não, com tons sádicos e violentos, frente às suas angústias e à ânsia de ter Diego por perto, tocando o seu corpo: “[q]ueria Diego me batendo, apontando a rola para o meu rosto, em riste, a me castigar por eu não me contentar com a sua ausência” (SILVA, 2006, p. 23). O narrador-personagem reconhece que foi com Diego que ele aprendeu o “dom de gostar” (SILVA, 2006, p. 21) e com certa devoção a ele reitera o seu amor por esse moleque, que em nudez é descrito como “um cavalo meio manso que se deixava observar” (SILVA, 2006, p. 24), cujos detalhes do último encontro são sempre fixados em suas lembranças como uma forma de compensação e esperança daquele que adquiriu “o dom de amar”, reconhecendo que “[q]uem ama espera” (SILVA, 2006, p. 26).

O conto em questão, além de transgredir o modelo esperado para um texto literário *canônico*, sob uma perspectiva mais tradicional, por trazer uma narrativa com um personagem cuja sexualidade e seus afetos são considerados desviantes da norma vigente, também apresenta uma transgressão através da linguagem utilizada ao longo das suas páginas, recorrendo a vocábulos que beiram o aspecto obsceno, para descrever com certa crueza os detalhes homoeróticos das práticas estabelecidas pelo narrador-personagem e o seu amante, visceralmente vai provocando o leitor com a ausência de pudor, além de contrariar a moral e os bons costumes institucionalizados pela lógica heteronormativa. Essa característica obscena pode ser vista na transcrição de um fragmento da narrativa a seguir:

Puxou-me segurando minha cabeça com as duas mãos. Levou-me ao seu pau duro, esfregou-o sobre meu rosto já suado de tanto esparar. Lambuzou meu rosto com o líquido que dali escorria feito liga açucarada quente. [...] penetrou a minha boca com uma vio-

lência sana. Agredia meu corpo naquilo que mais desejava. Desdenhava meu sentimento com aquela agressão ao mesmo tempo em que retirava seu pau molhado de minha boca e engolia toda a saliva produzida do contato de minha boca molhada e a pica desejante. [...] Mordia cada pedaço de minhas costas, chupava cada protuberância excitada, deitava a cabeça em minha genitália como quem busca alimento. Depois de muito me acarinhar, me comia. (SILVA, 2006, p. 24-25)

Por meio dessa linguagem licenciosa, regada de imagens, gestos e vocábulos classificados com obscenos, o leitor constata nesse conto uma representação explícita de sexo entre iguais, cuja enunciação minuciosa do ato homoerótico entre o narrador-personagem e o seu amante não objetiva um coito reprodutivo, normativamente esperado entre um ato sexual, mas que essa prática entre os dois homens transgride o padrão heteronormativo por ter como finalidade primária a necessidade de saciar a vontade, o desejo e promover o prazer, mesmo que efêmero, entre os corpos dos amantes em contato. Notadamente, em *Dom Diego*, de Antonio de Pádua Dias da Silva, apesar dos tons eróticos presentes na narrativa, as angústias e o sentimento de solidão do seu protagonista também são proeminentes, uma vez que ele se submete, fadando-se ao ato de desejar o amor de Diego, sendo esse seu amante a completude afetiva e sexual que ele tanto almeja para conquistar uma felicidade plena.

Considerações finais

Somadas as considerações apresentadas ao longo deste trabalho, almejamos uma ampliação das possibilidades de leituras e interpretações dos contos *Coração*, de Marcelino Freire, e *Dom Diego*, de Antonio de Pádua. Da mesma forma que também visamos despertar um maior interesse do público leitor e dos estudiosos da literatura para conhecer os dois autores em destaque, bem como as suas produções literárias, impulsionando uma maior valoração delas e, em consequência, um aumento da elaboração de trabalhos analíticos em cada fortuna crítica. Além disso, realçar a importância de trazer para as discussões acadêmicas as diversas produções literárias que versam sobre as sexualidades dissidentes, refletindo sobre as suas subjetividades, dando uma maior visibilidade e voz para esses

sujeitos socialmente subalternizados e marginalizados, na tentativa de contribuir para a desconstrução de alguns estereótipos e estigmas impregnados a esse grupo social e a suas respectivas representações no âmbito literário e acadêmico.

Ressaltamos que, em ambos os contos, os autores retrataram personagens sob o prisma de uma sexualidade homossexual, opondo-se ao discurso dominante heteronormativo e demonstrando o quanto qualquer maneira de se relacionar afetivo-sexualmente é legítima, da mesma forma que a busca por uma completude, seja através da construção de laços afetivos, seja apenas pela realização dos seus desejos sexuais com seus amantes, é própria de todos os indivíduos, independente da orientação sexual e das suas práticas, tal como as frustrações amorosas, sensações de incompletude e os inúmeros sentimentos atrelados aos sofrimentos *do coração* também se assemelham em toda a diversidade de indivíduos. Através de sujeitos distintos, os afetos e os desejos devem servir de mote para a construção de narrativas, aproximando os diálogos entre o ficcional e o real, além de proporcionar ao leitor uma maior pluralidade de representações dos indivíduos por meio das suas particularidades históricas e socioculturais.

Nas duas narrativas, os sujeitos homoeróticos relatam suas frustrações diante de um amor não correspondido, aspecto bastante ficcionalizado em diversos gêneros literários. Em cada conto destacado, o que é comumente estigmatizado como desvio, ser homossexual, se revela através de seus narradores-personagens com bastante normalidade e sem nenhum peso dos estigmas pecaminosos, desviantes ou patológicos, amplamente atribuídos a esses sujeitos nas diversas esferas sociais. Entretanto, também fica evidente através dos relatos de cada protagonista a dor da rejeição, decorrente da ausência de uma maior concretude dos laços afetivos estabelecidos entre eles e os seus amados, situação um tanto (re)conhecida por todos os leitores que já vivenciaram algo similar. Contudo, é notório que tal sensação de solidão, incompletude ou de frustrações amorosas acabe por permear, com certa frequência, as relações homoeróticas, principalmente em consequência de tais práticas serem desenhadas a partir das subjetividades de cada indivíduo, somando-se aos preconceitos e às regulações impostas socialmente a eles.

Por fim, os dois contos destacados neste trabalho, por tratarem das relações afetivas e sexuais entre homens e, além disso, independente

das suas identidades e práticas, as narrativas demonstram a capacidade com que os seus narradores-protagonistas têm de se relacionar com suas emoções e sentimentos, buscando majoritariamente concretude de *um amor* para obter uma completude plena. Nesse sentido, também percebemos que a literatura contemporânea nacional tem buscado e se preocupado em abrir as portas para uma ampla abordagem de temáticas e problemáticas em torno das questões socioculturais, inclusive as que estão atreladas à sexualidade humana e às suas diversas faces, sendo vista, conforme o professor Antonio de Pádua Dias da Silva (2014), “como capaz de demover lugares antes solidamente cimentados numa ou por uma cultura heteronormativa conservadora e perceber como personagens-sujeitos avançam nas relações sociais de poder” (SILVA, 2014, p. 62). Esses avanços podem ser percebidos quando algumas narrativas e as suas respectivas temáticas e personagens ocupam, contestam e reivindicam posições antes não possíveis para elas, dialogando diretamente com a perspectiva *queer*, rompendo as barreiras da heteronormatividade hegemônica que oprime, silencia e, sobretudo, invisibiliza os seus divergentes.

Referências

- BARCELLOS, J. C. Literatura e homoerotismo masculino: perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas. In: BARCELLOS, J. C. *Literatura e homoerotismo em questão*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006. p. 7-103.
- COSTA, J. F. *A inocência e o vício*: estudos sobre o homoerotismo. 3ª ed. Rio de Janeiro: Resume-Dumará, 1992.
- ERIBON, D. *Reflexões sobre a questão gay*. Rio de Janeiro: Companhia Freud, 2008.
- FOUCAULT, M. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FREIRE, M. Canto VIII: Coração. In.: FREIRE, M. *Contos negreiros*. São Paulo: Record, 2005, p. 57-63.
- LOURO, G. L. *Um corpo estranho*: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- MENDES JÚNIOR, S.; CAMARGO, F. P. O ser descontínuo e o desejo homoerótico em contos de Antonio de Pádua. *fólio - Revista de Letras, [S. l.]*, v. 9, n. 1, 2018. p. 213-228. Disponível em: <http://>

- periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/3254. Acesso em: 08 out. 2020.
- MISKOLCI, R. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- OLIVEIRA, T. de L.; NASCIMENTO, S. de S. Corpo aberto, rua sem saída. Cartografia da pegação em João Pessoa. *Sexualidad, Salud y Sociedad*. Rio de Janeiro. 2015, n.19, p. 44-66.
- PAZ, O. *A dupla chama: Amor e erotismo*. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- RIBEIRO NETO, A. Prefácio para *Sobre rapazes e homens*, de Antonio de Pádua, s. p. Campina Grande: EDUEP, 2006.
- SEDGWICK, E. K. A epistemologia do armário. Trad. Plínio Dentzien. In: *cadernos pagu*. nº 28, jan-jun, 2007. p. 19-54.
- SILVA, A. de P. D. da. Dom Diego. In.: SILVA, A. de P. D. da. *Sobre rapazes e homens*. Campina Grande: EDUEP, 2006, 19-26.
- SILVA, A. A literatura brasileira de temática homoerótica e a escrita de si. In: *Acta Scientiarum*, v. 36, n. 1, p. 61-71, jan./mar. 2014.
- SPARGO, T. *Foucault e a teoria queer: seguido de Ágape e êxtase orientações pós- seculares*. Trad. Heci Regina Candiani. – Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

**A Clarice de Adriana Lunardi:
curadoria-polifônica nos contos de *Vésperas***

Sara Gonçalves Rabelo (UFU)¹

Introdução

Por séculos, a mulher foi excluída socialmente nem sendo, ao menos, considerada cidadã. Nesse contexto, ela era vista somente como capaz de cuidar dos filhos e dos afazeres domésticos, fato que perdurou por muitos anos. Todavia, nos anos finais do século XIX e início do XX, com a conquista de diversos direitos, a figura feminina passou a ter representação em outros meios além do doméstico, e essas conquistas não poderiam ser diferentes quando se fala da literatura.

Nos últimos cem anos a autoria feminina no ambiente literário deu um salto. Apesar de haver importantes autoras oitocentistas, como Julia Lopes de Almeida e Narcisa Amália, fundamentais para a inserção da mulher na tradição, foi no século XX que surgiram as grandes representantes da literatura brasileira, constantemente lembradas até hoje. Assim, nomes como Rachel de Queiroz, Lygia Fagundes Telles, Cecília Meireles, Ana Cristina Cesar, Lygia Bojunga, Adélia Prado, Clarice Lispector, Hilda Hilst, entre outros, são sempre lembrados quando falamos de escritoras.

Como tantas outras presentes na literatura contemporânea, Adriana Lunardi, nascida na cidade de Xaxim, em Santa Catarina, também tem se mostrado um dos grandes nomes da literatura no século XXI. Formada em Comunicação Social, estudou literatura, além de ser roteirista para programas de TV de circulação nacional. Em suas obras é perceptível a finitude humana, e, segundo entrevista dada ao *Jornal Rascunho*, Adriana afirma que “a gente só faz certas coisas porque sabe que vai morrer um dia”².

1. Doutoranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Mestre em Filosofia e Licenciada em Letras – Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela mesma instituição. Licenciada em Letras – Inglês pela Universidade de Uberaba (UNIUBE). Professora de Língua Inglesa na Secretaria de Educação do Estado de Minas Gerais.
2. Disponível em: <http://rascunho.com.br/marujao-ao-mar/>. 2012.

No livro *Vésperas*, publicado em 2002 *ecorpus* deste trabalho, Lunardi ficcionaliza a morte de grandes escritoras, dentre elas Virginia Woolf, Dorothy Parker, Clarice Lispector, Ana Cristina César, Sidoni e Gabrielle Colette, Katherine Mansfield, Sylvia Plath, Zelda Fitzgerald e Júlia da Costa. Nestes contos, com base em acontecimentos ocorridos, a autora cria um mundo ficcional em que o real e o imaginário se inter cruzam, formando narrativas que mostram o sofrimento, a solidão, a angústia, a saudade, entre tantos outros sentimentos, que fazem parte não só da realidade ficcional dessas autoras, mas também da nossa na condição de seres humanos.

Vale ressaltar, ainda, que cada conto possui detalhes que culminam na finitude humana. Em *Ginny*, é retratado o suicídio de Virginia Woolf e toda a sua preparação; já *Dottie* passa seus últimos momentos junto ao cão Troy; *Ana C.* aparece nos momentos finais da vida de um amigo; *Minet-Cheri*, apelido de Colette, é visitada por uma de suas personagens já em seus últimos momentos; em *Clarice*, uma adolescente visita o túmulo da autora; em *Kass*, Katherine Mansfield encontra um momento de equilíbrio e paz; em *Victoria*, um homem lê, no jornal, sobre o suicídio de uma mulher – Sylvia Plath – a qual tem o mesmo nome da sua esposa; já em *Flapper*, Zelda Fitzgerald dança enquanto o sanatório onde está internada ardeem chamas; por fim, em *Sonhadora*, Julia da Costa lamenta a falta de tempo para terminar seu romance, já que a finitude da vida a alcançou.

Apesar de retratar os últimos momentos de cada uma das autoras, dentro dos nove contos três não possuem as escritoras como personagens principais – *Clarice*, *Ana C.* e *Victoria* – respectivamente Clarice Lispector, Ana Cristina César e Sylvia Plath, o que evidencia que não se trata de uma obra marcadamente biográfica. Nestes, as autoras são personagens lembradas e retomadas, havendo uma proximidade maior em relação às obras das autoras do que à vida delas em si, o que ocorre também em outros textos, mas cada um com a sua especificidade.

Adriana Lunardi retoma, então, ao ficcionalizar a vida de cada uma delas, a memória coletiva da época por meio de fatos que ocorreram ou que foram narrados pelos diversos meios de comunicação do período. Para tanto, a escritora busca a intertextualidade com o objetivo de realizar, discursivamente, a morte das personagens e uma presentificação de um ato único na existência – que pode ser contado de diversos modos. Esse procedimento permite ao autor

reelaborar as formas e os conteúdos de um passado próximo ou não, dando ênfase à ficcionalização de uma dada história.

Em vista de tais características, é possível constatar uma intensa preocupação com a narrativa e com o procedimento de construção do texto ficcional, que ainda traduz uma inquietação em relação aos fatos históricos necessários para o desenrolar da obra. Esse processo de referenciação de outros textos será definido por Genette (1989) como transtextualidade e será discutido mais à frente.

Portanto, a ficcionalização da morte nas narrativas de Adriana Lunardi ocorre por meio da junção de vários textos, notícias e inferências feitas pela escritora, e que, aliadas a características ficcionais, deram origem à obra. Destarte, toda ideia é transformada a partir do momento em que Lunardi (2002) traz o caráter literário aos diversos fatos narrados, culminando em uma obra totalmente nova, mas que usa elementos reais para a sua consolidação.

Portanto, esse trabalho objetiva analisar a obra intitulada *Vésperas*, especificamente o conto *Clarice*, sob o viés da referencialidade e da intertextualidade, ao mesmo tempo em que retoma a polifonia dentro de um texto que faz um mosaico com base em fatos, obras e as ideias de Lunardi, as quais, quase como uma colcha de retalhos, rememora grandes autoras da literatura mundial.

Entre Referencialidade, Intertextualidade e Curadoria

Na obra lunardiana, o trabalho de memória, seja ele atrelado a uma biografia ou a um conjunto de fatos históricos, retomando qualquer estudo acerca do autor em si, se baseia no trabalho da consciência coletiva do leitor. Isso significa que a interpretação da obra está associada à vivência social do ser e não somente ao autor, ou seja, somente em Lunardi. Em *Vésperas* o processo de autoria torna-se plenamente dialógico, uma vez que precisamos fazer a distinção entre a autora Adriana Lunardi e as autoras-personagens.

Na obra, Lunardi passa de um papel de organizadora para o de leitora, ou seja, ela é reencontrada pelo leitor em um processo de apropriação, já que utiliza fatos de outras épocas e obras, movimentando tempos, espaço e cronotopos. Podemos afirmar, então, que o autor passa a integrar uma tradição, reconta a historiografia literária e passa a fazer uso da apropriação para a construção de seus textos

Tanto as apropriações de outros quanto a ficcionalização têm sido comuns. O caso mais famoso está relacionado a Borges na obra feita por Mallo em 2011. Nesta, Mallo faz uma apropriação de elementos de *El Hacedor* (1960), o que, para a viúva de Jorge Luis Borges, foi considerado plágio e levou o caso aos tribunais. Mallo e a editora Alfaguara decidiram pelo recolhimento da obra e encerramento do caso, segundo Azevedo (2018).

Sem se atentar se o que foi feito por Mallo era plágio ou não – sendo este um dos elementos considerados por Genette (1987) ao abordar a questão transtextual no texto literário. Bakhtin, por sua vez, afirma que “todas as reações entre as partes externas e internas e os elementos do romance têm nele caráter dialógico; ele construiu o todo romanesco como um grande diálogo” (2018, p. 47). Desse modo, podemos entender que toda obra dialoga com outras e que, na contemporaneidade, o horizonte de responsabilidade amplia-se.

Segundo Milreu (2018, s.p.), “a noção de originalidade foi substituída pela de intertextualidade e o autor pode ser visto como um criador da poética de Borges”. Em *Vésperas* vemos isso acontecer de maneira semelhante. Lunardi, em seu ato criador, usa elementos históricos, paráfrases e a retomada da vida das autoras, fazendo com que a noção de originalidade também seja substituída e até mesmo fundida, necessitando do leitor para que tenha seu sentido percorrido:

Escritores citam escritores em suas obras, roubam frases e versos ou criam outras formas de diálogo e geram intertextualidades. Desde sempre, a leitura é doação de sentido por parte do leitor. A literatura é um objeto inacabado que pede a atualização do leitor. Não há leitura que não ressignifique o texto lido. O que acontece é que, com a tecnologia, a virtualidade e a digitalização contemporâneas, o texto – e sua quantidade que aumenta exponencialmente – torna-se cada vez mais maleável, cada vez mais deslocável, editável, transmissível, mais disponível às imprevisibilidades da recepção. (VILLA-FORTE, 2019, p. 36)

Na obra lunardiana essas questões ficam latentes desde o primeiro conto. Em *Ginny*, que retoma Virgínia Woolf, há o último relato da autora em vida, todavia a mescla em entre o que pode ter acontecido e o ficcional ficam evidentes. Lunardi faz uma releitura do que se sabe sobre a vida de Virginia Woolf, além de sua obra, e, por meio da pluralidade de possibilidades, recria o trespassse da autora:

As mãos agarram os seixos e plantas do fundo, como se estivessem escalando um terreno hostil. Virginia abre os olhos e vê apenas o escuro do barro, para onde voltará. Afogadas, as vozes finalmente se acalmam e Virginia ri, deixando bolhas de ar pontuando o caminho sem volta. Ela nada, despreocupada como um peixe. Suas braçadas largas ceifam camadas e camadas de água, até alcançar a correnteza do rio, onde a pedra no bolso não faz a menor diferença. (LUNARDI, 2002. p. 19)

Essa construção similar pode ser vista em cinco dos nove contos da obra lunardiana. Nestes, vemos diversas vozes, ou seja, não são trazidas somente as autoras-personagens, mas também os textos que com que *Vésperas* dialoga, as influências e as leituras de mundo do leitor, ou seja, o texto se mostra polifônico. Processo que entendemos como um processo de curadoria polifônica, realizado por Adriana Lunardi e que, em diálogo com Bakhtin (2018, p. 77) assim pode ser definido,

A consciência do criador do romance polifônico está constantemente presente em todo esse romance, no qual é ativa ao extremo. Mas a função dessa consciência e a forma de seu caráter ativo são diferentes daquelas do romance monológico: a consciência do autor não transforma as consciências dos outros (ou seja, as consciências do herói) em objetos nem faz dessas definições acabas à revelia. Ela sente ao seu lado e diante de si as consciências equipotentes dos outros, tão infinitas e inconclusas quanto ela mesma. Ela reflete e recria não um mundo de objetos, mais precisamente essas consciências dos outros com os seus mundos, recriando-as na sua autêntica inconclusibilidade (pois a essência delas reside precisamente nessa inconclusibilidade). (BAKHTIN, 2018, p. 77)

Isso ressalta que o autor, na prosa polifônica, não renuncia o seu lugar no texto, mas aprofunda ao reconstruir a consciência dos outros (BAKHTIN, 2018). Portanto, é na relação com esse outro, no cuidado com as inter-relações no interior da obra que a construção do ato de narrar ocorre de maneira única e a voz do autor-curador expande-se. Vemos um cuidado com a referencialidade e a intertextualidade, os quais andam lado a lado com as diversas vozes presentes no texto, ou seja, vemos o caráter polifônico da obra ficcional.

A apropriação ou releitura, termo que define esse uso por esse outro, tem se tornado cada vez mais comum e se mostra uma forma não só de fazer literatura, mas também de tornar acessível

determinado autor ou obra e levar o leitor a buscar as fontes posteriormente, como afirma Villa-Forte:

Entendemos apropriação, aqui, basicamente, como ato de utilizar algo produzido por outra pessoa com a finalidade de propor, expor, mostrar, apresentar, vender esse algo associado a uma segunda assinatura. [...] A apropriação pode se dar por meio de diversas táticas. [...] Essas práticas são marcas intensas das últimas décadas, mas é claro que faz tempo que artistas utilizam matérias não produzidas por eles mesmos para fazer delas obras deles. (VILLA-FORTE, 2019, p. 20)

A última instância no trabalho curatorial gera sempre uma preocupação constante com o ato de narrar. Obras citadas, intuídas e referências feitas pelo *curador-autor* ou *curador-romancista* levam à essa consciência da construção da obra. Segundo Villa-Forte, a “citação vem para ilustrar uma ideia. Ela é o texto, ela é a ideia” (2019, p. 27), o que, em conjunto, mostra o trabalho da curadoria-polifônica. Assim, de forma semelhante ao trabalho do curador na arte, na literatura esse *autor-curador* também se preocupa com a organização da fatura final do que é editado. Apesar de poder ser definido como um “autor que produz um objeto de escrita, mas um objeto cujo conteúdo não foi escrito originalmente por ele” (VILLA-FORTE, 2019, p. 27), o trabalho da curadoria-polifônica reivindica uma apropriação, já que reorganiza a narrativa e insere fatos:

o trabalho do curador tem reivindicando assinatura própria que assume protagonismo para propor uma renovação na forma de organizar uma narrativa que reinventa não só o artista, mas o modo de olhar sua obra de arte e de reposicioná-la em relação à história da arte: “o ato criativo tornou-se o ato de selecionar. (AZEVEDO; CAPAVERDE, 2018, s.p.).

Em *Clarice*, conto que objetivamos a análise, apesar de não termos a presença evidente da autora, podemos encontrá-la nas entrelinhas que rememoram as suas obras. Segundo Villa-Forte, “a literatura sempre se serviu de “pedaços” diretos ou indiretos de outros textos ou da própria realidade para além dos livros, por assim dizer, “para se constituir” (2019, p. 41). Na obra que retoma Clarice Lispector, é perceptível que há “pedaços” de outros textos que são basilares para a construção da narrativa ficcional de Lunardi e objetivamos

ressaltá-los aqui. Abordaremos, ainda, a releitura que Lispector fez de si mesma em suas obras e a Lunardi que retoma essa Lispector ainda criança recém chegada em um Brasil pós Primeira Guerra Mundial. Vale ressaltar que comemoramos, em 2020, o centenário do nascimento da autora que, apesar de ter nascido em outro país, representa com maestria a literatura de autoria feminina, ou seja, a posição da mulher na literatura brasileira.

A Clarice Lunardiana

No quinto conto de *Vésperas- Clarice* – Adriana Lunardi retoma Clarice Lispector. Segundo Gotlib (2013), Lispector nasceu em dezembro de 1920, em Tchetchélmín, na Ucrânia, enquanto a família já estava em processo de emigração. Filha de Pinkhous e Mânia Lispector, posteriormente chamados de Pedro e Marieta, e tendo como irmãs mais velhas Elisa e Tania, chegaram, em 1922, em uma Maceió quase inteiramente rural, em busca de melhores condições de vida enquanto fugiam do antissemitismo russo.

Partiram anos depois para Recife – cidade referência no Nordeste brasileiro da época. Morando em um local onde a cultura judaica era respeitada, mas ainda enfrentando uma infância miserável, a mais jovem das Lispector foi a que teve maior facilidade nos estudos já que crescera em meio à nova língua. Todavia, teve, segundo ela mesma, conforme relatado por Gotlib (2013), três línguas que marcaram a sua vida:

A primeira, a língua portuguesa, foi sua língua materna, já que chegou no Brasil com 15 meses de idade. Foi nessa língua que começou a falar. E é nessa língua que usará para ler e escrever. Curiosamente, deixando emergir, na fala, um sotaque nordestino.

Uma outra língua, o russo, é a língua dos pais. Eles não devem ter-lhe ensinado o russo, pois a criança não falava russo, nem havia livros em casa em russo. “O meu pai logo começou [...] a falar português”, afirma Clarice. E afirma também: “Nasci na Rússia, mas não sou russa não”.

A terceira não é a língua do seu país e nem a dos pais. É a sua própria língua, que é presa, causando, por isso, um defeito de dicção. Mas, porque sabiam que Clarice havia nascido na Rússia, criou-se em torno disso um mito, o “sotaque estrangeiro” de Clarice. (GOTLIB, 2013, p. 49)

Segundo Tania, uma das irmãs, “Clarice era muito alegre, linda, com enorme senso de humor e [...] não tinha consciência do drama da família, pois era a mais moça” (GOTLIB, 2013, p. 59). Nessa época, ainda na infância, a jovem Clarice não tinha plena consciência da situação de pobreza na qual viviam e da doença da mãe, escondendo a dor, tristeza e sofrimento em peripécias na rua. Segundo Cunha (2012), a Clarice criança, enquanto sujeito que reflete as consequências de um período de guerra, vivenciara diversas experiências:

desde sempre exilada pela condição estrangeira e fugitiva de uma guerra sangrenta e destrutiva de suas próprias raízes – vive no silêncio, no silêncio, diferentes experiências e sentidos que lhe dão, de um lado, a liberdade de criar, de se desdobrar, imaginariamente, em duplos e múltiplos de si próprio; e, por outro lado, abstém-se de relações exteriores, conduzindo por vezes a doloroso desnudamento de si própria, invasão concedida pela familiaridade da relação, mas, ao mesmo tempo, negada pela sensibilidade e pelo comportamento intuitivo de proteção. (CUNHA, 2012, p. 49-50)

Esse silêncio e dificuldade com as relações interiores ficaram evidentes em muitas obras que rememoram a Clarice criança. Em *Perto do Coração Selvagem* ficaram ressaltadas as peripécias de Clarice em Joana, uma de suas primeiras personagens. Segundo Gotlib (2013):

Joana passa por diferentes experiências de relações com o outro. A menina perde a mãe quando era ainda bem pequena, mãe que, segundo o pai, era “bruta”, tinha rosto “fechado e longínquo” e era “secamente boa”, bondade que emergia misturada com certa raiva e desprezo pelas pessoas que a rodeavam. Vive com o pai, que também morre. É difícil para Joana aceitar essa morte. Vive com os tios, e, em seguida, é mandada para um colégio. Sente-se atraída pelo professor, depois pelo marido, depois por um “homem”, e, finalmente, parte em viagem em busca de alguma “coisa”. (GOTLIB, 2013, p. 192)

A trama do livro gira em torno, principalmente, de Joana, Otávio e Lívia. De forma semelhante ao livro citado, em *Clarice* há Otávio, provavelmente um Otávio que remete diretamente ao de *Perto do Coração Selvagem*. O Otávio de *Vésperas* conhece a filha adolescente, rebelde e obstinada a conhecer um lugar peculiar no Rio de Janeiro – o cemitério do Caju – e causa constrangimento e inquietação no pai que acabara de conhecer:

O silêncio se alarga entre o guardanapo e a boca. Uma pergunta difícil, dessas que se experimenta primeiro, abrindo-lhe a casca para verificar se está perfeita, demora a achar a voz de Ótávio, mas chega. Qual o primeiro lugar que eu gostaria de conhecer no Rio de Janeiro? O cemitério do Caju, respondo sem hesitar.

Pronto. Está feito. Sou uma garota difícil. Dessas que fazem os pais fincarem os cotovelos na mesa e segurarem as têmperas com o indicador e o dedo médio, enquanto os polegares sustentam as mandíbulas inferiores, alisando a máscara da perplexidade. (LUNARDI, 2002, p. 68)

Provavelmente a personagem de *Vésperas* é tão obstinada-quanto Joana, que fora morar com a tia após a morte do pai, e tão peculiar quanto a jovem Lispector – estrangeira recém chegada ao Brasil. No conto de Lunardi a personagem vai morar com o pai após o falecimento da mãe e se mostra obstinada a visitar o túmulo de Clarice. A personagem, que não é nomeada, o que deixa uma lacuna sobre sua possível relação com Joana ou Lívia, era, provavelmente, uma leitora vivaz ou a detentora de uma conexão mais profunda: a de uma personagem e sua criadora ou a da criadora e seu *alter-ego*, o que a leva a refletir, quando indagada pelo coveiro, sobre a sua relação com Lispector:

Em minha cabeça, nada se acomoda. Os pensamentos fogem ante que eu possa esclarecê-los. É muita informação logo cedo, e eu estou em jejum, o que agrava meu desconforto. Para completar, tem essa bondade no olhar dele acaramelando tudo.

Estava à beira de vomitar quando a senhora de uniforme avisou que o café seria servido.

Não há silêncio mais incômodo do que aquele de duas pessoas sentadas frente a frente, sem ter o que falar ou, ao contrário, com tanto a dizer que não imaginam por onde começar senão saindo aos gritos. (LUNARDI, 2002, p. 66)

Apesar das diferenças, ambas tiveram vivências que retomam vida e morte em algum momento, em *Perto do Coração Selvagem*, Joana lida com as várias faces da finitude humana no âmbito familiar, pois perde a mãe ainda criança e se encontra sozinha após o falecimento do pai:

Devagar veio vindo o pensamento. Sem medo, não cinzento e choroso como viera até agora, mas nu e calado embaixo do sol como a areia branca. Papai morreu. Papai morreu. Respirou vagarosamente. Papai morreu. Agora sabia mesmo que o pai morrerá. Agora, junto do mar onde o brilho era uma chuva de peixes de água. O pai morrerá como o mar era fundo! Compreendeu de repete. O pai morrerá como não se vê o fundo do mar, sentiu.

Não estava abatida de chorar. Compreendia que o pai acabara. Só isso. E sua tristeza era um cansaço grande, pesado, sem raiva. Caminhou com ele pela praia imensa. Olhava os pés escuros e finos como galhos juntos da alvura quieta onde eles afundavam e de onde eles afundavam e de onde se erguiam ritmadamente, numa respiração. Andou, andou e não havia o que fazer: o pai morrerá. (LISPECTOR, 1998, p. 39)

Outro livro que retoma as peripécias de Clarice na infância é *A mulher que matou os peixes*, publicado em 1968, que conta a relação com os gatos que tivera na infância. Em *A vida íntima de Laura*, de 1974, Clarice conta a história da galinha Laura que bota ovos por todo galinheiro. Segundo Gotlib (2013), Clarice sempre externalizou o seu amor pelos bichos, além disso suas obras rememoram muito a vida da Clarice enquanto criança imigrante.

Em relação à *Vésperas*, o conto de Lispector, assim como *Victoria* e *Ana C.*, não traz Clarice como personagem, uma vez que ela só é vista na lápide. O que resta aqui é o trabalho de curadoria feito por Lunardi. Clarice aparece como uma sombra de sua própria personagem – Joana – de um livro que relembra a jovem que chegara no Brasil ainda criança. O texto movimenta o elemento biográfico, mas movimentados e fatos coletados e que culminaram em *Clarice*. A primazia aqui se encontra no trabalho de referencialidade que também temos nos livros de Lispector.

Em *Clarice*, por exemplo, a proximidade com a autora está mais em seus personagens do que na própria vida dela. Neste conto, temos a presença de uma jovem, filha de Otávio, que perambula pelo Rio tentando encontrar o túmulo de Lispector, ao mesmo tempo em que tenta se encontrar no mundo. Na obra de Clarice, Joana permanece em um casamento sem amor, mas na busca por si mesma. O que aproxima as duas obras – *Vésperas* e o livro de Clarice – é a possibilidade de uma criança, fruto desse quase-amor, falar o que pensa e sair em busca do que deseja. O desencontro com o pai que nunca vira, como pode ser visto abaixo, ressalta a distância entre pai

e filha, o que também ocorrera entre Joana e Otávio, evidenciando o arranjo curatorial-polifônico:

O ódio bem podia ser o sentimento supremo que nos une. Temos, afinal, o mesmo código, eu e esse cara. O exame de DNA disse. O resto da história, como e o porquê são buracos mal cobertos pelas versões esfarinhadas de minha mãe. O resumo básico é que ela tivera com Otávio uma fidelidade insuficiente para tranquilizá-lo quanto à genética do embrião que carregava. As dúvidas favoreceram mágoas, acusações e o resto da cartilha dos amores imperfeitos. Na hora do meu nascimento, não havia ninguém para fotografar o parto. (LUNARDI, 2002, p. 69)

Essa diferenciação entre os contos que remetem à vida das autoras e aqueles que retomam as obras, como *Clarice*, distanciam *Vésperas* de uma biografia e aproximam-na de uma obra polifônica fruto de um trabalho curatorial. Apesar de haver uma diferenciação entre as pessoas dos discursos, o que aproximaria de uma obra biográfica, essa questão não se encaixa na obra lunardiana e nem nas diferenciações feitas por Lejeune (2014). Segundo o autor, “esses empregos da terceira e da segunda pessoas são raros na autobiografia, mas nos proíbem de confundir os problemas gramaticais da pessoa com os problemas da identidade” (LEJEUNE, 2014, p. 21).

Deve ser feito, então, uma análise da personagem e do autor, não para compreender essa diferenciação entre biografia e autobiografia, mas para analisar o que faz parte da vida e o que é uma compilação e pode ser considerado curadoria. Todavia, os três contos – *Clarice*, *Ana C.* e *Victoria* – evidenciam que o que fora feito na obra lunardiana amplia dialogicamente a imagem de autora das escritoras. Com os recortes ressaltam, por meio da intertextualidade e da referencialidade, o caráter ficcional da obra expande-se e organiza-se em inacabamento.

Desse modo, em *Vésperas*, a personagem não só lida com a morte de sua mãe, mas mostra obstinada a visitar o túmulo de Lispector: “a certeza de minha origem precisou de duas possibilidades combinadas: a crise dos quarenta batendo à porta de dois ex-namorados e um exame de saúde trazendo a suspeita de que em breve eu seria órfã de mãe.” (LUNARDI, 2002, p. 69). Como pode ser visto abaixo:

Não, não era filha, sobrinha, prima. Nenhum laço de genealogia me ligava a ela, mas a que família eu podia afirmar pertencer? Não tivera pai até hoje e quando ele aparece, é minha mão que parte: um arranjo simples demais para a instituição familiar, ofende as leis mais elementares que a regulam. [...] Então sim, poderia afirmar, gritar ao cozeiro, que Clarice me era mais familiar do que qualquer outro ser no mundo. Com ela eu tinha finalmente uma coisa parecida. Uma coisa fundamental. Ela era alguém que me olhava nos olhos, e nesse olhar estava o segredo compartilhávamos. Um segredo que só existe pela cumplicidade de sabê-lo, como todos os segredos de família. Ela afastava de mim o temor de enlouquecer só porque aquilo que eu sentia ainda não tinha nome. (LUNARDI, 2002, p. 76)

No conto em análise, Lispector só é vista na lápide, portanto o que resta aqui é o trabalho de curadoria feito por Lunardi, pois o leitor, se não possuir na memória as obras de Lispector, não entenderá que as referências feitas se aproximam mais de suas obras do que de sua vida em si, todavia isso não impede a leitura e entendimento do texto como um todo.

Vale ressaltar que, no caso de *Vésperas*, especificamente no conto *Clarice*, o sujeito se metamorfoseia na narração dialógica, constituindo “em suas estruturas, a escritura que lê uma outra escritura, lê-se a si mesma e se constrói numa gênese destruidora” (KRISTEVA, 2005, p. 80). Segundo Reyes (1984), no discurso há uma “presença onipresente do autor”, o qual é difícil de se reduzir a uma única voz: “entre os falantes do discurso literário há uma presença inegável e, no entanto, difícil de reduzir a um momento, a uma voz, a um discurso: a presença onipresente do autor.” (REYES, 1984, p. 102, tradução nossa)³.

O autor ainda é o responsável pelo processo de citação, pela imitação e transformação em outros. Essa preocupação, segundo Genette (1989), ocorre em virtude de os textos literários dependerem de outros que foram escritos anteriormente, assim, “Chamo, portanto, de hipertexto qualquer texto derivado de um texto anterior por simples transformação [...] ou por transformação indireta, chamaremos de imitação” (GENETTE, 1989, p. 17, tradução

3. Entre los hablantes del discurso literario hay una presencia innegable y, sin embargo, difícil reducir a un momento, a una voz, a un discurso: la presencia ubicua del autor (REYES, 1984, p. 102).

nossa)⁴. Dessa forma, os contos de *Vésperas* retomam fatos ocorridos no passado e, por meio do dialogismo e da intertextualidade, da referencialidade, e da polifônica tomam outro sentido.

Por fim, a Clarice autora aparece como uma sombra de sua própria personagem – Joana – de um livro que relembra a jovem que chegara no Brasil ainda criança e uma constante afirmação existencial do feminino: pela personagem, pelo nome da escritora, pelas palavras de Lunardi.

Considerações Finais

Em suma, a primazia aqui se encontra no trabalho de referencialidade realizado por Lunardi, pois esta traz, para a contemporaneidade, misturando vida, obra e ficção, uma nova leitura da morte de autoras tão importantes quando falamos da literatura tanto brasileira quanto mundial. Tudo isso com o objetivo de criar uma narrativa que mistura realidade e ficção ao mesmo tempo em que cria um ambiente ficcional inteiramente único, por meio de um trabalho feito com maestria de curadora-prosadora do século XXI.

Podemos, então, entender a obra vespéral lunardiana como o “modo próprio de selecionar e montar palavras, frases, cenários, diálogos, de construir sua estratégia textualespecífica” (VILLA-FORTE, 2018 s.p.). Adriana Lunardi realiza em *Vésperas* um trabalho de curadora. Além de montar, remontar fatos, situações e obras, vemos um diálogo não só naquilo que é texto, mas fora dele enquanto prosa que apreende a língua viva. Na rememoração, na criação artística do conto revivem vidas e obras em uma faceta inteiramente nova: povoada de outros, dialogada com outras – escritoras, revolucionárias, mulheres.

Portanto, o ato de narrar tanto a vida e a obra ou narrar a vida de outrem como se esse fosse o seu último dia não é algo recente e nem incomum. Mas ao buscar enredos já realizados vidas – de escritoras – vividas e contadas movimentam Lunardi da literatura mundial.

4. llamo, pues, hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simples [...] o por transformación indirecta, diremos imitación (GENETTE, 1989, p. 17).

Assim, é perceptível que Lunardi une tanto elementos da vida e da obra de cada autora-personagem com o intuito de criar algo novo: inacabado e dialógico.

O trabalho de curadoria minucioso feito acerca de cada detalhe dá origem a um conto novo, com personagens de outros tempos, ou seja, personagens antigos com linguagem nova. Lunardi traz para a contemporaneidade, misturando vida, obra e ficção, uma nova leitura da véspera de morte das autoras-personagens. Com o objetivo de criar uma narrativa que aproxime realidade e ficção, ao mesmo tempo em que cria um ambiente ficcional inteiramente único, por meio de um trabalho feito com maestria de uma curadora-polifônica no começo do século XXI.

Referências

- AZEVEDO, L; CAPIVERDE, T. Apresentação: modos de pensar a autoria In: AZEVEDO, L; CAPIVERDE, T. S. *Escrita não criativa e autoria*. e-galáxia. Edição do Kindle, 2018.
- AZEVEDO, L. Tradição e Apropriação: El Hacedor (de Borges), Remake de Fernández Mallo. In: AZEVEDO, L; CAPIVERDE, T. S. *Escrita não criativa e autoria*. e-galáxia. Edição do Kindle, 2018.
- BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018b.
- CUNHA, B. R. R. Cartas de Clarice: máscara da ficção? Ou ficção ou confissão? In: CUNHA, B. R. R. (org.) *Clarice: olhares oblíquos, retratos plurais*. Uberlândia: EDUFU, 2012.
- GENETTE, G. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, 1989.
- GOTLIB, N. B. *Clarice: Uma Vida que se Conta*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- KRISTEVA, J. *Introdução à semântica*, Trad. Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LUNARDI, A. *Vésperas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- LISPECTOR, C. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.
- MILREU, I. O romance de Borges: quando a autoria vira ficção. In:

- AZEVEDO, L; CAPAVERDE, T. S. *Escrita não criativa e autoria*. e-galáxia. Edição do Kindle, 2018.
- REYES, G. *Polifonia textual – laticación en el relato literário*. Madrid: Editorial Gredos, 1984.
- PEREIRA, R; TAKETANI, Y. *Marujo ao mar*. Rascunho. Curitiba, jan. 2012. Disponível em: <http://rascunho.com.br/marujo-ao-mar/>. Acesso em 27 set. 2019.
- VILLA-FORTE, L. Ensaio de orquestra: deixemos nossos crachás do outro lado da porta. In: AZEVEDO, L; CAPAVERDE, T. S. *Escrita não criativa e autoria*. e-galáxia. Edição do Kindle, 2018.
- VILLA-FORTE, L. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2019.

O Sétimo Juramento: colonização, ancestralidade, racismo e negociação cultural

Tainã do Nascimento Rosa¹

Primeiras considerações

A obra *O Sétimo Juramento*, de Paulina Chiziane, é construída a partir de um narrador externo e conta a história de uma família mononuclear. O narrador descreve o caos do território moçambicano pós-independência, porém se mantém objetivo, não assume um caráter defensivo ou acusatório acerca de quaisquer das personagens, politicamente correto ou de qualquer natureza.

É possível desvelar os cenários da história por meio das descrições das personagens, majoritariamente pelos relatos de David. A personagem menciona sua mobilização para a libertação do povo outrora massacrado pelo branco, assim como episódios de greve nas fábricas açucareiras contra os diretores destas – cidadãos locais que lutaram na independência do país contra os colonizadores –, a qual ele mesmo incluiu-se, através dessas referências é possível compreender que o contexto se refere ao fim do colonialismo. Ainda que não haja definição de território específico no romance, pois o mesmo incorpora características universalizantes de diferentes países em que a colonização e seus reflexos nas indústrias africanas impactaram o continente, Moçambique apresenta-se como país provável, seja pelos eventos contextualizados, seja por ser o país natal da autora e tema frequente de sua escrita.

O tempo da história tampouco é sugerido diretamente, contudo, por meio de excertos do texto como “tiranos brancos substituídos por tiranos negros, é a moral da história” (CHIZIANE, 2000, p. 15), bem como a descrição do desenvolvimento de processos industriais, sugerem um cenário temporal pós-independência, ou seja, um tempo cronológico por volta de 1975. Período em que os colonizadores

1. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bolsista do Programa de Excelência Acadêmica da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: taina.n.rosa@hotmail.com

não mais estão presentes no território outrora colonizado, este, agora, ocupado por um novo grupo de cidadãos locais – que, na citação apresentada, reproduzem e sustentam a violência colonial.

Na história estão representadas vivências culturais calcadas nas práticas moçambicanas que correspondem à ancestralidade e situações em que a cultura ocidental passa a suplementar a cultura do território africano, refletindo em uma hibridização cultural (BHABHA, 1998). Estes intercâmbios culturais estão retratados nas crenças religiosas hibridizadas da família construída na narrativa e, paralelamente, às ações de David, personagem principal, diretor de uma fábrica canavieira que, ao renunciar o princípio de coletividade africana, reproduz uma conduta ocidental de individualismo e até mesmo egoísmo, como ele mesmo explicita no trecho: “no tempo da revolução investi. Agora estou na fase do egoísmo. [...] Este estatuto de diretor não foi dádiva, foi conquista” (CHIZIANE, 2000, p. 15).

Nos trechos citados ao longo desta introdução, para além do cenário temporal evidenciado e da hibridização cultural possibilitada pela negociação cultural (BHABHA, 1998), que mobiliza princípios e valores morais, está inscrita a busca do homem negro pela assimilação da cultura branca como mecanismo de superação da inferioridade que lhe é inculcada e operada pelo racismo, face a ser analisada a partir das teorizações de Fanon (2008). Assim, por meio do quadro exposto formulam-se as questões: Em que práticas culturais e de que forma as negociações culturais se fazem presentes no romance *O Sétimo Juramento*, de Paulina Chiziane? E de que modo o racismo está imbricado nas ações das personagens nesta narrativa?

Chiziane e a literatura pós-colonial africana

A autora de *O Sétimo Juramento*, Paulina Chiziane, nasceu em 1955, em Maputo (Moçambique), numa família que possuía como línguas o Chope e o Ronga. Iniciou seus estudos de linguística na Universidade Eduardo Mondlane e, embora não os tenha concluído, foi a primeira mulher a publicar um livro em Moçambique. Militou durante a juventude como membro da Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique), para libertar seu país natal da colonização portuguesa. Seus primeiros escritos, *Baladas de Amor ao Vento*, em que a autora dialoga com a tradição e a ancestralidade, e *Ventos do*

Apocalypse, em que constrói uma narrativa imbricada nos traumas da guerra civil moçambicana, marcaram sua obra desde o princípio como parte da produção literária pós-colonial de Moçambique. Para além de suas narrativas, a autora apresenta-se em uma breve autobiografia, no livro aqui analisado, como *contadora de histórias* e não como romancista, uma transgressão que reafirma o seu lugar como produtora de uma escrita anticolonial.

Hamilton (1999) conceitua as literaturas produzidas nos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP): Moçambique, Angola, Cabo-Verde, Guiné-Bissau, e São Tomé e Príncipe. O autor expõe que diferentemente das colônias anglófonas e francófonas, as colônias lusófonas possuíram movimentos de escritores anticoloniais que, além de negros e mestiços, incluíram filhos de colonos. Descreve esse período como alicerçado em um fenômeno de protestos sociais “que celebrava a derrota do regime colonial, proclamava a revolução social e celebrava a (re)construção nacional” (Idem, p. 16). Para além das produções engajadas politicamente, desenvolveram-se também literaturas que reescreveram a história da África pré-colonial e colonial. Hamilton (1999) aponta *O Primeiro Livro de Notcha*, de Timóteo Tio Tiofe, um poema cabo-verdiano publicado em 1975, como o primeiro livro desta perspectiva literária.

De acordo com Leite (2012), a colonização, os movimentos de libertação e contracolônização às práticas colonialistas lusófonas impactaram diretamente a literatura africana escrita² de língua portuguesa da época colonial e pós-colonial. Nesse contexto, a produção literária africana pós-colonial construiu a sua identidade transgredindo a literatura ocidental, seja questionando o cânone histórico, seja recuperando vozes culturais pois, “o projeto da escrita pós-colonial é também interrogar o discurso europeu e descentralizar as suas estratégias discursivas; investigar, reler e reescrever a empresa histórica e ficcional, coloniais” (Idem, p. 154). A autora aponta como exemplos da literatura escrita africana lusófona da época colonial os escritores Luandino Vieira, Uanhenga Xitu e José Craveirinha; da época pré e pós-independência, Amos Tutuola e Ahmadou Khourouma; e, da época pós-colonial, escritores como Pepetela, Luís

2. Lembramos que os diferentes povos étnicos da África possuem produções literárias orais com um extenso repertório de mitos e contos há centenas de anos.

Bernardo Honwana, Boaventura Cardoso, Manuel Rui e Ungulani Ba Ka Khosa. Autores que, nos períodos citados, produziram e/ou produzem recriações da língua portuguesa, refletindo em um hibridismo cultural linguístico. Anterior a outros processos da produção literária pós-colonial, Leite (2012) apresenta a hibridização cultural como central pela coexistência de formas propostas e, com isso, a possibilidade de abertura de novos campos literários.

Noa (2015) elucida que a literatura africana anti-colonial³, em geral, e a moçambicana, em particular, apresentam traços comuns em sua composição, como: a) o elemento cultural ancestral essencialmente ligado à produção literária; b) uma profunda interação das personagens com o meio e a comunidade; c) o distanciamento das personagens do contexto colonial e a aproximação com seus costumes próprios; d) a oralidade como parte essencial da e na narrativa; e, e) a tentativa dos autores de resgatarem valores tradicionais junto aos jovens por meio dos livros. Esses são critérios que corroboram as teorizações de Leite (2012) e Hamilton (1999) acerca da estrutura da literatura escrita africana pós-colonial e de contracultura, rompendo com narrativas ocidentais e hegemônicas.

Numa perspectiva analítica, a obra de Chiziane evoca e relaciona-se com as concepções de Leite (2012), Hamilton (1999) e Noa (2015), configurando a escritora de *O Sétimo Juramento* como uma figura de referência do movimento literário de escrita pós-colonial africana.

Hibridizações culturais e literatura

Homi Bhabha (1949 –) é um filósofo pós-colonial contemporâneo que experienciou os intercâmbios e hibridizações culturais em sua história pessoal. Nascido em Bombaim (atualmente Mumbai, Índia), realizou seus estudos de pós-graduação na Universidade de Oxford, Inglaterra. Atuou em diversas universidades internacionais e presentemente é professor na Universidade de Harvard, Estados Unidos. No último capítulo do livro *O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses* (BHABHA, 2011) – prefácio à edição Routledge Classics de *O local da cultura*, reeditado em 2004 –, o autor expõe fragmentos

3. O autor se refere à literatura africana escrita durante o período colonial e o pós-independência como anticolonial.

interculturais sobre uma infância em que lhe eram contadas histórias da colonização e do imperialismo inglês, e da independência e do surgimento das nações da Índia e do Paquistão (1947). O autor descreve a sua partida para Oxford como a abertura das possibilidades de pensar a literatura e as relações culturais produzidas em livros não-canônicos como os do escritor Naipaul, em que se fazem presentes personagens que se deslocam nas tradições culturais e revelam formas híbridas de vida. Nesse sentido, acometido pelas relações culturais observadas e teorizando sobre as mesmas, Bhabha tornou-se um teórico contemporâneo do fenômeno pós-colonial. Fundou conceitos-chave para esta linha teórica, como negociação, ambivalência, hibridismo e diferença. Schmidt – em seu texto de introdução para *O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses* (BHABHA, 2011) –, aponta Bhabha como contribuinte para espaços teóricos do feminismo, do pós-modernismo, do marxismo, de campos da antropologia, da teoria da literatura e da crítica cultural, bem como teorias de vertentes da linguística e da psicanálise.

Por meio de suas conceituações, Bhabha (2011) aponta que a diferença cultural “é a articulação através da incomensurabilidade que estrutura todas as narrativas de identificação e todos os atos de tradução cultural” (BHABHA, 1998, p. 237). Essa reflexão indica a não homogeneidade do povo como nação, mas a sua composição enquanto grupo de minorias. Nesse sentido, determina este território como um lugar permeado de tensões, ambivalências, resistências, negociações, confrontos e contradições que fazem submergir vozes e saberes subalternos resistentes à concepção da narrativa da nação totalizadora. A diferença cultural suplementa as práticas culturais vivenciadas sem ser apenas uma adição. Adição pressupõe soma harmoniosa, enquanto a suplementação se constitui como associação distinta e diferencial.

Para Bhabha (1998; 2011), a hibridização cultural recusa as práticas culturais enquanto discursos binários, se produz contrariamente à hegemonia cultural e se dá nas negociações entre discursos culturais diferenciais. O hibridismo cultural se estabelece como um processo involuntário ao sujeito em que dois sistemas (ou mais) de valores se encontram, se questionam, se relativizam e se sobrepõem – acentuando a ambivalência cultural presente nas negociações culturais. É uma articulação entre as diferenças e as identificações culturais que, em alguma medida, promove um antagonismo

entre o colonizador e o colonizado, criando um entrelugar na cultura (BHABHA, 1998).

No fenômeno de migração, o entrelugar da cultura se produz por meio de um processo de hibridização cultural em que os sujeitos em deslocamentos territoriais vivem uma ambivalência entre a cultura de seu território de origem e a cultura do novo território em que se integram. Em processos de colonização territorial e cultural, a hibridização ocorre intrinsecamente entre a cultura de origem dos sujeitos e a cultura que lhes é inculcada. Em ambos os casos, a cultura originária é re-experenciada como algo semelhante e, ao mesmo tempo, diverso do original. Há negociações entre novas imagens, valores e símbolos que promovem no sujeito uma identificação ambivalente entre os territórios de que as culturas negociadas são provenientes (BHABHA, 2011).

Dito isso, nos processos de hibridização cultural explicitados, a negociação apresenta-se como o fenômeno que permite a sobrevivência cultural nos diversos territórios, pois pressupõe uma espécie de solidariedade entre diferentes culturas (BHABHA, 1998). Uma ação do sujeito ao avaliar e negociar consciente ou inconscientemente com os símbolos e práticas culturais em que está imerso. “Tal negociação não é nem assimilação, nem colaboração” (BHABHA, 2011, p. 91), mas uma complexa rede de tensões, com identificações e resistências. Nesse sentido, os conceitos de Bhabha, acerca dos processos de hibridização cultural, se relacionam intrinsecamente com a narrativa de *O Sétimo Juramento*, da autora moçambicana Chiziane, visto que as construções das personagens da obra estão inseridas em um cenário repleto de ambivalências, diferenças e negociações culturais resultantes de um território em que pulsa o pós-independência do período colonial de Moçambique.

O racismo e as psicopatologias negras

Frantz Fanon (1925 – 1961) foi um psiquiatra e filósofo martinicano, de tendência marxista, com estudos acadêmicos realizados em França. Ao finalizar sua formação na Europa, atuou na Frente de Libertação Nacional da Argélia contra a dominação colonial francesa. Em anos seguintes, deslocou-se no território do continente africano com o propósito de fomentar a libertação de outros países

colonizados. Concomitante às suas intervenções políticas, esteve a sua atuação como psiquiatra. Em suas obras como ensaísta, integra estas expertises e analisa os processos sociológicos, filosóficos e psicológicos desenvolvidos na sociedade pelo homem negro e branco após o fenômeno da colonização. Entre os seus escritos está a obra *Pele negra, máscaras brancas*, publicado pela primeira vez em 1952 e que terá os seus sete capítulos de desenvolvimento brevemente explicitados aqui a partir da edição de 2008, publicada pela Universidade Federal da Bahia, Brasil (FANON, 2008). Vale ressaltar que, para explicar os fenômenos abordados, na construção da obra são referenciadas produções literárias, assim como relatos recolhidos durante sete anos de observação de casos psiquiátricos.

No primeiro capítulo, *O negro e a linguagem*, Fanon expõe a linguagem como o existir para o outro. Localiza o antilhano, assim como qualquer homem negro proveniente de um território colonizado, como possuinte de um complexo de inferioridade iniciado na colonização e fortalecido pelo racismo disseminado socialmente e que submete estes sujeitos a traumas frequentes. No contexto antilhano, o autor retrata a desvalorização da língua local (*petit-negrè*) e a paternalização da fala para com o negro. Como exemplo da situação citada estão situações em que médicos em exercício da profissão tratam qualquer sujeito branco com um afastamento formal e profissional e concedem aos negros um tratamento informal e infantilizante. Assinala, a partir das suas observações, que o antilhano durante sua vida adulta incorpora a linguagem do branco – aqui assumindo uma via tanto denotativa, quanto conotativa – com a intenção de branquear-se e eliminar este lugar social de inferioridade; assumir uma linguagem é também reclamar toda a cultura que lhe ampara, nesse caso, com a finalidade de sustentar uma relação de humanidade e igualdade com a cultura ocidental. A teorização do autor tem como objetivo “ajudar o negro a se libertar do arsenal de complexos germinados no seio da situação colonial” (FANON, 2008, p. 44) por meio do reconhecimento da patologia de inferioridade.

O segundo capítulo, *A mulher de cor e o branco*, e o terceiro capítulo, *O homem de cor e a branca*, para utilizar um ditado popular, apresentam *as duas faces de uma mesma moeda*. Fanon nos aponta, através de relatos e das referências literárias de *Je suis Martiniquaise*, de Mayotte Capécia, e *Nini*, de Abdoulaye Sadjji, que, mantendo a metáfora das faces da moeda, a mulher negra com a neurose de inferioridade se

relaciona com um homem branco na tentativa de incorporar a cultura branca, uma brancura econômica e social. Nesta direção, o autor questiona a possibilidade de um amor autêntico em um ambiente em que ambos os indivíduos não apresentam o mesmo lugar psicossocial. Na outra face da moeda, percebe-se uma situação análoga: o homem negro em relação à mulher branca deseja seu afeto na tentativa de excluir qualquer representação não-humana e de selvageria que recaia sobre si. Almeja ser reconhecido como homem tanto quanto um europeu. De certa forma, também intenta dominar a brancura, personificada no corpo da mulher branca, para vingar seus ancestrais oprimidos e aniquilados em períodos de colonização e escravidão. Em ambos os casos, o anseio da mulher ou do homem negro neuróticos por parceiros brancos é produzido em meio à psicopatologia de inferiorização.

No quarto capítulo, *Sobre o pretense complexo de dependência do colonizado*, Fanon analisa o livro *Psychologie de la colonisation*, do psicanalista Octave Mannoni, sobre a colonização. A produção citada pretende analisar os diferentes tipos de racismo e comportamentos desumanos em períodos específicos da humanidade. Fanon os iguala assumindo a posição de que a violência é violenta em qualquer grau. Além deste fator, Mannoni afirma que os africanos, de maneira geral, possuem um complexo de dependência anterior à chegada do homem branco em África, argumento sustentado por ele através de histórias tradicionais africanas em que um *salvador* chegaria do além-mar para auxiliá-los. Esta premissa também é anulada por Fanon ao expor que os sujeitos das civilizações negras ao terem os primeiros contatos com os homens brancos lhe ofertaram o acolhimento local como forma de afabilidade, comportamento típico das sociedades africanas. Além disso, esses sujeitos foram submetidos a uma confusão psicológica, pois, ao mesmo momento em que os brancos os conceituaram como homens, os reconheceram como homens inferiores. Expressão que deu início à busca incansável do homem negro por igualdade ao homem europeu e o começo do desenvolvimento de neuroses de dependência e sentimentos de inferioridade. A este dilema negro, a relação de dependência ou inferioridade, Fanon acrescenta uma terceira possibilidade: tomar consciência de sua condição para uma nova existência. Segundo o autor, “precisamos ter a coragem de dizer: *é o racista que cria o inferiorizado*” (Idem, p. 90) para reconhecer o contexto psicopatológico negro e alterá-lo.

Em *A experiência vivida do negro*, quinto capítulo da obra aqui referenciada, Fanon descreve a construção da autoimagem do homem negro como um esquema que deixa de ser corporal e passa a ser “um esquema epidérmico racial” ao longo da vida (Ibdem, 105). Exemplifica este processo através de relatos em que o negro é observado, apontado ou invocado em uma conversa em voz alta sem que lhe convidem para participar da mesma. Consterna-se ao constatar este esquema corporal de coisificação e, não, humanização, e inicia a sua busca pela história tradicional da África na tentativa de encontrar uma humanização, epistemologia e identidade negra originárias. Nesse processo, compreende-se como homem inteiro, parte da coexistência do mundo. Seguindo seus estudos, Fanon é confrontado por um texto de Sartre que lhe diz que a negritude é um estágio, um processo de um todo para que qualquer oprimido imerso na luta de classes possa libertar-se. Durante sua vida, nosso autor prostra-se ao lado das lutas contra quaisquer formas de opressão, no entanto, assegura a negritude como uma consciência absoluta e autêntica.

No sexto capítulo, *O preto e a psicopatologia*, Fanon referencia variados textos literários que exibem o negro, desde a infância, como o *Mal*, do binômio bem-mal da humanidade. Relata que esse panorama é assimilado pelo negro a partir dos oito anos de idade, por meio de comics e desenhos animados, faixa-etária em que inicia o desenvolvimento da psicopatologia de negrofobia. O autor afirma que essa neurose é resultante da somatização de pequenos traumas a que o sujeito é acometido ao longo da vida, o que produz a negação de sua racialidade e inicia a sua busca pela branquitude. Ademais, Fanon descreve que, na vida adulta, o homem negro é caracterizado por meio de um arquétipo sexualizante em que é percebido, apenas e restritivamente, como um falo potente, figura que aniquila a sua humanidade. O negro é convencionado como o *bode expiatório* da sociedade (FANON, 2008), em que a maldade e toda a culpa sociais lhe são atribuídas. Para concluir, Fanon destaca que, para superar esta situação neurótica, o negro precisa tomar consciência desse processo psicopatológico em que está inserido e reconhecer sua identidade humana. Humanidade imbricada entre a ancestralidade africana e a cultura ocidentalizada refletida no e pelo fenômeno colonial.

No sétimo capítulo, *O preto e o reconhecimento*, Fanon afirma que o ser humano se legitima por meio do reconhecimento de si pelo outro. No entanto, elucida que, enquanto bode expiatório social, o

homem negro convencionado como o mal, o feio e o pecado, não obtém a alteridade do homem branco. Assim, desenvolve a psicopatologia da comparação, em que, no caso das Antilhas, um sujeito negro compara-se frequentemente a outro, inferiorizando-o com a intenção de ascender a sua própria imagem, agindo dentro do complexo de superioridade. O autor assinala que, nesse sentido, o homem negro se constitui pela oposição do reconhecimento e, que, após refletir e libertar-se das psicopatologias instauradas pelo racismo, “se prepara para agir” (FANON, 2008, p. 184) sabendo quem é e que lutas deve brandir.

Na seção seguinte, os critérios do romance africano, os conceitos de Bhabha (1998; 2011) sobre a hibridização cultural e os de Fanon (2008), acerca do racismo e as psicopatologias negras, sustentarão a análise da obra *O Sétimo Juramento*, de Paulina Chiziane.

Colonização, ancestralidade, racismo e negociação cultural

O romance *O Sétimo Juramento*, da escritora moçambicana Paulina Chiziane, se produz por meio de um narrador externo, ao contar a história de uma família mononuclear moçambicana no contexto pós-independência de Moçambique. Em primeira análise, são percebidos os embates binários entre: bem/mal, homem/mulher, rural/urbano, colonizador/colonizado, alicerçados no equilíbrio que a autora busca empreender desses fenômenos. Numa análise profunda, a complexidade desses elementos reverbera. Nesta direção, a colonização impregnada no contexto pós-independência e as negociações das personagens entre a busca pela ancestralidade e as práticas ocidentais emergem. Evidenciam as raízes profundas e os desdobramentos produzidos pelo colonialismo e o racismo na identidade dos sujeitos.

A narrativa se constrói em torno de uma família composta por quatro personagens: David, o pai; Vera, a mãe; Clemente, o filho; e Suzy, a filha. O conflito centra-se em David, personagem principal, que receia perder o cargo de diretor de uma fábrica canavieira em Moçambique e, ainda, sofrer com a possível violência física advinda dos funcionários da empresa em que atua devido à sua negligência para com os seus salários.

Na primeira imagem da personagem principal, a mesma acorda, liga o rádio e assusta-se com as notícias da greve açucareira. Por um

breve momento, censura-se por atrasar os salários dos trabalhadores de sua empresa e reflete se estará substituindo o lugar dos colonizadores, os quais combateu e depôs no período colonial. David pondera se há se tornado o que combatia, uma tentativa de reflexão e de consciência que não se mantém, pois justifica-se através da premissa: “Neste mundo ninguém é bom para ninguém. Enganamo-nos uns aos outros. Tiranos brancos substituídos por tiranos negros, é a moral da história” (CHIZIANE, 1992, p. 15). A permanência das indústrias canavieiras, ou de outras origens, em países outrora coloniais é concebível na medida em que

os des-colonizados ainda têm que viver com a herança indelével do colonialismo, os cidadãos destes novos países vêm-se obrigados a aceitar instituições sociais e usos culturais impostos pelo colonizador. As próprias fronteiras dos novos estados foram traçadas não pelos povos indígenas e sim pelos europeus durante a chamada corrida para a África. (HAMILTON, 1999, p. 17)

Contudo, a reprodução da tirania colonial pelo homem negro é paradoxal. Para compreendê-la é necessário atentar para os complexos psicopatológicos desenvolvidos durante o fenômeno colonial e conservados pelo racismo. Nesse sentido, no comportamento, à primeira vista, incoerente de David, estão alicerçados os sentimentos de opressão, inferioridade e não-humanidade possivelmente experienciados durante o colonialismo. O comportamento da personagem se apresenta como psicopatológico na medida em que negocia com a cultura ancestral e ocidental e rompe com qualquer limite ético ou familiar com a intenção de manter o seu cargo e estilo de vida. Há que ressaltar que nas descrições da trama, a situação socioeconômica da família é evidenciada como elitista, David sendo considerado um homem de respeito e posses. Assim, desapossar esses elementos, além de perder o estatuto de homem de poder, seria como uma segunda ferida exposta. Pois, assim como apresentado na subseção 2.3 deste artigo, *O racismo e as psicopatologias negras*, referenciando Fanon (2008), o homem negro é visto historicamente como o mal, o feio e o pecado sociais, um objeto a ser explorado. Portanto, ao ser concebido como homem em seu círculo social, David rejeita qualquer hipótese de perda de sua posição, independente das situações adversas e negociações culturais a que deva se submeter para manter este posto.

Vera também negocia com a cultura ocidental. Mesmo sabendo da tirania do marido, renuncia ao princípio de coletividade africana e corrobora a manutenção de seu status socioeconômico sem questionar a greve açucareira que assola a sua comunidade. Em um episódio, ao questionar-se sobre a sua condição elitista, critica-se por ser empática com os operários:

Do seu pedestal solta o espírito e DEIXA a mente vadiar na pobreza que desfila na estrada grande. Como um anjo da guarda, abraça cada alma que passa e sente o desconforto da desigualdade. Os que trabalham a vida inteira recebem a miséria como prêmio e ela, que nada faz, tudo tem. [...] Desperta para a sua realidade e limpa as lágrimas. O que me deu hoje para me preocupar com os problemas dessa gentilha? (CHIZIANE, 1992, p. 16)

Ou seja, Vera age dentro de um complexo de superioridade para reagir à inferiorização que lhe fora incutida historicamente enquanto mulher negra, porque “no paroxismo da dor, só há uma solução para o infeliz preto: provar sua brancura aos outros e sobretudo a si mesmo” (FANON, 2008, p. 179). A partir das teorizações de Fanon (2008) sobre a busca do sujeito negro pela brancura, compreende-se que o casamento de Vera e David está também assegurado pela persona construída pela personagem principal, pois, apesar de ambos não buscarem relacionar-se com sujeitos brancos a fim de gozar da branquitude de seus pares, David, enquanto homem de poder com um cargo branco e vivendo as facetas da brancura, proporciona à sua esposa uma ascensão social branca.

Além das negociações produzidas em interação com as psicopatologias negras, no esquema familiar são produzidas negociações culturais nas práticas religiosas. Na primeira imagem de Clemente, o jovem fica inconsciente após vivenciar um pesadelo com formas indistinguíveis e um homem que vive em meio ao fogo e ao fumo. É socorrido pela mãe que vendo-o desfalecer reconhece o estado psicológico do filho como “obra de feitiço, de possessão, de loucura” (CHIZIANE, 1992, p. 20). No entanto, justifica a Clemente que seus espasmos e seu olhar desorientado são resultados de uma fobia de trovão. Sozinha, ao relembrar rituais religiosos africanos de sua infância, presume que a feitiçaria possa estar relacionada ao episódio fóbico do filho. Assim, no fato evidenciado e a partir do lugar cultural que ocupa, Vera integra ritos e feitiços à ciência europeia.

Um cenário que demonstra a complexidade da hibridização nas práticas culturais: as concessões, os distanciamentos, as resistências e as negociações culturais produzidas pela personagem ao vivenciar um entrelugar na cultura (BHABHA, 1998; 2011), que integra ancestralidade e um estilo de vida ocidental.

Em *Conversa com a avó Inês*, Vera admite não ter buscado o auxílio de um curandeiro nos momentos de crise de Clemente, pois David discorda desta abordagem espiritual. No entanto, essa realidade se transforma a partir da luta de David pela manutenção da posição socioeconômica elitista de sua família, que o induz a solicitar a ajuda dos antepassados através de feiticeiros, como demonstra o diálogo a seguir:

Alguma vez consultou os ossos e as conchas?

Não, nunca.

E por que é que me procura?

Sinto-me desesperado, perdido. (CHIZIANE, 2008, p. 79)

Ao buscar os conhecimentos e a religiosidade ancestral, David negocia com a cultura africana na tentativa de preservar a lógica elitista e colonizadora em que está inserido, alimentando a sua psicopatologia de inferiorização e a sua busca pela branquitude ocidental. Concomitante e diferentemente, ao identificar que só o conhecimento científico hegemônico não fora suficiente para compreender os processos de sua família, sem o conhecimento de seu marido, Vera consulta curandeiros para auxiliar nas crises de Clemente e retomar os valores familiares, de coletividade e de ancestralidade. Em ambos os casos, há uma negociação cultural entre a cultura ocidentalizada e a cultura tradicional, contexto permeado de reflexos do fenômeno da colonização.

Outra negociação cultural está na linguagem. A família assume um sistema de símbolos brancos para se aproximar da cultura ocidental. Um exemplo disto é a anulação do nome tradicional de Clemente: Mungoni, o guerreiro combatente de Dumezulu, o rei do trovão. David rejeita o nome de seu filho, sugerido por feiticeiros através do ritual dos ossos, a fim de romper relações com os mistérios dos espíritos, pois os considera ilusórios e ilegítimos. Esta ação está calcada na psicopatologia de negrofobia e em um intento psicológico de epistemicídio negro e aproximação pujante com a

branquitude. Na obra, o narrador declara a importância do nome para os povos bantus:

Um bantu que se preza tem muitos filhos para nomear os antepassados da família e trazer à luz todos os mortos adormecidos. No mundo dos bantus a pessoa não nasce. Renasce. E recebe o nome de um morto antigo, porque nome é veículo de reencarnação. (Idem, p. 61)

Portanto, a anulação do nome tradicional de Clemente promove a negação de saberes tradicionais. A escolha pela epistemologia branca e o epistemicídio negro movido pelo racismo é uma forma de anulação de modos de vida africanos tradicionais e ascensão sociocultural dos conhecimentos ocidentais, *a pele negra na máscara branca*, para usar uma analogia referente a Fanon (2008).

Para concluir, observa-se que, durante toda a trama, David negocia com as culturas ancestral e hegemônica ocidental, a fim de manter o seu lugar socioeconômico elitista. Contudo, não alcança o equilíbrio e a libertação de sua consciência das psicopatologias negras que o impelem a reproduzir o sistema colonial. Nesse sentido, sem solucionar o embate psicopatológico/cultural/ético de David, a narrativa é finalizada de modo conciliatório e retoma os binarismos facilitados entre bem/mal. Assim, o bem, personificado por Vera, Clemente e Suzy – esta última consciente de seus atos malévolos apenas nos últimos acontecimentos da história – vence com a morte do Mal, personificado por David.

Considerações finais

Construiu-se esse artigo com o objetivo de, a partir da análise do livro *O Sétimo Juramento*, de Paulina Chiziane, escritora pós-colonial moçambicana, responder às seguintes questões: Em que práticas culturais e de que forma as negociações culturais se fazem presentes no referido romance? E de que modo o racismo está imbricado nas ações das personagens na narrativa? Ao longo da seção 3, *Colonização, ancestralidade, racismo e negociação cultural*, foi possível vincular episódios da narrativa citada às teorias de Fanon (2008) e Bhabha (1998; 2011) e tecer algumas considerações com o intuito de responder a tais inquietações.

Desde a primeira pergunta, foi possível constatar, no romance, que as negociações culturais estão presentes nas práticas religiosas das personagens da família, ao optarem por práticas ancestrais ao invés de práticas ocidentais, ou ao cientificismo europeu, com o intuito de solucionar situações familiares e de status social; a negociação cultural com a linguagem, a fim de consumir a cultura branca que a permeia; e a negociação com princípios éticos, ao submeter-se às situações das mais adversas para vivenciar o elitismo branco. Essas negociações são produzidas entre tensões e resistências culturais, e também como resultado do desenvolvimento de psicopatologias negras pelas personagens, o que nos conduz à segunda questão.

O racismo está vinculado na obra na medida em que as personagens negociam com a sua cultura tradicional e com a cultura hegemônica, a fim de atingirem a brancura social, um reflexo das neuroses desenvolvidas durante o fenômeno colonial e nutridos por práticas racistas, como estabelece Fanon (2008), por meio de um diagnóstico *sociológico* do sujeito colonizado. Vivenciam o complexo de inferioridade, de superioridade e a negrofobia, o que os compeli às múltiplas negociações culturais evidenciadas.

Posto isto, destaca-se que as considerações aqui produzidas são uma leitura analítica possível dentre outras e que, como tal, contribuirá, particularmente, para estudos futuros nas áreas de literatura e pós-colonialismo.

Referências

- BHABHA, H. K. *O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- CHIZIANE, P. *O Sétimo Juramento*. Portugal: Caminho, 2000.
- FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- HAMILTON, R. G. *A literatura dos PALOP e a Teoria Pós-colonial*. Texto apresentado na sessão de abertura do IV Encontro de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, realizado em agosto de 1999 por esta Área de Pós-Graduação e o Centro de Estudos Portugueses da USP.
- LEITE, A. M. Pós-colonialismo, um caminho crítico e teórico. In: LEITE, A. M.

Oralidades & escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas.

Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.

NOA, F. *Perto do fragmento, a totalidade: olhares sobre a literatura e o mundo.* São Paulo: Editora Kapulana, 2015.

“History is about to crack open”: o anjo do apocalipse e a fantasmagoria em *Angels in America* de Tony Kushner

Vanessa Cianconi (UERJ)¹

“There are no gods here, no ghosts and spirits in America, there are no angels in America, no spiritual past, no racial past, there’s only the political, and the decoys and the ploys to maneuver around the inescapable battle of politics”.

(KUSHNER, 2003)

Charles L. Crow, em seu livro *American Gothic*(2009), lembra ao leitor que para entender a literatura norte-americana é necessário também entender o gótico no que tange à expressão imaginativa dos medos e dos desejos proibidos dos estadunidenses. Para ele, o gótico deu voz a grupos minoritários e a assuntos ainda considerados tabu como incestos, miscigenações e doenças. O estudo do gótico oferece uma abundância do que se discutir na sociedade norte-americana, incluindo os estudos de gênero e do sempre persistente problema racial. O gótico expõe o reprimido, o que está escondido, o que não pode ser dito e o que precisa ser propositalmente esquecido nas vidas da sociedade, da cultura e do indivíduo. Dentre os muitos elementos convencionais dessa tradição, três se destacam por sua recorrência e importância para a estrutura narrativa e a visão de mundo góticas. São eles: o *locus horribilis*, a personagem monstruosa e a presença fantasmagórica do passado. Obviamente, tais elementos não são, por si só, exclusivos do Gótico. No entanto, podem ser descritos como os aspectos fundamentais da narrativa gótica quando aparecem em conjunto e sob o regime de um modo narrativo que emprega técnicas de suspense em enredos que objetivam a representação dos horrores e das ansiedades de uma época por meio da produção de efeitos estéticos relacionados ao medo, ao sublime terrível ou ao grotesco. Nathaniel Hawthorne, na introdução de *The Marble Faun*(1860), considera que do solo próspero e luminoso estadunidense é impossível escrever um romance. Para

1. Graduada em Letras (UFF); Mestre em Literatura Comparada (UFRJ); Doutora em Literatura Comparada (UFF/ University of Pittsburgh); é docente na UERJ, campus Maracanã.

o romancista, - romance e poesia, hera, líquen e goivo precisam de ruína para crescerem. A questão agora é: não é o solo ou a história estadunidense com tantos momentos de escuridão e violência férteis para a hera crescer? A história dos EUA com todos os seus percalços de escravidão, guerra, inúmeras caça às bruxas e terrorismo esconde um ser assustador e sombrio na floresta, e de lá dá vazão para todos os demônios virem para terra comungar com os vivos.

Este texto pretende descrever, mesmo que de forma breve, um desses elementos, a presença fantasmagórica do passado, a fim de compreender suas motivações históricas e os tirar dessa escuridão que ainda aterroriza os indivíduos daquele país; esses seres que ligam não somente o passado e o presente, mas também conectam o mundo criado por Tony Kushner com o gótico norte-americano, mostrando de forma crua a doença, o sofrimento, o terror, a podridão, não só da política, mas do caráter do ser-humano. Desta forma, o anjo da América não é aqui visto como um anjo em si – alado e de branco - (algumas adaptações de *Angels* não caracterizam o anjo da América como um anjo típico do imaginário religioso cristão – como a segunda adaptação brasileira, dirigida por Paulo de Moraes e a da Berkeley Repertoire Theater, dirigida por Tony Taconne), mas como um emissário da morte, do fim da história. Esse novo emissário da morte não tem asas brancas e não é angelical, ele é a representação do anjo caído, e suas asas são pretas.

Antonio Negri em *Specter's Smile* (2008) discute o texto *Specters of Marx* (2006) de Derrida e nele, o pensador estadunidense corrobora a ideia de que este texto é a nova mudança paradigmática da pós-modernidade, produzindo uma nova teoria do espectro correspondendo à uma experiência comum: uma experiência de massa, flexível, imaterial e espectral. Negri argumenta que o espectro é o movimento de uma abstração que se torna material e poderosa. Para ele, o potencial parasítico que ali se acumula regula a sociedade e a vida. Essa nova espectralidade está ao alcance de uma ilusão real. Para o pensador, o lado de fora não existe mais, nem um lado de fora nostálgico, nem um mítico, nem alguma urgência para a razão desconectar os seres-humanos da espectralidade do real. Não há nem lugar, nem tempo – e isto é real. Somente um radical *Unheimlich* permanece e nele estamos inseridos. Além do mais, a conspiração contra o Marxismo e a evangelização mundial do livre mercado, a construção de um poder global “sem lugar” e “sem tempo”, a estruturação do “fim

da história”, a colonização da mídia da consciência e da diminuição da qualidade do trabalho, o esvaziamento do significado da palavra “democracia” – dentre países individuais e nas relações internacionais – esses representam poucos das ordens hegemônicas do capitalismo em uma fase da reconstrução espectral do real.

Freddie Rokem em *Philosophers and Thespians* (2009) nos lembra que Derrida questiona o fato de alguém se atrasar para o final da história e conclui que esse é um problema da contemporaneidade – já que faz as pessoas questionarem a elas mesmas se o fim da história é o fim de um certo “conceito de história”. Para o filósofo israelense, a pergunta correta seria “não é a utopia que vem depois do que Derrida chama de “um certo conceito de história”? Rokem oferece duas saídas possíveis: a primeira é como nos relacionamos com a história quando vemos e representamos a utopia no teatro. De acordo com ele, as utopias do século XX são baseadas em variações complexas e ligações entre o passado e o futuro. De um lado, as utopias são vistas como uma forma de curar as falhas do passado. De outro lado, da mesma forma, essas utopias são vistas de forma nostálgica como uma maneira de retornar a um passado idílico quando ainda era possível retornar ao paraíso perdido. O segundo problema é como a aparição de fantasmas no palco, simultaneamente, aponta para um passado ambivalentemente concebido como falido e nostálgico e para o futuro. A aparição de um ser sobrenatural forma um elo concreto entre esses passados e futuros. Ainda, para ele, diferente do que disse Hamlet, o resto não é silêncio, os mortos voltam para clamar, através de palavras, o presente e o futuro. Sempre precisamos lembrar que a assombração é histórica.

Angels in America: a Gay Fantasia on National Themes, do dramaturgo estadunidense Tony Kushner, foi ao palco pela primeira vez em 1991, sob a direção de Oskar Eutis, no Mark Taper Forum em Los Angeles. A peça extremamente política que traz ao palco temas como AIDS, religião, homossexualismo, também traz para o mesmo palco seres sobrenaturais como fantasmas e anjos. Erroneamente vista somente como uma peça sobre a AIDS e a comunidade gay, *Angels* é muito mais do que isso. *Angels* é uma peça sobre sofrimento, sobre abnegação, sobre abjeção, sobre medo, sobre política, sobre história, sobre a banalidade do mau e, também, sobre a AIDS e a comunidade gay. O paraíso perdido coberto com escombros vai na contramão do que Ron Scapp, pesquisador do College of Mount Vincent, em seu

artigo “The Vehicle of Democracy: Fantasies toward a (Queer) Nation” (1997), afirma existir. Para ele, há uma promessa de futuro, uma promessa de prosperidade. A desconstrução da narrativa racional do progresso anunciando “O Grande Trabalho começa:/O mensageiro chegou”(KUSHNER, 2003, p.47), ao final de *Millenium Approaches*, mantém e reitera o futuro como a promessa da democracia. Ele ainda considera que *Angels* oferece um veículo em direção ao progresso como a bênção do anjo que é o Poder Supremo Continental da América: Mais Vida!. Nas palavras de Scapp (1997), esta bênção anuncia um veículo homossexual, pois o anjo não está simplesmente apontando para uma extensão de vida na América do Norte como esta foi historicamente constituída, mas, ao invés, oferece um futuro diferente, uma esperança *gay* para o futuro. Os raios brilhantes de esperança que emanam da bênção do anjo podem mostrar uma América sob uma luz diferente. A esperança é que a visão do anjo produzida pela AIDS pode fazer com que haja uma mudança na América. Ao contrário do que aponta o professor em seu artigo, não há de fato uma promessa de prosperidade e nem uma esperança *gay* para o futuro. O futuro é parte de uma cadeia infinita de ações e reações que faz com que as atitudes do passado reflitam no presente. As ruínas e as catástrofes da história retiram do presente qualquer lampejo de esperança, inviabilizando o grande trabalho do anjo de Kushner. Vale lembrar que “o grande trabalho” somente poderia ser executado pelo Poder Supremo Continental da América.

A aparição do anjo da América é, de alguma maneira, prenunciada por Prior ainda no primeiro ato, durante uma conversa entre ele e Louis sobre a recém-descoberta doença que provavelmente iria matá-lo. Prior refere-se à primeira lesão da AIDS como “o beijo vinho do anjo da morte” (KUSHNER, 2003, p. 22). O anjo da morte ou o anjo do apocalipse guia, de alguma maneira, toda a peça. *Millenium Approaches* termina com a aparição do anjo para Prior. Ao final da primeira parte, há uma grande explosão de música triunfal. As luzes mudam de tom, de muito forte para fria, azul claro e, então, de um tom vibrante de dourado para um verde bilioso para, finalmente, um roxo espetacular. O silêncio se faz. Um som, como o de um meteoro caindo, rasga o céu, colidindo violentamente com o quarto; a luz parece ser sugada do quarto enquanto o projétil se aproxima. No momento em que o quarto escurece, ouve-se um estrondo horripilante, como se algo imenso caísse na terra. O prédio inteiro sacode e uma parte

do teto despenca no chão. E então, com um banho de luz espectral, abrindo as enormes asas cinza-prateadas opalescentes sobre a cama, aparece o anjo. O anjo se dirige a Prior:

Prazer, Profeta;
O Grande Trabalho começa:
O Mensageiro chegou.

(KUSHNER, 2003, p. 205)

Aqui, o anjo da história de Walter Benjamin se transforma finalmente no anjo do apocalipse de Kushner. David Savran comenta que “apesar de a construção do anjo reprimir a sua historicidade, o Paraíso que ela/ele chama de casa é explicitamente o produto (e vítima) da temporaneidade” (SAVRAN, 1995, p.20). *Perestroika* inicia com a destruição causada pela entrada traumática do anjo ao final de *Millenium Approaches*. Uma membrana se partiu; há muita desordem e escombros. Segundo o anjo, o Paraíso “é uma cidade muito parecida com São Francisco” (KUSHNER, 2003, p. 47), o que remete o leitor ao terremoto que aconteceu naquela cidade em 18 de abril de 1906, deixando-a completamente destruída. Os escombros do paraíso de Tony Kushner são as mesmas ruínas avistadas pelo anjo de Walter Benjamin.

Benjamin, em sua nona tese sobre a história, discorre sobre uma aquarela onde um anjo olha para trás. O olhar deste anjo, pintado por Paul Klee, personifica um olhar melancólico na direção do passado, mas, ao mesmo tempo, este mesmo anjo é impulsionado para um futuro desconhecido por uma tempestade que se prende em suas asas. O pavor do anjo é claramente representado no seu olhar. O movimento do anjo na contramão das catástrofes da história, com seus olhos escancarados e sua boca aberta, mostra a expressão aterrorizada do que é estar dentro desta história. A utopia messiânica de Benjamin lembra o leitor, ou o observador, de um estado utópico que nunca será realizado, de um paraíso que nunca poderá ser recriado no futuro. A cadeia de acontecimentos, para o anjo, é uma catástrofe única, pois ele não consegue enxergar o que é preciso aceitar. O paradoxo entre o futuro totalmente desprovido de esperança e a cadeia de eventos catastróficos leva a esta impossibilidade de enxergar claramente o presente. Os fragmentos largados pelo chão reverberam no esquecimento, na morte de deus. Ao criar os seres

humanos, deus esqueceu seus anjos, abandonando-os e, por conseguinte, abandonando o paraíso. O paraíso que, de fato, se perdeu. A incapacidade para amar desse deus, não mais onipresente, se reflete na mesma incapacidade de compaixão pelos seres criados por ele. O anjo, ao acusar os homens de tomarem o seu lugar, compara o paraíso ao novo estado do corpo do ser humano. Depois do terremoto que destruiu a utopia, o paraíso se dividiu e, ao se dividir, perdeu a força, da mesma forma que o corpo humano dividido se enfraqueceu. A fraqueza do homem levou a uma fragmentação da utopia, a qual não poderia mais ser reinventada. Existe uma dicotomia entre a morte de deus, declarada por Nietzsche, ou seja, o esvaziamento total do paraíso e a esperança messiânica de Walter Benjamin. O messias nunca iria voltar, pois ele estava morto. A solubilidade do mundo contemporâneo faz com que o messianismo perca o seu lugar. A perda da esperança, a perda do halo do anjo, a incapacidade de amar e, acima de tudo, a incapacidade de olhar para si próprio retomam a problemática do que é a história: um aglomerado de horror circundado pela incompletude do ser humano. O tempo, que somente começou a passar com a invenção do humano, remete a Kant (1996). Para o filósofo alemão, o tempo não é um conceito universal, mas uma forma pura de intuição sensível. O tempo, que para o anjo não existia, se faz agora cognoscível e sensível a ele. O movimento incessante do progresso, do andar para frente, faz com que este ser, que no passado era etéreo, seja agora desprovido de valor, esvaziado de sua real significância. A alegoria do progresso de Benjamin aponta para o fato de o homem não poder mais disponibilizar o seu tempo para rememorar o passado. E, por consequência, ele se esvazia de sabedoria. Para o anjo, o tempo é um vírus, o progresso é um vírus que só se torna possível com o passar do tempo. O conceito de mudança só se torna possível, assim como o conceito de movimento, através do tempo, da passagem do tempo. O homem dotado da faculdade da imaginação é capaz de mudar, de pensar. No entanto, a capacidade de mudança do homem se fez dispensável, ele não mais se torna sábio. Ele muda, mas a continuidade do tempo o faz repetir os erros do passado, tornando-o um predador. Levando em consideração que consideram o homem ter sido criado à imagem de deus, deus se torna um predador. O anjo do apocalipse de Kushner corrobora essa ideia de deus como a “imitação de vocês” [dos homens]. Deus, ao abandonar seus anjos, levou a destruição

total ao paraíso. Destruição tal, que é possível ver os seus escombros. O homem, da mesma forma que o anjo, e, por conseguinte, deus, perde o seu valor no movimento do tempo.

O anjo: quatro emanações divinas, Flúor, Fósforo, Luz e Vela; manifestam em Um: O Poder Supremo da América Continental, é um ser etéreo iluminado que guia a todos. Nele o poder da luz está altamente exacerbado, ele é ao mesmo tempo flúor, fósforo, luz e vela. A força da luz remete a John Winthrop, em seu sermão durante a viagem do Arbella para o novo mundo:

[P]recisamos considerar que seremos como uma Cidade numa Colina, os olhos de todas as pessoas estão pousados sobre nós; de modo que, se agirmos falsamente com nosso Deus, neste trabalho que empreendemos, e assim o fizermos retirar sua presente ajuda de nós, seremos transformados em história e objeto de desprezo através do mundo... (CRASNOW, 1981, p. 51)

Essa Cidade seria um tipo de Sião (cidade celestial), ou seja, um novo Éden terrestre, que, acreditavam os puritanos, ainda existia. William Bradford, em *Of Plymouth Plantation*, de 1630, como Winthrop, concorda que o objetivo dos puritanos quando da ida para os EUA, era de serem a luz que serviria de exemplo para todos os outros povos seguirem e quererem ser iguais. A ideia do povo escolhido também traz consigo outra implicação: pensar em si mesmo como uma sociedade predestinada por deus lhe confere um grau de superioridade frente ao resto da humanidade. Essa sociedade pura e justa que estava sendo construída nas colônias da América era pensada como um exemplo para a humanidade, o ideal que todas as demais sociedades deveriam (e iriam naturalmente desejar) seguir um dia. Assim, nasce a ideia do excepcionalismo americano, a construção de uma sociedade nova que possui dentro de si os desejos de deus e a virtude de toda a humanidade. Essa mesma ideia seria transplantada para a República quando da independência dos Estados Unidos. Segundo Junqueira,

[um] povo eleito por Deus mostraria para a humanidade como criar um país a partir de princípios éticos e moralmente virtuosos: essa seria sua missão providencial. Tal qual um farol para o mundo, aqueles homens acreditavam que estavam não só criando um sistema inédito, mas de alcance universal. Uma criação

única, modelo que eles iniciavam e que a humanidade, inevitavelmente, iria seguir. Na perspectiva deles, era o único caminho moral possível e qualquer outro modelo estaria na direção errada. (JUNQUEIRA, 2001, p. 34-35)

Essa luz toda se manifesta em um só: o poder supremo da América continental. Esse nome não foi dado gratuitamente ao anjo, ao ser continental, os EUA se transformam em totalizantes e, por isso, são capazes de dominar todos os povos que, aos seus olhos, são inferiores. Novamente, os EUA voltam a ser o farol para o resto do mundo – o tirano estadunidense, o modelo a ser seguido por todos. O anjo, como a América, segundo Kushner, é augusto, sério e poderosamente perigoso.

O poder do anjo se faz visível quando ele faz Prior procurar pelos Implementos Sagrados que estavam escondidos na cozinha. Prior aqui se transforma no Profeta Americano, que vai levar a cabo as vontades do anjo ou a vontade do poder supremo. Os olhos que trespassam a Escuridão se opõem à cegueira. Prior, assim como Tirésias, tem agora o poder de predizer o futuro. Tirésias, mesmo sem os olhos, tinha o poder da clarividência, de enxergar a corrupção vista por mais ninguém. Agora, os olhos de Prior têm o poder de enxergar através da escuridão, ou seja, de enxergar o que está errado com os EUA. As asas do anjo, comparadas às folhas de aço afiadas, são ameaçadoras, e, por serem objetos cortantes, têm maior capacidade para o ataque. O ato de atacar aqui pode ser entendido de duas maneiras: como uma ameaça pessoal a Prior ou como o prenúncio do desastre. É nas asas do anjo de Klee que a tempestade se prende, a tempestade tão devastadora quanto o terremoto que destruiu o paraíso:

Naturalmente você vê para onde estamos Progredindo
 O tecido do céu se separa:
 Anjos sobrevoam, dedos ansiosos tocam as bordas esfarrapadas.
 Antes do ferver do sangue e do endurecimento da pele vem a
 Catástrofe secreta:
 Antes que a Vida na Terra se torne impossível,
 Ela terá se tornado insuportável
**VOCÊS O FIZERAM IR EMBORA! VOCÊS PRECISAM PARAR DE SE
 MOVIMENTAR!**
 Abandone a Estrada Aberta: Não se misturem não façam casa-
 mentos multirraciais

Deixe que Raízes Profundas Cresçam: Se vocês não se MISTURAREM vocês Pararão de
 Progredir: Não procurem Entender o Mundo e sua Delicada
 Lógica de Partículas: Vocês não Entendem, Vocês só conseguem
 destruir, Vocês Não
 “Avançam”, Vocês somente Pisoteiam
 Pobres Crianças cegas, abandonadas na Terra, Tateando ame-
 drontadas,
 Mal orientadas, por cima de campos de carnificina, por cima de
 corpos da matança:
 PAREM!
 Não há nenhum Sião Salvo Onde Vocês Estão!
 Se vocês não conseguirem encontrar o que vocês mais desejam –
 Vocês nunca o perderam.

(KUSHNER, 2003, p. 54-55)

O anjo exige novamente que os humanos parem de se movimentar. Casamentos interracialis ou homossexuais não são permitidos, o ideal seria o crescimento de raízes profundas, o que significa ter uma visão conservadora do mundo, a mesma que Ronald Reagan pretendia preservar na década de 1980. O homem, segundo o anjo, tem pouco entendimento do mundo; ele não consegue compreender, somente destruir. Mas o que o homem destrói, à medida que marcha rumo ao futuro, é com o conservacionismo regido pela extrema-direita que, segundo James Davison Hunter (1991), cria uma guerra cultural, quando forças ortodoxas e progressivas se enfrentam criando uma guerra entre as instituições sociais estadunidenses. A visão ortodoxa do anjo da América faz com que a sua verdade moral seja imutável, universal e sancionada por deus. Logo, ao dizer que o homem só destrói, o anjo afirma que ele aniquila valores que para o ser sobrenatural deveriam ser imutáveis, preconizando ainda mais uma sociedade preconceituosa e sem caráter. David Savran (1995) afirmou que a construção do anjo reprime a sua historicidade. Kushner, em uma entrevista sobre *Perestroika* na década de 1990, disse que a peça é sobre perda e como não se desfigurar por causa dela. Ele acrescenta, ainda, que a peça se transformou em uma metáfora perfeita para a mudança humana em relação ao que era nos tempos violentos de 1990 quando o mundo realmente parecia ter milagrosamente se transformado. O homem teve a sua primeira chance de mudar, de evitar a inércia, de

se mexer e, diferentemente do que o anjo queria que ele o fizesse: sair da paralisia.

Recipiente do LIVRO: Oh exemplo paralítico:

Em cima de você em você no seu sangue nós escrevemos:

ESTASE!

O FIM. (KUSHNER, 2003, p.57)

Sendo assim, a construção do anjo não reprime sua historicidade, muito pelo contrário. É nela que o anjo de fato é construído. O anjo da história traz em sua memória o que ele tenta evitar a todo custo: o fim.

Na primeira cena de *Perestroika*, Prior e Belize conversam sobre a possível melhora e o fato de ele ter ganhado um livro, um livro que apesar de não ser físico está no corpo dele. O fato de o livro estar no corpo de Prior o transforma em uma profecia. A cena na qual o anjo aparece pela primeira vez é repetida na segunda parte de *Angels in America*, quando as sensações corpóreas de Prior se juntam às do anjo e culminam em um momento de prazer e êxtase para os dois. Para o anjo,

Você é somente Carne.

Eu EuEuEu sou super Carne,

Densidade do Desejo, A Gravidade da Pele:

O que faz a máquina da criação rodar?

Não é a física, mas o êxtase que faz o motor funcionar:

O Pulso, O Puxão, A Pulsção, O Escoar...

(...)

A junção emplumada das Ordens Superiores,

Infinita, Incessante, O Sangue-Pulsante da Criação!

(...)

O Corpo é o Jardim da Alma. (KUSHNER, 2003, p. 43-44)

O corpo de Prior agora é o jardim da alma. Susan Leigh Foster (1995) considera que a cada movimento se constrói um novo significado corporal elaborado através de inúmeros encontros com outros corpos, cada escritura do corpo mantém uma relação não natural entre a sua fisicalidade e referencialidade. A relação entre o físico e o conceito não é permanente; ela muda, se transforma a cada novo encontro. A doença que levará Prior à morte o transforma. O encontro com o anjo significa uma nova possibilidade de iluminação. A possibilidade da profecia. A descrição do ato sexual vira a descrição da máquina da criação, ou seja, do movimento do mundo que

somente é possível na temporalidade. A transitoriedade desse movimento é incessante, pulsante e, claramente, transbordante. Prior ainda complementa que:

cada anjo é um agregado infinito de entidades, eles são basicamente poderosos burocratas, eles não têm imaginação, eles podem *fazer* qualquer coisa, mas não podem inventar, criar, eles são meio que fabulosos e sem graça ao mesmo tempo, e eles copulam, *sem parar*, aparentemente, os anjos, eles - (...) (KUSHNER, 2003, p. 46)

e “quando os anjos gozam, eles criam uma coisa chamada, ahm, plasma orgasmata que faz uma coisa... uma outra coisa chamada protomateria que é o que faz... Todo o resto. Criação” (KUSHNER, 2003, p.47). Pode-se encontrar um contraponto ao Paraíso destruído em Sodoma e Gomorra, cujos habitantes eram perversos e imorais. Segundo o livro do Gênesis, dois anjos dizem a Abraão que “o clamor de Sodoma e Gomorra se tem multiplicado, e porquanto o seu pecado se tem agravado muito” (Gênesis 18:20). Abraão, então, intercede consecutivas vezes pelo povo sodomita e deus, ao final, lhe responde que se houvesse em Sodoma dez justos ela não seria destruída. Nesse mesmo dia, os dois anjos vêm à cidade e ficam hospedados na casa de Ló. No entanto, os homens da cidade cercaram a casa dele a fim de terem relações sexuais com seus dois hóspedes. Ló, então, sai na defesa dos anjos, oferecendo suas filhas virgens para aplacar o desejo da multidão. Inicia-se, então, a destruição de Sodoma e de toda a planície daquela região. O fim do paraíso na obra de Kushner se equipara ao fim da cidade de Sodoma. A semelhança paradoxal está no fato da destruição dos dois paraísos terem acontecido porque seus habitantes, de alguma maneira, não respeitaram a vontade divina.

No último ato de *Perestroika* o anjo volta à cena. Prior finalmente rejeita o livro que foi supostamente dado a ele e, a fim de se livrar do seu destino, desafia o anjo para uma batalha. Prior agarra o anjo e afirma que não o deixará ir a não ser que ele o abençoe. (KUSHNER, 2003, p.194) A luta continua, pois o anjo, como Poder Supremo da América Continental, não pode aceitar a derrota. No entanto, Prior vence a batalha e ganha acesso ao paraíso e a permissão para devolver o livro. Infelizmente, a faculdade de escolha do homem somente o leva a erradicar sua própria capacidade de se movimentar. Os mortos nunca voltam para narrar o passado. Agora é dada a Prior a

faculdade de ir e voltar do paraíso. Ele sobe a escada. Com roupas de profeta e carregando o *Livro da Epístola Anti-Migratória* [*Book of the Anti-Migratory Epistle*] Prior toma conhecimento do estado real do paraíso – um lugar que se parece muito com São Francisco depois do enorme terremoto de 1906, abandonado, desamparado, em ruínas, entulhado (KUSHNER, 2003, p.197). Os anjos estavam lá esperando por ele.

Em volta de um rádio antigo, os poderes supremos de todos os continentes escutam as notícias futuras:

Uma semana depois da explosão no reator número quatro o fogo continua a queimar e um estimado...(estática)...liberando na atmosfera cinquenta milhões de curies de iodo radioativo, seis milhões de curies de cézio e estrôncio subindo em uma nuvem a cinco milhas de altura, carregada pelo vento acima de uma área que se espalha dos Urais a milhares de milhas além das fronteiras soviéticas, ela... (estática) ... caindo feito neve no rio Dnieper, que fornece água potável para trinta e cinco milhões de pessoas... é uma consequência direta da cultura da falta de atenção e segurança causada pelo isolamento da Guerra Fria... Entulho radioativo contamina mais de trezentos mil hectares de solo arável por pelo menos trinta anos, e... (estática)... agora ouvindo a respeito de milhares de trabalhadores que absorveram cinquenta vezes a dose letal de... (estática)... a Rádio BBC, noticiando ao vivo de Chernobyl, no oitavo dia do... (KUSHNER, 2003, p. 212-213)

O desastre da usina atômica de Chernobyl chega ao conhecimento dos anjos três dias antes do seu acontecimento; no entanto, como são seres sem vontade própria, eles não podem fazer nada para evitar a catástrofe. O poder supremo da Antártica comenta: “Infinidades incontáveis. Horrível. Pelas suas próprias mãos” (KUSHNER, 2003, p. 213). A fala desse anjo reitera a possibilidade de escolha do ser humano, contrária à vontade dos anjos, pois eles “gostariam de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos”. Infelizmente, a faculdade de escolha do homem somente o leva a erradicar sua própria capacidade de se movimentar. Os mortos nunca voltam para narrar o passado. Os anjos são meras testemunhas impotentes (KUSHNER, 2003, p. 215). O anjo da morte apresenta Prior para o Conselho que o recebe dizendo estarem trabalhando, fazendo progresso (KUSHNER, 2003, p. 216). Entende-se então que o passado inarrável se configura no presente, na tempestade que carregou o anjo

na direção do futuro e que é ainda definida como o progresso. A tempestade, ou o meio de alcançar o progresso, para Walter Benjamin, foi o que levou milhares de pessoas à morte e, na continuidade da história, essa mesma tempestade ainda viria a extinguir muitas vidas.

Mesmo assim, Prior quer viver. Para ele:

Nós simplesmente não podemos parar. Nós não somos pedras. Progresso, migração, movimento é... modernidade. É *animada*, é o que fazem as criaturas vivas. Nós desejamos. Mesmo que todo o nosso desejo seja silêncio, nós ainda desejamos. Mesmo se nós formos mais rápidos do que devemos. Nós não podemos esperar. E esperar por quem? Deus – Ele não vai voltar. E mesmo se Ele for... Se ele realmente voltar, se ele tivesse a coragem de mostrar a cara, ou seu glifo ou qualquer coisa no Jardim novamente. Se depois de toda essa destruição, se depois de todos esses dias terríveis deste século horrível ele voltasse para ver... quanto sofrimento seu abandono criou, se tudo o que ele tem a oferecer é a morte, vocês deveriam processar o bastardo. É somente a minha contribuição a toda essa Teologia. Processem o bastardo por cair fora. Como ele se atreve. Ele tem que pagar. (KUSHNER, 2003, p. 217)

Ao contrário de Vladimir e Estragon, Prior decide não esperar por Godot, pois esperar por algo que não tem certeza que existe ou que vai se resolver é simplesmente infrutífero. Ele decide se mexer, pois de uma coisa ele tem certeza: ele quer viver, por pior que seja viver neste mundo.

Eu quero mais vida. Não consigo me aguentar. Eu quero. Eu vivi por tantas coisas ruins e tem pessoas que viveram por coisas muito muito piores, mas... você as vê vivendo mesmo assim. Quando elas são mais espírito do que corpo, mais feridas do que pele, quando elas queimam e agonizam, quando moscas colocam ovos nos cantos dos olhos de suas crianças, elas vivem. Eu não sei se isto é só o animal. Eu não sei se não é mais corajoso morrer. Mas eu reconheço o hábito. O vício de estar vivo. Nós vivemos além da esperança. Se eu puder encontrar esperança em algum lugar, é isso aí, é o melhor que posso fazer. É tão insuficiente, tão inadequado, mas... Abençoe-me de qualquer maneira. Eu quero mais vida. Vocês não sabem o que está para acontecer. Vocês só viram o que vocês têm medo que aconteça. Até que aconteça – por favor não se ofendam – tudo o que vocês veem é medo. Eu vou, eu vou deixar o paraíso agora. Eu vou

levar a minha doença comigo, e... Eu vou levar a minha morte comigo também. A terra é a minha casa e eu quero ir para casa. (KUSHNER, 2003, p. 220-221)

Poesia ainda poderia ser feita depois de Auschwitz (ADORNO, 1998, p. 26)².

Referências

- ADORNO, T. W. *Prismas: Crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Matos Brito de Almeida. São Paulo: Editora Ática, 1998. (Série Temas, volume 64 – Sociologia e Crítica Cultural)
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. (*Obras escolhidas*; vol. I)
- BÍBLIA, N. T. Gênesis. In: *BÍBLIA PORTUGUÊS*. Disponível em: <https://bibliaportugues.com/genesis/18-20.htm>. Acesso: 10/12/2020.
- BRADFORD, W. *Of Plymouth Plantation*. Disponível em: http://mith.umd.edu/eada/html/display.php?docs=bradford_history.xml. Acessado: 3/11/2020.
- CRASNOW, E.; HAFFENDEN, P. “New Founde Land” In: *Introduction to American Studies*, eds. Malcom Bradburry and Howard Temperley. London and New York: Longman, 1981.
- CRAWFORD, B. V. *et alii. An Outline History of American Literature*. New York: Barnes FOSTER, Susan Leigh. *Choreographing History*. Indiana University Press, 1995.
- DERRIDA, J. *Specters of Marx*. New York: RoutledgeClassics, 2006.
- FISHER, J. *The Theater of Tony Kushner: Living Past Hope*. New York: Routledge, 2002.
- FISHER, J. *Tony Kushner: New Essays on the Art and Politics of the Plays*. Jefferson: McFarland, 2006.
- FOSTER, S. L. *Choreographing History*. Indiana University Press, 1995.
- HUNTER, J. D. *Culture Wars: The Struggle to Define America*. NY: Basic Books, 1991.
2. Adorno disse uma vez que “escrever um poema depois de Auschwitz é um ato de barbárie, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas.” (ADORNO, 1998, p. 26)

- JUNQUEIRA, M. A. Estados Unidos: A Consolidação da Nação. TORRES, S. (org). *Raízes e Rumos – Perspectivas Interdisciplinares em Estudos Americanos*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2001.
- KANT, I. *Critique of Pure Reason*. Trans. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, Inc., 1996.
- KUSHNER, T. *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes: Millennium Approaches/Perestroika*. New York: Theatre Communications Group, 2003.
- NEGRI, A. “Specter of Marx”. In: *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida’s Specters of Marx*. New York: Verso, 2008.
- RAYMOND, G. “Q & A with Tony Kushner”. In: *Theater Week* (0896-1956), 7 (332), p. 14.
- ROKEM, F. *Philosophers and Thespians: Thinking Performance*. Edição Kindle. Stanford University Press, 2009.
- SAVRAN, D. “Ambivalence, Utopia, and a Queer Sort of Materialism: How Angels in America Reconstructs the Nation”. In: *Theatre Journal*, Vol. 47, No. 2, Gay and Lesbian Queeries, 1995.
- SCAPP, R. “The Vehicle of Democracy: Fantasies toward a (Queer) Nation”, In: GEIS, Deborah R. *Approaching the Millennium: Essays on Angels in America*. MI: University of Michigan Press, 1997.
- VOGEL, D. *The Three Masks of American Tragedy*. Louisiana State University Press: Baton Rouge, 1974.

Pedra Bonita e Cangaceiros de José Lins do Rego: a saga de uma família proletária nordestina e a revisão crítica sobre a gênese da subcidadania no Brasil

Victor Hugo Adler Pereira (UERJ)¹

A forma romanesca desde o século XIX contribuiu para a análise das peculiaridades reveladas na construção de identidades no processo de expansão do capitalismo. Com isso, registrou os desafios enfrentados pelos jovens que migravam para os grandes centros urbanos, em busca de inserção social e adaptação às exigências do mundo do trabalho e às coerções da vida adulta. Em meio às crises profundas e à desestabilização das relações sociais posteriores à Revolução, junto às obras que, segundo considerava Karl Marx, faziam, de modo peculiar, a “crítica francesa da sociedade” surgiram publicações literárias que contribuíram particularmente para a compreensão “das contradições e contrassensos da vida moderna” (MARX, 2006, p. 21). O romance revelou-se instrumento privilegiado de análise da construção de sujeitos, em meio à complexidade dessa época de instabilidade na identificação social dos indivíduos, com obras modelares, nesse sentido, como *Le Rouge et Le Noir* (1830) de Stendhal ou *Le Père Goriot* (1835) de Honoré de Balzac. Estes dois romancistas tinham consciência de estar narrando, de um modo inovador, principalmente pelo enfoque na vida cotidiana nas obras de ficção, a história de sua época (AUERBACH, 2001, p. 430).

Este trabalho examina a exploração desse gênero literário para a análise dos conflitos e contradições que afetaram a sociedade brasileira pela implantação do projeto de desenvolvimento no regime Vargas (1930-1945). Releve-se que, nesse período, consolidaram-se, com a colaboração de ideólogos como Gilberto Freyre, e se implantaram como “doutrina do Estado”, representações totalizantes sobre o caráter brasileiro. O romance de escritores nordestinos da chamada geração de 30 constituiu-se em palco de perspectivas conflitantes sobre tópicos estruturadores do discurso oficial sobre o Brasil e os brasileiros que se divulgavam nos canais oficiais do regime.

1. Professor-Associado – Pós-Graduação em Letras UERJ, Pesquisador em Literatura Brasileira – APQ 1D - CNPQ

E, conforme procurei demonstrar através de obras de José Lins do Rego, a narrativa da trajetória de amadurecimento de jovens protagonistas forneceu elementos para a desconstrução das representações oficiais da identidade nacional coletiva e das perspectivas ufanistas sobre o progresso do país. Através dessas trajetórias de vida ficcionais, o romancista apresentou formas de segregação regional e racial entranhadas na cultura do país, e provocou a discussão sobre suas relações com a permanente ameaça da eclosão de violência e conflitos sociais.

De início, gostaria de chamar a atenção para a coincidência de publicação, no ano de 1935, de dois romances brasileiros que, como as obras francesas citadas, apresentam a trajetória de jovens pobres que procuram situar-se nos embates com o meio urbano. Nesses romances, rompendo uma convenção não declarada na literatura do país, os jovens protagonistas são negros: Antônio Balduino, nascido numa favela de Salvador, em *Jubiabá*, de Jorge Amado; e o adolescente que dá nome ao romance *Moleque Ricardo*, fugindo de uma propriedade rural na Paraíba vai tentar a sorte em Recife. Eduardo de Assis Duarte (1996) considera que, em *Jubiabá*, Jorge Amado é bem sucedido na proposta de realizar a fórmula do “romance proletário”, coerente com sua adesão à Juventude Comunista (do PCB – então, Partido Comunista do Brasil) e a tentativa de se adequar às diretrizes estéticas do “realismo socialista” ditadas por este.² Observe-se que Antônio Balduino, em suas variadas experiências profissionais e existenciais, não abandona as referências às fontes populares que constituíram a sua formação cultural, que contribuem no processo de transformação em um militante político de esquerda. A natureza dos conflitos com o mundo burguês distingue-o dos protagonistas dos romances de formação europeus (*Bildungsroman*) mais consagrados – um modelo literário canônico do qual, no entanto, o romance se aproxima por acompanhar o desenvolvimento de um jovem em suas crises de amadurecimento e aprendizagem da realidade social. Com isso, Eduardo de Assis Duarte caracteriza essa obra de Jorge Amado como um “*Bildungsroman* proletário” (DUARTE, 1996, p. 93).

Jubiabá e *Moleque Ricardo* parecem ser fruto de um diálogo travado pelos seus dois então jovens autores que afirmavam a produção

2. https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/biografias/jorge_amado.

literária nordestina no país, Jorge Amado e Lins do Rego, em torno de conflitos análogos pelos quais passaram jovens protagonistas em busca da inserção social e no mundo do trabalho, em duas das mais importantes capitais do Nordeste, Salvador e Recife. Embora com divergências de perspectiva, têm lugar de destaque nessas duas obras considerações sobre as possibilidades da participação de jovens pobres nas lutas políticas da época. Esses romances publicados nos anos 1930 colocam indagações que ressurgirão com força na safra de narrativas da chamada Literatura Marginal no começo do século XXI, como: O que leva alguns jovens pobres à marginalidade e outros a se inserirem no mundo do trabalho?

A construção da subcidadania

No século XXI, entre as várias tentativas de oferecer respostas a essas questões, na teoria social e na prosa de ficção, destacam-se os trabalhos do sociólogo Jessé Souza ao propor um modelo teórico para a compreensão da construção de identidades subalternas no Brasil. A partir de estudos de Pierre Bourdieu sobre o *habitus* cultural e do filósofo Charles Taylor (2005) sobre a construção do *self* na modernidade, Jessé Souza analisa os mecanismos de subjetivação que reproduzem e colaboram na manutenção de desigualdades em diferentes contextos da vida social e fundamentam a classificação dos indivíduos entre aqueles que são sujeitos de direitos e os que são destituídos “naturalmente” destes.

Baseia-se no conceito de *habitus cultural* definido por Pierre Bourdieu como...

um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações – e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas (BOURDIEU, 1983, p. 65).

Jessé Souza considera-o como uma “segunda natureza” assumida pelos indivíduos que os situa no mundo social e relaciona-o a seu acesso a bens e direitos. Acrescenta que no Brasil e em outros países periféricos do capitalismo não se formou um *habitus* cultural que

perpasse o corpo social de modo uniforme. Observo que esta situação pode ser relacionada a um processo desigual de incorporação da ordem disciplinar (FOUCAULT, 1987), implantada com o desenvolvimento capitalista nos centros hegemônicos. Segundo Jessé Souza, as extremas clivagens sociais, no Brasil, implicam na existência de três tipos de *habitus*: o primário, o secundário e o precário. O *habitus* primário se caracteriza por um conjunto de condições, aprendidas através da educação e do convívio social, que tornam possível ao indivíduo ser aceito em diferentes ambientes e demonstrar um desempenho eficiente no mundo do trabalho, garantindo o reconhecimento social de sua condição de cidadão. O *habitus* secundário caracteriza singularidades distintas entre as camadas da população reconhecidas como dignas da condição cidadã, referindo-se, por exemplo, às diferenças entre o gosto médio e o burguês, que funcionam como distinção social.

A incorporação do *habitus* primário, portanto, permite ao indivíduo ser reconhecido como cidadão, sujeito de direitos e digno de respeito; e, com base na perspectiva do filósofo Charles Taylor, Jessé Souza observa que nas sociedades do Ocidente, durante o processo de modernização, constrói-se um modelo de vida subjetiva baseado na racionalidade e controle emocional. Em contraste com essa adequação, nos países periféricos, em uma grande maioria da sociedade, esses padrões de comportamento e valores não são implantados através da educação e outros mecanismos formais e informais de integração social. Caracteriza-se, segundo ele, o predomínio do *habitus* precário, que interfere no não reconhecimento do indivíduo como cidadão pelas camadas superiores e em uma baixa auto-estima. Nesse processo, o indivíduo passa a introjetar a avaliação negativa sobre algumas formas de seu comportamento e sobre as possibilidades de desempenho no mundo do trabalho, o que dificulta enfrentar os desafios para sua integração. Diante dessas dificuldades, muitas vezes o indivíduo conforma-se em considerar sua inaptidão a conseguir um lugar de respeito e usufruto da condição de cidadão e se culpabiliza por isso. Esta condição implica também em receber tratamento desrespeitoso no campo jurídico e policial. Desde a implantação das formas de subjetivação baseadas no controle racional, entre as camadas mais favorecidas, até a sua difusão mais ampla, na primeira metade do século XX, uma parte da população brasileira não foi atingida por esse processo modernizador.

Permanece condenada à condição de subcidadania e os indivíduos com funções consideradas subalternas são mantidos como mão-de-obra de reserva. Integra essa parte da população um grande contingente de negros e pardos, afrodescendentes, que, no decorrer do século XX e ainda no século XXI, sofrem os efeitos de uma abolição da escravatura realizada sem a perspectiva de sua integração ao processo de modernização da sociedade brasileira.

A segregação social pelas elites e pela classe média se justifica racionalmente e se baseia na identificação, às vezes inconsciente, de atitudes que caracterizam o que Jessé Souza denomina de *habitus* precário, a que se associa um menor controle racional e a propensão a formas violentas de buscar a satisfação das necessidades e desejos em todos os âmbitos. Segundo ele, baseado em Taylor, no processo da implantação do capitalismo, a racionalidade passou a ser introjetada coletivamente como uma das referências centrais para delimitar as fronteiras de identificação de grupos considerados inferiores e superiores. Foram estabelecidas representações sociais e construídas hierarquias que caracterizam homens como mais racionais, portanto, superiores às mulheres, consideradas mais emotivas; brancos com atitudes identificadas como próprias de culturas europeias superiores, como civilizados e propensos ao pensamento abstrato; enquanto os negros, descendentes de africanos, são vinculados à sensorialidade, às superstições e à herança primitiva africana. Frantz Fanon, em seus estudos sobre o colonialismo europeu, analisou as implicações psicológicas e sociais no modo com que os próprios indivíduos colocados em posições estigmatizadas como inferiores assumem essas divisões, submetendo-se a elas ou procurando superá-las de diferentes modos (FANON, 2008).

Entre o cangaço e o messianismo, uma saga familiar

O grau acentuado de desigualdades sociais no Nordeste brasileiro relaciona-se ao fato da literatura da chamada geração de 30 colocar em cena frequentemente personagens cujo processo de subjetivação coloca-os em situações tais que duvidam da própria condição humana. Na obra de Graciliano Ramos, Antônio Cândido constatou a associação à animalidade desse fenômeno, o que se revela, por exemplo, no protagonista de *Angústia*:

Luís da Silva não segue este rumo lógico, mas vive cercado de animais que simbolizam a sua natureza conturbada: cobras, ligadas a recordações infantis, a impulsos de morte e de sexo oprimido; ratos que povoam a sua casa, roem os seus manuscritos e se identificam, em certos trechos, aos movimentos mais torpes, nele e nos outros” (CANDIDO, 1968, p.109).

A tematização frequente da “desumanização” na obra de Graciliano Ramos leva o Fabiano de *Vidas Secas*, diante de dificuldades de compreender as relações humanas e sociais para as quais não tem referenciais culturais, a se perguntar se é mesmo um homem. José Lins do Rego, desde seus primeiros romances memorialistas e, em diante, no conjunto de sua obra, manifesta a preocupação em compreender a desigualdade nas condições que cercam a formação dos sujeitos e se evidencia na idade adulta. Desde os *Meninos de Engenho*, cuja formação educacional e relações familiares contrastam com a dos moleques, filhos de trabalhadores, e na idade adulta se tornam os Doutores e Coroneis em contraste com os “cabras do oito”- uma transformação no destino social que o compositor mineiro Milton Nascimento sintetizou poeticamente na canção “Morro Velho”, indicando que esse fenômeno da convivência na área rural não se dá somente na região Nordeste do país.

Os romances *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, publicados por Lins do Rego com um intervalo de 15 anos, entre 1938 e 1953, enfocam mais uma vez, na obra do autor, as vicissitudes do amadurecimento de um menino, embora nem de um herdeiro de latifundiários, como ocorre em suas primeiras obras memorialistas, nem de um adolescente negro, filho de uma mulher pobre que não mantinha relações conjugais estáveis, como em *Moleque Ricardo*, mas de uma família de pequenos proprietários rurais à beira da miséria.

Ao narrar a trajetória de amadurecimento do protagonista Bento, José Lins do Rego analisa as motivações que levam jovens do meio rural a agravar a marginalização a que já estão submetidos em decorrência da pobreza, ao aderir ao cangaço ou a um movimento messiânico. No início do primeiro romance que acompanha o desenvolvimento de Bento, *Pedra Bonita*, 1938, a família Vieira, constituída pelo casal e três filhos, vivia isolada numa pequena propriedade rural decadente e pouco produtiva. Era estigmatizada pela comunidade local, porque se atribuía ao avô paterno de Bento ter conduzido as tropas governamentais à *Pedra Bonita*, local em

que se reuniam fanáticos religiosos, que foram impiedosamente massacrados.

Movida pelo desespero e a fome, numa época de seca, e pelo desejo de salvar o filho desse meio hostil, a mãe de Bentinho conduziu-o a uma cidade próxima e entregou-o ao pároco local. Pensava em torná-lo sacerdote, mas as vagas para crianças pobres no seminário se esgotaram e o menino foi crescendo na paróquia como auxiliar do generoso padre. Os irmãos trabalhavam no campo com o pai, sisudo, pouco comunicativo. Bento vivia afastado da família, mas o tenso equilíbrio alcançado por esse distanciamento espacial foi quebrado pela visita à acanhada propriedade de seus pais. A família ficara isolada naquele sertão, afastado das áreas mais prósperas da região, vítima de maldição pela atuação de seu avô. O pai mantinha-se silencioso e hostil a Bento, que considerava injustamente poupado ao trabalho braçal para manutenção da família, quando a mulher decidira entregá-lo ao pároco da cidade vizinha. O irmão mais velho, cujo comportamento sempre se revelara rebelde, saía de casa – dizia-se que aderira a um grupo de cangaceiros. Havia um segundo irmão, Benício, que logo acolheu Bento, o caçula, com quem até então pouco tinha convivido, e que começava a revelar seu talento como cantador, o que foi estimulado pela passagem e estada nas terras da família de um famoso repentista. Bento assiste à trajetória ascendente do irmão como cantador e reconhece nele as mesmas angústias diante da possível herança da maldição familiar.

Antes de sua volta à paróquia na cidade, fica sabendo de um novo movimento messiânico em Pedra Bonita, com a presença de um Beato que atrai multidões de famintos e doentes, provocando o surgimento de uma aglomeração de tendas e acampamentos improvisados. Na chegada à cidade, testemunha a inquietação provocada por esse novo movimento, e se torna alvo ainda mais constante dos preconceitos por suas relações com aquela região associada a essas manifestações consideradas demoníacas. Bento e muitas das pessoas com quem se relacionava na cidade sentiam se agravar os preconceitos por sua origem nas proximidades de Pedra Bonita, topônimo atribuído à uma inusitada conformação rochosa, semelhante a um altar – em cujo topo se realizaram sacrifícios humanos promovidos pelo profeta messiânico. O Beato, como era denominado, atraía, com seus pretensos milagres, multidões de fanáticos miseráveis. Era considerado representante de uma divindade e anunciava

a proximidade de um dia de redenção para os pobres, com inversão da ordem social e advento da abundância para todos. Os testemunhos sobre os milagres atraíam doentes e deficientes físicos, mas também se divulgava, na cidade vizinha, que o milagreiro escolhia mocinhas virgens para santificá-las através do coito. Além disso, provocava indignação e horror na cidade o desfecho das atividades do antigo Beato, morto na chacina há alguns anos, rituais, em que, sobre as pedras que davam nome ao lugar, crianças inocentes foram sacrificadas ritualmente para atrair a presença da divindade.

O irmão mais velho, Aparício, desde cedo revelava um temperamento irascível e brigão que, como previa a mãe, acabaria por levá-lo ao cangaço. Esta opção do jovem faz com que os pais sejam violentamente punidos pela polícia – cena que evidencia sua exclusão da esfera da legalidade e respeito por parte das autoridades locais. A cena de vingança policial sobre a família do jovem cangaceiro revela procedimentos punitivos e humilhantes por parte da polícia que se assemelham aos empregados habitualmente, ainda na atualidade, com os habitantes de favelas e periferias miseráveis brasileiras. O outro irmão, Domício, com talento para cantador, vive atormentado por obsessões e ameaças irracionais. Evidencia-se que sua sensibilidade e crença no sobrenatural colaboram para levá-lo a acompanhar a mãe e o pai na decisão de abandonar a casa e a plantação e partir para o ajuntamento promovido pelo novo Beato que surge em Pedra Bonita, marcada pela primeira tragédia. Posteriormente à morte do pai naquele acampamento e à dispersão e matança dos crentes pelas tropas do exército, Domício também adere ao cangaço. Importante frisar que a caracterização de seu irmão mais velho, Aparício, através das memórias familiares e de sua atuação posterior, no bando de cangaceiros, demonstrava condições psíquicas que revelavam tendências rebeldes e agressivas; enquanto Domício, caracterizado como sentimental e frágil, se transforma em contato com a cultura do cangaço, conforme registra o depoimento de um cangaceiro experiente a Bento:

- Menino, este teu mano quando chegou pra junto de nós, parecia coisa de moça. Vinha com coisa de reza, mas nem sei como virou fera. Raiva o bicho tem, no fogo. Parece que se desadora com o pipocar de bala. Tem mão de azougue. O teu mano Aparício é macho mesmo. Desde que estou com ele nunca vi aquele homem

bambear numa ordem. Me alembro dele no começo, no grupo do compadre Luís Padre. Era novinho assim como tu. Tinha mão de anjo para acertar. Ficou logo dono de tudo. Mandou até no finado Luís (REGO, 2006, p. 1044).

No fim desse primeiro romance, *Pedra Bonita*, Bento parte montado em um cavalo para procurar um sacerdote para fazer a extrema-unção do padre que o protegera na infância e a quem servira até ali. Entretanto, está atormentado por dúvidas quanto a sua responsabilidade maior, pois assistia na cidadezinha à preparação das tropas do governo para dizimar os seguidores do novo Beato, como fizeram há muitos anos. Havia, portanto, a gratidão ao padre que o motivava a buscar um último alento, com a presença de um sacerdote no leito de morte, e a solidariedade com a família, ameaçada de se tornar vítima da nova chacina de seguidores do Beato que se anunciava. Parte, pronto a buscar o sacerdote para a Extrema-Unção de seu protetor, mas num entroncamento da estrada, decide se encaminhar para o acampamento dos fanáticos e tentar salvar sua família – o que acaba conseguindo. Revela-se, nas atitudes de Bentinho até o fim da saga, que, pela vida na pequena cidade, os contatos com o padre e a comunidade urbana, desenvolvera uma estrutura de caráter que se diferenciava dos irmãos, pelo domínio da racionalidade e a possibilidade de avaliação crítica das situações de violência e de fanatismo que envolveram seus irmãos. Por outro lado, desenvolvera a perspectiva crítica diante da mediocridade e dos preconceitos da cidadezinha, em cuja casa paroquial fora criado. Essa estruturação da personalidade do personagem, apresentada no romance nos mergulhos interiores, narrados em discurso indireto-livre, justifica sua capacidade de analisar as situações a que estavam submetidos os irmãos, o pai e a mãe, fazer comparações entre modos de agir e pensar dominantes entre eles e os habitantes do povoado em que crescera.

A educação e a leitura contra a cultura da violência

A riqueza de concepção literária do romance se deve, além do interesse despertado pelo desenvolvimento da trama, ao modo com que Lins do Rego permeia a ação com esses mergulhos interiores de

Bento, explorando suas hesitações entre aderir aos polos da família ou do meio urbano – com suas perspectivas sobre a vida – e suas contradições entre os sentimentos pela mãe e pelo irmão Domício e a afeição ao pároco do povoado. Os mecanismos psíquicos que movem suas escolhas e fazem dele vítima de culpas e ressentimentos aproximam esse personagem do leitor moderno e permitem que seja um canal de expressão dos pontos de vista do autor, como ocorre habitualmente na criação romanesca.

O fato de o contraste entre os irmãos ser pautado principalmente em condições propiciadas pela educação, mesmo que informal, levou-me a considerá-lo à luz da proposta de Jessé Souza de desdobrar a categoria de *habitus* em primário e precário. Uma situação a ser considerada, nesse sentido, é o modo com que Antônio Balduino, no romance de Jorge Amado, mantém-se fiel aos ensinamentos do pai de santo Jubiabá e das sagas heroicas da literatura de cordel, ao traçar seu destino acima de todos os desafios enfrentados até seu amadurecimento como liderança sindical. Como também, no romance de Lins do Rego de 1935, a condição privilegiada de Ricardo, como moleque de recados do coronel, alcançada pelo fato de ser o único menino pobre que havia frequentado a escola no engenho; o que lhe valeu, posteriormente, não trabalhar nas condições adversas junto à fornalha e se tornar entregador de pães e responsável pela cobrança aos fregueses na padaria de Seu Alexandre em Recife. Caracterizando a construção de identidade social que pode ser associada ao *habitus* primário, Bento integrou-se, desde a infância, ao meio urbano e a um processo educacional gradativo pela convivência com o pároco e os fiéis da paróquia local, para os quais realizava um conjunto de atividades. Teve contato com valores divergentes dos que dominavam o núcleo familiar, no local afastado em que se dedicavam a atividades de exploração agrícola bastante rudimentares. Como também conviveu com as constantes críticas ao fanatismo religioso e ao cangaço entre os habitantes da cidadezinha, extremamente críticos ao movimento messiânico ocorrido em Pedra Bonita, conforme observei acima, e atemorizados diante das ameaças de violência dos cangaceiros. Quanto aos irmãos de Bento, Aparício e Domício, evidencia-se a identificação de seu comportamento com o *habitus* precário pela perspectiva de outros personagens, inclusive do próprio protagonista, diante de sua adesão ao fanatismo e do cangaço. O *habitus* precário coloca empecilhos a

sua integração ao meio urbano e os torna vulneráveis a formas de repressão das autoridades policiais que ultrapassam qualquer limite de respeito e consideração à integridade física e mental.

O romance *Cangaceiros* retoma a saga da família Vieira e a trajetória do jovem Bentinho. A mãe e o irmão Domício haviam se salvado do massacre aos fanáticos no acampamento de Pedra Bonita. A morte do pai e a adesão de Domício ao cangaço obrigam Bento a viver na pequena propriedade da família e a cuidar de sua mãe, abandonada pelos irmãos, até que esta enlouquece e morre. O processo de gradativa deterioração psíquica de sua mãe é narrado com grande carga de dramaticidade, porque a rejeição da mãe ao jovem é um traço marcante neste. Bento recebe os apelos de Aparício para se integrar ao cangaço, mas mantém a perspectiva crítica diante dessa possibilidade. Continua até o fim do romance *Cangaceiros* tentando sua inserção no mundo do trabalho, mas vive sob a ameaça de ser vítima de abusos e agressões das forças policiais e até de morte como retaliação às derrotas humilhantes impingidas a estas pelos cangaceiros. Passa a conviver com uma família, cujo chefe é um artesão, especializado na manutenção de engenhos, representando um tipo socialmente mais qualificado do que os lavradores. Como chefe de uma família estruturada convencionalmente e dotado de *status* social mais elevado naquele meio, o mestre Jerônimo despreza o cangaço. Por isso, Bento procura manter em segredo a sua relação familiar com cangaceiros, principalmente porque, pouco a pouco, se envolve sentimentalmente com sua filha. No romance *Cangaceiros*, uma outra trama se desenvolve em torno dos problemas da família de mestre Jerônimo e do Capitão Custódio, senhor de engenho para quem trabalhava. Este perdera o filho único assassinado em conflito com outra figura de prestígio local e o Capitão Custódio nunca conseguira vingar-se desse crime. A situação da família de mestre Jerônimo se complica, pois o irmão da moça por quem Bento se apaixonou era brigão como Aparício e feriu um outro rapaz. Conforme o pai resumiu o acontecido: “A briga de Zé Luís foi por causa de uma besteira com outro rapaz. O ferimento não dá para matar. Foi somente uma facada nas costas, mas nem furou muito” (REGO, 2006, p. 1044). Com isso, sua saída foi se integrar ao cangaço, o que fez com que a família da namorada de Bento também passasse a ser um alvo das perseguições policiais.

O romance, portanto, caracteriza o cangaço como um destino muito provável para jovens que não aprendem a controlar a sua agressividade. Deixa entrever a inexistência ou a dificuldade de opções para os jovens e a ausência de iniciativas para sua formação educacional, que poderiam oferecer outras alternativas. O técnico mestre Jerônimo é identificado como alguém que vem de outra região, mas acaba por ver sua família enredada nas condições adversas do sertão próximo a Pedra Bonita – terras vistas como amaldiçoadas pelos habitantes do povoado vizinho.

Os jovens das duas famílias, assim como o filho do técnico, assumiram a condição violenta de modo semelhante ao que ocorre com personagens dos romances de autores como Ferréz e Sacolinha, nas periferias urbanas no Brasil do século XXI. E, como nos romances desses autores, um recurso para construção do enredo é o confronto entre personagens que, apesar de conviverem em um mesmo território, traçam seu destino a partir de configuração de um habitus cultural distinto. Por exemplo, em *Capão Pecado*, romance de Ferréz, o jovem Rael pretendia ser escritor, mas acaba envolvido numa tragédia e um crime passional. Seu modo de vida e consumo cultural são apresentados em contraste com o de seus vizinhos no Capão Redondo – significativamente denominado no título do romance Capão Pecado. Importante recordar que em diversas passagens de *Quarto de Despejo* Carolina Maria de Jesus criticava o comportamento de seus vizinhos favelados e afirmava ter uma condição diferente deles, por suas referências culturais, inclusive pela prática da escrita (JESZUS, 2014). Mais recentemente, o romance *Graduado em Marginalidade* (2009) do escritor Sacolinha apresenta como protagonista o jovem Burdão que se distingue do seu meio social proletário também pela leitura. O interesse pela leitura tem grande destaque nesses romances como signo de distinção social e é associado nessas obras a um comportamento menos violento que o dos indivíduos que têm a mesma origem social e estão submetidos às mesmas condições de vida – embora, no caso dos romances de Ferréz e Sacolinha os protagonistas acabem por ser arrastados à violência que domina no meio em que vivem. A formação cultural dos sujeitos, segundo procuram demonstrar os romances de Sacolinha e Ferréz, permite, até certo ponto, estimular diferenças no modo como que os jovens favelados reagem em um social dominado por concepções de masculinidade e honra pessoal que incluem a necessidade

de afirmação violenta da força física. O escritor Sacolinha, em suas memórias intituladas *Como a água do rio* (2012) demonstra acreditar no poder da leitura para converter indivíduos marginalizados em cidadãos pacíficos e integrados, baseando-se na própria experiência: “Nasci pronto para ter uma relação de conflito com a justiça (...). Graças aos livros, aconteceu o contrário. Não estou do lado de trás das grades” (SACOLINHA, 2012, p. 182).

Acrescenta, como lição a ser compreendida pelos mais jovens, que conheceu Fernandinho Beira-Mar ao visitar uma penitenciária e promover um debate sobre leitura em que esse traficante se destacou por reivindicar a presença na biblioteca de obras consagradas da literatura. E conclui, aconselhando àqueles que tomarem o caminho da criminalidade:

Falei isso para mostrar aos adolescentes infratores, que se espe-
lham no Beira-Mar, que se querem mesmo ser bandidos é preciso
ler, caso contrário serão somente noias ou ladrões de varal.

Deixo claro que não estou incentivando ninguém a virar crimi-
noso, estou incentivando que leiam e, lendo, possivelmente vão
mudar de ideia. E, se não mudarem, ao menos usarão menos as
armas e mais a cabeça. Vejam o assalto ao Banco Central de Forta-
leza, sem tiro, sem sangue e sem tragédia (idem, p. 183).

Portanto, a partir dessa declaração do escritor, pode-se deduzir que considera a leitura um instrumento que intervém no comportamento do indivíduo positivamente, ao capacitá-lo para encontrar opções de atuação mais racionais que se opõem à violência, mesmo que não consiga interferir em seus valores éticos. Chama a atenção, pelo inusitado como conselho aos jovens, o argumento do escritor de que a leitura garante distinção hierárquica na marginalidade habilitando os jovens a não serem “somente noias ou ladrões de varal”. Argumento que merece ser analisado para avaliar sua interferência no projeto educacional que leva a sua participação em palestras e debates em presídios, escolas e centros culturais.

Permanência dos problemas e de referências em sua interpretação

No romance *Cangaceiros*, o consenso em relação à importância da

defesa da honra, acompanhada da aplicação da “Lei de Talião”, atravessa todos os níveis da escala social no espaço caracterizado como sertão: entre os proprietários rurais, os vaqueiros, os trabalhadores agrícolas. Os indivíduos se submetem a esses valores, mesmo quando se rebelam diante da autoridade do Estado, seja estabelecendo pactos e alianças com os coronéis, seja aderindo a bandos de saqueadores violentos; como também quando representam a autoridade governamental, nas tropas militares ou funções de polícia. O exercício arbitrário da força, as retaliações diante de ofensas ou assassinatos de parentes são regra acatada consensualmente. Vale observar o que ocorre com o capitão Custódio que tivera seu filho assassinado por alguém da mesma origem social: como não retaliou violentamente, punindo o assassino, realizando a *vendetta* familiar, passou a ser mal visto e a se sentir desmoralizado. Atormentado por sua desvalorização social e pela culpa de não ter cumprido o gesto simbólico, começa um processo de desagregação psíquica que o leva a somatizações frequentes com ataques de erisipela e de ansiedade que o deixam totalmente prostrado. E, além disso, demonstra um processo de desagregação psíquica acompanhado sempre da obsessão pelo não cumprimento da obrigação que se impunha diante da morte do filho.

Os jovens que ingressam no cangaço muitas vezes respondem à necessidade de afirmar seu valor como indivíduos, diante do grupo social e de sua consciência, não somente sua virilidade, mas, por fazerem parte da população considerada a “ralé” da sociedade, como atitude simbólica para demarcar os limites de sua sujeição ao prestígio oligárquico, relacionado à origem familiar e ao poder econômico. Do lado do poder constituído, a ameaça constante de eclosão da violência, que resulta dessas regras assumidas coletivamente faculta a legitimação do uso da força desmedida e os abusos de poder das autoridades policiais e militares. Quanto aos jovens, eles próprios não conseguem vislumbrar outras opções diante da opressão institucionalizada a não ser aderir ao cangaço como se conclui no caso de Aparício e Domício, mas também do jovem filho do artesão. Em contraste com eles, Bentinho arquiteta uma alternativa de fuga para outro espaço em que se livra da identificação com a família de cangaceiros.

Permanece em aberto uma questão: até que ponto a perspectiva de Jessé, como também a desses escritores, pode ser identificada como uma recorrência de ideias naturalistas na literatura e no

pensamento social brasileiro, dessa sobredeterminação da interferência do meio social na construção de subjetividades – perspectiva que já estava presente nos romances de Balzac e se evidenciava no estudo em que o escritor esclarecia suas ideias a propósito das relações entre os indivíduos e o meio e que publicou como *Avant-Propos* (Prefácio) da *Comédia Humana*, conjunto organizado de sua obra, conforme observa Eric Auerbach (2001, 424). Difícil escapar a influências dos estudos que se desenvolveram no século XIX, com base na Biologia e na Antropologia, para interpretar a violência. É o que se conclui a partir de algumas passagens do trabalho do historiador Eric Hobsbawm sobre o banditismo (HOBSBAWM, 1976). Abarcando um amplo espectro de situações e múltiplos casos, em diferentes períodos históricos e localizações geográficas, concentra-se, já próximo de suas últimas páginas, na análise da trajetória de uma figura legendária que se caracterizava como um misto de ativista político e salteador que atuou na região da Catalunha. Hobsbawm resume a biografia de Francisco Sabaté Llopart, desde sua origem familiar, sua identificação com ideias anarquistas, no início da década de 1930 em Barcelona, o crescimento e o declínio de seu prestígio entre os ativistas políticos. Acrescenta que Sabaté não agia a partir de estratégias elaboradas e tampouco se baseava em fundamentação ideológica sólida e, com isso, muitos dos atentados terroristas, saques e roubos que liderava aproximavam-se aos realizados por salteadores e bandidos. O historiador, apesar das considerações à origem social e à subsequente formação política de Sabaté, acaba por destacar o papel de características pessoais para decidir os rumos que tomou em sua atuação:

Sabaté tinha 17 anos ao aderir à organização libertária da juventude, e começou a absorver a verdade maravilhosa nos Ateneus libertários onde os jovens militantes se reuniam em busca de educação e inspiração (...). Entretanto, ninguém escapa a seu destino. Sabaté estava marcado pela natureza para sua carreira subsequente. Tal como certas mulheres só se realizam plenamente na cama, existem homens que só se realizam na ação (HOBSBAWM, 1976, p. 114).

No que ele denomina “destino” de Sabaté inclui tendências psicológicas e até mesmo características físicas. A descrição do personagem pelo historiador assemelha-se a de um escritor naturalista,

justificando através dos traços exteriores do comportamento a atuação do sujeito:

Dono de maxilares largos e sobrelhas grossas, parecendo mais baixo do que era, devido à sua compleição atarracada – embora na verdade fosse menos musculoso do que parecia – Sabaté era um desses. Parado, era nervoso e desajeitado. Dificilmente se sentia à vontade numa poltrona, muito menos num café, onde, como bom pistoleiro, automaticamente escolhia uma mesa protegida, da qual avistasse a entrada e situada perto da saída dos fundos. Assim que se via com uma arma na mão numa esquina, ele se relaxava e, de maneira especial, tornava-se radiante (HOBBSAWM, 1976, p. 115).

A exposição acima do modo com que o historiador analisa o famoso bandoleiro tem como finalidade, neste trabalho, oferecer um exemplo, com um estudo de prestígio acadêmico, da permanência da consideração de características inatas dos indivíduos para sua adesão ao banditismo. De modo análogo, dois entre os três personagens cujo percurso para se tornar cangaceiros é narrado nos romances *Pedra Bonita* e *Cangaceiros* são caracterizados como jovens que demonstravam tendências especialmente agressivas desde antes de integrarem um bando, é o caso de Aparício e Zé Luís. E um terceiro, Domício, o irmão de Bento com pendores artísticos, que se transformou em um homem agressivo depois de participar das ações do bando de Aparício, seu irmão mais velho.

Cabem aqui outras considerações sobre a perspectiva de José Lins do Rego nos romances estudados neste trabalho diante do cangaço. Esses romances de Zé Lins não adotam a perspectiva paternalista de um discurso ético, justificando a violência do cangaço como retaliação ou resposta às injustiças e desigualdades. Frederico Pernambucano de Mello denominou essa justificativa da violência “escudo ético” e assim caracterizou-a:

A violência como elemento presente na caracterização do ciclo do gado nem sempre assume aspecto de desvalor. Frequentemente vamos encontrá-la legitimada pela concordância com os ditames da moral sertaneja, chegando a muitos casos a merecer louvores entusiásticos na gesta do próprio ciclo. É o que se passa, por exemplo, com a violência empregada na satisfação de um ideal de

vingança, em que o gesto de desafronta é visto como um direito e até mesmo um dever do afrontado, de sua família e de amigos mais chegados (MELLO, 2011, p. 63; Apud: FIGUEIRA, 2018, p. 5).

O que os escritores brasileiros da chamada geração de 30 denunciavam é que o valor atribuído ao exercício da violência é característico na formação de subjetividades na região do Nordeste que não foi incluída nas iniciativas empreendidas, com base em projetos de modernização pautados na superação do *habitus* precário; entre outras, pela escolarização e as políticas de assistência na área da saúde e habitação. Os projetos modernizadores no Brasil, inclusive no regime Vargas, tiveram caráter excludente; com isso, não amenizaram, por exemplo, os bolsões de exploração do trabalho em condição de semiescravidão. Esta implicava a submissão total aos poderosos de populações marginalizadas através de práticas violentas, promovidas tanto pelos mandões locais como pelas autoridades governamentais. Importante frisar que essa condição, ainda se revela total ou parcialmente no país em localidades rurais e nas periferias empobrecidas das grandes cidades. Nesses espaços, não existem praticamente cidadãos e sim a população que Jessé Souza, pela precariedade de suas condições de existência e o papel que lhe é atribuído no conjunto da sociedade, caracterizou como “ralé” (SOUZA, 2012).

Outros estudiosos já haviam associado a cultura da violência, em especial no sertão nordestino, ao isolamento e abandono das iniciativas do poder público no atendimento às necessidades da população:

Porque não é só no monopólio da propriedade fundiária que reside a matriz do cangaço; é em todo o atraso econômico, no isolamento do meio rural, no imobilismo social, na ausência de iniciativas outras que não fossem as do latifúndio – e as deste eram quase nenhuma. (FACÓ, 2011, p. 53; apud: FIGUEIRA, 2018, p. 19).

Em *Cangaceiros*, Lins do Rego, através do técnico que faz a manutenção do engenho e se considera um estranho naquela localidade, apresenta um ponto de vista externo sobre essa cultura da violência. Associa-se essa diferença de perspectiva sobre a cultura local ao fato de se tratar de um indivíduo que se destaca daquele meio por uma qualificação para o trabalho especializado. O pai da namorada de Bentinho situa-se socialmente numa posição intermediária entre os

senhores de engenho e os vaqueiros e os chamados cabras do eito, como técnico que tem certa autonomia em relação aos coronéis. Sente-se deslocado naquela região, sempre pensando em partir. Com base na moldura interpretativa que proponho, identifico nesse personagem o contraste do *habitus* primário com aquela comunidade marcada pelo *habitus* precário, atraída pelo messianismo e pelo cangaço ou sujeita a este:

Aqui nesta mesa eu não quero conversa sobre este cabra Aparício. Não é por ele ser criminoso, mas cangaço para mim não é coisa de homem sério. Ouvi dizer que ele está vingando a morte do pai. Mas um homem de consciência não faz o que ele faz (REGO, 1976, P. 52).

O artesão alude ao chamado “escudo ético”, recusando-se a aceitar a *vendetta* como justificativa à violência do cangaceiro. Contraditoriamente, o mesmo artesão honesto que, em muitas ocasiões revela-se afinado com valores urbanos, reafirma a necessidade de seguir os ritos de vingança para o equilíbrio emocional dos sujeitos. Comenta o caso do Capitão Custódio, proprietário rural, cujo filho foi assassinado:

- Me contaram que mataram o filho do velho em Jatobá e ainda desfeitaram o homem com um recado atrevido. E é por isso que o velho perdeu o mando. Tem esta propriedade que é uma gema de ovo. Tenho feito açúcar em muita terra, mas como esta estou por ver. E aqui, no sertão, com gente na porta para comprar tudo que se faz. É a história do filho morto. Por estas bandas um homem que não vinga uma morte é homem morto. O Capitão Custódio é como defunto. A mulher morreu de desgosto e ele vive a leseirar por aí (REGO, 1976, P. 52).

O romance dialógico, que a essa altura da obra de José Lins já havia se desenvolvido plenamente, revela-se instrumento adequado para apresentar essas contradições, dúvidas e conflitos de perspectiva de indivíduos em confronto com os processos de exclusão social na formação social brasileira. E contribui para a compreensão dos mecanismos que os sustentam e se perpetuam, a ponto de se tornarem temática atual de relevo, na produção cultural e nos estudos acadêmicos, ainda no século XXI.

Referências

- AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *Sociologia* (organizado por Renato Ortiz). São Paulo: Ática, 1983.
- CANDIDO, A. Os bichos do subterrâneo. In CANDIDO, A. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.
- DUARTE, E. A. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Record; Natal: UFRN, 1996.
- FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FERRÉZ (Reginaldo Ferreira da Silva). *Capão Pecado*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.
- FIGUEIRA, F. G. *Representações do cangaço: banditismo rural nordestino entre prosa romanesca e folheto popular (1876-1918)*. Tese de Doutorado em Letras – Estudos Literários – UFF (Universidade Federal Fluminense), 2018.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.
- HOBBSBAWM, E. J. *Bandidos*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1976.
- JESUS, C. M. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2014.
- MARX, K. *Sobre o suicídio*. Tradução de Rubens Enderle e Francisco Fontanella. São Paulo: Boitempo, 2006.
- REGO, J. L. *Ficção completa em dois volumes*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2006.
- SACOLINHA (Ademiro Alves). *Como a água do rio*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.
- SACOLINHA (Ademiro Alves). *Graduado em marginalidade*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2009.
- SOUZA, J. *A construção social da sub-cidadania: para uma sociologia política da modernização periférica*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2003.
- TAYLOR, C. *As Fontes do self: a construção da identidade moderna*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

Ficção e errância

Fábulas de Monteiro Lobato e fábulas da coleção indiana *Pañcatantra*

Ana Márcia Cabral Linhares Mourthé (UFF)¹

Introdução

No que diz respeito ao gênero literário fábula, trata-se de uma forma literária híbrida, elaborada em prosa, em poesia ou ainda narrada oralmente. Regularmente, a crítica se ocupa com as formas literárias advindas da poesia como o soneto, a ode, o poema, o poemeto e a epopeia ou, no caso da prosa, do conto, da novela e do romance. As formas híbridas ou paraliterárias, como o teatro, o jornalismo, o apólogo, a fábula, a crônica e a poesia didática, entre outras, são, constantemente, excluídas dos trabalhos dos críticos literários (PORTELLA, 1983, p. 119). Enquanto gênero específico, a fábula é elaborada, na maioria das vezes, como uma narração breve, que inclui uma lição ou ensinamento moral, e cujas personagens são, na maioria das vezes, animais, embora se encontre fábulas com personagens inanimados, vegetais, humanos ou até divinos. O provérbio veicula apenas moralidades, a parábola não transcende o limite do provável, a anedota é apenas uma narrativa, enquanto a fábula associa moralidade a uma narrativa alegórica. Mesmo com a evolução do gênero, que, aos poucos, no Ocidente, amplificou a importância da narrativa, uma das propriedades diferenciais da fábula continua sendo a sua intenção pedagógica, o que a distingue de narrativas como o mito, a lenda e o conto popular (PORTELLA, 1983, p. 123). Além disso, dois outros fatores são importantes para o entendimento do gênero: a alegoria e a unidade de ação.

Quanto à alegoria, ela é um dos elementos estruturais da narrativa, embora não se possa dizer que a fábula é “uma lição oculta sob a alegoria de uma ação” (LA MOTTE apud PORTELLA, 1983, p. 123). Se fosse assim, uma bandeira, um ramo de oliveira ou um gesto com as mãos poderiam ser considerados uma fábula (PORTELLA, 1983, p. 123), o

1. Graduada em História (USU) e em Filosofia (UFRJ), Mestre em Memória Social (UNIRIO) e doutoranda em Estudos de Literatura (UFF). Contato: anamarcialinhares2@gmail.com.

que não é possível, pois faltam a esses signos uma narrativa e um ensinamento moral de amplo alcance. Consequentemente, “a fábula não é uma simples ação alegórica, mas, sim, a narrativa de uma ação alegórica na qual se oculta um ensinamento” (PORTELLA, 1983, p. 124).

Em relação a unidade de ação, a fábula possui apenas uma, isto é, em sua narrativa não se encontra mais de um conflito, correntemente. O que se passa antes e depois da cena conflituosa, caso não interesse à mensagem principal do texto, não tem importância alguma (PORTELLA, 1983, p. 128).

Refletindo sobre fábulas

Como já comentamos, fábula é um gênero literário híbrido, desenvolvido nas formas oral ou escrita, e que deve ser avaliada como um gênero que se originou da fala cotidiana, portanto desenvolvida inicialmente em prosa. Conforme Maria Celeste Consolin Dezotti, o gênero só se destacou da poesia didática, da tragédia e da comédia, entre outros gêneros, quando houve a aceitação da prosa enquanto possibilidade de manifestação literária, durante o século VI a.C. (DEZOTTI, 2018, p. 30).

Especificamente, a fábula é, geralmente, elaborada como uma narrativa breve, que inclui uma lição ou ensinamento moral, implícito ou explícito, cujas personagens são, na maioria das vezes, animais, embora fábulas com personagens inanimados, vegetais, humanos ou até divinos possam ser encontradas. Originária da linguagem oral, a fábula se expressa, normalmente, em forma de diálogo, que pode ser direto, indireto, misto ou interior (monólogo); e objetivo e conflituoso, de maneira que o seu caráter moralizante e exemplar possa ser percebido pelo ouvinte ou leitor. Oswaldo Portella destaca que uma das características fundamentais desse gênero literário, mesmo que ele tenha passado por transformações que aumentaram a relevância da narrativa, como é o caso das fábulas de Jean de La Fontaine, é o seu caráter pedagógico moralizante, que marca a sua distinção perante narrativas próximas como o mito, a lenda, ou o conto popular. Próxima do provérbio, que só se preocupa com o enfoque moral da narrativa, e da anedota, que é apenas narrativa, a fábula conta com essas duas características, mas também com a alegoria, figura de linguagem essencial nesse gênero

literário. A partir dessa definição, fábula e parábola poderiam ser vistas como sinônimas, já que a segunda também se qualifica como uma narrativa alegórica. Não é o caso, pois a fábula transcende os limites do provável e fornece um caráter real ao que é fantástico, o que a parábola não o faz (PORTELLA, 1983, p. 125).

Em oposição à definição do caráter didático único da fábula, Maria Valéria Aderson de Mello Vargas argumenta que nem sempre o gênero possuiu apenas essa função. Para fim didático ou didático simbólico, os apólogos, as parábolas ou as histórias de animais bastariam. Se deve procurar na narrativa das fábulas “sua função de testemunho do caráter e do comportamento humanos e verificar se não seria essa função responsável pela familiaridade dos textos e pela consequente aceitação deles na antiguidade e hoje, no Oriente e no Ocidente” (VARGAS, 1990, p. 52).

Em relação à temporalidade das histórias fabulísticas, ela não se desenvolve num tempo cronológico determinado, embora a sua narrativa se apresente, correntemente, no passado. Sua unidade de tempo é subordinada à unidade de ação e essa é circunscrita, muitas vezes, ao espaço onde o drama se desenrola. Quando existem, as unidades de tempo são vagas e sem importância (PORTELLA, 1983, p. 129), como na fábula *O lobo e o cordeiro*, de Bábrio, cujo designativo de vagueza é o “certa vez”:

Um lobo certa vez avistou um cordeiro desgarrado do rebanho e não investiu sobre ele para agarrá-lo à força; antes, buscou encontrar um motivo de hostilidade bem arranjado.

“Foste tu que, ainda pequeno, no ano passado me injuriaste.”

“Eu? A ti? No ano passado? Mas nem faz um ano que nasci!”

“Mas és tu que tosas a lavoura que é minha, não é?”

“Ainda não comi comida verde nem fui levado à pastagem.”

“E acaso não tens bebido desta fonte em que eu bebo?”

“Até hoje a teta de minha mãe é que me inebria.”

Nisso então ele agarrou o cordeiro e, devorando-o, disse: “Mas tu não deixarás o lobo sem jantar, ainda que habitualmente me desmontes toda acusação” (BÁBRIO, 2018, p. 114-115).²

2. Traduzido do grego para o português por Maria Celeste Consolin Dezotti. In: DEZOTTI, Maria Celeste Consolin (org.), DEZOTTI, José Djalma; DEZOTTI,

Outro dado interessante do gênero em questão diz respeito aos conflitos encontrados na narrativa. Geralmente, há apenas um conflito. O que se passa antes e depois da cena conflituosa, caso não interesse à mensagem principal do texto, não tem importância alguma, como se constata na fábula *Héracles e o boieiro*, de Bábrio:

Um boieiro vinha da aldeia, conduzindo sua carroça, quando ela despencou no fundo de uma ribanceira.

Mesmo precisando de socorro, ele próprio ficou inerte mas fez preces a Héracles, o único dentre todos os deuses a quem ele prestava honras e reverências sinceras.

E o deus apareceu ao seu lado e falou: “Ajusta as rodas e aguilhoa os bois. Faze pedidos aos deuses desde que também faças alguma coisa; se não, pedirás em vão” (BÁBRIO, 2018, p. 110).³

Entretanto, há fábulas com ocorrência de mais conflitos, o que pode alongar a história. Mas isso não contraria o esquema fundamental do gênero, uma vez que o conflito adicional é totalmente associado ao principal. Exemplos emblemáticos de fábulas com mais de um conflito podem ser encontrados no fabulário de Viṣṇuśarman, o *Pañcatantra*, pois as personagens das fábulas contam outras fábulas para exemplificar os seus pontos de vista, o que não significa que a motivação principal de cada um dos livros dessas coleções tenha sido esquecida; e também nas fábulas de Monteiro Lobato, cujas narrativas são complementadas pelos comentários das personagens do Sítio do Picapau Amarelo, o que gera, muitas vezes, discordâncias e discussões, mas que estão sempre associados ao tema central da brevíssima história.

No caso do *Pañcatantra*, o seu quinto livro, *A ação incon siderada* (*Aparīkṣitakāraṇam*), cujo tema principal são os problemas gerados

Lucas Consolin; ALCOFORADO, Maria Letícia Guedes; VARGAS, Maria Valéria Aderson de Mello (colaboradores). A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine. São Paulo: Editora Unesp, 2018, p. 114-115.

3. Traduzido do grego para o português por Maria Celeste Consolin Dezotti. In: DEZOTTI, Maria Celeste Consolin (org.), DEZOTTI, José Djalma; DEZOTTI, Lucas Consolin; ALCOFORADO, Maria Letícia Guedes; VARGAS, Maria Valéria Aderson de Mello (colaboradores). A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine. São Paulo: Editora Unesp, 2018. p. 110.

pela falta de prudência, afoiteza e ambição, contém um total de quinze fábulas, todas elas associadas entre si e ligadas à temática principal. A primeira história de seu primeiro capítulo⁴ narra o drama de um barbeiro que resolve, sem pensar de forma sensata, imitar a ação de um comerciante, o que acaba lhe custando a vida. Inicialmente, é contado que numa região chamada Mahilâropyra, vivia um comerciante chamado Mañibhadra que, por um golpe do destino, perde toda a sua fortuna, fazendo-o cogitar em terminar com sua vida. Após pensar nessa solução drástica, ele dorme. Em sonhos, Padmanidhi, um dos nove tesouros de Kubera, aparece-lhe em sonho, travestido em monge do jainismo, e promete, devido aos méritos de sua família, pôr fim ao seu infortúnio. As instruções do “tesouro” são bem claras: no dia seguinte, quando Padmanidhi batesse em sua porta, o comerciante deveria golpeá-lo na cabeça com um bastão. Assim, o “monge” se transformaria em um monte de ouro. E assim foi. O problema é que a esposa de Mañibhadra havia chamado um barbeiro para limpar suas unhas. O homem não só viu a cena como também pensou que todos os ascetas nus poderiam se transformar em ouro, caso fossem golpeados na cabeça com um bastão. Dessa forma, mesmo tendo recebido dinheiro e roupas do comerciante e prometido esquecer o episódio, o barbeiro, algum tempo depois, vai ao mosteiro jainista com a intenção de golpear os monges para conseguir riquezas. Para ganhar a confiança do mestre dos monges jainistas, o barbeiro promete fornecer não só tecidos para cobrir livros, mas também dinheiro para pagar os copistas. Nessa história, o que não se esperava era que os monges abandonassem seus votos e ficassem inebriados com as riquezas prometidas. E foi assim que o barbeiro conseguiu conduzi-los à sua casa e golpeá-los na cabeça. Alguns morreram, outros ficaram machucados... Os ruídos produzidos por tal tragédia chamou a atenção dos guardas da fortaleza do governador da cidade, que prenderam e levaram o barbeiro assassino à corte da justiça. Lá, os juízes perguntaram qual teria sido a motivação do crime. Para safar-se, o barbeiro tentou colocar a culpa em Mañibhadra, contando o que presenciou em sua casa. Então, o comerciante é chamado à corte para depor, mas os juízes aceitaram e compreenderam a sua história. Finalmente, devido à sua ação inconsiderada,

4. Na tradução de Édouard Lancereau (1991).

o barbeiro é condenado a morrer por empalamento. Os juízes recitam: “Não se deve agir sem examinar, deve-se agir após uma análise amadurecida; caso contrário, depois, virá o arrependimento, como [aconteceu] com a esposa de um *brāhmaṇa* por causa de um mangusto” (VIṢṆUŚARMAN, 1991, p. 315, tradução nossa). Como se observa, há vários conflitos na história, que são, além disso, complementados pela fábula seguinte: O *brāhmaṇa*, sua esposa e o mangusto (e assim por diante, em todos os livros do *Pañcatantra*).

No que diz respeito ao número de conflitos encontrados nas pequenas histórias do livro *Fábulas*, de Monteiro Lobato, de 1922, a incidência de mais desacordos deve-se, principalmente, aos comentários dos integrantes do Sítio do Picapau Amarelo, vistos logo após a contação do brevedrama. Muitas vezes, as personagens do Sítio discordam ou da narrativa ou da moral e até sugerem outro desfecho para a desavença. No comentário à fábula *O burro na pele do leão*, Pedrinho e Emília têm opiniões contrárias sobre a ação da personagem central, o burro, e sobre a moralidade final:

Certo burro de idéias, cansado de ser burro, deliberou fazer-se leão.

– Mas como, estúpida criatura?

– Muito bem. Há ali uma pele de leão. Visto-a e pronto! Viro leão!

Assim fez. Vestiu-a e pôs-se a caminhar pela floresta, majestosamente, convencido de que era o rei dos animais.

Não demorou muito e apareceu o dono.

– Vou pregar-lhe o maior susto da vida, pensou lá consigo o animalaje – e lançando-se à frente do homem desferiu um formidável urro. Em vez de urro, porém, saiu o que podia sair de um burro: um zurro.

O homem desconfiou.

– Leão que zurra!... Que história é esta?

Firmou a vista e logo notou que o tal leão tinha orelhas de asno.

– Leão que zurra e tem orelhas de asno há de ser na certa o raio do Cuitelo que me fugiu ontem do pasto. Grandíssimo velhaco! Espera aí...

E agarrou-o. Tirou-lhe a pele de leão, dobrou-a, fez dela um pelego e, montando no pobre bicho, tocou-o para casa no trote.

- Toma, leão duma figa! Toma... e pregava-lhe valentes lambadas.

Quem vestir pele de leão, nem zurre nem deixe as orelhas de fora.

- Bravos! – gritou Pedrinho batendo palmas. Está aí uma fábula que acho muito pitoresca. Gostei.

- Pois eu não gostei – berrou Emília – porque trata com desprezo um animal tão inteligente e bom como o burro. Por que é que êsse fabulista fala em “estúpida criatura?” E por que chama o pobre burro de “animalejo?” Animalejo é a avó dele...

- Emília! Repreendeu Dona Benta. Mais respeito com a avó dos outros.

- É que não suporto essa mania de insultar um ente tão sensato e precioso como é o burro. Quando um homem quer xingar outro, diz: “Burro! Você é um burro!” e no entanto há burros que são verdadeiros Sócrates de filosofia, como o Conselheiro. Quando um homem quiser xingar outro, o que deve dizer é uma coisa só: “Você é um homem, sabe? Um grandíssimo homem!” Mas chamar de burro é, para mim, o maior dos elogios. É o mesmo que dizer: “Você é um Sócrates! Você é um grandíssimo Sócrates...” (LOBATO, 1962, p. 60-62).

Com essas poucas informações, é possível verificar que existe similaridade entre as organizações textuais das fábulas de Monteiro Lobato e das de Viṣṇuśarman. Em alguns trabalhos acadêmicos é dito, inclusive, que há reflexos do *Pañcatantra* nas fábulas do escritor paulistano. Não existe, entretanto, qualquer indício de que Lobato tenha tido acesso direto à obra indiana. As suas principais inspirações foram Esopo, Fedro e Jean de La Fontaine. É certo, porém, que esse último escritor entrou em contato com uma tradução para o francês da obra *Kalīlāe Dimna*, intitulada *Livre des Lumières ou la conduite des roys, composé par la sage Pilpayindien*, de 1644, que se baseou numa versão persa do século XV, intitulada *Anwâr-i Souhaihî (Les Lumières de Canope)*, que é uma versão adaptada do *Pañcatantra* indiano e cuja autoria é atribuída ao escritor Hosāinben-Ali.

Fábulas da coleção indiana *Pañcatantra*

Manifestações em forma de fábulas apareceram em diversos momentos da literatura indiana sânscrita (*saṃskṛtam*)⁵ e prácrita (*prākṛta*). Como em outros contextos, na Índia, a fábula constituiu-se como um fenômeno intemporal, nascido da linguagem oral e popular, que, aos poucos, como na Grécia, inseriu-se também nos registros literários cultos. No período dos *Vedas* (c. 2000/1000 a.C.),⁶ passagens de alguns hinos do *Rgveda*, que utilizam animais como personagens; no período épico (c. 1000 a.C./326 d.C.), em certos trechos da obra *Mahābhārata*; e em outras épocas literárias, algumas veiculadas em “prácrito”, sugerem que o embrião da fábula indiana se encontra na própria Índia, provavelmente. Isso não significa que a literatura não tenha recebido influências externas, apenas que há uma história indiana de seu desenvolvimento.

Além de ser um fenômeno popular intemporal, duas coleções: o *Pañcatantra* (Cinco tratados), compilada por volta do século I d.C.; e o *Hitopadeśa* (Instrução útil), situada certamente após o século IX d.C., são apontadas como as principais obras que compõem o fabulário indiano. Essas coleções são definidas, em sânscrito, como um apanhado dos significados dos termos *kathā* (conversa, história inventada, discurso), *ākhyāyikā* (narrativa curta) e *upākhyānam* (repetição de um evento, conto, relato ou história subordinada à outra) (VARGAS, 1994, p. 36). A fim de diferenciá-las do conto, que apresenta uma narrativa semelhante, Louis Renou sinaliza que enquanto este último é recreativo, a fábula é edificante, quer dizer, ela exalta os *arthaśāstra*, e os *nītiśāstra*, disciplinas que tratam da

5. O sânscrito (*saṃskṛtam*) era a norma culta dos registros literários da Índia antiga. Ao seu lado, existiam incontáveis registros populares, os “prácritos”.
6. Segundo Louis Renou, os *Vedas* (saber ou conhecimento sagrado) é a denominação para um conjunto de textos de conteúdo diverso, desenvolvidos na Índia durante muitos séculos, e que possuem em comum a crença de terem sido inspirados por revelação divina (*śruti*) e compreendidos por seus autores humanos ou sábios inspirados (*ṛṣi*). Essa literatura é constituída por: *saṃhitā* (coleções), que contém, sobretudo, os hinos, as preces e fórmulas rituais; *brāhmaṇa*: comentários teológicos dos *saṃhitā*; *āraṇyaka*: textos da floresta; e *upaniṣad*, que consistem em comentários ligados aos *brāhmaṇa*, mas com características mais esotéricas (RENOU, FILLIOZAT, 1985, p. 270).

conduta prática da vida social; e os *dharmasāstra*, tratados sobre as leis e a moral religiosa (RENOU, 2001, p. 239).

A coleção *Pañcatantra*, atribuída ao *brāhmaṇa* Viṣṇuśarman, que, além de autor, apresenta-se como narrador de suas histórias, é composta por cinco livros ou tratados independentes entre si, intitulados: 1) A desunião de amigos (*Mitrabheda*), que conta a história de dois chacais, Karaṭaka e Damanaka, filhos de um ex-ministro da corte que fomentam a inimizade entre o leão (o rei) e o touro (seu ministro de confiança); 2) A aquisição de amigos (*Mitraprāpti*), apresentação das vantagens da amizade e da colaboração de todos para o bem comum; 3) A história do corvo e da coruja (*Kākolūkīyam*), exposição dos vários comportamentos e técnicas importantes durante um combate; 4) A perda do bem adquirido (*Labdhapraṇāsam*), advertência para as desvantagens da imprudência no que diz respeito a um bem adquirido; e 5) A ação inconsiderada (*Aparīkṣitakāraṇam*), que trata dos problemas que resultam da imprudência e da precipitação.

Reza o prólogo do *Pañcatantra* que um rei chamado Amarasakti, sábio, poderoso e conhecedor de todas as artes, teve três filhos tolos, conhecidos como Bahousakti, Ougrasakti e Anantasakti. Sem saber o que fazer com a falta de interesse de seus filhos pelas ciências, Amarasakti pede conselhos a seus assessores. Nenhum deles apresenta uma solução eficaz e rápida para ajudá-lo, a não ser Soumati, que diz: “Majestade, a duração desta vida não é eterna, a ciência das palavras não pode ser aprendida em pouco tempo. Vamos, portanto, buscar um meio abreviado para a instrução de seus filhos. E [por isso] dizemos:” (VIṢṆUŚARMAN, 1991, p. 49, tradução nossa) “A ciência das palavras é certamente infinita, a vida é curta e os obstáculos são numerosos; é preciso, portanto, extrair a essência e deixar de fora o que não é necessário, assim como o cisne extrai o leite das águas” (VIṢṆUŚARMAN, 1991, p. 49, tradução nossa).

Dessa maneira, Soumati propõe ao rei confiar seus filhos a Viṣṇuśarman, respeitado por seu conhecimento em inúmeras ciências. Amarasakti manda chamar o grande sábio e explica que era preciso que seus filhos dominassem a ciência da política em pouco tempo. O *brāhmaṇa*, após recusar a oferta de cem concessões de terras, responde-lhe:

Majestade, escute; o que vou dizer é a verdade. Eu não vendo a ciência, mesmo ao preço de cem concessões de terras; mas se em seis meses eu não ensinar a ciência da política a esses jovens príncipes, então eu prefiro perder meu nome. Escrevamos a data do dia em que estamos: se no espaço de seis meses eu não transformar seus filhos em homens incomparáveis na ciência política, então, que a divindade que me protege não me mostre o caminho dos deuses! (VIṢṆUŚĀRMAN, 1991, p. 50, tradução nossa).

A partir dessas palavras, o rei encarrega, seguramente, Viṣṇuśarman de ensinar seus filhos. Por conseguinte, o sábio leva os jovens para sua casa, compõe os cinco livros (*Pañcatantra*) para eles e os faz lê-los. Em seis meses, para satisfação do rei, os príncipes se tornam capacitados. Consequentemente, desde então, o *Pañcatantra* é tido como um método eficaz para a educação de jovens. No prólogo dos tratados é dito: “Quem, continuamente, lê ou ouve este tratado político, nunca é derrotado, nem mesmo por Sakra” (VIṢṆUŚĀRMAN, 1991, p. 50, tradução nossa).

No que tange ao procedimento literário e a arrumação dos textos da coleção, todos os livros seguem a mesma linha do primeiro. Isto é, por entre fábulas, ditados populares e apólogos (tomados, muitas vezes, de outras obras indianas) os tratados de Viṣṇuśarman são compostos por uma narrativa inicial, que apresenta o tema básico, em prosa, intercalado, diversas vezes, por versos, utilizados para indicar preceitos morais, comportamento ideal e ditados tradicionais, e por várias fábulas, que se complementam e apresentam (ou não) as mesmas características da narrativa introdutória, oferecendo suporte à história principal.

As fábulas de Monteiro Lobato

Assim como nas produções fabulísticas de autores dos vários períodos da história e das diversas culturas, as fábulas de Monteiro Lobato representam uma parte importante do patrimônio de tal gênero literário. Como nas outras tradições, os pequenos dramas lobatianos também utilizam uma narrativa ficcional associada a um objetivo pedagógico-moral. No entanto, Lobato não traduziu simplesmente as fábulas dos outros autores. O autor imprimiu sua marca nas criações, que se deram através de adaptações das pequenas histórias

à realidade brasileira, de adequações da linguagem dos textos ao público infantil e da criação de um espaço dialógico após as fábulas, em que as personagens do Sítio do Picapau Amarelo comentam, interpretam e até criticam a narrativa ou a moral da história, criando outra história a partir da primeira. Com isso, a narrativa e a moral da fábula transformam-se num intertexto do diálogo das personagens do Sítio, o que não se encontra nem nas fábulas de La Fontaine e nem nas de Esopo. Tudo leva a crer que o autor paulistano tinha o desejo de recuperar as características orais das fábulas, já que um texto, fictício ou não, vincula-se à conjuntura e às vontades do escritor. No caso de Monteiro Lobato, suas memórias e vivências parecem ter sido tão significativas que transformaram a reescritura das fábulas. Segundo Loide Nascimento de Souza, o fabulista brasileiro, com o intuito de apresentar a maneira oral da transmissão da fábula, construiu uma outra organização do texto, que passou a ser em prosa, ao contrário do de La Fontaine, e separou o espaço da fábula dos comentários dos ouvintes da narrativa de Dona Benta, utilizando para isso letras de tamanhos diferentes e grafando a moralidade em itálico (SOUZA, 2010, p. 157-158), como se observa em *Os dois ladrões*:

Dois ladrões de animais furtaram certa vez um burro, e como não pudessem reparti-lo em dois pedaços surgiu a briga.

- O burro é meu! – alegava um. O burro é meu porque o vi primeiro...

- Sim – argumentava o outro – você o viu primeiro; mas quem primeiro o segurou fui eu. Logo, é meu...

Não havendo acordo possível, engalfinharam-se, rolaram na poeira aos socos e dentadas.

Enquanto isso um terceiro ladrão surge, monta no burro e foge de galope.

Finda a luta, quando os ladrões se ergueram, moídos da sova, rasgados, esfolados...

- Que é do burro?

Nem sombra! Riram-se – risadinha amarela – e um deles, que sabia latim, disse:

- *Inter duos litigantes tertius gaudet*, que quer dizer: *quando dois brigam, lucra um terceiro mais esperto.*

Isso já me aconteceu uma vez – disse Pedrinho. Briguei lá na escola por causa de uma pêra, e quando terminou a briga, que é da pêra? Estava no papo do Zêzico, filho do Totó padeiro.

- E você deu também a tal risadinha amarela...

- Dei mas foi um tal murro no ladrão que êle quase vomitou a pêra. Quem riu amarelo foi êle.

- Que adiantou? Ficou do mesmo jeito sem a pêra.

- E o gôsto? Uma forra dessas vale três pêras.

Emília concordou (LOBATO, 1962, p. 113-114).

Por meio dessas inovações, Monteiro Lobato cria uma situação ficcional do ato de recepção, que favorece não só a participação crítica do leitor como também e a sua identificação com algumas das personagens do Sítio do Picapau Amarelo.

Considerações finais

Supor que a semelhança entre as fábulas de Monteiro Lobato e as do *Pañcatantra* se deva apenas ao fato de ambas participarem da mesma construção discursiva não nos parece a única forma de analisar o fenômeno. Ao mesmo tempo, aceitar que haja reflexo das fábulas indianas nas do escritor de Taubaté também não se mostrou uma boa opção para entendê-lo. Não há indícios de que o paulistano tenha lido o *Pañcatantra* e nem mesmo as suas adaptações ou traduções. Sabe-se, no entanto, que Lobato inspirou-senas fábulas de Jean de La Fontaine para escrever as suas, e que esse autor francês teve acesso a uma das adaptações do fabulário indiano, intitulada *Livre des Lumières ou la conduite des roys, composé par la sage Pilpayindien*, que é uma tradução para o francês do livro *Anwâr-i Souhaihî (Les Lumières de Canope)*, do escritor Hosaïnben-Ali.

Como ainda não temos uma resposta objetiva para essa questão, terminaremos o texto com uma aporia.

Referências

- BÁBRIO. In: DEZOTTI, Maria Celeste Consolin (org.), *A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine*. São Paulo: Editora Unesp, 2018. p. 110.
- DEZOTTI, Maria Celeste Consolin (org.). *A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: histórias e histórias*. 5 ed. São Paulo: Ática, 1991.
- LANCEREAU, Édouard. *Pañcatantra*. Paris: Galimard/Unesco, 1991.
- LOBATO, Monteiro. *Fábulas e Histórias Diversas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1962.
- PORTELLA, Oswaldo. *A fábula*. Revista Letras – Revista do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná (UFPR), v. 32, 1983. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19338>. Acesso em: 30 out. 2018.
- RENOU, Louis; FILLIOZAT, Jean. *L'Inde Classique: Manuel des Études Indiennes*. Tomo I. Paris: Librairie d'Amérique et d'Orient, 1985.
- SOUZA, Loide Nascimento de. *A fábula e o efeito-fábula na obra infantil de Monteiro Lobato*. 2010. Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2010. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/103637/000629557.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 30 set. 2019.
- VARGAS, Maria Valéria A. de Mello Vargas. *Do Pañcatantra a La Fontaine: tradição e permanência da fábula*. 1990. 252 f. Tese. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 1990.
- VIṢṆUŚARMAN. *Pañcatantra*. Traduzido do sânscrito para o português por Édouard Lancereau. Paris: Galimard/Unesco, 1991.

Epígrafes: a economia do arquivo no espaço narrativo intersemiótico de Ana Miranda

Daniela Silva da Silva (Unicentro)¹

Introdução

A escritora Ana Miranda nasceu em Fortaleza em 1951. Mudou-se para o Rio de Janeiro aos cinco anos de idade. Depois, para Brasília, indo ao encontro do pai. Volta ao Rio, em 1969, onde viveu grande parte de sua vida, antes de retornar ao Ceará. Seus primeiros livros foram de poesia, seguidos das narrativas. Com *Boca do inferno*, seu romance de estreia sobre o poeta Gregório de Matos, no período do barroco brasileiro, recebe em 1990 o Prêmio Jabuti. Tais informações são possíveis de ser lidas no *site* da autora, em que também encontramos um relato sobre sua preocupação com a linguagem e a imaginação, desde um trabalho de redescoberta e de paixão pelo tesouro literário brasileiro, possível de ser verificado em dois exemplos, como é caso de *Dias e dias* e *A última quimera*, os quais, se recolhidos, demonstram um esboço de um projeto literário. Do rol de suas publicações, nesse sentido, fazem parte, ainda, textos de caráter declaradamente biográfico, segundo catalogação, e os que pela estrutura formal e de conteúdo apresentada possuem traços do gênero, são eles: *Clarice. Ficção* (1999), *Musa praguejadora*, *A vida de Gregório de Matos* por Ana Miranda (2014) e *Xica da Silva*, *A Cinderela Negra* por Ana Miranda (2016).

Destes três livros temos nos ocupado, a fim de pensar o gênero biográfico e seus desdobramentos, o que resultou no Projeto de pesquisa “Poética memorialística e construção de subjetividades”². Esta reflexão, pois, dialoga com os projetos que foram desenvolvidos

1. Graduada em Letras (FURG), Mestre e Doutora em Teoria da Literatura (PUCRS), com Pós-doutorado no Programa de Ciências Sociais da Universidade de Buenos Aires. Docente do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro/Guarapuava-PR).
2. Projeto desenvolvido na Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro), juntamente com duas alunas e um aluno de Iniciação Científica, no período de 2019-2020, com uma bolsa da Fundação Araucária.

tanto na graduação, quanto na Pós-Graduação, e objetiva na sua singularidade dar conta da seguinte pergunta: como as epígrafes, em conexão com o exergo, a partir das reflexões do filósofo francês, Jacques Derrida, em seu *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, “institui”, “constrói”, “prepara” e “conserva” a “economia do arquivo”, o “desejo de memória” (e de história), no espaço narrativo intersemiótico de Ana Miranda? Para problematizar nossa pergunta-hipótese, que tem por tema: a narrativa brasileira como arquivo, às discussões teóricas de Derrida somam-se as de L. Arfuch (2010), M. Bakhtin (1997), P. Ricoeur (2014) e P. Lejeune (2014), formando assim a base teórica inicial que ampara nossa proposta. São nossos objetivos: pensar as narrativas como espaços de memória; arquivos em que encontramos os gestos literário, artístico e historiográfico, desde a interface entre ficção, arte, biografia e romance; assim como, aprofundar o conhecimento sobre a obra da ficcionista, os gêneros do discurso, dialogando com o campo da crítica cultural e da política, considerando também os estudos da linguagem.

As epígrafes como exergo

Jacques Derrida inicia o primeiro capítulo de seu livro de 2001, fruto de uma conferência em Londres, de 1994, por ocasião de um Colóquio Internacional, intitulado *Memória: a questão dos arquivos*, cujo título original era “O conceito de arquivo: uma impressão freudiana”, com uma pergunta: “Por que reelaborar hoje um conceito de arquivo?” (DERRIDA, 2001, p. 7). No prelúdio de seu ensaio, questiona, ainda, sobre por que empreender “Conexões”, a um só tempo, numa mesma configuração “técnica e política, ética e jurídica?”. Toma a decisão de não restringir o arquivo apenas à ideia de origem e memória, ampliando o debate para pensar o “arcaico e o arqueológico, a lembrança ou a escavação” (DERRIDA, 2001, p. 7). Ao alcançarmos o capítulo seguinte, juntamente com o autor, encontramos o ponto de partida para pensar a obra de Ana Miranda como espaço de arquivo, desde o que Derrida nos apresenta como “Exergo”.

Segundo uma convenção consagrada, o exergo se articula com a citação. Citar antes de começar é dar o tom deixando ressoar algumas palavras cujo sentido ou forma deveria dominar a cena.

Dito de outra maneira, o exergo consiste em capitalizar uma elipse. Acumular de antemão um capital e preparar a mais-valia de um arquivo. Um exergo estoca por antecipação e pré-arquiva um léxico que, a partir daí, deverá fazer a lei e *dar a ordem* contentando-se em nomear o problema, isto é, o tema. Há uma função a um só tempo institutriz e conservadora no exergo: violência de um poder (Gewalt) que ao mesmo tempo coloca e conserva o direito, diria Benjamin de Zur Kritik der Gewalt. Trata-se aqui, a partir do exergo, da violência do próprio arquivo, *como* arquivo, *como* *violência* arquivada. (DERRIDA, 2001, p. 17)

Para Derrida, o exergo se articula com a citação. Nossa hipótese é a de que como citação, antes de começar, as epígrafes captam uma elipse, nomeiam o problema, o tema, acumulam de antemão um capital, preparam a mais-valia, estocam e pré-arquivam um léxico, os quais deverão dar uma lei e uma ordem à escavação, quando da leitura. Nesse sentido, têm função instituidora e conservadora. Possuem a violência de um poder: colocam e conservam ao mesmo tempo. Dessas características, gostaríamos de destacar a “mais-valia”, para fazer uma explicação do termo “exergo”. Conforme o *site Moedas do Brasil*, sobre conceitos de numismática:

O EXERGO faz parte do CAMPO da moeda. É o espaço inferior deste onde, algumas vezes, até se tem um traço horizontal, sendo reconhecido por vários detalhes tais como a data, o local de cunhagem, a sigla do gravador ou abridor do cunho e, ocasionalmente, a letra monetária (MOEDAS DO BRASIL)

Uma moeda, pois, é um arquivo, em que estão domiciliadas informações que constituem um histórico sobre o objeto. Nesse caso, desde a espacialidade. Diferentemente de uma narrativa, por ser essa um acontecimento temporal. Ambos, assim como um museu, ou uma casa Museu, no caso de Sigmund Freud, em Viena, onde viveu por quarenta e sete anos, conforme citado por Derrida, guardam, põem em reserva, economizam, são nomológicos (explicam a natureza de algo), têm a força da lei, da casa: lugar, domicílio, família, instituição, da tipografia. Sendo assim, podemos pensar que,

[...] o arquivo, como impressão, escritura, prótese ou técnica hipomnésica em geral, não é somente o local de estocagem e de conservação de um conteúdo arquivável *passado*, que existiria de qualquer jeito e de tal maneira que, sem o arquivo, acreditaríamos

ainda que aquilo aconteceu ou teria acontecido. Não, a estrutura técnica do arquivo *arquivante* determina também a estrutura do conteúdo *arquivável* em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento. É também nossa experiência política dos meios chamados de informação. (DERRIDA, 2001, p. 28-29)

Com base nas reflexões sobre o arquivo e o exergo, passamos a leitura dos três livros de Ana Miranda: *Clarice*. Ficção (1999), *Musa praguejadora*, *A vida de Gregório de Matos* por Ana Miranda (2014) e *Xica da Silva*, *A Cinderela Negra* por Ana Miranda (2016), a fim de pensar o *arquivante*, a forma, estruturando o conteúdo *arquivável*.

O arquivante e o arquivável: Clarice

Clarice, de Ana Miranda, conforme consta no paratexto, foi publicado em primeira edição em 1996, “com os auspícios da Fundação Rio-Arte, da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro”, sob o título *Clarice Lispector – O tesouro de minha cidade*. Uma coincidência destacável é que tanto este livro de Ana Miranda, quanto o de Jacques Derrida aqui citado, são publicados pela Relume Dumará. Além dessa, ambos tiveram um primeiro título, aquele enquanto projeto fomentado por um órgão público e este no momento em que ainda era uma conferência, o que dialoga com ideia de desconstrução e rearquivamento, variando conforme o arconte e o domicílio, nesse caso, o formato dado às ideias que passam a ser impressas na forma de livro.

Logo na capa do livro sobre Clarice, de 1999, vemos um desenho da escritora feito por Ana Miranda, a partir de outro arquivo, uma foto de Carlos Scliar, integrante da *Fotobiografia*, organizada por Nadia Battela Gotlib. A epígrafe, em diálogo com o primeiro título, “Pois eu estava procurando o tesouro de minha cidade”, foi retirada de *A paixão segundo G.H.*, e ao ser impressa na página registra o começo e o comando, anunciando a estrutura do texto que se desdobrará entre a escrita de Ana Miranda interpolada à de Clarice Lispector, orquestrada pela ficção da outra. Si-mesma como outra? Estaria Ana Miranda procurando o tesouro de sua cidade em Clarice, assim como essa o faz, na busca que realiza em sua obra como um todo, num processo de desdobramento do eu, no espaço em que (auto)biografa sua trajetória de vida? Os livros de Clarice,

num processo em que um capítulo dá o tom para o seguinte, esto-
fam a narrativa de Ana Miranda, a que poderíamos pensar consti-
tuída a partir das epígrafes, recortes para um arquivo das diferen-
tes vidas literárias de um eu complexo, em fluxo de consciência.
Temos, pois, um arquivo da leitora Ana Miranda, como escritora. A
palavra é mote para ficção do outrem. “O quanto da cidade entrou
na casa de Clarice? O quanto o mundo de fora entrou no mundo de
dentro?” (MIRANDA, 1999, p. 26), pergunta a autora, demonstan-
do o fluxo entre a interioridade e a exterioridade como conteúdo
da forma, em que realizamos uma excursão, para conhecer um ato
de busca da ordem, na desordem:

O MUNDO DE FORA DENTRO
DO MUNDO DE DENTRO DELA

Tudo lhe parece impreciso demais, impossível de ser tocado.

O que há dentro de Clarice é algo mais forte do que o que ela pode
dar ao mundo. O que há dentro dela precisa mais de o mundo lhe
ser dado do que o que o mundo lhe dá.

(MIRANDA, 1999, p. 27, configuração do livro)

Na orelha do livro, encontramos outro comando para a leitura do
mundo de Clarice:

Um modo de ler este livro é fingir, desde o início, que Clarice Lis-
pector nunca existiu. Imaginar que ela, como tantos milhões de
personagens, é efeito da ordem que um escritor criou para acomodar as palavras.

Como técnica de leitura, como regra de compreensão de texto,
esse fingimento tem muitas consequências, sendo uma delas qua-
se imediata: ele assenta a ideia de que este não é um livro sobre
Clarice. O que lemos é um livro de Ana Miranda.

[...]

A Clarice que Ana inventa é a que está dentro de sua própria alma.
É apenas uma ficção. (MIRANDA, 1999, orelha do livro)

Como não estão assinados, os créditos do texto são da editora
deste título: Companhia das Letras, casa em que Ana Miranda tem
domiciliado seus livros-arquivos. O espaço (auto)biográfico (Arfuch,

2010) e metaficcional criado por Miranda realiza-se no diálogo entre o público e o privado, desde um ato de busca de si com outrem, tanto em termos da personagem-autora, quanto da autora com a personagem que cria, considerando o dialogismo da linguagem como metáfora para tratar da criação literária (Bakhtin, 1997). Ana Miranda constrói a sua versão de Clarice, como leitora da escritora, resultando numa história do seu arquivo, constituído pelo imaginário de leitora, com as artes do fictício. Assim, a Clarice de Ana dá o tom dos sujeitos pela alteridade.

Gregório de Matos

Musa praguejadora, A vida de Gregório de Matos por Ana Miranda, de 2014, diferentemente de Clarice, traz duas epígrafes. A primeira delas, no cabeçalho da página, está assinada pela romancista:

os ficcionistas são historiadores que
 fingem estar mentindo
 e os historiadores, ficcionistas que
 fingem estar dizendo a verdade
 (MIRANDA, 2014, p. 5)

A segunda, no rodapé, no mesmo espaço, pelo poeta:

verdade direis como água,
 por que todos entendais,
 os ladinos, e os boçais
 a Musa Praguejadora.
 Entendeis-me agora?
 (MIRANDA, 2014, p. 5)

O comando para a leitura do livro está dado desde um pacto biográfico (LEJEUNE, 2014) tríplice, conjurado entre a ficção, a história e a poesia. Como de costume, contando com a interseção entre texto e imagem. Os desenhos de Ana Miranda estão incrustados em pinturas históricas, nos interstícios do texto. O tipográfico

expressa a organização do arquivo, da narrativa, que se realiza como pulsão de vida e relato sobre a vida, a partir das relações entre linguagens, expressando a hibridização do e no romance, com caráter biográfico. Constitui um original de vida narrada, portanto, anulando o “mal”, o fracasso, o esquecimento, o não desejo de arquivo, incluindo, assim, a vida do poeta Gregório de Matos na História da Literatura Brasileira, ao torná-lo personagem de um romance. No jogo simbólico entre o poético e o imagético, o verbal e o não verbal, persistem as sobreposições: a imaginação sobre a história, a partir da pesquisa arquivística, para a geração de um arquivo híbrido. Ana Miranda nos ensina como devemos nos relacionar com a história, desde a literatura: num entre-lugar em que a verdade da ficção também é verdadeira, desde a voz do poeta: “Verdades direis com água”. Sua escrita sobre a vida de Gregório é gesto político: uma política de memória, de inclusão e reparo, partindo da seguinte premissa: “A poesia de Gregório de Matos não desapareceu após sua morte” (MIRANDA, 2014, p. 502).

A ambiguidade do diálogo entre a ficção e história está também registrada em outro paratexto, como uma advertência do que foi narrado e encontra eco na epígrafe:

As partes deste livro em itálico são ficcionais, e algumas delas, adaptações de poesias de Gregório de Matos.

Os poemas atribuídos a Gregório de Matos na íntegra constam em *Gregório de Matos, Obra poética*, edição de James Amado, a quem este livro se dedica. (MIRANDA, 2014, p. 542, configuração do livro)

Esse trecho aponta categorias as quais podem ser tomadas no ato da leitura: adaptação e atribuição, o que recupera o comando do que foi arquivado por Ana Miranda, em 559 páginas, com tipografia híbrida. A pesquisa realizada registra ao final, com referências dos textos consultados para criar uma vida, desde as origens, na infância na Bahia, passando pela condição de estudante, advogado em Portugal, o retorno à cidade natal, o degredo em Angola e a volta ao Recife, onde se deu o epílogo de sua trajetória, que pode ser lida nessa conversa entre a ficção, história e as imagens, conforme os créditos finais e as notas. Um sumário da musa praguejadora, cuja verdade poética, líquida, impossibilita a verdade em si, a que não é a pretendida, dando uma dimensão de sua vida desde sua linguagem.

Ana Miranda, com *Boca do inferno* e a *Musa Praguejadora* preenche uma lacuna na história da literatura brasileira, nomeando Gregório com arquivo indispensável das nossas Letras. Na obra completa de Amado, segundo a autora, é possível ler Gregório em sua plenitude, obra essa que, ao ser publicada em 1968, retirou o poeta de um degredo de trezentos anos.

Xica da Silva

De 2016 é a biografia de *Xica da Silva, A cinderela negra* por Ana Miranda. Mais uma importante personalidade de nossa história é recuperada e construída na linguagem. Se no primeiro livro o comando de leitura do arquivo dá-se pela ficção, no segundo, pelo romance, ambos perpassados pelo caráter da literariedade, este, diferentemente, a ordem é para uma leitura, conforme a ficha de catalogação, desde a chave biográfica. No primeiro livro, não há a expressão “por” como nos dois últimos aqui apresentados. Mesmo assim, como se pode ver, ora pelo registro sobre o gênero ora pela forma como o arquivante arquiva, que se trata da versão de Ana Miranda sobre três vidas, historiadas narrativamente, as quais possuem uma mais-valia, uma economia, que denota a hibridização dos discursos e das formas.

A relação entre o arquivante e o arquivável, aqui, dá-se pelo código da ancestralidade. Antes de acessarmos a epígrafe, como nos demais aportes dos outros livros, uma visita no pré-arquivo: a capa. Como está dito na ficha catalográfica, os créditos da imagem são do artista francês Pierre Roche Vigneron, feitos em uma de suas incursões pelo Brasil. O título é Maria Mina, o mesmo nome da mãe de Xica da Silva. Há, segundo Ana Miranda, duas versões sobre seu nascimento, uma, em que declara ter nascido na Costa da Guiné, outra, em que é declarada como natural da Bahia. As duas, no entanto, estão vinculadas a um período obscuro de nossa história: o tráfico de navios negreiros, em virtude da escravidão de seres humanos. Diante dessas informações paratextuais, podemos pensar as demais, ainda na capa. Tanto o nome de Xica quanto os olhos de sua mãe estão coloridos em vermelho, o que em termos semióticos demonstra a ressonância da ancestralidade de uma na outra, da mãe na filha, estabelecendo uma relação com África, uma das origens de Xica. A imagem pré-indicia e arquiva a trajetória da

personagem. Os desenhos tribais, incrustados, assim como no caso do livro sobre Gregório, retomam o diálogo entre a ficção, a arte e a história. Incluem, em termos de Xica, um outro, dada a hipótese de vida como signo narrado, para entender uma personalidade: a lenda da cinderela negra. Realiza em sua escrita a arqueologia do mítico, do lendário, dos ritos, da feitiçaria, para superar o recalque histórico, em reparo a histórias parciais.

O arquivável versa sobre uma mulher, mãe, amante do teatro, administradora, que lutou pela sua condição, ainda que tivesse se tornado também contratadora de escravos. Trata-se da concepção de uma personagem, criada com os recursos da ficção, entre o desconhecido e o conhecido, pré-arquivado nas imagens e na epígrafe: “O medo atrai. O mistério encanta. A.M.” (MIRANDA, 2016, p. 5). A história de Xica, narrada a partir da pesquisa em outros arquivos, como no caso de Gregório, é apresentada em 520 páginas, alternando-se entre o discurso verbal e o não verbal. Do relato de sua vida também faz parte a trajetória do Arraial do Tijucu, depois Diamantina, coincidindo com o momento do ciclo do ouro em Minas Gerais, em que conhecemos a figura pública e lendária:

[...] chamadas *anedotas definidoras*. Vemos nela indícios de uma existência, tanto quando num auto de batismo, casamento ou óbito, permitindo a reconstrução de uma história pessoal a partir de uma figuração pública. Carregam a presença de Xica, de geração em geração, e a tornam indestrutível quanto à ação do tempo. Mas também incorporam as mentalidades, superstições, credences, suspeitas, intolerâncias, os ódios irracionais e aversão a outras raças, sexos, credos, que marcam a época. (MIRANDA, 2016, p. 12)

É importante ponderar que o medo pode ser tão perigoso quanto à atração pelo mistério, pois ambos dão margem para distorcer e/ou mistificar. No caso da Xica da Silva de Ana Miranda, pela pesquisa que realizou, vemos uma personagem politicamente ativa, no espaço público e no tempo da ancestralidade, desde a força do biográfico.

Assim como no livro sobre Gregório, neste também aparecem notas e trechos em itálicos, bem como desenhos de Ana Miranda incrustados em ilustrações. Supomos, ainda que não esteja declarado textualmente o jogo entre a ficção e a história, que se trata de estilo semelhante, porém arquivado de modo indireto, ou seja, não declarado, porém perceptível no conjunto da obra da autora.

O livro dividido em seis partes, “Sangue negro”, “O tempo dos diamantes”, “Escrava em flor no tijuco”, “Escrava senhora”, “O reino vencedor” e “A lenda negra”, como aponta a epígrafe narra o canto dos escravos e escravas. Começa em meados do século XVIII, com o episódio do navio:

Seja como for, uma das mais célebres figuras na história do Distrito Diamantino é Francisca da Silva, ou Xica da Silva, como até costumam chamá-la. De início uma escrava mulata, tornou-se amante primeiro de um cavalheiro local, e depois do milionário contratador de diamantes, o doutor em leis João Fernandes de Oliveira, que floresceu durante a segunda metade do século XVIII. Sobre aquela amante ele fez tombar – depois que o seu primeiro dono a libertou, a pedido dele – tudo quanto os caprichos daquela mulher pretenderam. Já que ela jamais tinha visto o mar e desejava saber como era um navio, Fernandes de Oliveira construiu um lago artificial e um modelo grande de navio, com mastros, vela e armação, guarnecido por uma tripulação de dez homens que o podiam manobrar na água. Também construiu para ela uma grande casa de campo, cujo local ainda é chamado chácara Xica da Silva, onde deu banquetes dignos de Lúculo, bailes noturnos e espetáculos de teatro amador em honra da mulher [...]. (MIRANDA, 2016, p. 11-12, grifos da autora)

Este episódio relata de início o debate que se trava entre as fontes e o ato de narrá-las; a transversalidade entre arquivos. O relato do navio, que vai construído a existência pública de Xica da Silva, em diálogo com a vida privada da mulher, que se torna uma das mais importantes personagens da história do Brasil colonial, também a partir dos principais episódios de sua vida. Conforme a narradora, “a lenta conquista de valorização da negritude e das mulheres também atua na tradição de Xica da Silva” (MIRANDA, 2016, p. 437), conquista esse símbolo: “contra a discriminação e o preconceito, negros e mulheres se tornam figuras cada vez mais importantes na conformação das sociedades modernas e a imagem de Xica da Silva vai se beneficiando com as novas mentalidades que se impõem” (MIRANDA, 2016, p. 437). Ana Miranda, nesse momento, fala do livro “*Chica da Silva e o contratador de diamantes, o outro lado do mito*”, de Júnia Ferreira Furtado, “fruto do trabalho exaustivo do exame de documentação oficial em arquivos brasileiros e portugueses” (MIRANDA, 2016, p. 437), o qual nos chega como exemplo, oferecendo-nos o conhecimento do perfil dessa personalidade, assim como

um “melhor entendimento de sua existência dentro do contexto de seu tempo e lugar” (MIRANDA, 2016, p. 437). Ao abordar a humanidade de Xica, a Cinderela Negra:

A história dessa Cinderela Negra é repleta de drama, fantasia, sonho, e carrega qualidades estranhas e imponderáveis. Seja qual for a interpretação dada a Xica da Silva, ela encarna a mulher que se libertou da pobreza, do desprezo racial e social, da opressão política e da senzala, o que a torna inesquecível para aqueles que amargam prisões ou medos, para os esperançosos e sonhadores. Ela sempre será alguém que sofreu, lutou e conquistou a liberdade. (MIRANDA, 2016, p. 439)

Ana Miranda intercala o gesto romanesco ao gesto historiográfico para também ela contar a sua leitura de Xica da Silva, a poderosa senhora das minas de diamantes, num diálogo entre Brasil e África. O seu perfil biográfico sobre outrem. Ao final da obra, encontramos os nomes e uma breve biografia dos personagens da época que atuam na cena do livro, tramado com a junção do ato de pesquisadora, romancista e arquivista. Também, o crédito das imagens, a referência e a indicação sobre as informações históricas consultadas e as notas estão presentes na biografia.

Os dilemas de Xica da Silva e de seu contexto permitem a criação do espaço biográfico de Ana Miranda, o qual arquiva uma interpretação da figura dessa personalidade da vida brasileira. A narrativa híbrida da autora constrói uma subjetividade, espaço do encontro entre outridades, conforme debate Paul Ricoeur, em *O si-mesmo como outro*, bem como entre diferentes linguagens, assim como em diálogo com o fato, a ficção e o imaginário. O biográfico é promotor da leitura de perfis sócio-históricos. A partir de Derrida, desde a pulsão de vida, pelo arquivamento, registra-se ainda a memória, deixando-a viver, equilibrando, pois, as pulsões dos sujeitos, origens e vivências.

Considerações finais: por uma anamnese crítica

A escrita de Ana Miranda pauta-se por um desejo de memória. O arquivável enuncia o arquivante e o arquivo. Assim, personalidades polêmicas da nossa história vão sendo criadas a partir de uma razão

prático-simbólica. A originalidade do trabalho da autora reside neste resgate histórico: um poeta maldito, uma imigrante, reconhecida na LB, que registra a dor dos excluídos, como a nordestina, e uma escrava negra, que virou senhora, uma emergente em uma sociedade e em um país racista e misógeno. Velhos temas, mesmos problemas, desde o Brasil Colônia até os dias atuais. Conforme aponta Derrida ao discutir o problema do Holocausto e do Nazismo, guardadas as proporções, o Brasil precisa continuar abrindo os arquivos ditos do mal, e para isso é importante refletir sobre arquivo como uma configuração técnica, política, ética e jurídica. As instituições sociais devem agir conjuntamente. Parece-me que o ato de escrita de Ana Miranda problematiza desde uma relação ético-estética as questões sobre o direito a (re)existir politicamente frente a injustiças ainda não superadas do pondo de vista jurídico, portanto, das leis dos direitos humanos em nosso país.

Retornando ao exergo e retomando-o, ao citar, Ana Miranda:

capta uma elipse: o assombro diante do diferente, o medo;
 nomeia o problema, o tema: o racismo, a xenofobia, a misoginia;
 acumula de antemão um capital: a pesquisa histórica que constrói subjetividade e coloca o espaço narrativo como um espaço de anamnese, contra a amnésia;
 estoca e pré-arquiva um léxico, que deverá dar a lei e a ordem, contentando-se em nomear o problema, o tema, investigá-lo, e construir memória;
 rasga o tempo, em busca do rastro, para marcar o futuro, como tempo e espaço biográfico, memorialístico, ficcional e intersemiótico, desde a interação entre os gêneros do discurso e as artes plásticas.

Sobre a intersemiose, em conexão com o exergo e as imagens já destacadas, para também atar as pontas, em vinculação com o título do trabalho, trazemos o que diz J. Teixeira Coelho Netto, em seu livro *Semiótica, informação e comunicação*, retomando o que aportamos de Derrida, quando fala do arquivante e do arquivável. Para Coelho Netto,

A estrutura surge assim como um modelo capaz de permitir operações com as mensagens sob um determinado ponto de vista, e nada mais que isso. Adota-se aqui o segundo ângulo segundo o

qual a prática da estrutura é uma prática metodológica e não uma prática ontológica, isto é: não se trata de partir do ponto de vista segundo o qual todas as coisas têm necessariamente estrutura, que esta faz parte inseparável do ser das coisas e que tal estrutura é obrigatoriamente assim e assado; mas, sim, procura-se propor *uma* (e não *a*) estrutura que sob determinado ponto de vista pode produzir tais e tais resultados, estrutura que não é única e exclusiva, podendo ser substituída perfeitamente por outra desde que se mude o ponto de vista. A observar ainda que é carente de significado, e mesmo contraproducente, uma prática da estrutura que se preocupe com identificá-la para determinar apenas o que é idêntico em várias mensagens. Embora ela possa servir também para isso, o que se espera é que, com a determinação da estrutura, se passe à identificação do diferente. Só este passo é capaz de justificar a prática informativa mesmo porque, como já foi dito e se voltará a dizer, apenas o diferente interessa na informação. (NETTO, 2007, p. 126-127)

Ao tomarmos as epígrafes (estruturantes/arquivantes), vemos que cada uma delas indicia o ficcional, o romanesco e o biográfico, assim como a multiplicidade de temas (estruturáveis/arquiváveis), os quais são postos em interação sociocomunicativa para narrar histórias de vidas de modo intersemiótico. Ana Miranda mescla e hibridiza os recursos para construir uma identidade simbólica para cada personagem, dado que as próprias vidas como pré-arquivo pesquisado dão o tom para o diverso e ao mesmo tempo provisório. Nesse caso, se há o exergo em comum, como forma, há ainda o tom ressoado nos três livros de modo singular, a partir do gesto de escrita como pesquisa e projeto histórico-literário. E o conceito de exergo, pensando a partir das epígrafes, encontra eco no que diz Netto, quando faz uma análise dos signos ilustrando duas moedas, nos reconectando com a numismática:

Em outras palavras, a estrutura dos dois signos visuais impressos nesta página é o modelo comum acima a que ambos podem ser reduzidos. A estrutura, pode-se dizer, seria uma espécie de máximo divisor comum entre diferentes elementos ou, ainda, aquilo que permite identificar o idêntico na diferença ou a diferença no idêntico. (NETTO, 2007, p. 126)

As epígrafes, também como signos, nomeiam e constituem a estrutura na que estão incrustadas, pré-arquivando a economia da narrativa, portanto, das personalidades, entre o idêntico e o diferente;

o verbal e o não verbal; as identidades pessoal e narrativa (RICOEUR, 2014) de Clarice Lispector, Gregório de Matos e Xica da Silva, em diálogo com demais sujeitos e temas. Além da mais-valia, as obras de Ana Miranda também podem ser lidas desde a simbologia de uma casa, retomando Derrida, que exprime as ambivalências, resultantes das problematizações do dentro e do fora, do tipográfico, da marca gráfica: incrustação, o interior, e os apagamentos, o exterior. Uma intersemiose, por meio da qual nos ensina a pensar a história da literatura e a história do Brasil: como ficção, romance e biografia.

Em nosso entender, por todos estes aspectos, estamos diante do registro da pulsão de vida por uma política do não apagamento; a favor do registro; da marca gráfica. Nas palavras da historiadora canadense, Regine Robin, em seu livro *A memória saturada*, no capítulo “A cor do esquecimento”: “O passado é apagado ainda pelos seus silêncios e tabus’ que uma sociedade mantém. Essa espécie de amnésia não tem nada de legal ou de regulamentar, mas pesa sob o conjunto do tecido social. Os silêncios são de diferentes tipos e propriedades.” (ROBIN, 2016, p. 85). Ana Miranda constitui o desejo de memória desde a anamnese ética, técnica e política, contra a amnésia e a injustiça histórica.

Referências

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: UERJ, 2010.
- ARFUCH, Leonor. *Crítica cultural*. Entre política e poética. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 2008.
- BAJTÍN, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2018.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Estudos de teoria e história literária. São Paulo: Paulo T. A. Queiroz, 2000.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- GOSLING, Joel A. Noções de numismática. *Sociedade Numismática Brasileira*, São Paulo, Edição No. 50. Disponível em: <http://files.numismaticaribeiraopreto.webnode.com.br/200000050->

- d3a5ad49fd/50%20-%20No%C3%A7%C3%B5es%20Numism%-C3%A1ticas.pdf. Acesso em: 15 dez. 2020.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice Fotobiografia*. São Paulo: Edusp, 2014.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. São Paulo: Unicamp, 2013.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. De Rousseau à Internet. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- MIRANDA, Ana. *Musa praguejadora*, A vida de Gregório de Matos, por Ana Miranda. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- MIRANDA, Ana. *Clarice*. Ficção. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- MIRANDA, Ana. *Xica da Silva*, A Cinderela Negra, por Ana Miranda. Rio de Janeiro: Record, 2016.
- MOEDAS DO BRASIL. *Partes da moeda*. Disponível em: <http://www.moedasdobrasil.com.br/moedas/partes.asp>. Acesso em: 15 dez. 2020.
- MORETTI, Franco. *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- NETTO, J. Teixeira Coelho. *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva: 2007. p. 56-61.
- RICOUER, Paul. *O si mesmo como outro*. São Paulo, Martins Fontes, 2014.
- ROBIN, Regine. A cor do esquecimento. In: *A memória saturada*. São Paulo: Unicamp, 2016.
- SILVA, Daniela; RICOEUR, Paul: o si mesmo como um outro. Trad. Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1991. Resenha. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 43, n. 4, p. 99-112, out./dez. 2008. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/5636/4110>. Acesso em: 15 dez. 2020.
- WEINHARDT, Marilene (org.). *Ficção histórica*. Ponta Grossa: UEPG, 2011.

A Viagem como construção da identidade literária no romance *Memorial de Maria Moura*

Elisângela Santos Petrucci Peçanha¹

A perspectiva da viagem interna ou externa ganha luz e notoriedade no romance *Memorial de Maria Moura* (1992), pela busca incessante da construção dos sujeitos, durante todo o processo de deslocamento, no espaço dominante do sertão brasileiro. Mergulhar nesse romance é uma oportunidade de olhar criticamente para um romance plural e polifônico, em que poderemos observar um crescimento pessoal dos personagens, em sua trajetória cíclica e labiríntica, na qual o sertão, como ambientação, adquire muitas possibilidades de reflexão.

A recepção da obra vai trazer, para dentro de cada leitor, um sertão diferente. Porém, os personagens Maria Moura, Beato Romano e Marialva vão estimular a vida e a sustância. Onde pulsa rigidez e aspereza, vamos dispensar um olhar crítico e humano; onde a secura da terra fizer rachar a esperança, encontraremos a força do sertanejo – seja homem ou mulher, lutando pela sobrevivência, ou por um pedaço de terra que considere seguro e seu.

A personagem principal do romance, Maria Moura, durante a viagem pelo sertão, constrói, em seu discurso, em seu memorial, a identidade literária que aglutinaria os aspectos social e pessoal, revelando a profundidade discursiva captada pelas vozes polifônicas, formalizando a multiplicidade e o pluralismo de um povo.

As múltiplas leituras e questionamentos reforçam a relevância do tema, que traz autoconhecimento, conscientização e aprofundamento da sociedade brasileira no século XIX. A rigidez das estruturas políticas e sociais, que assolavam o Nordeste e forjavam na consciência do nordestino o medo, o machismo e a desigualdade, são descortinadas pelas atitudes dos personagens, que se rebelam diante da injustiça e precisam seguir caminhos diferentes, que estabelecem mudanças em suas vidas. Por isso, o deslocamento se faz tão importante para os personagens. Suas vidas mudam, quando eles se movimentam. O exercício da liberdade, do novo, do encontro com

1. Doutoranda no Curso de Literatura Comparada (UFF),

o desconhecido traz significado novo para cada um dos personagens viajantes do romance. Existe espaço para dividir suas mazelas e também seus progressos, com os outros encontrados pelo caminho. Pelas estradas do sertão do *Memorial de Maria Moura*, conhecemos muitas outras histórias que se complementam, que unificam, que trazem alteridade e crescimento para todos, inclusive para os leitores, que se apropriam desses novos caminhos para crescer junto com os personagens.

A relação de Rachel de Queiroz com a literatura começou muito cedo, no núcleo familiar. As múltiplas leituras, realizadas pela autora durante sua infância e adolescência, contribuíram para o desenvolvimento de seu dom natural para ouvir, contar e escrever histórias.

Essa espontaneidade da autora está implícita em seus sete romances: *O Quinze* (1930), *As três Marias* (1939), *João Miguel* (1932), *Caminho de pedra* (1937), *O galo de ouro* (1950), *Dôra Doralina* (1975) e *Memorial de Maria Moura* (1992), suas centenas de crônicas, livros infantis. É necessário pontuar que sua obra, do primeiro romance, *O Quinze* (1930), até o último, *Memorial de Maria Moura* (1992), pode ser lida como um conjunto de viagens reais e/ou simbólicas, históricas ou sociais, geográficas lineares ou circulares, que imprimem a sua identidade literária na condição humana, transmutada em cada vereda do sertão. Ler seus romances significa comprar uma passagem para penetrar no mundo nordestino, até então pouco explorado, mas tão rico em histórias, falares, paisagens, exotismo e criatividade. O sertão queiroziano apresenta uma peculiaridade que o torna especial e crítico, representando um desafio a mais para os leitores.

A viagem sempre foi um tema muito presente e familiar para Rachel de Queiroz. Analisando sua trajetória pessoal, buscamos elucidar que, desde muito jovem, a autora já colecionava lembranças, memórias e aprendizados advindos de suas viagens. Seu pai, Daniel de Queiroz, era juiz de direito e, devido à função, era frequentemente transferido para cidades e até estados diferentes. Sua família o acompanhava em cada uma dessas mudanças, que não permitiam que seus filhos e esposa fincassem raízes em um novo lugar, por muito tempo. Em contrapartida, eles acabavam assimilando e adquirindo novos saberes, novas culturas e muitas memórias. Como boa leitora, Rachel tratava de novos e intrigantes caminhos, através da leitura, o que a fez desenvolver um valioso portfólio cultural e literário, somado à sua criatividade e memórias.

Rachel de Queiroz nasceu no dia 17 de novembro de 1910, em Quixadá, no Ceará. Logo depois, seu pai foi nomeado promotor e toda a família se deslocou para Fortaleza. Em 1917, fugindo da terrível seca, a família se mudou para o Rio de Janeiro, lá permanecendo durante poucos meses. Depois, mudam-se novamente para Belém do Pará, onde permanecem por dois anos. Só em 1919, a família regressa à Fortaleza, para suas raízes nordestinas. Aos 20 anos de idade, em 1930, Rachel publica seu primeiro romance, *O Quinze*, o que garantiria sua estreia, com força, no cenário literário brasileiro. Todo esse preâmbulo é importante, para compreendermos a importância da escrita queirosiana. Sua simplicidade sofisticada presenteia os leitores com um universo cultural diversificado, relativamente novo, sob o ponto de vista de uma mulher falando e refletindo, criticamente, sobre si própria, sua gente e seu espaço geográfico e social.

Revisitar a obra de Rachel de Queiroz, a partir de uma análise dialética, nos permite ir além do lugar comum e observar a sua inovação singular, na linguagem, e sua ousadia para tratar questões históricas e sociais, tão enraizadas quanto difíceis. Todos esses preceitos dialogam com sua escrita objetiva, dura e direta, que desafiava os padrões estabelecidos e renovava os valores sobre o próprio ofício da escrita. Sua escrita revelava, ainda, antigas feridas socioeconômicas, próprias do sertão nordestino, espaço tão esquecido, politicamente. *O Quinze* já revelava seu lado acusador e crítico.

O discurso queirosiano expressa o ser humano simples, mas que ganha uma dimensão profunda, quando sua pena realça aquela realidade esquecida e pouco explorada. As ideias consideradas por muitos críticos como simplistas sobre o sertanejo, seus dramas, suas dores, a mulher, a viagem, entre outros temas, ganham uma atenção especial.

Rachel conseguiu se estabelecer como referência na Literatura Brasileira. Porém, sua criação literária atrela-se, especialmente, à vida, ao viver com toda humanidade possível. A identificação com essa vida latente e tão próxima de nós torna a sua obra muito mais profunda e reflexiva. Não há quem não conheça um padre adúltero, uma negra forra que lutou bravamente pela sua sobrevivência, ou uma mulher que enfrenta todos os obstáculos, para ver seu sonho realizado. Esses e outros tipos humanos ganham vida abundante nos romances da autora.

A obra *Memorial de Maria Moura* se aproxima muito da narrativa folhetinesca do século XIX, apresentando capítulos curtos, mas

cheios de ação e tensão, conflitos amorosos, linguagem simples e direta. O diferencial que traz modernidade é a estética queirosiana, que convida o leitor a mergulhar na alma, no psicológico inquieto e cheio de questionamento dos três narradores: Maria Moura, Beato Romano e Marialva. Essa viagem, proposta pela narrativa, é reveladora tanto para os personagens, como para os leitores, manifestando-se como referencial afetivo-geográfico, que relaciona os lugares onde se está, com o estado em que os personagens estão nele. Os itinerários de saída, deslocamento e chegada, esse ir e vir marcam a subjetividade e o desenvolvimento da liberdade alçada por cada um dos personagens-narradores que compõem a história.

Memorial de Maria Moura é uma elaboração narrativa de pleno exercício da memória, que se consolida a partir das histórias de três narradores-personagens: Marialva, Beato Romano e Maria Moura. As viagens subjetivas de cada um acabam se cruzando em vários momentos e, no curso da narrativa, essas vozes constroem a história, mostrando as versões individuais para se afinarem e culminarem no Memorial de Moura.

Curiosamente, Rachel de Queiroz não apreciava o gênero memória. Em tom de conversa, a autora confidencia para sua irmã Maria Luíza sua resistência ao tema e chega até mesmo a questionar se realmente é um gênero literário, uma questão para posterior discussão e aprofundamento.

Nunca pretendi escrever memória nenhuma. É um gênero literário – e será literário mesmo? – onde o autor se coloca abertamente como personagem principal e, quer esteja falando bem de si, quer confessando maldades está em verdade dando largas às pretensões do seu ego – grande figura humana ou grande vilão. Mas grande de qualquer modo. O ponto mais discutível em memórias são as confissões, gênero que sempre abominei, pois há coisas na vida de cada um que não se contam. Eu, por exemplo, “nem às paredes do quarto as contaria”, como diz o fado (QUEIROZ, 1998, p. 11).

No romance *Memorial de Maria Moura*, a autora vai justamente explorar a memória, dando enfoque e liberdade a Maria Moura e também aos outros personagens, para lembrar, reviver e narrar os fatos mais marcantes de suas histórias, dando espaço e mobilizando os três narradores para construir essa narrativa. O foco narrativo em primeira pessoa vai ao encontro da ideia de construir uma história

verossímil, que contribui para revelar o passado e, ao mesmo tempo pensar, criticamente, sobre esse passado.

A construção do memorial mostra-nos um campo semântico amplo, por onde passam reminiscências, tragédias pessoais, solidão, angústia, limitações, enfrentamentos, apagamentos, entre tantos outros sentidos, que se aglutinam e ecoam pelas vozes narrativas que se cruzam no campo literário, e nos ajudam a preencher as fraturas expostas pela própria complexidade da história. É possível perceber múltiplas camadas, no viés memorialístico, que descrevem a situação de cada narrador.

Na ação e no discurso, os homens mostram quem são, revelam ativamente suas identidades pessoais e singulares, e assim apresentam-se ao mundo humano, enquanto suas identidades físicas são reveladas, sem qualquer atividade própria, na conformação singular do corpo e no som singular da voz. Esta revelação de “quem” em contraposição a “o que” alguém é –os dons, qualidades, talentos e defeitos que alguém pode exibir ou ocultar—está implícita em tudo que diz ou faz. Só no completo silêncio e total passividade pode alguém ocultar quem é;[...] (ARENDDT,2007,p. 192)

Cada um com a sua subjetividade, vai revelando o seu sertão, a sua dureza diante das dificuldades encontradas no caminho, e o seu olhar sobre a condição opressora em que estão. Mas o memorial é de Maria Moura. A reflexão aqui imposta é olhar a construção dessas memórias, não somente pela seleção da protagonista, mas histórias que se encontram e constroem algo maior, revelando um discurso que vai, aos poucos, mostrando que o memorial de um pode ser o reflexo conjunto do memorial de todo sertanejo. João Cabral de Mello Neto já falava, no seu grande poema *Morte e Vida Severina* (1954), que no sertão temos muitos Severinos e seu poema expressava, em linhas gerais, a vida e a morte numa terra de grandes dificuldades e opressão sociopolítica. Nesta alusão, podemos pensar que o romance também segue essa linha de movimento, construindo, na subjetividade narrativa memorialística, um caminho que desenha a vida e a morte de Maria Moura. Isso, sem esquecer o entrelaçamento de outras memórias, que vão formando o panorama desse sertão como lugar limítrofe, entre histórias cruzadas. A morte nem sempre é deflagrada no romance como sendo física, mas como passagem para uma nova realidade ou condição, que o sertanejo precisa

enfrentar com a bravura que lhe é peculiar. Sendo assim, a memória tem um papel preponderante, no romance, porque um memorial é feito de memórias selecionadas. Porém, o apagamento dessas memórias também pode ser resgatado através das outras vozes, que formam a tríade narrativa.

Sou incapaz de vivenciar a imagem do mundo onde vivi e já não estou. Posso, claro, imaginar o mundo depois da minha morte, mas não posso vivenciá-lo internamente no tom emocional que minha morte, minha ausência, introduzirão. Precisaréi vivenciar o outro, ou os outros, aqueles para quem minha morte, minha ausência, será um acontecimento na sua vida. Quando tento perceber, em termos de emoção (de valor), o evento da minha morte no mundo, fico sob o domínio da alma de outro possível, já que não estou sozinho, entregue à contemplação do todo da minha vida no espelho da história (da mesma maneira que não estou sozinho quando contemplo minha imagem externa no espelho). O todo da minha vida não tem significado no contexto dos valores da minha vida. Nascer, viver-ser neste mundo, e, finalmente, morrer — tudo isso não se realiza em mim e para mim. O peso emocional da minha vida, *em seu todo*, não existe para mim mesmo (BAKHTIN, 2003, p. 70).

Esse jogo narrativo traz inovação, porque a poética do memorial explícita não só a experiência pessoal à escrita, mas o próprio exercício da memória e sua consolidação, através do discurso. O deslocar-se aproxima as pessoas através do sofrimento, dos caminhos escolhidos ao acaso ou à força. São várias vozes abafadas que serão reverenciadas neste memorial.

O aprofundamento subjetivo e psicológico proposto no romance evidencia trajetórias e percursos mentais e emocionais, revelados na narrativa pelo aprofundamento das relações dos narradores com o sertão. São fatos históricos aliados ao discurso ficcional, que vão além do individual, mas revelam a desigualdade social, a ausência do estado, o poder político opressor e a violência. Podemos constatar, na construção narrativa, um Nordeste/sertão sendo transformado em uma construção histórico-literária de carências, mazelas e sofrimentos, o que não deixa outra alternativa aos personagens-narradores a não ser seguir adiante, lutar e tentar sobreviver.

Maria Moura sempre será uma memória viva desse tempo de luta nesse espaço opressor do nordeste brasileiro. O memorial é revelador de várias considerações sobre a vida de Maria Moura.

Como narradora-personagem, já amadurecida pelas batalhas travadas na vida, sua narração pode ser vista como um contradiscurso, que segue uma direção contrária ao conservadorismo praticado em todo o Nordeste. A menina Moura, que colocou fogo no seu sítio Limoeiro, queria escrever a própria história. Ao longo da narrativa, assume caminhos transformadores, tanto da sua realidade como mulher, quanto da sua condição de pobreza. Moura é uma protagonista inquieta, adversa, que ameaça, que peca, que transgribe, pois o seu foco é assumir um posicionamento contrário ao poder institucionalizado.

As várias histórias e os vários caminhos que compõem a obra analisada geram transformações importantes, na vida de cada narrador, fazendo-nos perceber o quanto de crescimento e amadurecimento ocorre durante a caminhada pelo sertão. Os percursos de caminhada de Maria Moura, Marialva e Beato Romano, pelo sertão nordestino brasileiro, fizeram os personagens ganhar reflexão crítica e conhecimento sobre sua terra e seu povo. Muitas das vezes, a impossibilidade de modificar os desfechos, já traçados pelo destino trágico da condição sertaneja, trouxe bastante sofrimento. Todos os narradores do romance sofreram esse processo de mudança, pela autocrítica de suas condições, naquele contexto árido e difícil, tanto no aspecto físico como no humano.

O cruzamento do tema da viagem com a literatura alimenta a experiência humana, seja no plano físico como no plano literário. Esse entrelaçamento é encontrado nas obras de Homero (VIII a.C.): *Odisseia*, que narra a saga do rei Ulisses, para regressar a seu lar, Ítaca, e também está presente em *Ilíada*, na qual conta a história dos guerreiros gregos, numa viagem cheia de perigos e aventuras, até Troia, culminando na lendária Guerra, impulsionando o conhecimento do que era desconhecido para os outros e para os próprios protagonistas. A viagem em grandes clássicos – como *Os Lusíadas*, de Camões; *As viagens de Marco Polo* e *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe –, significa ver, sentir e experimentar, para o seu próprio crescimento pessoal. Logo, a saga de Maria Moura trouxe experimentação de múltiplas possibilidades em sua vida e também na dos outros personagens. A vida se traduz em escolhas de caminhos ou viagens e, nesse sentido, existe uma desestabilização, um perder-se, um estranhamento para, talvez, no final, haver, ou não, um encontro com nós mesmos.

Dos cinco narradores que nos apresentam a cativante história de *Memorial de Maria Moura*, nos debruçaremos na dimensão formadora da viagem na história de Marialva, Beato Romano e Maria Moura. Estes três narradores sentiram-se obrigados a recriar suas próprias histórias, através de novos caminhos. Alguns, como Beato Romano e Maria Moura, são impulsionados pela dor, pela tragédia, pela falta de perspectiva, no ponto crucial, em que estavam estacionadas suas vidas. Ao considerarmos, criticamente, o sacrifício das escolhas de cada personagem, percebemos que viajar era preciso, para tentar se conhecer, mas também era uma necessidade para fugir dos grilhões que os aprisionavam e os perseguiram, na cidadezinha de Vargem da Cruz, no sertão nordestino. Sendo assim, o tema da viagem assume um campo semântico vasto e importante, no sentido de que os personagens vão precisar migrar, vagar, andar, errar, peregrinar e penitenciar, até encontrarem algo para preencher seus vazios existenciais. A estrada, seja ela qual for, é uma possível metáfora cheia de revelações, referências desfeitas, invenção de um novo presente ou não. Na bagagem dos três narradores do romance, poucas coisas significam tanto quanto a memória, pois dela se valerão para recontar suas próprias histórias.

Maria Moura, a protagonista, começa a sua viagem em busca de poder, terras e liberdade. Beato Romano, que um dia fora padre, foge dos seus próprios pecados, buscando caminhos de reconciliação com sua própria consciência. Marialva, prima de Maria Moura, que vivia como prisioneira de seus irmãos, foge para viver um grande amor. A viagem como tema de reflexão assumirá, no romance, um duplo sentido: o deslocamento real, que trará uma visão abrangente das mazelas impostas pelas dificuldades sociais e da terra, e a transformação interna dos personagens. Esses viajantes, são deslocados dos seus espaços, porém a circulação não ultrapassa os limites do sertão. O sertão apresenta-se, na ficção queirosiana, como a dureza e a rigidez da terra e do homem sertanejo, testando seus limites diante das adversidades e, por vezes, esse sertão configura a própria essência dos personagens. O deslocamento dos personagens é necessário, por imposição de suas escolhas. Sendo assim, a fuga os força a encarar seus medos e os desafia a seguir adiante, por uma questão de sobrevivência. A grande metáfora dessa caminhada figura a evolução dos personagens frente às dificuldades naturais, sociais, econômicas e, principalmente, pessoais.

Os elementos naturais ambientados na história fazem referência a um entrelaçamento relevante, entre narrativa e símbolos, pois, segundo Bachelard, relacionam-se com a vida íntima.

Já que as imagens possuem uma matéria: a partir desse pressuposto, pode-se pensar que a literatura possibilita tanto ao escritor quanto ao leitor, ultrapassar as imagens da realidade, ampliando as noções singulares e objetivas, criando sentidos ampliando o real. Portanto o símbolo realiza, na literatura, o papel mediador, tanto no processo de criação quanto de recepção (BACHELARD, 1998, p. 238).

Ao observarmos a presença do sertão/deserto como material simbólico e metafórico para a história, podemos associá-lo à busca pela essência dos personagens, o que também nos lembra a passagem bíblica dos hebreus e a sua caminhada pelo deserto de Sinai, em busca da Terra Prometida. Foram muitos os percalços e sofrimentos, mas houve também crescimento e amadurecimento e, ao final, a satisfação. Assim se deu o deslocamento dos personagens Maria Moura, Beato Romano e Marialva, que conheceram caminhos difíceis, cheios de peculiaridades, porém chegaram a um porto seguro, primeiramente à Serra dos Padres e depois à Casa Forte. A secura da terra, a ausência da água, o sol castigante, assim como a falta de recursos financeiros são fases de privações, durante o deslocamento. Porém, através desses percalços, Maria Moura descobriu valores como lealdade, confiança e união. Beato Romano encontrou caridade, amizade e gratidão. Já Marialva, vivenciou o amor, a esperança e a coragem. A Terra sempre esteve muito presente no imaginário de Maria Moura, como um sonho alimentado por seu pai. Moura estabelece uma ligação vital com a terra, assim como todo sertanejo que, mesmo na escassez de recurso, ainda nutre amor pelo seu pedaço de chão, sua roça, sua terra. Portanto, a conquista da terra é uma revelação de poder, pois Maria Moura sempre deixou claro que era seu objetivo, isto é, ser dona do seu destino, o que significava ter a sua própria terra. É notável que o poder e a força se relacionem intrinsecamente, o que nos leva a concluir que todas as relações de poder, na sociedade sertaneja, apresentam ramificações ligadas quase que, prioritariamente, à terra. Logo, é possível concluir que o sertão, terra difícil e sofrível, é um espaço propício para fazer surgir um povo forte, guerreiro e lutador.

Marialva foi uma das poucas personagens femininas de Rachel de Queiroz que destoou do imaginário da mulher independente, tão recorrente em suas obras. Sua transformação foi gradativa e, em cada capítulo do *Memorial de Maria Moura*, onde a sua voz feminina ecoava, ela nos revelava seus medos, angústias e apreensões. Porém, em nenhum momento, pensou em desistir ou recuar. Aos poucos, o romantismo, sintetizado na personagem e narradora Marialva, vai cedendo lugar a um olhar realista sobre a pobreza e o sofrimento do povo sertanejo: “Mas nas duas vilas onde paramos, mal se fazia o que comer” (QUEIROZ, 1992, p. 289). Logo, a viagem para Marialva transformou a menina em mulher, casada com um homem escolhido por ela, o que simbolizava uma emancipação feminina para a época, além de um filho, para completar a instituição familiar. A luta diária por sobrevivência, tão singular no ambiente sertanejo, mostrando-nos que o “sertanejo é um forte”, como dizia Euclides da Cunha. E a personagem Marialva embarcou nessa viagem de descoberta de si própria e também da sua gente. Porém, sua própria vida, diante do atirador de facas – seu marido, Valentim – parecia concretizar o espetáculo e configurava também uma questão de sobrevivência, mesmo que a sua subjetividade fosse transpassada de dor. A transitoriedade passou a habitar a vida dessa personagem. Percebemos uma crescente maturidade, advinda do sofrimento que a personagem precisou experimentar. As memórias de sofrimento, deixadas pelo caminho travado por Marialva, prestam-se a fazer uma crítica aos costumes e às instituições. Revelam, também, histórias de gente comum, que circula em cidadezinhas brasileiras desconhecidas e abandonadas pelo poder público.

Mesmo assim, a personagem segue o padrão estabelecido, socialmente, para a mulher no século XIX: ela se casou, foi aceita pela família do marido, conseguiu um trabalho como assistente nas apresentações circenses, teve um filho – o que trouxe a figura da mãe para a narrativa. É uma personagem que demanda uma arquitetura estrutural aceita socialmente. Nesse sentido, ela se contrapõe a Maria Moura, que nunca quis esse padrão social de mulher em sua jornada. A viagem de Marialva não mostra a beleza dos lugares. Seu olhar de migrante nos revela o povo brasileiro e a sua vida sofrida, marcada pelo sol da desigualdade. A personagem Marialva fez da sua viagem uma experiência de alteridade e amadureceu, sem perder a essência.

A viagem configura-se como um importante elemento avaliativo e comparativo àqueles que se cansaram de suas prisões individuais e se lançam em busca de espaços de liberdade e um novo olhar sobre sua própria realidade. Essa perspectiva nos reporta às palavras de Guimarães Rosa (1994, p. 62-63), que interpreta o processo da viagem como o mais importante a ser considerado: “O real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”.

O segundo narrador-personagem que iremos tratar aqui representa a instituição religiosa, então, contextualizar suas memórias se faz necessário. O padre tinha uma vida pacata e previsível, na paróquia de Vargem da Cruz, até se envolver com Dona Bela, uma paroquiana solitária, porém casada que, depois de muitas investidas e flertes da parte dela, fez com que o padre caísse em pecado e concretizasse o adultério. No Nordeste, o envolvimento de padres com mulheres era visto como um pecado natural e comum: [...]“Creio que, apesar de padre, eles não me consideravam imune a essas fragilidades masculinas e até esperavam que eu comungasse das mesmas culpas: [...]” (QUEIROZ, 1992, p. 101). Àquela altura, o padre estava familiarizado perfeitamente com aquela situação de prazeres e Dona Bela já carregava o seu filho no ventre. O marido descobre a traição e a tragédia entra na vida do padre, concretizando o pecado do homicídio. Depois deste infortúnio, o remorso passa a ser seu companheiro fiel. A viagem de fuga passa a figurar uma questão de sobrevivência e liberdade.

O padre, que deveria levar consolo e uma palavra de altruísmo aos fiéis, encontra-se em uma situação bem difícil, deflagrada pelo desenvolvimento de uma paixão trágica, que o força a fugir, constantemente, sem poder estabilizar-se em nenhum lugar. O medo e a culpa são seus aliados nesta nova vida que foi obrigado a levar. E a sua penitência, pelas estradas do sertão, é conviver com o sofrimento que o atormenta e não o deixa esquecer da sua imensa culpa. O encontro com o padre José Maria faz com que Moura ligue as duas pontas da narrativa, estabelecendo um enlace entre o seu presente, já na Casa Forte, e o seu passado, com a jovem de 17 anos que recorre à religião, para confessar seus pecados da carne e mentora de um homicídio. Essa confissão marca um elo eterno entre o padre José Maria e Maria Moura.

Bem, ela deve se lembrar da confissão. Não é todo dia que se faz uma confissão daquelas. Ela tem que se lembrar. A manhãzinha na igreja, quase escura ainda. A moça ajoelhada, falando com voz rouca: – Padre, eu me confesso porque pequei... Cometi um grande pecado... O pecado da carne... Com um homem... O meu padraço! E o pior é que, agora, eu tenho que mandar matar ele... (QUEIROZ, 1992, p. 7).

A palavra “confissão” ganha um sentido maior, pois funcionará como moeda de troca, para que o padre possa ingressar na fortaleza de Dona Moura.

[...] Eu não vim aqui ameaçar ninguém; pelo contrário, vim pedir proteção. – Mas logo o senhor? Um padre! Que espécie de proteção? – Sua casa, sua confiança, sua ajuda. Antigamente se chamava isso ‘direito de asilo’. Pois eu vim lhe pedir asilo. Não sou mais padre, há anos. Larguei a batina. Também fiz uma morte, ando fugido já faz muito tempo. Encarei o padre de novo: – O seu segredo pelo meu? Ele aí abriu os braços: – Se a senhora quiser assim. Mas eu vim de graça, sem cobrança nenhuma (QUEIROZ, 1992, p.12).

Nas andanças do ex-padre pelo sertão, principalmente na sua narração, existe uma postura autorreflexiva que o levava a penitências diárias, por possuir uma alma atormentada pelo pecado. A viagem era uma peregrinação, na qual estava sempre buscando se reconciliar com a sua consciência, mas a marca do pecado penetrou, profundamente, em sua alma e não se considerava merecedor de uma nova vida. O estigma do padre, seja pelas palavras ou pelo comportamento adotado, não saía dele, então acabava sendo reconhecido por alguém, como um religioso. Se fizermos uma leitura comparativa entre o padre José Maria e Jesus Cristo, podemos perceber que ambos precisaram atravessar seus desertos, entendendo que o ex-padre foi tentado por uma mulher, não resistiu e pecou contra a castidade, cometeu um assassinato e, por isso, foi jogado no deserto, com a intenção de se penitenciar pela sequência de erros cometidos. A sua voz narrativa, durante todas as paradas, na difícil *via crucis*, por assim dizer, traduzia uma linguagem intimista e reflexiva, na qual a revelação das carências dos personagens, encontrados pelas estradas, ia revelando histórias e também desenvolveu a empatia e a alteridade no homem José Maria. A sua identidade nesta jornada pessoal estava sendo posta à prova e ele estava em um contínuo aprendizado.

Essa mutabilidade provocada pelas experiências difíceis, com o seu passado como padre e pecador, somadas ao questionamento do olhar para o sofrimento do outro encontrado durante a sua viagem geográfica – e também interna – levam a um curso de transformação profunda. Ele traz a voz ponderada e crítica sobre situações sociopolíticas que fazem, do sertão, uma terra de muitas mazelas e ranhuras, na pele e na alma. O que significou, então, a viagem, para o Beato Romano? Em cada casa em que ele chegava e era acolhido, era possível, através da empatia, vivenciar a dor do outro e, de alguma forma, estabelecer o autoconhecimento e a redenção, mesmo que parcialmente, dos seus desvios na vida religiosa. Como pecador, ele só podia estar em paz junto a outros pecadores e a Casa Forte, de Maria Moura, lhe proporcionava isso.

Lá uma manhã, já eu me sentia a salvo na Casa Forte. De certa maneira singular me achava mais em casa do que em qualquer outro lugar, em minha vida – seria pela perda total de todos os compromissos, pela perda de tudo, até da minha própria identidade? (QUEIROZ, 1992, p. 361).

O questionamento do Beato Romano nos faz perceber que ele está aceitando sua nova condição e que ali, encontrou não o esquecimento de seus erros, mas a paz há tanto perdida. O padre, que absolvía as pessoas dos seus pecados, foi percebendo que, como padre, para ele, não existia perdão. O discurso, proferido agora pelo homem José Maria, não se escondia mais no título ou na autoridade de um religioso. Agora, ele era considerado apenas como pecador e fugitivo. A sombra do padre nunca o abandonará, mas o novo caminho escolhido, forçadamente pelas circunstâncias adversas da vida, implicaria um exercício de fuga e penitência, e esse novo olhar o transformaria no mais severo crítico sobre ele próprio e, também, sobre o povo sertanejo. Sua voz narrativa questiona e analisa o contexto histórico, social, político e econômico que o circunda, e isso se revela pela linguagem dura, crítica e reflexiva da situação de pobreza extrema. Ele resolve, então, assumir a alternativa de fugir e não se explicar. O estar só com a sua consciência estabelece, simbolicamente, a sua sinceridade com as pessoas que o acolheram pelo caminho.

Não sou assim tão ladino; não sei disfarçar bem, sou medroso, ou tímido, sei lá! No seminário os outros diziam que eu era esmorecido.

Poderia também esse vigário ser um Padre decaído, não ter moral para me punir; e, antes, querer me arrastar mais para baixo, com ele. E isso também eu não queria – ah, não queria, chegava a ter horror em pensar; cair mais fundo eu não queria. Quinze dias depois da carta do vigário, os alicerces estavam prontos; já se amontoavam ao lado deles os milheiros de tijolos para se levantarem as paredes. E então, na hora do jantar, eu disse a Seu Dão e à Dona Mocinha que tinha chegado a minha hora de ir embora: – Não vê – já se cumpriu a minha promessa. Já estão sarados os meus ferimentos... graças a estas santas mãos – e eu beijei as mãos da velhinha. E menti, tranquilo [...] (QUEIROZ, 1992, p. 253-4).

A todo mundo, no Bom Jesus, contei que ia fazer uma viagem à Bahia. Mas Siá Mena, levei-a para o meu quarto, tranquei a porta, contei-lhe da minha vida o que podia. Tinha me metido numas confusões, antes de lhe aparecer, e que confusões eram essas! – houve até uma morte, no meio delas. Eu era inocente, mas ninguém acreditava, e então tive que fugir à vingança dos parentes do defunto. Não lhe disse nada a respeito de ser Padre. Ela, desde os primeiros dias, quando me fiz escrivão, já sabia que eu tinha estudo. A causa da minha partida, Siá Mena já adivinhava, tinha sido a visita daquele amigo, o Julião. Homem bom e leal, mas de língua desembestado. Sem querer, ssó por imprudência, podia me descobrir. E como prometeu voltar sempre, não precisava nem que ele falasse, para me descobrirem. A família do defunto, ainda seca por vingança, era muito capaz de seguir a trilha do compadre; conheciam demais a nossa amizade. Siá Mena entendeu tudo. Ao final me disse, muito triste: – Siga o seu destino, meu filho. Eu já vi muita coisa neste mundo, sei entender. [...] Eu estava de garganta presa. A gente por onde anda cria amor e desamor, e vai deixando atrás de si aqueles pedaços de coração. Bem-querer ou ódio (QUEIROZ, 1992, p. 280).

Por esses lugarejos, o ex-padre assume funções ligadas à palavra e ao conhecimento. Ele foi escrivão na feira, onde ajudava pessoas com cartas, contas, interpretações variadas, e também abraçou o ofício de professor, demonstrando a escassez de educação que domina historicamente as terras sertanejas.

Abrimos, aqui, um precedente para as indagações críticas do Padre José Maria, sobre o poder do conhecimento que dita as regras sociais e tem total controle dos menos favorecidos. Ele é o confidente dessas pessoas e também, quem denuncia o problema educacional brasileiro. Logo, sua voz na narrativa amplia o campo reflexivo sobre uma realidade que nunca teve uma significativa mudança no cenário nacional.

O Padre José Maria é submetido a uma jornada íntima, supostamente ligada ao fluxo de consciência que o faz lembrar dos pecados cometidos e somente ele pode conseguir as respostas para o que busca. A partir dessas considerações, ele pode, se insurgir ou não, contra tudo o que considera nefasto durante a sua errância. Segundo Chevalier, “o simbolismo da viagem, particularmente rico, resume-se, no entanto, na busca de verdades, da paz, da imortalidade, da procura e da descoberta de um centro espiritual” (1998, p. 951). E para se alcançar a plenitude dessa viagem, Chevalier diz que “seria preciso concluir que a única viagem válida é a que o homem faz ao interior de si mesmo” (1998, p. 252). Isso corrobora a busca realizada pelo padre, tornando-se a voz dessas comunidades, nas quais, durante um tempo, estabelece uma interação. É preciso destacar, também, que talvez o personagem estivesse procurando, ao longo dessa viagem, esse equilíbrio possível ou não de encontrar.

Na realidade, eu ainda me sentia Padre. A coroa podia estar escondida por baixo do cabelo novo, mas ainda me ardia no alto da cabeça. As mãos que consagravam, ainda as respeitava, como me tinha sido imposto. De noite, trancava a porta do quarto na casa de Seu Dão, ficava horas ajoelhado, rezando. Em latim (QUEIROZ, 1992, p. 253).

Embora, intimamente se considere ainda um padre, essa reconciliação com seu estado inicial não será mais possível, visto que o caminho percorrido até aqui o transformou em uma outra pessoa, sendo considerado, aos olhos da justiça, como assassino e tendo a sua cabeça a prêmio.

– E o Sinhô Padre sabe que botaram a sua cabeça a prêmio? A herege da Dona Eufrásia. Não lhe bastou a desgraça que arranhou com aquela carta para o homem. Diz que só sossega quando conseguir lhe ver pendurado numa forca, ou varado de bala... — E ainda tem gente no meu encaço, Iria? Ela baixou a cabeça, sem saber o que responder. Afinal me olhou: – Foi muito dinheiro que ela botou: um conto de réis. O povo daqui é pobre, nunca nem viu falar em tanto dinheiro. E existe muita gente ruim. Nesta fazenda mesmo, tem uns dois cabras que vive jurando lhe pegar um dia (QUEIROZ, 1992, p. 314).

Esta citação traz a compreensão de que o ex-padre nunca deixará de ser perseguido e o seu protagonismo reside em tentar sobreviver. Uma nova possibilidade de se manter vivo e de se assumir como um

fora da lei foi buscar o apoio de Maria Moura. Voltaremos, então, para o primeiro capítulo do romance, quando o Padre José Maria consegue encontrar a Casa Forte de Maria Moura. Depois de uma conversa séria e reveladora para ambos, seu asilo torna-se real e o padre assume uma nova identidade.

[...] A verdade é que, para mim, que antes não encontrei paz nem perdão, vivo hoje numa ilha de paz, depois que assumi a identidade do Beato. Que é a contrafação do sacerdócio, a sua imagem deformada pela ignorância dos simples; e isso é que é incrível: sendo eu hoje um rústico arremedo de Padre, os meus — digamos os meus ‘fiéis’ — me têm muito mais respeito do que tinham os outros, quando eu agia de acordo com o múnus, cumpria conscientemente os meus votos sacerdotais, me esforçando por ser um pregador fiel da Boa Nova do Senhor... (QUEIROZ, 1992, p. 423).

O Beato Romano, como fora batizado pela Dona Moura, agora experimenta a segurança e a paz já há tanto tempo perdida. Porém, não deixa de estabelecer comparações entre o passado e o presente, não deixa de relacionar, criticamente, a situação que o levou até ali e não abandona todo o aprendizado sacerdotal. A viagem processou, gradativamente, a transformação do personagem. Como religioso, descobriu que deveria se despir dos arroubos de poder que envolvem títulos e posições privilegiadas. Como homem, analisou criticamente a sua humanidade e considerou a mesquinhez, a violência e a crueldade que circundam cada ser humano.

O sertão de Graciliano Ramos, o sertão de Guimarães Rosa, o sertão de Ariano Suassuna, o sertão de José Américo e o sertão de Rachel de Queiroz apresentam peculiaridades e especificidades características de cada autor, mas a mobilidade e as inquietações próprias do sertanejo reafirmam que deslocar-se, migrar e viajar simbolizam uma ação maior, capaz de desenvolver transformação e, sobretudo a autodescoberta. Segundo Modernell, “o fato de que ele se move no mundo indica que algo se move dentro dele” (2009, p. 15). Sendo assim, não podemos negar que, seja qual for o motivo que leva um ser humano ou personagem a iniciar uma empreitada de viajante, todos os seus sentidos estarão a serviço de cada nova descoberta, cada sensação nova ou experiência proporcionada pela viagem. Não podemos tomar como via de regra, mas podemos intuir que as viagens começam a partir de um planejamento, seja mental ou organizacional. O

Memorial de Maria Moura não é diferente. De posse do romance de 482 páginas, a nossa viagem, como leitor, é um convite para adentrarmos às memórias, principalmente as de Maria Moura e, a partir delas, fazemos um deslocamento temporal, passado/presente da narrativa, e geográfico, dentro do sertão nordestino brasileiro. Acompanharemos todo o processo da viagem que traz crescimento, poder e fama, na saga dos deslocamentos reais e intimistas da nossa heroína, Maria Moura, que prezava sua liberdade. Essa viagem proporciona conhecimento de personas, lugares, atitudes, situações sobre um Brasil pouco explorado pela essência de um olhar crítico feminino da autora, e também da protagonista Maria Moura. Pensando, então, na epistemologia da viagem, é essencial exercitar nossa perspectiva crítica, inicialmente, questionando as motivações que levaram Maria Moura ao seu deslocamento. Quais seriam seus objetivos de vida a partir dessa atitude? Será que tudo saiu conforme o planejado? Com pouca bagagem e muita coragem, Maria Moura põe o pé na estrada, rumo ao seu destino, Serra dos Padres e, no desenrolar do processo, a viajante vai colecionando muita experiência.

A viagem, para a protagonista do romance, Maria Moura, não configurou uma escolha espontânea, muito menos fácil, mas significou a única saída possível para manter a sua liberdade e garantir a sobrevivência. A construção da subjetividade de Moura é um processo constante, e se baseou sempre por sua escolha de caminhos. “[...] Eu sentia que tinha chegado a uma encruzilhada na minha vida e era a hora de escolher o caminho novo” (QUEIROZ, 1992, p. 40). Ao contrário de sua prima, Marialva, Moura se lança nessa viagem rumo a um futuro incerto e de muitos perigos, motivada, primeiramente, pela coragem e depois pelo ódio que nutria pelos primos, Tonho e Irineu, que desejavam tomar suas terras do Limoeiro e subjugar a menina Moura a uma vida que ela não desejava. Sua gana agora era pelo poder e, principalmente, pelas terras da Serra dos Padres, sua única herança. A dor e o desejo por liberdade fizeram Maria Moura matar a Sinhazinha do Limoeiro, dando lugar ao nascimento da mulher e guerreira, D. Moura. Todo o sacrifício e as mudanças processadas durante toda a jornada culminaram no sonho realizado com a Casa Forte, a fama de Dona Moura, o poder e o dinheiro. O ponto final da viagem representou, simbolicamente, o espaço de segurança e proteção para ela e também para seu bando e agregados. Era seu sonho de rainha do sertão que a transformaria, conseqüentemente,

em um ícone de poder na região. Maria Moura fez seu nome e fama através da viagem.

A viagem é a metáfora da vida, mas o processo de aprendizado nem sempre traz um olhar fixo num futuro melhor. Às vezes, nos remete ao encontro com o passado, reavaliando criticamente, não o prêmio da chegada, mas a caminhada que nos levou até ali. Moura teve a oportunidade de desfrutar de tudo que conquistou, mas sua contribuição para a Literatura Brasileira é a imortalidade da mulher guerreira, que lutou pela sua independência e seu lugar, numa sociedade tão desigual. Seu memorial é uma bandeira para que novas guerreiras façam essa viagem, na busca pelos seus sonhos e objetivos – não só no Nordeste, mas em qualquer lugar onde se sintam oprimidas e silenciadas.

Estudar o tema da viagem na literatura feita por Rachel de Queiroz é um campo vasto, pois é possível acompanhar, em todos os seus romances, um deslocamento importante e marcante, para a transformação existencial dos personagens. No livro, *Memorial de Maria Moura*, esse deslocar-se é um fator preponderante, capaz de permear todo o romance e mexer com a vida de cada personagem. Além disso, os contornos dessa narrativa, centrada na polifonia das vozes do sertão, nos dão a certeza de que os encantos do Brasil não ficam a cargo apenas da natureza, mas de uma gente com muitas histórias para contar, muitas dores guardadas, muitas injustiças sofridas e muitos espaços para conquistar, como se evidencia com a luta feminina por autonomia, da protagonista Maria Moura. Essa viagem formadora preencheu as memórias durante 482 páginas, que compõem o romance *Memorial de Maria Moura*. Os dois processos, viagem e memória, se materializaram, através dos discursos de Marialva, Beato Romano, Maria Moura, Tonho e Irineu, os quais convergiram para a construção do Memorial, trazendo para a obra, um grande valor e profundidade epistemológica.

A polissemia da viagem, durante todo o processo do deslocamento, expõe um enrijecer dos corpos, dos valores, dos olhares críticos mas, sobretudo contribuiu, para fortalecer a alma dos viajantes. A saga da grande guerreira do sertão brasileiro, Maria Moura, é perpetuada no seu memorial, a partir das suas experiências, que lhe garantiram escolhas na vida e, sobretudo, chancelaram questões sociais e de feminilidade bem avançadas para o século XIX. Seguindo o preceito de que “o rito atualiza o mito”, entendemos que

mergulhar no universo literário do *Memorial de Maria Moura* atualiza a estética queirosiana e faz permanecer vivo esse romance, como uma importante obra da Literatura Brasileira.

Referências

- ALVES, R. H. *A Cesta de Costura e a Escrivadinha: uma leitura de gênero na obra de Rachel de Queiroz*. São Paulo, Linear B; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008.
- ARÊAS, V. Rachel: o ouro e a prata da casa”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira Rachel de Queiroz*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 4, set. 1997.
- ARENDT, H. *A Condição Humana*. Trad. Roberto Raposo. 10^a ed. Rio de Janeiro:Forense Universitária, 2007.
- AZEVEDO. S. *O modernismo na poesia cearense*. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1995.
- BACHELARD, G. *A poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, M. *Os Gêneros do Discurso*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: HUCITEC, 1988.
- BÍBLIA. Êxodo 3, 4-15. Disponível em: <https://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria/exodo/3/>. Acesso em: 3 jun. 2020.
- CANDIDO, A. A Literatura e a formação do homem. In: *Textos de intervenção: seleção apresentações e notas de Vinicius Dantas*. 34. ed. São Paulo: Duas cidades, 2002. 392 p. (Coleção Espírito Crítico).
- CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2000.
- CANDIDO, A. *Literatura e Vida Social*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2002.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- CULLER, J. *Teoria Literária: uma Introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais LTDA, 1990.
- FRANÇA, J. M. C. *Mulheres Viajantes no Brasil (1764-1820)*. Rio de Janeiro. Editora José Olympio, 2008.

- HOLLANDA, H. B. O éthos Rachel. In: *Instituto Moreira Salles. CADERNOS de Literatura Brasileira: Rachel de Queiroz*. São Paulo, v. 4, p. 103-115, set. 1997.
- MENDES, M. G. *Edição Crítica em uma perspectiva genética de As Três Marias de Rachel de Queiroz*. 1998. (Tese de Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.
- MODERNELL, R. *Em trânsito: um estudo sobre narrativas de viagem*. 2009. 133p. Tese (Doutorado) – Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo. 2009.
- NERY, H. R. *Presença de Rachel*. Ribeirão Preto: FUNPEC, 2002.
- ONFRAY, M. Teoria da Viagem: poética da geografia. Tradução: Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- QUEIROZ, R. *A história de quem nos contou muitas histórias – TV Assembleia Ceará*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IsiNffvO6tA>. Acesso em: 4 mai. 2020.
- QUEIROZ, R. Documentário (entrevista). TV Câmara, jun. 2001. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/tv/212705-rachel-de-queiroz/>. Acesso em: 11 jul. 2020.
- QUEIROZ, R. Entrevista concedida a Cynara Menezes. Ceará, 4 nov. 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u38515.shtml>. Acesso em: 5 jul. 2020.
- QUEIROZ, R. *Memorial de Maria Moura*. 8. Ed. São Paulo: Siciliano, 1992.
- QUEIROZ, R. Minhas Verdades. Território Conhecimento. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c585calrGyM>. Acesso em: 19/03/2020.
- RIBEIRO, L. F. Maria Moura: Codinome Rachel de Queiroz. In: *Geometrias do Imaginário*. Santiago de Compostela: Laidvento, 1999.

Estado de Exceção e Literatura – *Fahrenheit 451* e *Não Verás País Nenhum*: aproximações de nossa distopia tupiniquim?

Emerson de Lima Pinto (Centro Universitário CESUCA/RS)¹

Introdução

No ambiente global autoritário, revisitam-se as obras *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, e *Não Verás País Nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão, bem como a potencialidade permanente do Estado de Exceção e seus efeitos para a Segurança Pública em razão das técnicas de controle social. A discussão aqui é feita a partir da Literatura, do Direito e da Filosofia, que encontram nestas duas obras, não tão distantes no tempo, exemplos de narrativas literárias que, por meio de suas *distopias*, demonstram horizontes de possibilidades que não se distanciam do presente mundializado. No caso das obras citadas, estabelecer-se-á contato com o conceito de *diálogo hermenêutico* e a fragilizada noção de segurança pública, verificáveis nas distopias, e suas contribuições para interpretar-se a sociedade contemporânea.

Verifica-se que a natureza do Estado de Exceção consiste na suspensão de toda a ordem jurídica vigente, com o fim de preservá-la, quando esta é colocada “sob risco” real ou artificial, pois é a suspensão do Estado de Direito, por meio do Direito, sob os auspícios de uma conformação social assentada na ignorância e na negação do conhecimento, conformadoras de um ambiente autoritário. Entretanto, se tais limites forem rompidos, os institutos que visam a garantias de direitos no mundo e no Brasil podem tornar as narrativas literárias de distopias uma antevisão da realidade da sociedade contemporânea. Por essa razão, tanto Bradbury quanto Brandão devem ser lidos como aviso a todos para os dias que se avizinham em nossa comunidade política.

1. Pós Doutor em Direito UNISINOS. Doutor em Filosofia e Mestre em Direito UNISINOS. Especialista em Relações Internacionais: Geopolítica e Defesa/UFRGS. Especialista em Ciências Penais PUC/RS. Especialista em História da Filosofia/UNISINOS. Graduado em Direito e Docente em Direito no Centro Universitário CESUCA/RS e FACCAT.

A literatura e alguns conceitos

A obra *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, é considerada um texto clássico da literatura universal e uma distopia essencial para compreender os riscos que a técnica aliada ao obscurantismo sobre a ciência pode produzir em uma sociedade futura. O texto, publicado em 1953, revela o cenário de insegurança e medo trazidos no final da II Guerra Mundial e já imerso no pântano da Guerra Fria. O novo modelo de conflito trazia reflexos para o planeta para além do âmbito econômico-político e jurídico, antevendo um novo processo sofisticado de opressão a ser produzido não apenas pelo Estado, mas pela própria sociedade, dentro da formação de uma nova cultura autoritária-totalitária, baseada no medo e na intolerância. Tudo isso ocorre dentro de uma perspectiva de ascensão do desenvolvimento científico agudo, que não tinha paralelo e trouxe um novo horizonte para a humanidade dentro de uma perspectiva de *Estado de Exceção Permanente* (MATE, 2011, p. 193-194).

Por seu turno, surge nesta nação tupiniquim uma obra inquietante e profética, por meio de *Não Verás País Nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão, que se constitui em uma avassaladora narrativa escrita em 1983, quando a Ditadura Civil-Militar no Brasil cedia ante as pressões democráticas que ensejavam mudança nas instituições e indicavam o final de um ciclo autoritário no Brasil. A obra de Brandão desenrola-se em um futuro que não se realizou, ainda, felizmente, mas constitui-se em condição de possibilidade em que questões atuais de nosso mundo já estavam em um contexto e tempo não determinado, no qual há falta d'água e a corrupção e o autoritarismo se faziam constantes. Isso tudo se realiza em um espaço físico de um denominado Brasil que conserva apenas parte do território nacional hoje conhecido, pois a narrativa mostra que parcela do território fora vendida, e outra parte, "ignorada". Logo, São Paulo constitui-se no espaço privilegiado de ação em um mundo com grandes transformações climáticas, em que um calor insuportável é constante em razão do desaparecimento das florestas e dos rios. O Estado assume uma forma autoritária-totalitária, a partir de vários episódios de corrupção governamental, que se torna sistêmica por conta do surgimento de um regime de força com controle da informação, excesso de população, com fichas que autorizam a circulação, polícia corrupta e assustadora, governantes medíocres,

alienação e milícias que dão conta de uma sociedade devastada pelo comportamento humano e pela transformação do modelo capitalista que impera na “sociedade contemporânea”.

Na distopia o modelo de controle total não surge de modo internalizado, pois existe algo ou alguém que contesta a forma de controle autoritário, ameaçando a estrutura social e de exercício do poder político formal. O que rege a forma distopia se dirige para o desequilíbrio social:

O objetivo das distopias é analisar as sombras produzidas pelas luzes utópicas, as quais iluminam completamente o presente na mesma medida em que ofuscam o futuro. Elas não possuem um fundamento normativo, mas detêm um horizonte ético-político que lhes permite produzir efeitos de análise sobre a sociedade. As distopias ou as utopias negativas ‘expressam o sentimento de impotência e desesperança do homem moderno assim como as utopias antigas expressavam o sentimento de autoconfiança e esperança do homem pós-medieval’. (FROMM, 2009, p. 205)

Na distopia observa-se um sentimento de ineficácia e abatimento do ser humano, enquanto a utopia exhibe uma compreensão de autoconfiança e esperança de que a arte representa, sim, uma experiência de verdade como uma revelação, que nos diz sobre a real essência das coisas – e não mero solipsismo decisionista. Assim, parecem coisas opostas, mas não quando avaliadas em seu contexto semântico, pois apresentam uma estruturação ético-política similar, proveniente dos sistemas de controle social. Luz e sombra são jogadas em direção às narrativas distópicas, pois os valores conducentes das narrativas utópicas e distópicas surgem como a própria catarse grega, uma vez que são ressaltadas, na distopia, as trilhas obscuras que as utopias deixam na floresta desvelada, como a extinção das liberdades individuais e a perda da solidariedade, que são essenciais para o homem.

O que é desvelado na arte, pois, o que permanece, é a essência das coisas. “A obra de arte [...] confere um ‘crescimento do ser’ que nos ajuda a conhecer: ele chama atenção para o verdadeiro ser que é realizado na obra pela obra, assim que o ser já não se pode distinguir de sua transformação em obra” (GRONDIN, 2012, p. 4). Um dos motivos de Gadamer abordar a questão da arte é que a experiência de arte seria uma advertência à consciência científica, pois reconheceria os seus limites, pois a validação da experiência de verdade que

se dá pela obra de arte, às vezes, está em dissonância com a verdade científica. A noção de vivência e experiência se tornam essenciais para melhor compreender e não apenas legitimar uma verdade na arte, mas um conceito de verdade que corresponderia ao todo de nossa experiência hermenêutica (ROHDEN, 2009, p. 64).

Será que não deve haver nenhum conhecimento na arte? Não há também na experiência da arte uma pretensão de verdade, diversa daquela da ciência, mas certamente não inferior? E será que a tarefa da estética não está justamente em fundamenta que a experiência da arte é uma forma de conhecimento sui generis, certamente distinta daquela do conhecimento sensível que oferece à ciência os últimos dados, a partir dos quais ela constrói o conhecimento da natureza, também diferente de todo conhecimento racional da ética e de todo o conhecimento conceitual, mas mesmo assim sempre conhecimento, ou seja, mediação da verdade? (GADAMER, 2011, p. 149-150)

Este diálogo consigo mesmo do leitor, entretanto não pode ser um diálogo com o texto fixo. Gadamer (2002a, p. 26) então considera necessário tratar sobre a diferenciação entre ler e reproduzir, insistindo que é a leitura o modo verdadeiro da experiência da obra de arte. A leitura é uma forma efetiva de encontro com qualquer obra artística, não apenas para textos. Já uma reprodução deseja fazer aparecer a obra autêntica, como a música tocada no piano. Esta reprodução viva recebe o nome de interpretação. Reproduzir é também compreender, mesmo não se limitando a isso. Também não é uma criação livre, mas uma “apresentação”, cuja compreensão de uma obra já operante eleva a uma nova realidade. Na leitura ocorre de modo distinto, pois a realidade de sentido do que está escrito, consuma-se na própria execução de sentido, nada mais acontece. Desta forma, “a consumação do compreender não significa, como na reprodução, a realização num novo fenômeno sensível” (GADAMER, 2002a, p. 27).

Duas distopias em diálogo: de Bradbury a Brandão

As distopias na literatura colaboram com o debate para a compreensão de situações perversas em curso. *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, contribuiu com a condenação não só da opressão anti-intelectual nazista, mas também do decorrer da Guerra Fria, tornando

visível sua perturbação como sociedade opressiva e comandada pelo autoritarismo. Isso colabora com o entendimento do avanço sutil do totalitarismo, que não é caracterizado apenas em regimes que tomaram conta da Europa no século passado, mas também com modernas técnicas de governança, como o constitucionalismo autoritário, o legalismo autoritário ou o constitucionalismo abusivo, que levam, hoje, Agamben (2004) a se preocupar com o papel da ciência na condução da vida humana em um ambiente de pandemia.

Gadamer contribui para revelar o Estado de Exceção presente nas distopias em comento. Na medida em que a autorreflexão do indivíduo não é mais que uma centelha na corrente cerrada da vida histórica, os preconceitos de um indivíduo são muito mais que seus juízos da realidade histórica do ser (GADAMER, 2002b, p. 415-416). Logo, verifica-se, em *Fahrenheit 451*, publicado pela primeira vez em 1953, a preocupação que o conhecimento, a ciência, a cultura e a arte podem ter com o desenvolvimento do ser humano.

– A escolaridade é abreviada, a disciplina relaxada, as filosofias, as histórias e as línguas são abolidas, gramática e ortografia pouco a pouco negligenciadas, e, por fim, quase totalmente ignoradas. A vida é imediata, o emprego é que conta, o prazer está por toda parte depois e trabalho. Por que aprender alguma coisa além de apertar botões, acionar interruptores, ajustar parafusos e porcas? (BRADBURY, 2019, p. 78)

Nessa sociedade controlada e distópica surge a triste figura de Montag, que é um bombeiro de boa patente, que, em uma sociedade com história reinventada, é responsável por atear fogo em livros em vez de apagá-lo, purificando, assim, a sociedade de palavras subversivas e obscenas. A sociedade se torna cada vez mais homogeneizada, ordeira e obcecada com a correção política. Os livros podem levar a atitudes desviantes, e isso é inaceitável. Observa-se que, durante a narrativa, a trajetória de Guy Montag, um bombeiro apresentado como uma pessoa comum nessa sociedade, que cumpre seu dever e sente-se feliz desempenhando a sua função, pois, sem refletir sobre a natureza de seu ofício, “queimar era um prazer” (BRADBURY, 2019, p. 15). Todavia, tal situação modificou-se a partir de dois fatos: a incineração de uma suspeita (a senhora que citava Mestre Ridley), que decide suicidar-se para não se entregar aos bombeiros, bem como conhecer Clarisse Mclellan. Seu mundo

se modifica, uma vez que começa a se questionar sobre o vazio da sua vida, sua melancolia, as pessoas de seu entorno que possuem uma vida medíocre conduzida por um entretenimento fugaz e pela superficialidade das relações. Desse modo, nas palavras de Gadamer (2002b, p. 14-15) a narrativa vai se desenvolvendo com a tomada de uma consciência histórico-efeitual, tendo como fundamentos os dilemas internos de Montag e as sanções que acaba experienciando frente ao novo saber adquirido, visto que a sociedade trazida por Bradbury ponderava que toda forma de reflexão crítica e contestação eram tidas como subversivas e que fariam mal ao sistema como um todo, as quais deveriam ser reprimidas com energia.

– Às vezes eu sou muito velha. Tenho medo de criança da minha idade. Elas se matam entre si. Será que sempre foi assim? Meu tio diz que não. Só no ano passado, seis de meus amigos foram mortos a tiros. Dez morreram em acidentes de carro. Tenho medo deles e eles não gostam de mim porque tenho medo. Meu tio diz que seu avô se lembra de quando as crianças não se matavam umas às outras. Mas isso foi há muito tempo, quando as coisas eram diferentes. (BRADBURY, 2019, p. 50)

A história avança, Montag fica cada vez mais interessado nos livros e no que eles podem oferecer, enquanto conhecimento, prazer e qualidade de vida. Ele é desperto pela sagacidade, desinibição, com o auxílio da jovem chamada Clarisse, que abre seus horizontes para o conhecimento trazido pelos livros, queimados anteriormente por ele. O seu mundo torna-se perturbador e intrigante, e tal fato revela-se ainda mais incômodo em razão do contraste impressionante com o comportamento de sua esposa, que, cotidiana e resolutamente, se ocupa de assistir TV interativa, com conversas sobre novas aquisições de bens supérfluos e de diálogos improdutivos com suas amigas, ao passo que, com seu marido, a interação configura-se procolar e sem sabor.

Os bons escritores quase sempre tocam a vida. Os medíocres apenas passam rapidamente a mão sobre ela. Os ruins a estupram e a deixam para as moscas. Entende agora por que os livros são odiados e temidos? Eles mostram os poros no rosto da vida. Os que vivem no conforto querem apenas rostos com cara de lua de cera, sem poros nem pelos, inexpressivos. Estamos vivendo num tempo em que as

flores tentam viver de flores, e não com a boa chuva e o humus preto. Mesmo os fogos de artifício, apesar de toda a sua beleza, derivam de produtos químicos da terra. (BRADBURY, 2019, p. 108)

Com o tempo, aventura-se em *confiscar livros para si*, em vez de incinerá-los em seu ofício. Depara-se, posteriormente, com o desaparecimento de Clarisse e o encontro com Faber, um professor de inglês aposentado, que, gradualmente, lhe ensina a desvendar os significados dos livros antigos, colocando-o no caminho da subversão organizada por pessoas irredimidas com a manutenção do *status quo*. Desse encontro surge o questionamento para Montag, que se pergunta por que alguém começou a destruir livros, sendo que o conhecimento sobre o exercício do controle social pelo Estado torna-se mais perceptível para aquele homem. A descoberta sobre o sumiço de Clarisse há algum tempo decorre do fato de ela e a família terem sido assassinadas pelo Estado, pois eram felizes e questionadores, atitude incomum que traria a perturbação à ordem pública garantida pelo Estado. Montag fica devastado com a morte de Clarisse, e quanto mais transcorre a narrativa, mais fica visível sua vida melancólica e infeliz torna-se. Ao mesmo tempo, passa a dar valor aos livros e aos valores que eles representam, o que intensifica seus furtos de livros, a cada lar que iam queimar, proporcionando conhecimento adquirido e a inconformidade com a sua vida e a organização do que o Estado evidenciava.

[...] logo ele não passava de uma chama gigante, um boneco gesticulante e desarticulado, não mais humano ou conhecido, uma chama em contorções sobre o gramado, enquanto Montag atirava um jato contínuo de fogo líquido sobre ele. Houve um silvo como se uma grande cusparada atingisse uma trempe de fogão vermelha em brasa, uma babugem e espuma como se o sal tivesse sido derramado sobre uma monstruosa lesma negra para provocar uma terrível liquefação e uma fervura de espuma amarela. Montag fechou os olhos e gritou e lutou para levar as mãos aos ouvidos para tapar e interromper o som. Beatty rolava, contorcia-se sem parar e, por fim, torceu-se sobre si mesmo como uma boneca de cera carbonizada e emudeceu. Os outros bombeiros ficaram imóveis. Montag conteve sua náusea o bastante para direcionar o lança chamas. (BRADBURY, 2019, p. 150)

Por fim, seu chefe e mentor no Corpo de Bombeiros, Beatty, por meio de conversas suspeitas e indiretas, passou a convencê-lo da inadequação e ilicitude da leitura dos livros, determinando que, em 24 horas, devolvesse um livro que roubou (denunciado por sua própria esposa). Entretanto, parte do Estado a iniciativa de censurar, coibir, proibir e – talvez a prática mais significativa nesta narrativa –, incinerar os livros, uma vez que era o órgão responsável por esse controle. O Corpo de Bombeiros é uma instituição mantida pelo Estado, inclusive Montag recebe a ordem para queimar os livros que ele mesmo furtou e escondeu em sua casa. Porém, ele comete o homicídio de seu chefe e dos demais colegas bombeiros, a fim de fugir com alguns livros. Na desabalada perseguição televisada, consegue despedir-se de Faber, de forma oculta, em sua fuga, e desce o rio em que encontra uma colônia de intelectuais que são uma espécie de resistência ao *status quo*, que lhe mostram como o sistema escolheu um infeliz para simular sua captura e morte. Desse modo, junto a essas pessoas, espera viajar para St. Louis, local em que pode falar com uma editora de livros para tentar reproduzir os seus livros, momento em que testemunha as aeronaves inimigas surgindo com intuito de aniquilar a cidade.

– Você fez o que tinha que fazer. Realizado numa escala nacional, isso poder ter funcionado maravilhosamente. Mas nosso método é mais simples e, conforme pensamos, melhor. Tudo o que queremos fazer é manter o conhecimento que, pensamos, precisamos manter intacto e seguro. Ainda não estamos prontos para incitar ou enfiar ninguém. Pois, **se formos destruídos, o conhecimento estará morto, talvez para sempre**. Somos cidadãos-modelo, à nossa maneira; caminhamos pelos velhos trilhos, passamos as noites nas colinas e as pessoas das cidades nos deixam em paz. De vez em quando somos detidos e revistados, mas não há nada em nós que possa nos incriminar. A organização é flexível, muito solta e fragmentária. Alguns de nós fizeram cirurgia plástica no rosto e nas impressões digitais. Nesse exato momento, estamos em uma tarefa terrível; estamos esperando que a guerra comece e termine o mais rápido possível. Não é agradável, mas, por outro lado, não estamos no controle, somos a minoria excêntrica que clama no deserto. Quando a guerra terminar, talvez possamos ser de alguma valia para o mundo. (BRADBURY, 2019, p. 184)

Portanto, em *Fahrenheit 451*, a tentativa de extirpação do conhecimento se inicia pela destruição dos livros: sabe-se que os bombeiros não apagam o fogo, mas o produzem, dilacerando toda forma de conhecimento ou arte que não a veiculada ao/pelo governo. Outro fator admirável é a institucionalização de crime em relação ao conhecimento; o fato de portar tais objetos de conhecimento e/ou disseminá-los é contra a lei. Não obstante, não é só o fato de ser contra a lei que ocasiona um problema, mas a obediência cega à lei e às ordens do governo pela população. Conforme passagem da obra, “– Você conhece a lei – disse Beatty. – Onde está seu bom senso? Não há menor acordo entre esses livros. Você ficou trancada aqui durante anos com essa malfadada Torre de Babel. Saia dessa situação! As pessoas nesses livros nunca existiram. Agora vamos!” (BRADBURY, 2019, p. 59).

As pessoas não apenas acreditavam que o conhecimento era algo ruim, como delatavam pessoas para proteger esse sistema. No entanto, ao final da obra, percebe-se que é por meio da memória que os indivíduos encontram uma maneira de iludirem o sistema opressor, bem como desenvolvem um ideal de comunidade. O romance termina com o grupo em busca de sobreviventes para reconstruir a civilização. A função dos bombeiros agora era queimar livros e a população proibida de ter contato com livros, pois, segundo o Estado, as pessoas ficavam infelizes lendo, pois os livros fariam a sociedade questionar a própria natureza de Estado de Exceção Permanente (LOWY, 2005, p. 85-86).

Por seu turno, assim inicia-se nossa reflexão sobre a obra *Não Verás País Nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão, que traz uma narrativa desenrolada em um futuro não determinado, em que há falta d'água, calor insuportável, desaparecimento das florestas, dos rios, controle da informação, excesso de população, fichas para circulação (como os antigos passes durante a II Guerra Mundial), polícia corrupta e assustadora, governantes medíocres e um ambiente de alienação. A história é narrada por Souza, que é um professor de história afastado pela Lei de Segurança, e, como em *Fahrenheit 451*, o conhecimento mais uma vez é perigoso e precisa ser ocultado pelo poder instituído, pois nessa obra tem-se um Estado de Exceção Permanente que cumpriu um papel destacado na desestruturação e fragmentação do país em razão de sua geografia e riquezas, além da negação do conhecimento, e sem uma compreensão ambiental, o que leva ao colapso da nação.

O *Esquema*, em *Não Verás País Nenhum*, aparece como um grupo de *representantes* anônimos do país que institui o governo totalitário e, paradoxalmente, vive um momento de ruptura da ordem por meio das ações de facções (inclusive organizações criminosas) que existem no interior da sociedade; possui caráter criminoso e tem o apoio das massas, alienadas pelo próprio governo, a partir da “força da máquina de propaganda e da lavagem cerebral” (BRANDÃO, 2019, p. 339). Nessa obra brasileira, também surge uma narrativa distópica com *Estado de Exceção* (que cumpriu um papel destacado na desestruturação e fragmentação do país em razão de sua geografia e riquezas), aliado também à negação do conhecimento e sem uma compreensão ambiental, o que leva ao colapso do Estado Nacional.

Foi um trabalho gradual de preparação, Filmes na televisão e nos cinemas, outdoors com propaganda. Repetição exaustiva até convencer a todos que as más notícias prejudicavam a tranquilidade, traziam inquietação, provocavam estresse, aumentavam a hipertensão, causavam até mortes. [...] Era esse o tom. Um governo constantemente atacado tem de passar muito tempo respondendo as acusações. E não pode governar tranquilo. O povo devia escolher. Se as más notícias continuassem, o *Esquema* não teria condições de administrar. Portanto, não seria culpado se o país estacionasse, até regredisse. [...] O povo foi ficando orgulhoso do que tinha. Deixou de ler os jornais que enfocavam más notícias. Assim a grande campanha contra a devastação e concessão do Amazonas morreu. Ninguém queria ouvir falar em desmatamento, árvores caídas, pasto substituindo matas, formação de terras estéreis. [...] Abaixo os negativistas. Duas coisas eram piores que o câncer para a Alta Hierarquia do Novo Exército: os espíritos negativistas e os comunistas. (BRANDÃO, 2019, p. 63-64)

A história se passa em São Paulo, uma cidade tomada pela poluição após a esgotamento dos rios, das plantas e dos animais, na qual as pessoas fazem de tudo para sobreviver. Não só São Paulo, mas também o país é tomado pelo *Esquema*, uma espécie de força ditatorial muito semelhante àquela de 64, que ascende ao poder político com um discurso de um agir que se opunha à suposta corrupção que havia nos governos anteriores, bem como a fragilidade da autoridade que, no texto, representa a crítica ao regime de democracia ocidental, como espaço de mediação e representação política com *sistemas duros e ares democráticos*. Nas palavras de Brandão (2019, p. 68): “Repressões justificadas e justificativas aceitas. Democracias

em clima de ditadura. Regimes amorfos que não sabíamos avaliar”. A miséria e a escassez de recursos estão na metáfora sobre a utilização de fichas para água, a que poucos têm acesso; fichas de circulação, pois não se pode mais circular por todo canto, visto que cada um só pode pegar um ônibus predeterminado; carros não são mais usados; as comidas são todas feitas em laboratório; há, inclusive, um museu de água de rios. A história nos livros é sempre reescrita, de acordo com as ordens e critérios do Esquema.

As autoridades do Esquema estão preocupadas com o clima que está se instalando nesse país. Dentro de alguns dias, em sua fala de fim de ano, o chefe do governo abordará a importante questão. Pesquisas elaboradas com critério mostram que os índices de *Pessimismo* mostram-se levemente perturbadores. [...] O Esquema pede a compreensão geral no caso de ser necessária uma campanha para erguer os ânimos. [...] a fim de que o Otimismo seja recuperado. Ou seja, trata-se de um empreendimento em seu próprio benefício, uma vez que o Pessimismo gera descontentamento, tristeza, depressão, compulsões maniaco-suicidas, derrotismo. Não queira se sentir um derrotado, colabore para o Otimismo coletivo. (BRANDÃO, 2019, p. 277)

Ao observar a nível estrutural, percebe-se que a construção da São Paulo, cidade onde é ambientada a narrativa, se subdivide em áreas chamadas de bairros, que são totalmente controladas por meio de fichas às quais apenas certas pessoas têm acesso, o que demonstra o tipo de controle social autoritário/totalitário empregue na manutenção da ordem pública. O poder representado pelo Esquema e os meios de controle são efetuados pelos *Civiltares*, *Militecno* e o *Novo Exército* que evidenciam a noção de autoritarismo no emprego das forças de segurança pública, além de grupos privados, também, usados para conservação da ordem e estabilidade do regime. A crítica ao uso não controlado eticamente da ciência aparece quando a obra traz referências às experiências em laboratórios e explosões nucleares, pessoas se tornaram doentes; as mulheres são estéreis, as crianças quase não existem mais. Desse modo, o futuro dessa sociedade foi capturado pelas circunstâncias que geraram a nova ordem mundial, e, como de costume, não apenas nas narrativas ficcionais, forma-se o medo entre os membros do que se pode denominar de “classe média” quanto a invasões e assassinatos, por parte desses miseráveis, bem como o processo de genocídio que inicia seu curso sobre

os pobres e os menos favorecidos, que, por sua vez, são transferidos para os *Acampamentos Paupérrimos*, nos quais sobrevivem em condições desumanas e incertas.

Durante certo tempo comentamos a multidão que crescia, dia a dia, na cidade. Comentávamos tranquilamente, sem medo, sem atinar com o que estava se passando. Era uma constatação dos dias que corriam. Não me preocupava de onde tais pessoas vi-nham, ou porque estavam vindo. Ou quem eram. [...] As ruas iam se enchendo, cada vez mais intransitáveis. Vieram os primeiros grandes problemas de circulação. E, de repente, os meus rostos, aqueles que eu via diariamente, quase que as mesmas horas, em situações idênticas, passaram a desaparecer. Como se esvaissem em plena neblina. (BRANDÃO, 2019, p. 183)

Em *Não verás país nenhum*, a falta de preservação do meio ambiente gerou tanto a inexistência de alimentos, os quais passaram a ser feitos em laboratórios, quanto a ausência de chuvas, o calor insuportável e a escassez de água. O calor no livro é insuportável pela decorrência da redução da camada de ozônio. Distopia? A mudança climática cada vez mais desafia o nosso presente, infelizmente, não ao conjunto da população, tampouco boa parte dos governos pelo mundo. *Não Verás País Nenhum*, apesar de representar um tempo futuro, foi escrito em um dado presente alternativo, um momento de descrença, fato que abre possibilidades para, na ausência de utopia, acirrar a visão distópica do país. O contexto político-social que se passava a época da ditadura manifesta explicitamente a visão de como as coisas poderiam andar rente ao futuro no mundo representado. Hilário (2013) fala sobre esse olhar, pela narrativa distópica:

A narrativa distópica não se configura, deste modo, apenas como visão futurista ou ficção, mas também como uma previsão a qual é preciso combater no presente. Ela busca fazer soar o alarme que consiste em avisar que se as forças opressoras que compõem o presente continuarem vencendo, nosso futuro se direcionará à catástrofe e barbárie [...]. A narrativa também configura uma espécie de “previsão”, que serve de combate ao presente (HILÁRIO, 2013, p. 181).

Souza é um professor de história afastado da cátedra em que trabalhava com o passado histórico incômodo para o novo regime,

dando aulas para centenas de alunos. Estranhamente, foi aposentado compulsoriamente por uma *lei de segurança*, como alguém que pode comprometer a estrutura ideológica. Assim, o autoritarismo militar fica patente em seu afastamento da cátedra e de seus colegas docentes, bem como na sua relação árida na infância do rapaz, que é descrita e ao aprofundar as questões que envolvem o Esquema e a ascensão de seu sobrinho no *Novo Exército*. Vê-se que “Tudo começou quando um ministro processou o jornal que o acusara de corrupto. O jornal comprovou, o Esquema cedeu, o ministro caiu. Então os outros sentiram a ameaça, se uniram e iniciaram uma campanha cívica: ‘De que servem fatos como este para o país?’” (BRANDÃO, 2008, p. 63-64).

Nesse trecho, lê-se que o jornal comprovou que o ministro processado foi corrupto, e os outros ministros se reuniram para mascarar os “fatos” do país, se utilizando de um questionamento retórico. A partir da ameaça à estrutura governamental, percebe-se imediatamente o começo das articulações para a manipulação do povo pela mídia, com intuito de manter a “integridade” do Esquema. Uma das maneiras de conquistar o povo se dá por meio do controle da mídia, visto influência sobre os telespectadores. No momento em que os membros do Esquema percebem um movimento contrário ao governo, encontram o melhor momento para agir e manipulá-los. Para tanto, o domínio da imprensa se mostra indispensável, originando assim a IPO (Intensa Propaganda Oficial), que exerce o controle dos meios. Vê-se um dos anúncios divulgado pelo Esquema:

TEMOS TUDO PARA SER A NAÇÃO LÍDER. NOSSO PODERIO ECONÔMICO E MILITAR COMPROVA. [...] O esquema deve governar tranquilo. NOSSAS DEFESAS SÃO INVULNERÁVEIS. O ESQUEMA DESENVOLVEU OBRAS ESTRATÉGICAS NOTÁVEIS. OS OUTROS PAÍSES NOS TEMEM. Era esse o tom. Um governo constantemente atacado tem de passar o tempo respondendo a acusações. E não pode governar tranquilo. O povo devia escolher. Se as más notícias continuassem, o Esquema não teria condições de administrar. Portanto não seria culpado se o país estacionasse, até regressasse. (BRANDÃO, 2019, p. 63-64)

De acordo com o anúncio, o poderio econômico e militar é satisfatório a partir de um plano negativo, para o uso da manipulação com a finalidade de enaltecer postos que não são os melhores para

uma liderança a nível global, pois *parece um complô de nível mundial. Uma divisão do mundo moderno acertada entre as grandes nações e os amaciados dos países subdesenvolvidos* (BRANDÃO, 2019, p. 108). Os espaços de locomoção são controlados por áreas bem delimitadas e que precisam de fichas para o acesso a elas. Os espaços públicos são controlados pelos *Civiltares*, guardas disfarçados que possuem algum tipo de dispositivo que os fazem se assemelhar a robôs quando estão em ação. Eles andam em meio às pessoas circundantes, com a função de manter a ordem e o controle. Possuem uma percepção sensível que identificam, à distância, movimentos estranhos, e nunca falham, reforçando a ideia de serem guardas “modificados”. Como descrito na obra, “Para cada homem em circulação, existe praticamente um Civiltar ao seu lado. Eles andam girando a cabeça para todos os lados e se assemelham a robôs. O treinamento intensivo desperta neles, compulsivo, o faro, o instinto. Não sei como, enxergam tudo” (BRANDÃO, 2008, p. 22).

Apesar do controle, a existência dos *Civiltares* aparenta oferecer segurança, como afirma Souza, *por menos que se goste deles, é preciso reconhecer: evitam catástrofes nesta cidade. Pior sem eles* (BRANDÃO, 2019, p. 22). Por essa ótica, a afirmação tem sentido, pois evitam “catástrofes”. Mas, diante do que se viu sobre o *Esquema*, pelo controle e manipulação do povo, abrem-se brechas para desconfiças. Assim, identifica-se a ação ilusória dos *Civiltares*, tendo em vista que apenas contribuem para regulação do controle proporcionada por uma falsa liberdade. Para esse sistema totalitário, o desvirtuamento é uma qualidade imperativa. Nesse sentido, percebe-se uma inversão de valores, ponto peculiar que os regimes totalitários possuem. O que resta é a desordem e desagregação social onde é constante tanto no ambiente autoritário que perpassa as sociedades por meio da técnica, economia ou da política.

Estado de Exceção no espaço político-jurídico

A história constitucional brasileira que ficou registrada em obras político-jurídico-filosóficas de envergadura, bem como as obras de arte, permitem a compreensão da narrativa utilizada ao longo do tempo e também podem revelar qual era a intenção do escritor/historiador/cientista que escrevia determinada obra, em determinada

época. Contudo, precisa-se compreender sua contribuição para o presente e futuro do país. E a investigação busca promover deslocamentos teóricos que visam melhor esclarecer a compreensão de alguns âmbitos de atuação dos constitucionalistas, políticos e dos efeitos da tradição que a formação/construção do que Teixeira (2015, p. 112-113) chama de *Estado de Exceção Permanente*, que traz a sociedade além de suas consequências para a Constituição fragilizada pelo processo social e econômico em curso, sejam elas emanadas no momento de sua produção ou de sua aplicação frente a um modelo de constitucionalismo autoritário pré-existente. Porém, um novo modelo de conflito traz imagens diferentes para o planeta, para além do âmbito econômico-político e jurídico, e as distopias em análise realizam uma fusão de horizontes entre a realidade e a ficção, desvelando um processo singular de opressão produzido não apenas pelo Estado, mas na sociedade dentro da configuração de uma cultura autoritária-totalitária assentada no medo e intolerância, a partir da ascensão do desenvolvimento científico, econômico e ideológico que pode arremeter a humanidade em direção ao Estado de Exceção Permanente (LOWY, 2005, p. 84-85).

Em *Fahrenheit 451* é evidenciado o controle social, a forma de exercício de poder constante e característico no Estado de Exceção, exercido de forma tecnológica e autoritária na homogeneização social e explicado metaforicamente por meio de uma sociedade em que livros são proibidos; possuir ou ler um livro configura um ilícito penal, e os bombeiros possuem uma função social destacada, pois funcionam como espécies de guardiões da ordem pública e, por essa razão, têm a tarefa de incinerar todo e cada exemplar que encontrarem. Outras expressões de conhecimento ou artísticas como cinema, fotografia e outras formas de arte também são investigadas ou não estão mais presentes, tendo sido substituídas pelo entretenimento das telenovelas interativas.

O Estado de Exceção é a suspensão de toda a ordem jurídica vigente, identificando concretamente a própria existência do Estado com o fim de preservá-lo quando este é ameaçado; em outras palavras, é a suspensão do Estado de Direito por meio do Direito (AGAMBEN, 2004, p. 22-23). A ideia desse conceito é de que é indispensável suspender a Constituição em tempos de crise, ou seja, pode falar-se de Estado de Exceção naqueles casos em que a legislação prevê que o indivíduo não pode recorrer à própria legislação para se defender.

Tanto os processos totalitários quando os autoritários que perpassam as sociedades contemporâneas, por meio da técnica, economia ou da política, exigem o aprofundamento do tema referente ao reconhecimento para solucionar casos concretos de injustiças contra grupos vulneráveis (HONNETH, 2011, p. 216-217). Desse modo, os dois textos distópicos em comento ressignificam o papel da Constituição, do Direito e do próprio conhecimento ao trazerem exemplos de perseguição de professores e a ofensa aos seus direitos e garantias fundamentais consolidados no *antigo ocidente democrático*, assim como o uso excessivo da força por instituições estatais ou de caráter paramilitar.

Ainda na obra *Não verás país nenhum*, Souza, narrador-personagem, conta aquilo que poderá vir a ser o nosso país em pleno caos que o próprio ser humano criou com o passar do tempo: escassez de alimentos e água, proibição de livre circulação da população, opressão, autoritarismo, falsificação da história, o desastre ecológico ameaçando a sobrevivência, a violência direta e indiretamente exercida. Nesse sentido, é indispensável que os juristas caiam em si e se deem conta que, para que se tenha uma real aplicabilidade da Constituição (e de todas as demais normas do ordenamento jurídico), esta deve se dar por meio da hermenêutica, de modo que a compreensão, interpretação e a aplicação se deem em um único momento, como no círculo hermenêutico, para que melhor possa assegurar valores humanistas frente à opressão trazida tanto em textos ficcionais quanto na realidade presente das democracias em crise.

Com a hermenêutica de Gadamer, se busca uma compreensão em torno do conhecimento, da racionalidade de cada indivíduo e seu contexto social, pois, assim, poder-se-ia apropriar da literatura como forma de educação democrática nas sociedades do presente e colaborando a um futuro em construção de um Estado Democrático de Direito. Desse modo, a experiência de cada pessoa se torna essencial para apontar qual é o ponto de vista usado para delinear determinado objeto do conhecimento, no nosso caso, a Literatura, a Filosofia, o Direito e a Constituição. Conforme Bercovici (2004, p. 39-40), o Estado de Exceção e suas consequências para a Constituição, fragilizada pelo processo social e econômico em curso, sejam elas emanadas no momento de sua produção ou de sua aplicação frente a um modelo de constitucionalismo autoritário, entram aí. Retomando, a narrativa distópica de Brandão (2019, p. 67), não parece haver nenhum

ambiente de transitoriedade dos poderes excepcionais e, nesse sentido, faz-se perceber um Estado de Exceção Permanente, em que a segurança e o controle social são a lógica estrutural da sociedade, pois a exceção vira normalidade. O que resta é a desordem e a desagregação social, que são constantes tanto no ambiente totalitário quanto no autoritário, que perpassam as sociedades por meio da técnica, economia ou da política.

Com a contribuição da *Hermenêutica Filosófica*, de Gadamer (2002b, p. 442), da *Nova Crítica do Direito*, de Streck (2013, p. 222), da produção teórica em torno do Estado de Exceção e do *Constitucionalismo Autoritário*, por Tushnet (2015, p. 454-455), discutem-se as condições de possibilidade do conhecimento jurídico tradicional frente à complexidade da sociedade contemporânea. Com a hermenêutica de Gadamer, se busca uma compreensão em torno do conhecimento, da racionalidade de cada indivíduo e seu contexto social. Logo, a experiência de cada pessoa torna-se essencial para indicar o ponto de vista adotado para delinear determinado objeto do conhecimento, que, no nosso caso, mostra-se na perspectiva das áreas de Literatura, Filosofia, Direito e Constituição na sociedade. Desse modo, classifica-se a soberania como um conceito-limite em si mesmo, pois é compatível com a normalidade, habitual, mas também uma situação imprevista, inesperada, em um caso limítrofe, pois a existência do Estado se mantém, aqui, uma supremacia incontestável sobre a validade jurídica (SCHMITT, 2006, p. 123). Quando a sociedade está em risco em seu processo de democratização e um ambiente autoritário tende a surgir e ressurgir, verifica-se que a segunda forma de reconhecimento (social-político e jurídico) afirma que o sistema jurídico não pode admitir privilégios e graduação, pois afirma-se como prioritário na agenda dos movimentos sociais.

Dando curso a esse processo na agenda estratégica, conforme a progressão das conquistas e reconquistas, também é possível vislumbrar nas obras distópicas que os personagens centrais, Souza e Montag, diante da terceira forma de reconhecimento de Honneth (2011), remetem à aceitação recíproca das qualidades individuais, julgada por meio dos valores de uma comunidade. Assim, é no interior de uma comunidade de valores que os sujeitos podem encontrar a valorização de suas idiossincrasias. Logo, em sociedades instáveis (como nas autoritárias, totalitárias e as distópicas), a privação de direitos e exclusão atinge a integridade social do indivíduo, que

é membro de uma comunidade política-jurídica, assume maior intensidade e assim atinge-se a segunda forma de reconhecimento – direito. Com degradações e ofensas que afetam a honra e dignidade do indivíduo, que é membro de uma comunidade de valores, fere-se a terceira forma de reconhecimento – solidariedade. Por fim, ao desrespeitar essas formas, cria-se uma luta social visando um reconhecimento enquanto conceito que é muito utilizado em grupos sociais enquanto linguagem de movimentos sociais que, em seu agir, percebem a catarse.

A posição escolhida não pressupõe uma dicotomia entre as necessidades para os protagonistas do mundo globalizado e da sociedade civil, mas, sim, seu melhor entendimento. No horizonte presente, as saídas golpistas ou autoritárias passaram a ser admitidas, reduzindo a democracia a seu aspecto meramente formal em detrimento de sua substância, em que se busca a verdade para além do método na Filosofia no Direito. O passo subsequente poderá aproveitar-se dos institutos constitucionais e legais, a fim de implementar um Estado de Exceção sob aparência de legalidade (SCHMITT, 2006, p. 13). Talvez já estejamos inseridos nessa trilha das distopias, como *Fahrenheit 451* e *Não Verás País Nenhum*, tendo em vista o subjetivismo decisionista que passou a ser aplicado no âmbito da percepção política e jurídica social, com reflexos para o Direito, bem como aos valores constitucionais hoje reconhecidos nas sociedades democráticas de Estado de bem-estar social. Não é de se estranhar o silêncio nas obras distópicas analisadas e o silêncio em torno do Poder Judiciário, da Justiça ou de julgamentos como hoje são assegurados aos cidadãos. O que temos nas obras são julgamentos secretos ou sumários, com códigos e sanções pré-definidos, sem apelação, e, ao que parece, nos textos literários, amplamente colaborativos com o Poder Executivo, bem como conveniente (subserviente) com o ambiente social autoritário que potencializa a disputa em torno de direitos e não de valores, o que, de certa forma, contribui na compreensão sobre a contribuição dessas duas distopias fornecem para compreender-se o Brasil do presente, em que o autoritarismo avança no imaginário social, molda uma cultura de violência com a banalização do mal e despreza o conhecimento científico e de todos aqueles que com ele tem uma relação de identidade ou de trabalho. Desta feita, destaca-se a relevância da literatura para desvendar a realidade de uma sociedade contemporânea em sua crise.

Em *Não Veras País Nenhum*, temos uma série de momentos históricos fragmentária surgindo; contudo, pode-se afirmar que um instituto surge com frequência na substituição de governos por meio de golpes, e esse instituto jurídico político denomina-se Estado de Sítio. Em nossa ordem jurídica atual, a Constituição da República Federativa do Brasil de 1988, possui-se tal instituto. O Estado de Sítio, art. 137 da CRFB de 1988, nada mais é que uma suspensão provisória e constitucional de diversas de suas liberdades. O Estado de Defesa restringe algumas liberdades e, por sua vez, a Intervenção Federal, art. 44 da CRFB, não tem uma natureza jurídica capaz de restringir/suspender os direitos e garantias fundamentais em teoria. Em meio à sua finalidade, existe uma urgência de autodefesa própria do Estado com a intenção de melhor atender a crise que está ocorrendo (ou pretensamente existe de acordo com o discurso da autoridade) na sociedade brasileira. Caso não suficiente, tal situação pode redundar no Estado de Defesa, art. 136 da CRFB, ou seja, condicional à instauração do Estado de Sítio, que visa o motivo de seu pedido ser decretado, assim terá seus requisitos para a ocorrência como também aqueles requisitos do decreto que o instituiu. Infelizmente, em diversas oportunidades, já presenciou-se situações de violência policial ou tomamos conhecimento, por meio de notícias, de práticas de violência contra mulheres, crianças, idosos, negros, nas quais imperam a opressão e uma carga de autoritarismo por parte do Estado, de indivíduos ou mesmo instituições privadas, seja nos supermercados, shoppings, praças, protestos ou nas comunidades. A polícia, o Exército, as forças de segurança, nas distopias, tornam-se um fator maior de intimidação do que de proteção. De certa forma, no Brasil, cada vez mais é importante refletir sobre o papel constitucional das forças de segurança pública, os limites de sua atuação, assim como a intensificação de sua formação técnica e de formação em respeito aos Direitos Humanos, que, em boa parte das forças de segurança da Europa, são desenvolvidas.

O *Estado de Exceção Permanente* representa uma ameaça autoritária ou totalitária e encontra-se em dois pontos: a suspensão temporária da ordem de forma permanente e a supressão imediata aos direitos e garantias fundamentais, o que coloca em risco a consolidação do Estado Democrático de Direito. Assim, em nosso horizonte, surgem saídas golpistas e autoritárias que passaram a ser admitidas como normais, o que, infelizmente, tem reduzindo a democracia a

seu aspecto formal, podendo propiciar a utilização do Estado dos institutos constitucionais e legais, a fim de sedimentar, com certa naturalização, condições de um discurso autocrático e autoritário que encontre uma “situação de crise institucional que dispare os institutos do sistema de crises na defesa das instituições democráticas”, um *Estado de Exceção* sob aparência de legalidade por meio de um *constitucionalismo autoritário* em construção (SERRANO, 2016, p. 170). Nos textos *Fahrenheit 451* e *Não Verás País Nenhum*, pode-se dizer que se apresenta algo para além de uma ordem jurídica democrática, pois estão em uma espécie de *Estado de Exceção Permanente*, uma vez que estão envolvidos em conflitos internos (revoluções), em *Não Verás País Nenhum*, e em uma guerra externa e interna, em *Fahrenheit 451*, em que há uma anomia na ordem jurídica conforme já se analisou. Contudo, pode-se recordar, a partir de Benjamin, que o capitalismo (sistema econômico presente em ambas as obras) se constitui em *Estado de Exceção Permanente*, uma vez que os excluídos (Acampamento Paupérrimo, de Brandão, e os que vagam pelos trilhos, decorando livros de Bradbury) vivem na anormalidade político-jurídico-social.

Por fim, verifique-se que o Estado de Emergência prevê medidas menos intensas, de menor gravidade que as admitidas no Estado de Sítio, conforme Silva (2009, p. 169), e ambos os Estados ficam sujeitos aos controles político e jurisdicional. A tradição afirmativa e consensual dos direitos humanos, por meio de institucionalização constitucional é passo fundamental na construção de uma sociedade constitucional moderna e democrática que os tenha como condição de caráter expansivo, indivisível e exigível, e ela deve afirmar-se mesmo no curso dessas ações excepcionais. Auferir alguns temas essenciais de uma teoria constitucional no sistema constitucional de crises deve representar parte significativa de nossa reflexão apontando tradições, hipóteses, liberdade, pluralidade, radicalidade democrática, tolerância, cultura jurídica, além de bens jurídicos a serem protegidos. Compreender a Constituição como cultura em processo nos faz resgatar algumas teorias acerca da nossa importância concreta na sociedade de hoje, relembra conceitos de hegemonia e de relevância da organização da cultura de proteção aos direitos fundamentais ainda no ambiente de Defesa do Estado e das Instituições Democráticas.

Considerações finais

As duas obras, escritas por autores distintos, em um período histórico com cerca de 30 anos de diferença e em tradições culturais distintas representam um encontro da construção de um espaço de *Estado de Exceção Permanente*. Nesse sentido, percebe-se o evoluir de um pensamento cientificista desenvolvimentista que tem como finalidade dotar a sociedade de estabilidade, mesmo que isso implique o desaparecimento do indivíduo como ser enorme para o bem viver da sociedade, cedendo a interesses estatais representados por grupos que exercem o poder estatal com intensidade, em desprezo ao conhecimento e à pluralidade de pensamento. O indivíduo é subsumido na ordem social que afirma, na supremacia do interesse público, única razão do seu existir. Nesse processo, observa-se que o direito, nessa sociedade idílica e distópica, é utilizado de modo instrumentalizado por parte daqueles que exercem o domínio do poder político e que se afasta de nossa noção atual de garantia de direitos fundamentais que, enquanto conceito jurídico, passou a ser esquecido ou ressignificado a partir de uma nova língua.

O encontrar-se sempre em tradições aponta para o modo próprio de nossa existência. Nós não somos independentemente de tradições, assim como não conseguimos pensar fora delas. Diversas consequências da tradição e da linguagem concluem que o primeiro elemento não é o mal-entendido e nem a estranheza, de modo que a tarefa primordial e inequívoca seria evitar o mal-entendido. Em vez disso, nos encontramos dentro delas, à base das quais conseguimos certa consciência histórica. Portanto, tradição e tradicionalismo são conceitos distintos. Todo o conhecimento histórico é também um saber histórico como um reconhecimento de pertencer à própria história por parte de quem quer conhecer ou interpretar (GADAMER, 2002b). Os romances considerados representam dois bons exemplos de sociedades distópicas. Um deles transcorre nos EUA e outro no Brasil, em razão de regimes ou sistemas políticos instaurados e aos interesses desconexos do sentido da política em sua amplitude, cujo ponto de intersecção inaugural é o ambiente autoritário decorrente da Guerra Fria, de um lado, e, do outro, o regime da Ditadura Civil-Militar instaurada em nosso país no contexto histórico de sua escrita. A representação da distopia está profundamente associada a um totalitarismo intenso, que é um dos principais pilares

para o fundamento da destruição e desequilíbrio da sociedade no âmbito social-político e jurídico.

Vê-se que no período em que publicou *Fahrenheit 451*, em 1953, Ray Bradbury imaginou que suas personagens viviam na virada/começo do século XXI, em um tempo similar com o qual vivemos agora. É possível estabelecer paralelos entre a sociedade distópica de Bradbury e o controle midiático e predomínio das tecnologias que, de certa forma, vêm sendo bastante presentes desde os anos 90 em nossa sociedade. O que há de muito assustador na obra distópica de Brandão é que, hoje, ela é muito atual (queima da Amazônia para a criação extensiva de animais), além da escassez de água e as secas – em especial, no que diz respeito à cidade de São Paulo, que passa por vários momentos de escassez de água. Na obra literária, só tem acesso abundante à água quem tinha condições financeiras para comprá-la, o que não se aplica à grande parte da população.

Percebe-se que a Escola do Direito e Literatura, aliada à Filosofia e à Literatura, tem um papel fundamental na construção de horizontes de sentido para auxiliar a Teoria da Constituição, conforme Canotilho (1998) e a Nova Crítica do Direito (NDC) de Streck (2001), na produção de vários elementos conceituais que contribuem decisivamente para o desvelamento de uma cultura social-política e constitucional autoritária no Brasil. A Literatura deve ocupar espaço relevante para uma pesquisa mais produtiva na compreensão das modernas funções da Constituição e seus variados problemas frente à sociedade contemporânea, o que implica questões controversas em relação à técnica, à ciência e à prudência. Desse modo, penso que a distopia se constitui em espaço mais imediato na construção da explicação dos sentidos possíveis para a crítica ao autoritarismo e a defesa da democracia em uma sociedade contemporânea em conflito. No ambiente de crise, que envolve a Defesa do Estado e das Instituições Democráticas, constituem-se dois modelos de “Estados” que podem ser decretados nos limites do texto constitucional: os que se referem à segurança nacional (de Defesa e de Sítio) e os relativos a desastres naturais compreendidos dentro do Estado de Defesa (estado de observação, alerta, emergência e calamidade pública). Além disso, como aponta Tavares (2008), há o papel no Sistema de Controle de Crises, que pode constituir condições de possibilidades para a ascensão do autoritarismo e totalitarismo na sociedade brasileira por meio de um legalismo autoritário forjado em uma democracia

formal que não assegure a função contra majoritária do Poder Judiciário, pois o povo, em maioria, pode estar errado, e jamais poder-se-á admitir a violação dos direitos de minorias frente a uma pretensa defesa democrática.

Recorde-se que o sistema deve expressar interesses universalizáveis de todos os membros da sociedade e, nesse contexto, o povo ativo passa a radicalizar por meio do direito, de modo que os sujeitos se reconhecem reciprocamente como seres humanos dotados de igualdade e laços comunitários, com uma tendência a constituir um pensar estratégico que começa a ser produzido nas organizações sociais. A filosofia da consciência passa por reformulações, de modo que o mundo da vida é apresentado como um acervo culturalmente transmitindo e linguisticamente organizado de padrões de interpretação. Segundo o autor é necessário reformular os termos da teoria da comunicação, pois o conceito fenomenológico do mundo da vida resulta inadequado, pois, diante a tudo, segue mantendo um rasgo culturalista. A transformação passa pelas normas e experiências subjetivas, práticas sociais e habilidades individuais, e não só por convicções culturais. A alienação é uma das grandes problemáticas da distopia, pois consiste em diminuir a capacidade dos indivíduos de pensar e de agir.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- BERCOVICI, Gilberto. *Constituição e Estado de Exceção Permanente: Atualidade de Weimar*. Azougue Editorial: Rio de Janeiro, 2004.
- BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451: a temperatura na qual o papel fogo e queima do livro pega fogo e queima*. 2. ed. São Paulo: Globo 2019.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Não verás país nenhum*. São Paulo: Global, 2019.
- CANOTILHO, José Joaquim Gomes. *Direito Constitucional e Teoria da Constituição*. 3. ed. Coimbra: Almedina, 1998.
- FROMM, Erich. Posfácio (1961). In: 1984. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GADAMER, Hans-Georg. Entre fenomenologia e dialética – tentativa de uma autocrítica. In: GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método II*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002a. p. 09-34.

- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002b.
- GRONDIN, Jean. La dimension métaphysique de l'herméneutique. In: PORTOCARRERO, M. L.; UMBELINO, L. A.; WIERCINSKI, A. (Orgs.). *Hermeneutic Rationality – La rationalité herméneutique*. Berlin: Lit-Verlag, 2012. p. 17-30.
- HILÁRIO, Leomir Cardoso. Teoria Crítica e Literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. *Anuário de Literatura*, v. 18, n. 2, p. 201-215, 2013.
- HONNETH, Axel. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- LOWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MATE, Reyes. *Meia noite na história: comentários às teses de Walter Benjamin sobre o conceito de história*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2011.
- ROHDEN, Luiz. Gadamer. In: PECORARO, Rossano (Org.). *Os filósofos: clássicos da filosofia – Vol. III, de Ortega y Gasset a Vattimo*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. p. 57-81.
- SCHMITT, Carl. *Teologia Política*. Belo Horizonte: Del Rey, 2006.
- SERRANO, Pedro Estevan Alves Pinto. *Autoritarismo e golpes na América Latina: Breve ensaio sobre jurisdição e exceção*. São Paulo: Alameda, 2016.
- SILVA, José Afonso da. *Comentário contextual à Constituição*. 6. ed. São Paulo: Editora Malheiros, 2009.
- STRECK, Lenio. *Hermenêutica Jurídica e(m) crise: uma exploração da construção do Direito*. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2001.
- STRECK, Lenio. *Jurisdição Constitucional e Decisão Jurídica*. 3. ed. São Paulo: Ed. Revista dos Tribunais, 2013.
- TAVARES, Marcelo Leonardo. *Estado de Emergência: O controle do poder em situação de crise*. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2008.
- TEIXEIRA, Eduardo Tergolina. *O estado de exceção a partir da obra de Giorgio Agamben*. São Paulo: Editora LiberArs, 2015.
- TUSHNET, Mark. Authority constitutionalism. *Cornell Law Review*, v. 393, p. 451-452, 2015.

A arte e o artista na escrita de Aldo Palazzeschi

Eric da Silva Santiago (UFRJ)

Aldo Palazzeschi é o pseudônimo de Aldo Pietro Vincenzo Giurlani, escritor que atuou em grande parte do século XX, sendo mais conhecido pela escrita dos seus primeiros anos e, principalmente, por sua fase futurista. Nascido em 1885, publicou sua primeira obra, a coletânea de poesias *I cavalli Bianchi*, em 1905. Em 1907, publicou mais uma coletânea de poesias, *Lanterna*, e em 1908 seu primeiro romance: *riflessi*. Estas três obras compõem o que será definido tardiamente como seu momento *crepuscolare*; esse foi um termo cunhado pelo crítico italiano Giuseppe Antonio Borgese (1882 – 1952) em 1910. Partindo de uma metáfora com o crepúsculo, o crítico afirmava que após as experiências artísticas de Gabrielle D'Annunzio (1863 – 1938) e Giovanni Pascoli (1885 – 1912), a poesia italiana se encontrava como o sol crepuscular, em declínio, se “apagando”.

Em 1909, Palazzeschi publicou sua terceira obra, mais uma coletânea de poesias: *Poemi*. Essa será uma obra transitória da escrita palazzeschiana, onde começarão a surgir algumas das marcas mais frequentemente associadas à sua poética, como as questões do grotesco, da ironia e do cômico. Não por acaso será essa obra a responsável pela aproximação do escritor florentino com Filippo Tommaso Marinetti (1876 – 1944), fundador do futurismo italiano, o que acarretará na adesão ao movimento futurista por parte de Palazzeschi.

Deste modo, em 1910, Palazzeschi lançou sua primeira obra futurista e a que virá a ser a sua obra poética de maior importância e relevância: *L'incendiario*. Em 1911, ele publicou o seu romance futurista, *Il códice di Perelà*. Em janeiro de 1914, na revista *Lacerba*, publicou *Il controdolore* (*O contrador* - tradução livre), seu manifesto futurista. O manifesto de Palazzeschi possui diversas questões internas, mas possui como marca fundamental a experiência cômica, isto é, ele propõe um estilo de vida baseado na comicidade, onde a vida, do início ao fim, dever ser vista pelo viés cômico.

Em abril de 1914, Palazzeschi publicou em uma revista seu afastamento do movimento futurista. Ele não concordava com a aproximação cada vez maior entre Marinetti e Benito Mussolini (1883 – 1945) e se via distante e contrário ao intervencionismo de seus colegas. Em dezembro do mesmo ano, motivado pelos atos violentos promovidos

pelos futuristas florentinos, apoiados e amparados por Marinetti, Palazzeschi sela de vez seu desligamento completo do movimento futurista com o texto *Neutrale*, publicado na revista *Voce*.

Vale ressaltar que, como nos aponta Mario Verdone, em sua obra *Il Futurismo* de 1994, embora o Futurismo depois venha a se tornar o movimento artístico que apoiará o fascismo mussoliniano, dentre os primeiros futuristas se encontravam diversos posicionamentos políticos e sociais, desde anárquicos como Umberto Boccioni (1882 – 1916) e Carlo Carrà (1881 – 1966), imoralistas como Giovanni Papini (1881 – 1956) e Italo Tadolato (1889 – 1953) e pacifistas como o próprio Palazzeschi. Verdone ainda apontará em sua obra para as diferenças entre os futurismos espalhados pelo mundo e por diversas partes da Itália (Milão, Florença, Sicília etc.). Principalmente, para demonstrar que em nenhum momento todo o movimento artístico futurista se posicionou a favor do fascismo de Mussolini. De fato, por diversas vezes, os demais núcleos se encontraram em posições diametralmente opostas quanto ao posicionamento político.

Embora a passagem de Palazzeschi pelo movimento futurista tenha sido relativamente curta, a crítica da época não poupou as obras do autor florentino de julgamentos, as comparando com a escrita da maioria dos outros autores do futurismo e o tratando como um tardo-romântico. Isto fez com que o próprio Filippo Tommaso Marinetti, em um manifesto de título *Il poeta futurista Aldo Palazzeschi*, escrito como uma defesa de Palazzeschi e que fora publicado na ocasião do lançamento da segunda edição da obra *L'incendiario* em 1913, afirmasse que “[...] i critici, basandosi su una prima impressione superficiale, lo considerano un sentimentale, un decadente, un simbolista, cioè un poeta alla punta estrema del romanticismo” (MARINETTI, 1968, p. 83)¹.

Nesse mesmo manifesto, Marinetti busca de algum modo demonstrar de que maneira esse movimento intervencionista, belicista e agressivo que era o Futurismo poderia abranger, aceitar e compreender a poética pacifista, livre e por algumas vezes antibélica de Palazzeschi. Assim sendo, ele propõe uma das definições de Futurismo e *movimento futurista* mais amplas:

1. “[...] os críticos, baseando-se em uma primeira impressão superficial, o consideram um sentimental, um decadente, um simbolista, isto é um poeta na ponta extrema do romantismo.” (tradução própria).

“Futurismo” vuol dire anzitutto “originalità”, cioè ispirazione originale, sorretta e sviluppata da una volontà e da una mania di originalità. “Movimento futurista” vuol dire incoraggiamento assiduo, organizzato, sistematico dell’originalità creatrice, anche se apparentemente pazza. Non si tratta dunque di una influenza deformatrice esercitata sul libero spirito di un poeta, ma bensì di un’atmosfera antitradizionale, anticulturale, spregiudicata, nella quale questo libero spirito ha potuto osare, sentirsi compreso, amato, in quanto era solo, tipico, indigesto a tutti, beffeggiato dai critici e ignorato dal pubblico. (MARINETTI, 1980, p. 330)²

Marinetti não somente buscou tornar o futurismo mais aceitável para os críticos, mas com essa definição também pontuou, de alguma maneira características que aproximaram Palazzeschi e diversos dos primeiros futuristas aos ideais do movimento e que possibilitaram a escrita de suas obras e de seu manifesto *Il Controdolore*, que possui algumas propostas que serão fundamentais tanto para a construção de sua própria escrita como para a análise proposta neste trabalho. Embora a obra que analisaremos mais tarde neste texto seja da fase pós-futurista palazzeschiana, a experiência *controdoloristica* é fundamental para a compreensão de toda a produção da escrita desse autor.

O manifesto de Palazzeschi se constrói baseando-se na ideia de que toda a realidade deve ser sentida e vivida a partir do cômico, seja a doença, a morte, a religiosidade, a própria figura de Deus etc., todas devem ser lidas, interpretadas, sentidas e experienciadas através da comicidade mais profunda. De fato, para Palazzeschi: “La superiorità dell’uomo su tutti gli animali è che ad esso solo fu dato il privilegio divino del riso. Essi non potranno mai comunicare con Dio. Un piccolo e misero topo, può farci udire il suo pianto, i suoi

2. “Futurismo” quer dizer antes de tudo “originalidade”, isto é, inspiração original, apoiada e desenvolvida por uma vontade e por uma mania de originalidade. “Movimento futurista” quer dizer encorajamento assíduo, organizado, sistemático da originalidade criativa, ainda que aparentemente louca. Não se trata então de uma influência deformadora exercitada sobre o livre espírito de um poeta, mas sim de uma atmosfera antitradicional, anticultural, sem preconceitos, na qual este livre espírito pode ousar, se sentir compreendido, amado pois era só, típico, indigesto para todos, zombado pela crítica e ignorado pelo público. (tradução própria)

lamenti; nessun animale ci à fatto ancora udire una calda sonora risata” (PALAZZESCHI, 1994, p. 16) ³

Até mesmo a escola deve funcionar como um preparatório cômico, onde os professores deformados ensinarão as crianças a rir das coisas mais absurdas; já os hospitais serão locais de aprendizado de campo, onde as crianças seriam levadas para as alas das doenças mais deformantes e mortais, a fim de aprender a rir da iminência da morte. O cômico, a alegria, a risada são para Palazzeschi instrumentos de aprofundamento do eu: **“Bisogna abituarsi a ridere di tutto quello di cui abitualmente si piange, sviluppando la nostra profondità. L'uomo non può essere considerato seriamente che quando ride”** (PALAZZESCHI, 2000, p.16 – grifos do autor⁴) .

A própria relação com a morte é uma questão fundamental para Palazzeschi, até mesmo porque ela é uma questão fundamental para a comédia. Na obra *O Cômico*, de 2004, os teóricos Concetta D'Angeli e Guido Paduano buscam demonstrar como o medo da morte e a busca pela imortalidade constantemente criam situações cômicas. Isto é, pode-se criar o cômico nos atos humanos de tentar fugir da morte, do medo de morrer ou até sobre a possibilidade da imortalidade, mas nunca da própria Morte. Para Palazzeschi, ao contrário, será a morte um dos grandes pontos de ignição da comicidade. Ao discorrer sobre a relação entre riso e profundidade, Palazzeschi já demonstra em que direção apontará a relação entre o homem e a morte no pensamento *contro doloristico*: **“Maggior quantità di riso um uomo riuscirà a scoprire dentro il dolore, più egli sarà um uomo profondo”** (PALAZZESCHI, 2000, p.18, grifos do autor)⁵.

Porém, vale ressaltar que para Palazzeschi a morte não necessariamente cumprirá o papel da tristeza: “Fissate bene in viso la morte, ed essa vi fornirà tanto da ridere per tutta la vita. **Io affermo essere**

3. “A superioridade do homem sobre todos os animais é que somente a ele foi dado o privilégio divino do riso. Eles nunca poderão se comunicar com Deus. Um pequeno e miserável rato, pode nos fazer ouvir seu pranto, as suas lamentações; nenhum animal nos fez ainda ouvir um sonora e quente risada.” (tradução própria).
4. “É necessário se acostumar a rir de tudo aquilo de que habitualmente se chora, desenvolvendo a nossa profundidade. **O homem não pode ser levado a sério senão quando ri.**” (tradução própria).
5. “**Maior quantidade de riso um homem conseguir descobrir dentro da dor, mais ele será um homem profundo.**” (tradução própria).

nell'uomo che piange, nell'uomo che muore, le massime sorgenti della gioia umana" (PALAZZESCHI, 2000, p. 19, grifos do autor)⁶; ao invés disso, ela poderá ser a fonte da comicidade, do riso; e quanto mais dor essa morte fosse capaz de causar, mais cômica ela será: "Le morti delle persone più care, tutte le loro sciagure, vi forniranno i momenti della vostra gioia più intensa." (PALAZZESCHI, 2000, p. 22)⁷.

Todos esses tópicos, juntos de algumas outras discussões que permeiam o manifesto de Palazzeschi, constituem no pensamento *contro dolorístico*. Desse modo, esse pensamento forjado pelo cômico, estrutura uma nova maneira de se enxergar a realidade. Esse olhar cômico é um dos grandes fundamentos da escrita palazzeschiana, de fato, como afirma Tellini:

[...] con Palazzeschi, ad apertura di secolo, il comico diventa un modo nuovo di vedere le cose, diventa un affinamento dell'occhio interiore per guardare il mondo in senso contrario allo spirale del vento che va in direzione estetizzante, dannunziana e superomistica. (2019, p. 282)⁸

Além da compreensão sobre *o olhar cômico* palazzeschiano ou, ainda, *o olhar contro dolorístico*, é de fundamental importância que possamos compreender *o personagem cômico* palazzeschiano. Por definição, o *buffo* seria aquele que provoca o riso por estranhamento ou singularidade, ou seja, seria o personagem que provoca e/ou desencadeia o riso com seus atos e palavras. O *buffo palazzeschiano*, no entanto, será uma releitura desses mesmos personagens dotados de algumas características singulares. Eles não serão o foco de risadas e sim da risada, o cômico não será provocado por ele, mas habitará seu interior como uma força motriz, eles serão de alguma maneira um tipo de representação do *contro dolorismo* palazzeschiano, seja para endossar ou contrapor as ideias. Assim sendo,

6. "Olhem bem na cara da morte, e essa vos fornecerá o suficiente para rir pela vida toda. **Eu afirmo estar no homem que chora, no homem que morre, as maiores nascentes da alegria humana.**" (tradução própria).
7. "As mortes das pessoas mais queridas, todas as suas desgraças, vos fornecerão os momentos da vossa alegria mais intensa." (tradução própria).
8. [...] com Palazzeschi, na abertura do século, o cômico se torna um modo novo de ver as coisas, se torna um afinamento do olhar interior para encarar o mundo em um senso inverso ao espiral de vento que vai em direção estetizante, dannunziana e superhomística. – tradução própria;

apresentarei esta visão palazzeschiana na quinta novela do livro *Il Palio dei Buffi* de 1937, de título *La Gloria*. Nesta novela em especial, o autor apresentará esta releitura do personagem cômico sob a roupagem de um artista.

Ao tratar especificamente desta imagem, Palazzeschi estará dialogando principalmente com duas figuras importantes do cenário literário italiano. A primeira delas é a do poeta romântico Giacomo Leopardi (1798 – 1837), que traz consigo enquanto figura a ideia do artista conturbado, solitário e atormentado; já a segunda é a do máximo expoente do decadentismo, Gabriele D’Annunzio (1863 – 1938), que trará para a discussão a figura do artífice perfeccionista e esteticista obcecado. Em vista disso, vale apontar para o fato da escrita palazzeschiana ser uma escrita de renúncias, de negações e de afastamentos. De fato, o crítico Sergio Antonielli (1920 – 1982), afirma que Palazzeschi: “Rifiuta la magniloquenza, la retorica: le visioni storico-patriottiche del Carducci, il dolore del Pascoli, la bellezza del D’Annunzio” (ANTONIELLI *In PALAZZESCHI*, 1971, p. XXX)⁹.

Ademais, a escrita palazzeschiana possui outra característica fundamental que o acompanha durante quase todo a trajetória de sua escrita: um princípio demolidor. Filippo Tomasso Marinetti, o fundador do movimento futurista, ainda no manifesto supracitado, *Il poeta futurista Aldo Palazzeschi*, demonstra de que maneiras Palazzeschi, em sua fase futurista, lidava com alguns dos temas tidos como “românticos”: L’ingegno di Palazzeschi ha per fondo una feroce ironia demolitrice che abbatte tutti i motivi sacri del romanticismo: Amore, Morte, Culto della donna ideale, Misticismo, ecc. L’opera di Aldo Palazzeschi (...) costituisce gran parte della poesia futurista: la parte distruggitrice (...). (MARINETTI, 1980, p. 330)¹⁰

Mesmo que Palazzeschi já não fizesse mais parte do movimento futurista quando publicou a obra em questão, *Il Palio dei buffi*, esse princípio demolidor continua a aparecer em sua produção. Entretanto, se valendo da comicidade *contro doloristica* enquanto uma

9. “Recusa a magniloquência, a retórica: as visões histórico-patrióticas de Carducci, a dor de Pascoli, a beleza de D’Annunzio.” (tradução própria)
10. “O engenho de Palazzeschi tem no fundo uma feroz ironia demolidora, que abate todos os tópicos sagrados do romantismo: Amor, Morte, Culto a mulher ideal, Misticismo, etc. A obra de Aldo Palazzeschi (...) constitui grande parte da poesia futurista: a parte destruidora.” (tradução própria).

ferramenta de transformação, Palazzeschi efetua esse processo de molidor seguido de um processo de re-construção. Isto é, ao retomar a imagem do artista, o autor florentino estará propondo um movimento de destruição-construção do significado dessa imagem.

O início da novela já apresenta o personagem que será foco de nossa análise: Scipione Gonfiantini. Porém, ao invés de dar destaque a alguma característica física do mesmo, Palazzeschi inicia seu processo de jogo, ao definir o homem mais pela sua roupa do que por suas próprias características: “Sotto, alla porta, un uomo esile e piccolo, sui cinquant’anni, vestito di un pastranino meticoloso” (PALAZZESCHI, 1944, p.113)¹¹. De fato, como veremos no decorrer da novela, esse adjetivo “meticuloso” se referirá muito mais ao próprio Scipione que a sua roupa. Esta meticulosidade será o que o torna homem comum e, simultaneamente, artista.

No primeiro encontro do patrão com sua doméstica, Aleppina, a outra personagem principal da novela já percebe algo de estranho no comportamento do seu patrão: “Qualche cosa di incomprensibile nelle cause agitava l’animo del padrone, uomo chiuso, chiusissimo, metodico e sofisticato, [...] meticoloso e prolioso” (PALAZZESCHI, 1944, p.114)¹². E ainda assim, estranho e afetado por algo incompreensível, caminhando pela casa, o patrão aponta diversos afazeres para sua doméstica, mas até mesmo em sua mecanicidade cotidiana há algo de estranho; e Aleppina o percebe ao ouvir seu nome sendo dito por aquela boca: “L’i del suo nome, in cui sentiva risiedere il mistero, non le era sembrata mai così lunga e così sottile in quella boca” (PALAZZESCHI, 1944, p.115)¹³.

Como em outros trabalhos seus, principalmente em suas poesias, Palazzeschi cria um personagem que seja o acúmulo de tudo aquilo que pretende (des)construir. Nesse caso, esse personagem extremamente reto, absurdamente meticuloso, que evoca em si toda a rigidez bergsoniana, será ao mesmo tempo alvo e fonte de comicidade. Desmembrando o artista mitológico, inalcançável aos homens comuns,

11. “Abaixo, na porta, um homem frágil e pequeno, uns cinquenta anos, vestido com um sobretudo meticoloso.”(tradução própria)
12. “Alguma coisa incompreensível agitava o ânimo do patrão, homem fechado, fechadíssimo, metódico e sofisticado [...] meticoloso e prolixo” (tradução própria).
13. “Os is do seu nome, no qual sentia que residia o mistério, jamais havia parecido tão longo e sutil naquela boca”(tradução própria).

cria-se um contraponto perfeito, porém ao nos depararmos com sua arte, perceberemos mais uma vez a duplicidade, o real encruzamento dos significados do mesmo símbolo.

Ainda andando pela casa, Scipione e Aleppina finalmente adentram o quarto da falecida mãe do patrão. Esse cômodo, que funciona como um santuário pessoal do personagem, é onde se encontram todas as suas obras, e serão elas, as suas obras, as responsáveis por descortinar a aparente retidão de espírito de Scipione. Suas obras não possuem nenhuma originalidade em relação a seu conteúdo, são gravuras da mais perfeita exatidão possível do que buscam representar, entretanto:

“nella parca luce della stanza parevano disegni o stampe assai comuni, a lapis o a inchiostro (...), ma non servendosi di lapis o inchiostro come s’usa in generale (...) Servivasi esso, per questi suoi prodotti, non d’altro che dell’ali delle mosche.” (PALAZZESCHI, 1944, p.116)¹⁴

A partir deste momento, teremos a fissura do personagem reto e rígido de Scipione. Embora seu trabalho, como veremos, ainda seja minucioso e perfeccionista, toda a polidez e sofisticação se vão e dão espaço para a elasticidade frente a sua rigidez, para a insanidade. Dentro deste mesmo personagem se entrecruzam dois lados de uma mesma criatura, uma ambivalência que justaposta cria um ser grotesco, que captura em si toda a inaptidão do artista louco e ao mesmo tempo a retidão do homem médio e, ainda assim, mesmo se utilizando de algo tão sórdido para suas obras, sua forma de criar ainda é um reflexo de sua meticulosidade doentia: “Le ali delle mosche si rivelavano a migliaia: sparse, allineate, intersecanti, soprammesse, disposte alla bisogna per lo scopo prefisso”¹⁵ (PALAZZESCHI, 1944, p.117). Ainda dentro do quarto/santuário, o leitor descobre que Scipione está há quase dois anos trabalhando em sua obra-prima: um panorama de toda a cidade, visto da janela de seu quarto, aonde, protegida por um cristal, se localiza a obra inacabada. Porém, para

14. “na parca luz do cômodo pareciam desenhos ou estampas comuns, feitas a lápis ou de tinta (...), mas não se servindo de lápis ou tinta como se usa geralmente (...)Se servia, para essas suas obras, não de outra coisa que não asas de moscas.”(tradução própria).
15. “As asas das moscas se revelavam em milhares: separadas, alinhadas, interseccionadas, sobrepostas, dispostas de acordo com a necessidade para o objetivo prefixo” (tradução própria).

atingir seu objetivo da melhor forma possível, o artista resolve utilizar, para essa “gravura”, outros materiais: “oltre che delle ali delle mosche nominate poc’anzi, di quelle di zanzara, moscerino e pugno; allo scopo di ottenere superiori delicatezze, finezze e profondità nei trapassi e nelle sfumature.” (PALAZZESCHI, 1944: p.117)¹⁶.

Vale ressaltar ainda um dos momentos em que Palazzeschi, no lugar de aprofundar essa questão, de dedicar muito tempo para explicar os motivos de Scipione, subverte a obviedade cômica. Através do raciocínio de Aleppina, o autor nos lança em direção a outra questão primordial, ao invés de *porquê?* a doméstica se pergunta constantemente *como?*: “Ciò le bruciava l’anima: soffrir lo stesso difetto di tutti gli altri vivendogli accanto. Ella si riteneva in diritto di quel privilegio. «Dove le pigliava? Come se le procurava? Chi poteva dargliele? (...)»”¹⁷ (PALAZZESCHI, 1944: p.118). O mistério do *como?* se torna muito mais importante para Aleppina que o fato das obras de arte do seu patrão serem feitas de asas de moscas.

Após sair do santuário-quarto da mãe, Scipione exclama mais uma vez o nome de sua leal empregada, porém, quase antecedendo seus próximos atos, sua voz era distante: “- Ah! Aleppina! - disse un’ultima volta uscendo dalla stanza. Le sue *i* non erano più che i fili del telegrafo che si perdono sotto il cielo nelle lontananze.” (PALAZZESCHI, 1944: p.120)¹⁸. Scipione se dirige ao seu próprio quarto e fecha a porta, Aleppina por sua vez, remoendo as estranhezas do patrão, desce as escadas, até começar a ouvir um murmurar tumultuado, a campanha toca e ela vai até a janela, da rua, os passantes gritam e gesticulam: “«il suo padrone! Venga! Corra! Faccia presto! Tiri via! IL suo padrone...»” (PALAZZESCHI, 1944, p.120)¹⁹.

16. “além das asas das moscas nominadas um pouco antes, aquelas de pernilongo, mosquito e pugno; com o objetivo de obter os mais altos graus de delicadezas, finezas e profundidades nos imbricamentos e nos esfumados” (tradução própria).
17. “Isso queimava sua alma: sofrer do mesmo mal de todos vivendo ao lado dele. Ela se considerava no direito daquele privilégio. «Aonde as pegava? Como as procurava? Quem poderia dá-las a ele? (...)»” (tradução própria).
18. “- Ah! Aleppina! - disse uma última vez saindo do cômodo. Os seus *is* não eram mais que os fios do telegrafo que se perdem sob o céu nas grandes distâncias” - tradução própria;
19. “«o seu patrão! Venha! Corra! Venha logo! Depressa! O seu patrão... »”(tradução própria).

Allepina corre diretamente para o quarto de Scipione e, pela janela ainda aberta, vê a multidão se acumulando, desce correndo e encontra seu patrão morto no chão “«sgrelato cadavere»” (PALAZZESCHI, 1944, p.121)²⁰. Após falar à imprensa sobre o patrão, seus hábitos, costumes e como aquele dia parecia especialmente estranho, Allepina se viu diante dos policiais que diziam que todo os motivos de seu suicídio estavam dentro das caixinhas cheias de asas de moscas. A velha doméstica, então, como em um estalo, pergunta: “– Signori della legge – disse poi rinfrancata, scaricandosi il petto di un peso troppo grave: – già lo sapeva, dunque, prima di entrare in casa, che si sarebbe dato il volo, il gran coglione?” (PALAZZESCHI, 1944, p.122)²¹.

A morte do artista, personagem *buffo* desta novela, poderia representar o fim do tom cômico, porém, em mais uma inversão lógica, parece que a sua morte desencadeia a comicidade. Não será a única vez na produção palazzeschiana que o cômico supera a morte, mas há um agravante no caso do desfecho da novela *La Gloria*. Normalmente, o personagem cômico, ao morrer ou desaparecer faz com que a comicidade suma ou se sublima, entretanto, no caso desta novela, ela toma potência.

A morte de Scipione servirá como um dos grandes pontos de ignição para a explosão cômica da novela. Basta retomarmos o manifesto *Il controdolore* de Palazzeschi para que percebamos que essa estrutura é uma das bases do pensamento *controdoloristico*, isto é, rir de algumas das piores coisas da vida, retomemos a citação supracitada: “Fissate bene in viso la morte, ed essa vi fornirà tanto da ridere per tutta la vita. **Io affermo essere nell’uomo che piange, nell’uomo che muore, le massime sorgenti della gioia umana.**” (PALAZZESCHI, 1994, p.19 – grifo do autor)²². Para o escritor florentino, essas coisas, dentre elas a própria Morte, não são somente as nascentes da alegria: elas são as *maiores*.

A partir da morte de Scipione Gonfiantini a potência cômica se condensa ao redor de suas obras, e todo o ambiente ao redor delas

20. “«espatifado cadáver»” – tradução própria;

21. “– Senhores da lei – disse depois mais tranquila, descarregando do peito um peso muito grave: – ele já sabia, então, antes de entrar em casa, que iria se jogar, aquele grande imbecil?”(tradução própria).

22. “Olhem bem na cara da morte, e essa os fornecerá algo para rir por toda a vida. **Eu afirmo estar no homem que chora, no homem que morre, as máximas nascentes da alegria humana.**” (tradução própria)

parecerá ridículo, grotesco e cômico. Por exemplo, algum tempo depois da morte do patrão, a doméstica vê, estupefata, um ir e vir de estranhos que invadiram e andavam pela casa “cercando, domandando e osservando tutto com un’aria di superiorità insopportabile” (PALAZZESCHI, 1944, p.123)²³. Além da presença incômoda, a doméstica se encontra diante de uma encruzilhada lógica: o homem que eles procuram conhecer através da sua casa e de suas obras, o Scipione Gonfiantini artista das asas de mosca, como fora chamado pelos jornais, parece não ter existido para ela:

- È questa la sua casa?
- Abitava qui?
- Sì?
- No?
- Che casa semplice.
- Patriarcale.
- E questa è la sua stanza. Il letto.
- Che lettino!
- Sembra quello di un fanciullo.
- O di un frate.
- Il tavolino dove lavorava?
- La finestra?
- Dio mio che altezza!
- È spaventoso.
- È terribile.
- Bel panorama.
- Un sogno.
- Ideale.
- Il Gonfiantini.
- Sì.
- Scipione Gonfiantini.

(PALAZZESCHI, 1944: p.123/124)²⁴

23. “procurando, perguntando e observando tudo com um ar de superioridade insuportável” (tradução própria).
24. - É esta a sua casa? / - Morava aqui? / - Sim? / - Não? / - Que casa simples. / - Patriarcal. / - E este é o seu quarto. Acama. / - Que caminha! / - Parece a de uma criança. / - Ou a de um frei. / - A mesinha aonde trabalhava? / - A janela? / - Meu Deus, que altura! / - É assustador. / - É terrível. / - Belo panorama. / - Um sonho. / - Ideal. / - O Gonfiantini. / - Sim. / - Scipione Gonfiantini. -(tradução própria).

Ademais, esses estranhos se demoravam na frente dos quadros e discutiam de maneira vivaz e apaixonada sobre as obras. Esses comentários não aparentavam nem ter algum sentido para Aleppina:

- Che freschezza!
- Quanta ingenuità.
- Angelico veramente.
- E dinamico al tempo stesso.
- Robusto.
- Leggermente arcaico, forse.
- Ma quel tanto che non guasta.
- È un ritorno.
- Certo.
- Un ritorno alla tradizione.
- Alla vera tradizione.
- Che impasto!
- Che sfumature!
- Che tocco fino!
- E che pazienza da certosino.
- Divino! Divino!
- Raffinato e primitivo insieme.
- La forza baciata dalla grazia.
- C'è da impazzire.
- Delizioso.
- Insuperabile.

(PALAZZESCHI, 1944: p.124/125)²⁵

Essa tradição se refere tanto à própria figura artística de Scipione quanto ao uso que ele faz de materiais orgânicos para sua arte, algo quase rupestre. Isto é, esses versos estão apenas pontuando toda a questão *buffa*, a questão cômica, presente no personagem de Scipione. O homem-artista, que é ao mesmo tempo aficionado pela limpeza de sua casa, mas que usa asas de mosca para suas obras, será a grande reinterpretação do artista proposta por Palazzeschi.

25. - Quanto frescor! / - Quanta ingenuidade. / - Verdaderamente angélico. / - E dinâmico ao mesmo tempo. / - Robusto. / - Ligeiramente arcaico, talvez. / - Mas não a ponto de incomodar. / - É um retorno. / - Certo. / - Um retorno a tradição. / - A verdadeira tradição. / - Que impasto / - Que esfumados! / - Que traço fino! / - E que paciência de monge. / - Divino! Divino! / - Refinado e primitivo ao mesmo tempo / - A força beijada pela graça / - É enlouquecedor. / - Delicioso / - Insuperável. - tradução própria;

Há, ainda, uma grande carga de ironia que surge do fato de que a arte dele só será aceita e validada a partir de sua morte trágica, reforçando ainda mais o afincamento palazzeschiano de separar, inverter, deturpar, perverter a métrica da produção da comicidade. De forma simples e direta, Palazzeschi produz o que Barthes muitos anos depois irá chamar de morte do autor, mas não de maneira figurativa. Suicida-se Scipione para que sua obra possa ser aceita como a de um artista.

No encerramento da novela ocorrerão dois ápices cômicos, que somente reforcem o que já fora dito anteriormente: a comicidade não desaparece com a morte de Scipione Gonfiantini, ao contrário, ela se potencializa. Ambos os momentos são movidos pela inquietação da fiel doméstica: por que eles se interessavam por aquelas obras feitas de asas de mosca: “- Ma loro lo sanno, vero, di quello che son fatti i quadri? / - Ah! Ah! Ah! / - Cara! Cara! / La sua voce venne sepolta sotto le risate. Corse muta in un angolo, impaurita” (PALAZZESCHI, 1944, p. 125)²⁶. E, a maior questão de Aleppina, como o patrão as conseguia: “- Sicchè, dunque, come le pigliava? - Ah! Ah! Ah! / - Cara! Cara!” (PALAZZESCHI, 1944, p.126)²⁷.

A reação dos críticos diante das perguntas da dedicada doméstica nada mais são do que a reação à convergência de dois polos absolutamente contrários e, ao mesmo tempo, complementares. Em um jogo simbólico com a arte e a própria figura do artista, Palazzeschi recupera as imagens dannunzianas e leopardianas, mas, ao invés de somente negá-las, como demonstra Antonielli, ele as destrói, as espelha junto do cadáver de Scipione. Para Palazzeschi, só existe uma possível existência para o artista, a existência cômica. Como vimos, a comicidade de Scipione, contida em sua ambivalência natural entre homem fissurado em limpeza e sua arte feita de materiais asquerosos, ou ainda mais na conversão de sua meticulosidade que aborda tanto seu lado de homem comum e seu lado artístico, evapora com sua morte, mas ao invés de desaparecer no ar, volta a se condensar ao redor e dentro de cada um de seus quadros.

26. “- Mas vocês sabem, não é, do que são feitos os quadros? / - Ah! Ah! Ah! / - Minha cara! Minha cara! / A sua voz foi sepultada sob as risadas. Correu muda para um canto, apavorada.” (tradução própria).

27. “- De que modo então ele as pegava? - Ah! Ah! Ah! / - Minha cara! Minha cara” (tradução própria).

Como afirma Periti (2018, p. 102) “Il signor Scipione, pur togliendosi la vita, sarà eternamente portato ala sbarra tramite il processo alle sue opere d’arte, testimonianza perpetua della sua essenza di buffo e quindi di diverso.”²⁸, isto é, mesmo após sua morte física a potência cômica, a energia vitalizante da comicidade, continuará presente e ecoando em suas obras, ou seja, ele estará vivendo através de seus quadros. Como nos lembra Tellini O cômico palazzeschiano é “[...] um inno alla vita”²⁹ (2019, p. 282), é uma força vital, uma força motriz, uma maneira de se encantar a vida. A morte palazzeschiana tem pouca ou nenhuma relação com a morte física; somente perder a capacidade *controductoristicade* rir, ou de produzir a comicidade é realmente morrer. É possível estar vivo e sem a potência, sem a força, sem o encanto do cômico, mas é como estar morto, assim como é possível estar morto fisicamente, mas através do encantamento, da potencialização causada pelo cômico, estar absolutamente vivo. Tellini (2019, p. 294) afirma ainda que, para Palazzeschi “Scrivere, infatti, comporta il paradosso di rinunciare alla vita per vincere la morte”, e isso se estende ao artista das asas de mosca. Scipione Gonfiantini continuará *controductoristicamente*, ecoando através de cada uma de suas obras; ser um artista, para Palazzeschi, se resume a isso: em ser eternamente vivo.

Referências

- BERGSON, Henri. *O riso: Ensaio sobre o significado do cômico*. Tradução de Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Edipro Editores, 2018.
- D’ANGELI, Concetta; PADUANO, Guido. *O Cômico*. Tradução dirigida por Caetano Waldrigues Galindo. Curitiba: Editora UFPR, 2007.
- FREUD, Sigmund. *Os Chistes e a Sua Relação com o Inconsciente*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GUARESCHI, Égide. *A ressignificação do poeta na figura do saltimbanco*:

28. “O senhor Scipione, mesmo tirando a própria vida, será eternamente pressionado através do processo de suas obras de arte, testemunhas perpétuas da sua essência de buffo e, portanto, de diferente.” – tradução livre;
29. “[...] um hino a vida” (tradução livre).

- Aldo Palazzeschi. 188 p. Tese (Doutorado em Literatura) - UFSC, Santa Catarina, 2018.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. *Manifesti e scritti vari*. Milano: Mondadori, 1968. Disponível em: www.liberliber.it/mediateca/libri/m/marinetti/manifesti_e_scritti_vari/pdf/marinetti_manifesti_e_scritti_vari.pdf (consulta do em 10/05/2017).
- MINOIS, George. *História do Riso e do Escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- PALAZZESCHI, Aldo. *Il controdolore*. Roma: Millelire stampa alternativa, 1994.
- PALAZZESCHI, Aldo. *Il palio dei buffi*. Firenze: Vallecchi Editore, 1944.
- PALAZZESCHI, Aldo. *Poesie*. Milano: Mondadori, 1971.
- PEREIRA, Ricardo Araújo. *A doença, o sofrimento e a morte entram num bar. Uma espécie de manual de escrita humorística*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2017.
- PERITI, Viola. Alla sbarra: il personaggio buffo nelle novelle di Aldo Palazzeschi. In: *Quaderni Borromaici Saggi Studi Proposte*. Pavia: [s.n.], 2018. p. 89-105.
- PIRANDELLO, Luigi. *L'Umorismo*. Roma: Tascabili Economici Newton, 1993.
- SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.
- SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Flecha no tempo*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.
- TELLINI, Gino. «Liberarsi dei cenci». IL comico di Palazzeschi. In: TELLINI, Gino. *Le forme del comico*. p. 281 – 296, set., 2017
- TELLINI, Gino.VERDONE, Mario. *Il Futurismo*. Roma: Tascabili Economici Newton, 1994.

A vereda polimática até Thomas Pynchon

Felipe Pacheco (UFRJ)¹

Introdução

A obra que estudo apresenta uma série de características, entre as quais destacarei uma, que obsta uma leitura fluida, didática, forçando o leitor a uma busca ativa pelos sentidos que aponta e alude. Há um labor sobre a linguagem que se manifesta em uma multiplicidade de vozes, saberes e ações, variando tensamente entre o caos e a ordem. Falo do romance *Against the Day*, de Thomas Pynchon, lançado em 2006 pela Penguin. A trama se passa entre os anos que precedem e sucedem a primeira guerra mundial com uma gama de personagens que passam por todos os continentes, inclusive os Polos. Suas pouco mais de mil páginas tendem ao mundial, a um ensaio de compreensão de uma época, enfrentando problemas de ordem política, econômica, científica, espiritual que nem sempre encontram soluções. E é justamente isso que chama minha atenção, o tanto de saberes que concorrem para o seu desenvolvimento.

Ainda que a criação de uma obra capaz de compreender o mundo à sua volta é um tópico crucial para a reflexão do romance desde as formulações iniciais dos realistas ingleses no século XVIII, a obra de Pynchon não se defronta apenas com esse mesmo mundo, como também com aquele que poderia estar aqui agora. Entendo que o modo de ele fazer isso é pelo diálogo intenso com os saberes, dentro e fora de seus limites. Nas primeiras páginas, por exemplo, somos introduzidos a um grupo de aeronautas em cuja nave há um dispositivo chamado *Screw*, que foi criado por Vanderjuice e pode ser traduzido por “parafuso” ou “hélice”. Com isso, ele desafia a segunda lei da termodinâmica fazendo um moto perpétuo, ou seja, um motor que não dissipa energia. Logo depois, numa conversa, um tripulante novato questiona o capitão sobre como é possível que, descendo indefinidamente, acabem por subir, ou seja, que o sul se torne norte, e se isso não acabaria por levá-los a uma terra diferente.

1. Graduado em Letras-Literaturas (UFRJ), Mestre em Ciência da Literatura (UFRJ), Doutorando em Ciência da Literatura (UFRJ).

É em passagens assim que percebo como essa obra versa sobre as possibilidades de compreensão do mundo através de diversas perspectivas epistêmicas, mas gostaria de dar um passo atrás e fazer uma pergunta anterior. Muitos historiadores e teóricos partem da ideia de que há no romance um saber sobre o mundo. Sem dúvida há, não questiono isso. Eu gostaria de pensar na pesquisa sobre *como* os saberes com que o romance dialoga chegaram ali, através de quais recursos estilísticos, narrativos e retóricos, em que momento da narrativa e como aparecem, sem considerar se são verdadeiros ou falsos, corretos ou incorretos, se correspondem ou não a conhecimentos reais. Acredito haver uma especificidade no modo com que a literatura estabelece esse intercâmbio, especialmente em obras que conjugam muitos saberes, da qual penso existirem precedentes em autores como Petrónio, Dante, Rabelais etc.

É sobre esses autores que gostaria de ousar falar hoje, mas apenas das conclusões a que cheguei, visto não haver tempo para destrinçar cada análise que fiz. Sem dúvida, cada um deles mereceria uma palestra e uma tese exclusivas, mas acredito que, definindo de antemão meu objetivo, poderei apresentar brevemente o meu ponto. Percorre-se cronologicamente alguns autores da história da literatura ocidental, alcunhados de “enciclopédicos” por alguns críticos, desde Homero até James Joyce, me perguntando basicamente o seguinte: como esse autor organizou esse conjunto de saberes no texto? Como ele, na própria obra, mostrou o que estava fazendo? Ou seja, como os saberes de um certo tipo de obra estão colocados, levando em conta precisamente esse “tipo”, que quer fazer referência a uma obra que conjuga abertamente um grande número de saberes. A partir da leitura cerrada de pequenos trechos que me pareçam paradigmáticos (tendo, portanto, sua dose de arbitrariedade e escolha), minha questão é tentar entender os mecanismos pelos quais certa literatura se forma e se cria também a partir do diálogo direto com os mais diversos saberes, sem me limitar, aqui, ao estritamente científico, tal como basicamente entendemos hoje.

Isso porque o que hoje chamamos de saber nem sempre foi assim chamado. Seria preciso definir historicamente o que tem tal estatuto em cada época, à maneira da sociologia do conhecimento de Peter Burke (2012; 2020). Assim como aquilo que estou chamando de literatura deveria ser apresentado em sua historicidade específica. Relegarei, no entanto, essas questões ao futuro, na esperança de

um dia poder me aprofundar nisso. Com essas ressalvas em mente, quero fazer um adendo: a apresentação cronológica não implica em uma evolução. Que certos autores tenham influência de antecedentes, não vejo por que discordar, mas não acredito que isto seja o mesmo que evoluir ou progredir. Significa que os tempos mudaram, o autor ou autora mudou, os anseios subjetivos e objetivos se tornaram outros. Se existe tradição, penso que teria de ser repleta de tensão. Daí a cronologia, aqui, ser apenas uma das várias maneiras, de novo, mais ou menos arbitrárias de organização. Me interessa entender a especificidade de cada artista ao cultivar diálogo com os saberes, o que penso que me possibilitará entender com mais propriedade o que Pynchon faz em sua obra.

Breve análise dos oito livros

Pois bem, meu ponto de partida é a famosa écfrase do escudo de Aquiles, nos versos 478 até 608 do canto 18 da *Iliada* (2004; 2013). Lembramos, com Bakhtin em sua *Teoria do romance* (2019, p. 77), que o tempo da epopeia é, grosso modo, o “passado absoluto”, um passado mítico próximo da “lenda nacional” que institui, assim, uma “distância épica absoluta” do presente do aedo e de seus ouvintes. No entanto, há uma quebra nessa distância dentro da própria narrativa em que Hefesto plasma o escudo, de modo que passa a acompanhar ou ser tomada por esse ato. Mais do que isso, o escudo mostra aquilo que a epopeia não mostra, trechos de vida cotidiana como a agricultura, casamento e uma disputa judicial, assim como, logo no início, descrição de constelações. E até mesmo uma guerra de um povo cercando os muros de uma cidade. A profusão descritiva, então, suspende a narrativa da guerra para nos mostrar um mundo que a epopeia, pelas características que Bakhtin elencou, não consegue e nem pode nos mostrar. Poderia ler isso de duas maneiras: ou a epopeia é mais elástica do que parece, e Bakhtin apenas quer ter uma contraposição para seu argumento sobre o romance, o que é uma possibilidade; ou essa écfrase do escudo é uma espécie de rasgo momentâneo da epopeia, na qual mesmo a deusa Atena e Ares são ironicamente rebaixados à condição humana. Ambas as alternativas me parecem válidas, mas, na tese, segui o caminho da segunda, vendo exatamente aí a possibilidade de pensar como uma

obra pode, efetivamente, criar diálogo com saberes distintos, muitos dos quais, nesse caso, botariam a perder a distância épica bakhтинiana, como a agricultura e o litígio judicial. Precisamente porque penso não guardarem, p.ex., nenhuma relação com a ira de Aquiles.

Salto alguns séculos agora para o *Satyricon*, de Petrônio (BIANCHET, 2002, pp. 274-401). Quero me focar apenas na página de abertura da obra: o discurso de Agamênon, professor de retórica, que lamenta a decadência do ensino da arte retórica. Primeiro em prosa, depois em verso (pp. 274-6). Mas por que assim? Antes de tentarmos uma resposta, vejamos brevemente o que ele diz: ele reclama do estilo empolado dos oradores, que nunca dizem diretamente o que querem ou sentem, de modo que se sentem “traídos para uma outra região do universo” (p. 274) quando discursando no fórum. Ou seja, a linguagem labiríntica da retórica não é eloquente, mas produz um distanciamento. Mas o que Agamênon quer é estar “na situação atual”, como ele diz. Assim como na epopeia, estamos aqui *in medias res*, mas sem que haja um esclarecimento posterior de um passado que leve a esse presente. A gente começa e segue no meio. Há um fluxo contínuo da prosa, portanto, que busca aproximar a palavra da situação atual. O poema de Agamênon serve para que ele mostre que também sabe se expressar assim. Trata-se, portanto, de apropriação criativa de um gênero. O que é expresso pelo termo de “prosa mista” ou “*prosimetrum*”, cuja fama se alastrou com *A consolação da filosofia*, de Boécio.² Tal termo me pareceu fundamental para evidenciar a união de duas palavras, distantes por um universo que consagrou o *metrum* como o modo fundamental de expressão superior da epopeia, da tragédia e da lírica, e deixou a *prosa* para os estilos inferiores. O *prosimetrum*, mais que um estilo fixo, seria a linha de fuga que uniria, não sem tensão, duas forças até então antagônicas e que expandiria sua potência de expressão.

Agora vou para Dante (1888; 1976; 1998), pouco mais de um milênio depois. Um dos meus objetivos no futuro é não seguir a moda de passar por cima da infamada Idade Média. Mas, por ora, falarei brevemente do episódio que analisei, que se encontra no canto 25 do “Purgatório”, quando Dante, Virgílio e Estácio estão se encaminhando para o último círculo. Notem que de novo estamos no

2. Q.v. o livro de Dronke (1994) para uma análise histórica do *prosimetrum* de Petrônio.

meio de um caminho. É justamente onde acontece o diálogo em que Dante pergunta, ou é forçado, a Virgílio por que as almas do círculo dos gulosos ficam magras, se destituídas de corpo. Virgílio responde em dois tercetos, cada um contendo dois símiles, mas sente que a ânsia de Dante não foi sanada e insta que Estácio responda, o que acontece imediatamente, ou seja, sem qualquer intervenção de Dante. Mas por quê? A questão não é tão simples quanto parece, porque Virgílio sabe a resposta, então por que ele passa a palavra? Por que Estácio saberia responder melhor? Através da reflexão subsequente dessa pergunta, acredito que a razão possa se encontrar na posição mediana do episódio e do próprio Dante, que, para muitos críticos, fecha a Idade Média. Que Virgílio passe a palavra para Estácio para responder uma questão que ele próprio sabe, como se estivesse dada na univocidade do plano divino, me pareceu indício de um reconhecimento da multiplicidade de vozes. Isso não se repete muito ao longo da obra, tanto que depois, no paraíso, Beatriz praticamente responde tudo. Mas aqui, no meio de mais um caminho, isso acontece, e, não à toa, a resposta de Estácio remete às origens do ser humano, desde a concepção até a morte: como que descreve alegremente, pois abundante, todo o caminho da vida humana até a resposta de Dante.

Meu próximo salto é menor: vou para o século XVI, com os cinco livros de Rabelais (2003). Até agora, é o maior livro, a tradução brasileira pela Itatiaia conta com novecentas e noventa e nove páginas. E ele é tão cheio de mistérios e deboches, que tive de me deter ao máximo, senão abandonava Pynchon sem remorso. Mas não fiz isso. Por isso quis me ater, basicamente, nos prefácios que Rabelais, ou Alcofribas, escreve em todos os livros. Sua obra me parece a maior celebração da expansão de todas as coisas, inclusive dos saberes. Lembremo-nos, p.ex., no primeiro livro de Pantagruel a icônica cena em que ele encontra Panúrgio: este fala em doze línguas estrangeiras e algumas inventadas provavelmente, antes de dizer que francês é sua “língua natural e materna”. E, no entanto, algo muito estranho acontece quando lemos os prefácios do terceiro livro e o novo prefácio do quarto livro: o autor diz que “tudo me é indiferente” (p. 391) e que “para mim é tudo a mesma coisa” (p. 588), respectivamente. Só muito raramente Rabelais dirá que não sabe de algo ou que tanto faz. Pelo contrário, parece sempre disposto a mostrar sua erudição e em todos os prefácios ele dá o motivo: é médico e quer curar as

peessoas, mas não consegue curar todas. Por isso escreve. Mas tem de ser uma escrita capaz de convalescer um doente. Pela análise desses momentos em que tudo lhe é indiferente e a mesma coisa, eu levanto a hipótese de que o método de Rabelais de diálogo com os saberes não só é incessante, como indiscriminado, tudo é passível de morrer, caso seja triste, e de viver, caso seja saudável. Com Rabelais, a obra abrangente ganha uma relação verdadeiramente carnal, influenciando diretamente na saúde do leitor.

Deixei o século XVII confiado a um outro francês, Cyrano de Bergerac, cuja *Viagem à Lua* foi publicada postumamente em 1657. O narrador-personagem dessa obra é um cientista sem nome que faz experimentos, antes de tudo, consigo mesmo, pois anseia ir para a Lua, convencido de que está de que é povoada que nem a Terra. Seus amigos riem, mas ele não se importa muito. Após uma tentativa frustrada em que vai para o Canadá, acaba sem querer conseguindo levantar voo, numa viagem que dura três dias. A meio caminho, o protagonista se sente seguro para “a insolência de filosofar”. Aproximando-se da Lua, seu corpo começa a virar, como que atraído pela “esfera de sua atividade”, menor que a da Terra por ter menos massa (isso foi escrito trinta anos antes dos *Principia*, de Newton). Logo antes de aterrissar, ele percebe que “as refrações afastadas do Sol vinham confundir a diversidade dos corpos e dos climas”. A precariedade do conhecimento do homem se expressa também no símbolo máximo do conhecimento. O Sol platônico, p.ex., pode também cegar e confundir, mas apenas de início; habitua-se depois à sua claridade e torna-se capaz de conhecer os fenômenos; ao fim, há a volta à caverna para levar os outros cavernícolas ao mundo ensolarado. As refrações do Sol de Cyrano, por outro lado, confundem as percepções, deformam a inteligência, fazem-no acreditar que o Sol e a Lua são apenas “uma grande placa de ouro”. Entretanto, isso está longe de ter um sentido negativo. Misturado a essa confusão, encontra-se sua certeza de não estar caindo de volta pra Terra; mesmo que estivesse entre duas luas, compreendia claramente qual das duas seria a maior. Essa união sintática nos parece implicar que é também na potência da incerteza dos movimentos atômicos que se encontra o diálogo com os saberes de sua *Viagem à Lua*. Os dois lados da moeda, esclarecimento e confusão, fundem-se numa só, regida pelos movimentos infinitos de pequenas partículas turbilhonantes, os átomos, a partir dos quais os outros quatro elementos (água, ar,

fogo e terra) se constituem (2007, pp. 62-6), de modo que sua conclusão geral, e repetida ao longo da obra em diversos diálogos, é a de que “tudo está em tudo”. E mais: que tudo se relaciona com tudo. Com *Cyrano*, surge o que poderíamos chamar de um perspectivismo epistemológico, fundamentado pelas incertezas de princípio que o atomismo oferece.

Passo agora para Marcel Schwob, que lança em 1896 a obra *Vidas imaginárias* (2011), em cujo prefácio estabelece diferenças com quatro historiadores, Suetônio (que só fez mexericos e polêmicas), Plutarco (que errou ao querer relatar vidas paralelas, como se dois homens pudessem ser colocados lado a lado), John Aubrey e James Boswell, ambos incapazes de vivificar a figura inteira de seus biografados. Para explicar seu método, recorre ao pintor japonês Hokusai, que dizia que atingiria o ideal de sua arte aos 110 anos, quando cada ponto e linha seriam vivos e singulares. Para Schwob, é uma “milagrosa mutação [...] da semelhança em diversidade” (p. 50), e essa parece ser a fórmula para compreender como ele conjuga os saberes em sua obra: interroga pelo que faz cada coisa ser ela própria, como quisesse compreender como veio a ser si própria e não outra coisa qualquer, numa atitude amorosa com o conhecimento da diversidade, desde, como ele diz, o tegumento de um folíolo até as arestas de um caráter. Na análise que fiz, observo também como esse movimento se opera a nível sintático, na qual elementos díspares se encontram concomitantes, assim como a nível da forma, que a crítica costuma a denominar “prosa poética”, dando-me ensejo para expandir a reflexão do *prosimetrum* feito com o *Satyricon*.

Somos, de surpresa, pegos em flagrante numa omissão que é comum a todas as listas a que tivemos acesso sobre a anatomia: uma falta programada de autoras. Por um lado, socialmente dificultadas de alcançar a liberdade necessária para que o pensamento flua numa obra literária de peso, em que saberes diversos entram em diálogo intenso das mais diversas maneiras. Por outro, uma cegueira crítica para a apreensão da literatura de autoria feminina para além do seu aspecto transgressor e crítico da sociedade machista, falocêntrica e injusta como é o Ocidente. Sem dúvida, Christine de Pizan (2012) e Hildegard von Bingen (2017) são dois exemplos notáveis de autoras. A primeira criou uma cidade das mulheres, criticou com firmeza o topos literário do *Weibermacht* (poder das mulheres) que

muitas vezes apenas repetiria clichês e preconceitos contra mulheres (fatais, traiçoeiras). A segunda, com seu *Scivias*, compôs verdadeira suma teológica, mas sem medo de lidar com sonhos, gozos e visões extáticas. Por ora, fiquemos nos últimos anos do século XIX com uma autora brasileira, Emília Freitas (2003), cuja obra muito protelada da crítica brasileira analiso, buscando sanar não apenas essa lacuna, como também um problema das listas de obras abrangentes, como se apenas homens as tivessem escrito.

Falo do livro *A rainha do ignoto*, de Emília Freitas, nascida no Ceará e morta em Manaus. Com o intuito de sanar uma espécie de desleixo recorrente na crítica dessa obra, tento minha análise nos moldes que vim fazendo e destaco a maneira com que ela justapõe. Desde tanto a dedicatória quanto a nota “Ao leitor”, Emília Freitas inclui, ao longo do livro, o corpo no transcendental e vice-versa: em relação aos incorpóreos mestres que brilham “como estrela de primeira grandeza”, uma camponesa de mão grosseira, curva o joelho, inclina a cabeça e oferece um diamante “arrancado do seio da terra”, mas, de “grosseira”, a mão torna-se “selvagem”. Não só a campônia é elevada, como os grandes mestres são rebaixados; o seio da terra, mediado pela mão selvagem da personagem genuflecta, penetra o empíreo e se junta aos arcanos, mas não sem assinalá-los com a lama que envolve a gema. Por isso, logo em seguida, em “Ao leitor”, avisa dispensar “padrinho”, “molde” e o “pedantismo charlatão”. O sinal de “respeito, estima e admiração” da dedicatória não sumiu, mas é como se a autora, após o movimento de ascensão e rebaixamento, estivesse no lugar em que lhe é próprio e pudesse, enfim, escrever entre o céu e a terra, tanto às “margens do Rio Negro” quanto “entre as paredes desguarnecidas de uma escola de subúrbio”. É importante marcar “margens” e “subúrbio”, pois é daí que sua “solidão absoluta” ganha, ao mesmo tempo, um tom irônico. Em ambiente limítrofe, podemos transitar com facilidade entre dois espaços, do rio para a terra, do centro à periferia. Essa atitude em relação a autoridades revelaria a posição da autora frente aos saberes de que seriam detentores. O hiperurânio das ideias é invadido pela lama fenomênica, forçado a repensar suas coordenadas noéticas e notar a inutilidade de todos os mapas de que dispunha. A escritora parece convidar, sub-repticiamente, o leitor a ocupar tal espaço com ela durante a leitura, acompanhando movimentos semelhantes que abundam no livro.

Passo ao último autor desse levantamento, incompleto e, pra dizer a verdade, sem fim. Sinto, no entanto, que isso não deva impedir ninguém de pesquisar, é preciso ter aquela coragem da conjectura que Hans Blumenberg tanto exaltou em Nicolau de Cusa, coragem, inclusive, de, em sua metaforologia, admitir e não querer oferecer mais que semiprodutos (*Halbzeuge*). E é com o *Ulysses*, de James Joyce (2012), que gostaria de finalizar, principalmente no terceiro episódio, aquele em que Stephen Dedalus está na praia divagando e fecha limpando o dedo de meleca numa pedra. Nessa passagem, que desde o primeiro parágrafo, está repleto de referências à história do pensamento ocidental - confiando em *Ulysses annotated*, de Gifford (2008), e *Ulysses um estudo*, de Abdon Grilo (2017), tem Aristóteles, Jacob Böhme, Berkeley, Dante e Tomás de Aquino. Em minha análise, relacionando brevemente com o conceito bergsoniano de duração, no qual o passado infla o presente continuamente, me parece que Joyce diz algo como: vejam o que habita um único dia, uma caminhada na praia — simplesmente uma porção enorme da história. Ademais, unir autores tão diversos em um parágrafo de pouco mais de dez linhas não pareceu apenas liberdade poética, mas, sim, uma tentativa abarcar e abraçar a história ocidental até junho de 1904, apresentando, para isso, um cuidado deliberadamente caótico com os saberes. E isso através não de uma linguagem que se cinde a todo momento, nem mesmo que está prestes a se cindir, mas através de uma linguagem que também abarca e abraça o máximo possível de outras linguagens em sua integralidade. Isso me pareceu o traço mais marcante do método joyceano de dialogar com os saberes, utilizar-se da linguagem não como um limite, mas na elasticidade imensa de sua arbitrariedade, tal como Saussure dissera um pouco antes. Afinal, se a linguagem nunca pode fazer referência direta à coisa, então podemos fazer o que quisermos com ela, inclusive retomá-la em sua forma medieva, como Joyce faz no décimo quarto episódio.

Conclusão tentativa

Fecho com isso, muito provisoriamente, o quadro que tentei construir a partir desses autores. Como se nota, repleto de tensão e disparidade, que tentei elevar ainda mais para que nenhum traço evolucionista transparecesse. Tal como apresentado aqui, parece um tanto

paradigmática, enquanto a análise mais demorada na minha tese me parece ser mais fluida.

Tentarei, a partir dessa gama de autores e noções que trouxemos, realizar um breve sobrevoo por *Against the Day* (2006), de Thomas Pynchon, analisando, mais especificamente, um momento do primeiro capítulo do romance em que uma ideia de leitor pode estar sendo oferecida. Nele, somos apresentados à tripulação do aeróstato “*Inconvenience*” (p. 3), composto por cinco rapazes e um cachorro. A esse último tripulante, chamado Pugnax, é permitido falar em “cachorrês”, por assim dizer, como em “Rr Rff-rff Rr-rr-rff-rrf-rrf” (p. 5). Ele fora resgatado em Washington, quando filhote, de matilhas rivais de cachorros de rua. Mas antes de sabermos disso, somos informados de que ele lê o romance “*The Princess Casamassima*” (p. 6), de “Mr. Henry James”, de maneira muito interessada, “*largely oblivious*” a tudo o que acontece ao redor (como a ascensão do aeróstato e as brigas entre os tripulantes), com o rabo batendo de entusiasmo nas pranchas da nave e o “nariz” (Pynchon usa “*nose*” em vez de *muzzle* ou *snout*) (p. 5) enfiado no livro, com o qual também aprendera, junto com a pata, a virar as páginas. Essa é a primeira vez não só que um autor é referido no romance, mas que aparece alguém lendo um livro e, além disso, que o narrador nos remete ao que seria uma série de livros de aventuras da tripulação, embora não exista na realidade fora do livro. É o primeiro momento do romance em que uma conexão com outro romance é criada. E isso é feito através de um cachorro que fala em seu próprio idioma, é entendido por outros tripulantes e ainda consegue ler (ou, como logo diz o narrador, “*investigate*”) em um idioma humano. Quem o vê percebe que suas feições mudam, “*in particular the uncommonly articulate eyebrows*” (p. 5), transmitindo a esse espectador que Pugnax não só se interessa e se simpatiza com o que lê ou investiga, como também tem “*comprehension*” (p. 5).

Com isso, gostaríamos de aventar a hipótese de que, para ler *Against the Day*, reconhecidamente na crítica um livro que articula muitos saberes de maneira criativa e expansiva,³ o próprio narrador, ou autor, nos sinaliza uma forma: é preciso ler como um cachorro, estar não apenas atento para investigar tal romance detalhadamente com um faro e olhar tão bons quanto os de Pugnax,

3. Q.v. especialmente Cowart (2012) e, um crítico mais antigo, o primeiro a relacionar Pynchon com uma tradição “enciclopédica”, Mendelson (1976).

ou seja, ler como um cão, mas também estar aberto para diversos afetos, como simpatia e interesse, de modo a atingir alguma compreensão. Do quê, ainda não temos como dizer, mas está sinalizado este horizonte de expectativa. Talvez Pynchon não requeira um leitor totalmente canino, mas, certamente, um pouco menos humano, aberto para outros registros que extrapolam a dimensão humana de compreensão.

Para finalizar, falo rapidamente de um acaso feliz: o título, tal como registrado no ato de inscrição, dizia “vereda enciclopédica”, mas uns meses depois mudei para “vereda polimática”. Isso porque, após estudar bastante a teoria da narrativa enciclopédica em sentido estrito, a maioria dos estudos retoma muito mais a empreitada do Esclarecimento de Diderot e D’Alembert, que, visivelmente, levam bastante a sério a “enciclopédia” mesmo em sua etimologia: um ensino circular ou em ciclos. Por isso, ela é dividida em volumes temáticos e ainda tem o título alternativo de “dicionário arrazoado”. Quanto mais eu lia Umberto Eco e Roland Barthes falando de enciclopédia, mais eu entendia que não era disso que eu estava falando. Era preciso encontrar outra maneira de dizer o que quero dizer com uma obra de arte escrita que se defronta direta e abertamente com um grande número de saberes ou vozes alheias de modo que isso se torna um momento fundamental da arquetônica textual. Encontrei-a na polimatia, adjetivo grego nominalizado, que literalmente se refere a alguém “muito aprendido”. Não tendo mais a ideia de círculo e nem de ensinamento, passo para a de multiplicidade e aprendizado, características, me parece, de todas as obras que apresentei aqui, de modo que também é característico delas, como diz Northrop Frye em *A anatomia da crítica* (1973), o desejo de criar uma única obra que seja a mais intelectualmente expansiva.

Referências

- BAKHTIN, M. *Teoria do romance III: O romance como gênero literário*. Trad.: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BERGERAC, C. de. *Viagem à Lua*. Trad.: Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Globo, 2007.
- BIANCHET, S. M. G. B. *Satyricon de Petrônio: estudo linguístico e tradução*. 2002. Tese de Doutorado (Língua e Literatura Latina)

– Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

- BINGEN, H. de. *Scivias: (Scito vias Domini): conhece os caminhos do senhor*. Trad.: Paulo Ferreira Valério. São Paulo: Paulus, 2017. Edição eletrônica, ISBN: 978-85-349-4602-5.
- BURKE, P. *Uma história social do conhecimento II: Da Enciclopédia à Wikipédia*. Trad.: Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2012. Edição eletrônica, ISBN: 978-85-378-0896-2.
- BURKE, P. *O polímata: Uma história cultural de Leonardo da Vinci a Susan Sontag*. Trad.: Renato Prelorenzou. São Paulo: Editora Unesp, 2020.
- COWART, D. *Thomas Pynchon & the dark passages of history*. Georgia: University of Georgia Press, 2011.
- DANTE ALIGHIERI. *A divina comédia*. Trad.: José Pedro Xavier Pinheiro. 1888. [Disponível em: <https://pt.wikisource.org/wiki/A_Divina_Com%C3%A9dia>.]
- DANTE ALIGHIERI. *A divina comédia*. Trad.: Cristiano Martins. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1976.
- DANTE ALIGHIERI. *A divina comédia – Purgatório*. Trad.: Italo Eugênio Mauro. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DRONKE, P. *Verse with prose from Petronius to Dante: the art and scope of the mixed form*. Cambridge: Harvard University Press, 1994.
- FREITAS, E. *A rainha do ignoto: romance psicológico. Atualização do texto, introdução e notas de Constância Lima Duarte*. 3. ed. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.
- FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Trad.: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.
- GIFFORD, D.; SEIDMAN, R.J. *Ulysses annotated: Notes for James Joyce's "Ulysses"*. Revised and expanded edition. California: University of California Press, 2008.
- GRILO, A. F. de M. *Ulisses um estudo*. Santa Maria: Rio das Letras, 2017.
- HOMERO. *Iliada*. Trad.: Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- HOMERO. *Iliada*. Trad.: Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin-Classics Companhia das Letras, 2013. Edição eletrônica, ISBN: 9788580866179.

- HOMERO. *Odisseia*. Trad.: Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- JOYCE, J. *Ulysses*. Trad.: Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.
- MENDELSON, E. "Encyclopedic Narrative: From Dante to Pynchon". In: *Modern Language Notes*, v. 91, 1976. pp. 1267-75
- PIZAN, C. de. *A cidade das damas*. Trad.: Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2012.
- PYNCHON, T. *Against the Day*. New York: Penguin Press, 2006.
- RABELAIS, F. *Gargântua e Pantagruel*. Trad.: David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2003.
- SCHWOB, M. *A cruzada das crianças/Vidas imaginárias*. Trad.: Doro-thée de Bruchard. São Paulo: Hedra, 2011.

Eu sou Graciliano / Graciliano sou eu – impressões gracilianas na interpretação de Carlos Vereza e de Silvano Santiago

Gabriela Rocha Rodrigues (UFRGS)¹

Introdução

À atenção cada vez maior dada ao entrelaçamento de diferentes tipos de linguagens estéticas, um campo de pesquisa adquire importância e consolidação dentro dos estudos comparados em literatura: os chamados *estudos interartes* (CLÜVER, 1997, p.38). Este se configura como uma área de investigação que possibilita a observação e análise da forma como a literatura se relaciona com outras manifestações artísticas.

Quando uma determinada obra literária é adaptada para outro meio artístico, um conjunto de elementos estéticos, socioculturais e ideológicos está presente na formação da transposição, pois são eles que influenciam na *recriação* do texto-fonte e na própria formação da obra adaptada enquanto objeto artístico. O meio estético, o momento histórico de produção e a posição do autor da adaptação são fatores relevantes e significativos para a concepção da transposição. Como exemplo desse processo de criação, temos a interpretação do ator Carlos Vereza, intérprete de Graciliano Ramos, no filme *Memórias do cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos. A interpretação de Vereza foi aclamada pela crítica e o ator recebeu vários prêmios internacionais importantes.

Outra criação artística que dialoga profundamente com as memórias de Graciliano Ramos é *Em liberdade*, de Silvano Santiago. Esta obra segue a narrativa de um diário fictício: seriam os primeiros dias e as primeiras impressões de Graciliano após sua libertação, no Rio de Janeiro, das prisões a que fora submetido durante o governo Vargas.

Como bem assinala Graciliano Ramos, no universo da memória que se entrelaça com a história, faz-se uma seleção de fatos, segundo

1. Licenciatura Plena em Letras (UFPEL). Mestre em Letras (UFPEL). Doutora em Letras – Estudos Literários (UFRGS).

a conveniência do próprio narrador, num exercício de criação literária em que a única preocupação é com a liberdade:

Tenho exercido vários ofícios, esqueci todos, e assim posso mover-me sem nenhum constrangimento. [...] Omitirei acontecimentos essenciais ou mencioná-los-ei de relance, como se os enxergasse pelos vidros pequenos de um binóculo; ampliarei insignificâncias, repeti-las-ei até cansar, se isto me parecer conveniente. (RAMOS, 2001, p. 36, v. 1)

A partir da pesquisa realizada, observamos que a obra de Graciliano se fundamenta na escolha do homem como matéria-prima de sua observação. A franqueza aguda de seu texto revelava o microcosmo dos conflitos que assolavam o Brasil e o mundo (ascensão do fascismo, crise de 1929, recessão, transição da sociedade semicolonial brasileira para a etapa capitalista) e ainda chamava a atenção dos escritores para a responsabilidade perante o destino da cultura e do país.

Nessa linha, em 1981, o escritor Silviano Santiago, também um dos mais importantes críticos literários brasileiros, publicou *Em liberdade*, um diário-falso de Graciliano Ramos. Seriam os primeiros dias e as primeiras impressões de Graciliano após sua libertação, no Rio de Janeiro, das prisões a que fora submetido durante o Estado Novo. Silviano Santiago preencheria aqui uma espécie de lacuna deixada pelo *Velho Graça*: discorrer sobre as sensações de liberdade que tivera logo após ter sido libertado do cárcere, em 1937. Estas sensações de liberdade seriam justamente o tema que deveria ter composto o último capítulo de *Memórias do Cárcere*, mas o escritor faleceu antes.

Memórias do Cárcere (1984), filme baseado nas memórias de Graciliano Ramos, de Nelson Pereira dos Santos, implica um momento emblemático do cinema nacional. Havia a necessidade de repensar propostas e definir novos percursos para a cinematografia brasileira. A adaptação da linguagem literária de *Memórias do Cárcere* para a linguagem fílmica levou cerca de dois anos. Os aproximadamente 250 personagens foram fundidos em 120, alguns personagens tiveram os nomes alterados, outros só foram mencionados, a ordem cronológica não foi seguida fielmente como tratado no livro.

Para a recuperação da memória desses dois artistas, Silviano Santiago e Carlos Vereza, nosso principal aporte teórico é a obra *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana* (2001), de Jacques Derrida. Nesse texto, o filósofo relaciona a noção de arquivo com a memória

peçoal e histórica a partir da consideração da obra de Freud. Para Derrida, numa visão desconstrucionista, o arquivo não é um repositório fechado, fichário inerte, mas abertura, movimento e por vir. Derrida também aborda a assinatura que Freud imprimiu em seu próprio arquivo – daí o termo *impressão freudiana*, que é compreendido através de sentidos distintos no texto em questão: a) *Impressão enquanto marca grafada no corpo*: Freud deixa a marca inscrita nele próprio, a circuncisão; b) *Impressão enquanto escritura*: deixa a impressão na História da Psicanálise, em suas obras, palestras, etc.; c) *Impressão enquanto herança*, ou seja, marca espectral sobre todos aqueles que falaram depois dele – com ele, nele ou contra ele.

A partir de Derrida, cunhamos a expressão *impressão graciliana* a fim de buscar as marcas deixadas por Graciliano Ramos em dois criadores: um escritor e um ator. Assim, consideramos como arquivos das *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, a ficção *Em liberdade*, de Silviano Santiago e a interpretação de Carlos Vereza na adaptação cinematográfica de Nelson Pereira dos Santos, bem como as entrevistas concedidas por estes ao longo do ano de 2015 e 2016.

Memória e os Arquivos do Mal: as impressões gracilianas na ficção de Silviano Santiago

Silviano Santiago é um escritor brasileiro que possui vasta produção literária que inclui poesia, ensaio filosófico, crítica literária, tradução, romance, conto, etc. Em sua obra é possível encontrar temas e questões que são abordados sob enfoques diversificados e uma multiplicidade de gêneros; a leitura desconstrutora operada por Silviano tem o fulcro de deslocar saberes consagrados, de se entregar ao jogo ambivalente dos conceitos e eleger o excesso por meio da lógica suplementar, ou seja, “acrescentar algo ao que já é um todo”, a fim de gerar formas transgressoras. Essa atitude

é tributária da teoria da desconstrução de Jacques Derrida, que consiste no duplo gesto de denunciar, em determinado texto, tanto o que ele diz, assim como o que, sob o olhar do presente, foi dissimulado e recalado. Transgredir é o gesto herdado por excelência, invenção, o esforço do leitor na criação do texto que desconfia das origens e acredita na repetição como sinal de diferença

e resistência. Cabe ao leitor de cada época reinventar as tradições, romper com a cômoda atitude do senso comum, reprodutora fiel do discurso alheio. (SOUZA *in* CUNHA, 2008, p. 27)

Em liberdade causou polêmica entre os críticos e estudiosos da obra de Silviano Santiago. Romance, diário, autobiografia, biografia, ensaio? O texto é composto por uma mescla de gêneros. Estão presentes relatos biográficos e autobiográficos: Silviano insere dados de sua vida pessoal na obra e utiliza dados da vida de Graciliano Ramos e de outras personalidades, que se encontram entremeados aos recursos da ficção. Vários foram os estudos acerca do gênero literário, que aparece sem limites definidos e que o próprio autor denomina de prosa-limite.

A nota do editor, tal como as notas de rodapé, a opção pelo pastiche, entre outros recursos utilizados por Silviano, buscam ancorar a verossimilhança quanto à realidade ficcional da obra, e ao mesmo tempo revelam a apropriação da experiência alheia para falar de si, técnica literária fundamental da escrita de Silviano e que surge inequívoca na epígrafe de Otto Maria Carpeaux: “Vou construir o meu Graciliano Ramos” (SANTIAGO, 2013, p. 7).

A memória, em Silviano, extrai dos reverses da vida a matéria prima que tece *Em liberdade*. No entanto, a presença da história contemporânea do escritor – que publicou a obra em 1981 – é velada. As menções ao Brasil do pós-golpe de 64 bem como alguns fatos que circundam tal cenário estão presentes indiretamente; a contemporaneidade histórica do autor se revela por meio de outros momentos históricos, como quando Graciliano retoma a figura do poeta inconfidente Cláudio Manoel da Costa, presentificando o assassinato do jornalista Wladimir Herzog, durante a ditadura de 1964.

Assim, na obra dialogam momentos distintos da história política e social do Brasil: a Inconfidência Mineira, a repressão do Estado Novo getulista, a Ditadura Militar de 1964, num movimento pendular e por vezes fragmentado, que dá voz a um discurso uníssono que expõe a as faces da violência: àquela voltada contra o intelectual coagido pelo poder político. Tematiza-se a liberdade, ou a falta dela, em qualquer tempo e espaço.

Em entrevista concedida, Silviano Santiago discorreu sobre os vários vieses da criação de *Em liberdade*. Um desses momentos se refere

à decisão de escrever, as razões que o levaram a isso e o percurso desde a escolha inicial, o poeta Cláudio Manuel da Costa, até o romanista Graciliano Ramos.

RODRIGUES: O que o levou a escrever *Em liberdade*? Qual o gérmen desse texto, porque decidiu: *Vou escrever*?

SILVIANO: Olha, para falar a verdade, de novo eu tenho que dizer que a primeira ideia não foi Graciliano Ramos. Eu sou mineiro, e... a minha primeira ideia foi escrever o diário íntimo de... do poeta Cláudio Manuel da Costa. Essa foi a minha primeira ideia. Por razões óbvias. [...] eu queria tratar, obviamente, do Caso Herzog, Vladimir Herzog. Porque eu tinha feito muitas leituras de... dos autos de devassa. E há uma versão do primeiro auto de devassa que é pouco conhecido dos historiadores, hoje está mais conhecido, mas naquela época era pouco conhecido, e que você fazendo uma leitura muito cuidadosa, você vai descobrir que certamente, é... Cláudio Manuel da Costa foi assassinado. Ele não foi... ele não se suicidou; em outras palavras: ele foi suicidado, né, assim como Herzog. Porque a descrição nesse auto de devassa, não é a versão segunda, é uma versão primeira que é feita na própria província, dá como ele tendo se suicidado com os joelhos na mesa; se ele estava com os joelhos na mesa obviamente né... ele não se suicidou. Quer dizer: ele foi colocado ali, até mesmo, de uma maneira, talvez até para não despedaçar o pescoço, despedaçar o corpo né, então eles tomaram a devida precaução. Então esse foi... a primeira... o que me interessou naquele momento entende? Há questões de caráter particular, se você quiser, depois eu volto a elas, mas eu vou falar mais das questões de caráter histórico e literário. É... e então eu me dei conta, cheguei a escrever, algumas páginas e... desse diário íntimo de Cláudio Manuel da Costa, eu as mostrei a um então aluno meu, na época, que é o Geraldo Carneiro, o poeta, o futuro poeta Geraldo Carneiro, e tradutor, poeta e tradutor. Eu as mostrei pra ele, etc, discutimos e tal, e eu me dei conta que seria uma metáfora muito distante do presente para ser bem compreendida pelo o leitor da época. E... é claro, deve ter surgido... a ideia, eu já tinha inclusive orientado tese, surgiu a ideia de *Memórias do Cárcere*. Eu percebi então, que seria mais interessante eu trabalhar com um intelectual da década de 30. Estaria mais próximo né, numa leitura metafórica, do que aconteceu no Brasil a partir de 1964. E aí então esse é... foi o movimento. E aí era um problema me adaptar ao estilo de Graciliano Ramos, a visão de Graciliano Ramos. (...). Eu dei um curso sobre biografia e memorialismo por volta de 75, 76, não vou me lembrar bem. Então essas conjunções, essas conjunções me levam a privilegiar Graciliano

Ramos; e em particular eu gostaria né, tendo sido introduzido à literatura pelo viés da vanguarda, eu gostaria de que meu o livro não fosse simplesmente uma biografia no sentido tradicional do termo. [...] E aí que eu comecei a fazer um diário, pensei num diário íntimo; um diário íntimo porque teria de ser necessariamente falso. Mas tinha que ser verossímil. Se não fosse verossímil ficaria ridículo. Então, a verossimilhança eu encontraria, se por acaso eu usurpasse o estilo dele. Eu fiquei seis meses então, lembro bem, imitando o estilo de Graciliano Ramos, até acreditar que tinha chegado a um estilo semelhante ao dele e que poderia, então, começar, a redigir o romance. (SILVIANO, 2015)

O tempo de pesquisa para a escrita da obra também foi questionado e Silviano revela sua organização para alcançar a verossimilhança:

RODRIGUES: Quanto tempo durou a criação dessa ficção, computando pesquisa e escrita?

SILVIANO: Cinco anos. Cinco anos. É talvez o livro meu que eu mais tempo levei. Mas a redação foi rapidíssima. A redação foi rapidíssima porque eu já tinha tudo planejado, anotado, tinha que ter né, porque era tudo... tinha que ser milimetrado porque a verossimilhança era muito importante. (SILVIANO, 2015)

Silviano frisa novamente a necessidade de libertar-se das amarras sociais para dar vazão ao seu processo de escrita, até mesmo distanciando-se geograficamente (conforme a mencionada viagem para Paris) para proteger-se da intromissão alheia. Observamos nessa fala do escritor um paradoxo interessante: a liberdade necessária para a escrita de *Em liberdade* resulta de uma opção particular pelo distanciamento (que é um formade reclusão); é como se o escritor dissesse: “para escrever livremente eu me isolo totalmente; dessa forma eu faço o que quero fazer”. Essa fala do escritor nos remeteu à ilusão de Graciliano quanto à tranquilidade para escrever, que encontraria na cadeia. Os sentidos que a reclusão produz no percurso de cada escritor é diferente: a Silviano trouxe a liberdade desejada; a Graciliano, a certeza de que a liberdade total não existe.

Na entrevista concedida, Silviano, leitor de Nietzsche, explica que as dores da liberdade refletem a paixão pela vida:

SILVIANO: [...] você tem que se despojar, inclusive, é muito importante a leitura de Nietzsche, você tem que se despojar, se você

quiser viver em liberdade plenamente, você tem que se despojar do ressentimento, porque se você não se despoja do ressentimento você encaminha sua vida para o sacrifício do cristão, você se torna um mártir. Eu acho que o grande, a grande questão que eu levanto é que não há necessidade de que Graciliano Ramos escreveu e experimentou na carne, *Memórias do Cárcere*, se transforme num mártir. Eu acho que seria um empobrecimento da experiência dele. Ele... ele pode dizer que ele está indo além da dor, mas ele está indo além da dor, além do sofrimento, de que forma? De uma forma apaixonada pela vida. Ele é um apaixonado pela vida, um apaixonado pela sobrevivência, que você poderá ver nitidamente na luta dele contra o câncer no final da vida. Entende? (SILVIANO, 2015)

O imperativo de “trabalhar a liberdade literariamente”, mencionado por Silviano, aponta para um dos pontos polêmicos da obra: a ausência de um gênero definido. Ao não assumir uma definição de gênero, Silviano amplia a gama de possibilidades interpretativas e questiona fortemente os limites impostos pelos gêneros literários. Wander Miranda, em *Corpos Escritos* (2009), traz as declarações do próprio Silviano acerca da “indefinição” do gênero de *Em liberdade*, que a caracteriza como “prosa limite”:

Prosa limite – creio que seria a melhor etiqueta para *Em Liberdade*. É biografia e não o é; é crítica literária e não o é. É intersecção de dados biográficos com crítica literária, usando como elemento catalisador o delírio e a liberdade da ficção. (SANTIAGO *apud* MIRANDA, 1992, p. 88)

Aqui é importante mencionar um dado pessoal da biografia de Silviano Santiago. *Em liberdade* também foi uma espécie de desabafo contra a prisão de seu irmão Haroldo Santiago e da letargia da família diante da situação. Silviano teve dois irmãos perseguidos pela ditadura: Rodrigo Santiago e Haroldo Santiago. Esse dado biográfico é uma das diretrizes que fundamentam a criação de *Em liberdade*, onde Silviano deixa transparecer a impotência diante das ditaduras – por meio da fragilidade/hesitação do personagem de Graciliano Ramos.

RODRIGUES: E o senhor, Silviano Santiago, o que o senhor conheceu de si próprio ao escrever *Em liberdade*?

SILVIANO: Aí é um dado um pouco delicado. [RODRIGUES: Sim. Fique à vontade] É um dado um pouco delicado. Eu não me recuso

a dar um dado delicado quando a pergunta... ela... tem um sentido. É que... Eu nunca fui uma pessoa de partido, eu acho que eu tenho um pensamento muito politizado, acho que tenho algum conhecimento de Filosofia, etc. mas nunca fui uma pessoa de partido, nunca fui um militante político. Mas eu tenho um irmão mais novo que é militante político, e ele foi preso e torturado durante a repressão militar. [RODRIGUES: Rodrigo Santiago...] Não, não, não, é Haroldo Santiago. O Rodrigo foi também, mas ele foi, ele era ator de teatro, mas o Haroldo não, o Haroldo era secretário do Partido Comunista em Minas Gerais, então ele foi realmente perseguido, foi encarcerado, o Rodrigo nunca foi encarcerado, foi punido né. E... Então nesse sentido... era quase que uma homenagem direta a ele, entende? (...) É, quer dizer, então era esse universo... eu queira me conhecer participante desse universo, embora do lado de fora, que é o mesmo exercício do livro, participante... quer dizer, é um livro portanto, de participação política, mas uma participação política não por eu ser, por eu ter, por eu ser militante, mas por eu militar nas Letras. Algumas pessoas podem ver nisso um sinal de covardia, e eu não direi que eu seja uma pessoa muito corajosa, eu sou relativamente covarde nas relações à militância política. Essa é a pura verdade. E tive um outro irmão, como você lembrou, Rodrigo Santiago, que era ator de teatro, fazia *Roda Viva*, de Chico Buarque de Holanda, com a Marília Pêra, e os dois foram desnudados né e foram colocados nus durante o inverno, numa rua de... numa rua de São Paulo, foi em São Paulo isso né, pelo Comando de Caça ao Comunismo, o CCC, e ele obviamente teve que deixar o país e ficou morando na Itália e no Egito, por uns três ou quatro anos, só depois que ele voltou. Então tem esse lado entende? Assim, que é um pouco complicado, é muito mais um romance familiar, do que um romance... Mas é... eu repito: eu já te disse, eu tenho uma certa dificuldade em trabalhar o contemporâneo. Eu prefiro trabalhar com o contemporâneo de uma maneira eu acho, metafórica, simbólica. (SILVIANO, 2015) Nessa perspectiva, quando escreveu *Em liberdade*, Silviano Santiago criou um arquivo. *Arquivou* suas pesquisas, ideias e reflexões acerca da arte, da literatura, da política, da história, já que o arquivo está ligado à exterioridade de um lugar e a uma impressão escritural ou tipográfica, no caso, a impressão nas páginas do livro. *Em liberdade*: eis o lugar de inscrição, consignaçoão e registro da assinatura de Silviano Santiago.

Tomado do *mal de arquivo*, Silviano foi incansável na pesquisa de documentos e informações das mais variadas ordens a fim de alcançar aquilo que o arquivo *anarquiva*, não revela, esconde, justamente ali, onde há infinitas possibilidades de criação, visto que todo arquivo

tem um caráter de inacabamento. Nesse sentido, Silviano é tomado pela pulsão de Tânatos quando *agride* o arquivo matriz *Memórias do cárcere*, e é tomado por Eros, quando, num movimento simultâneo, cria novas inscrições, no caso, *Em liberdade*, também uma homenagem ao escritor alagoano.

As impressões gracilianas – processo de criação da obra ou impressão escritural, paixão do arquivo, o papel do intelectual –, são apresentadas aqui como marcas ou traços deixados por Graciliano Ramos na escrita de Silviano Santiago.

As impressões gracilianas na criação de Carlos Vereza

A filmagem de *Memórias do cárcere*(1984) foi realizada em um momento emblemático da história do país. A ideia inicial de Nelson Pereira dos Santos era realizar *Memórias do cárcere* logo após o sucesso de *Vidas Secas*, ainda na década de 1960, no entanto,

O filme antecipava o que ia acontecer no Brasil; era uma forma de participar para não acontecer. Eu queria fazer. Mas era uma produção grande, difícil de levantar naquela época; eu não tinha experiência ainda para isso. E principalmente não havia as condições políticas para realiza um filme como aquele. (SANTOS *in* SALEM, 19996, p. 144)

Carlos Vereza não foi o primeiro nome a ser cotado para interpretar Graciliano Ramos. Nelson Pereira dos Santos queria que Carlos Gregório interpretasse o escritor, mas Luís Carlos Barreto e Ney Sant’anna, filho do cineasta e assistente de direção do filme, insistiam em Vereza. A questão foi resolvida pelo próprio ator, que chegou caracterizado de Graciliano para os testes antes do início das filmagens, e disparou: “Eu sou Ramos. Eu sou Graciliano”. E não houve mais dúvidas.

Vereza não mediu esforços na preparação para o papel: leu toda a obra de Graciliano Ramos, visitou Palmeira dos Índios, emagreceu mais de 11 quilos, voltou a fumar compulsivamente e a beber todo o tipo de álcool, com o intuito de dar o máximo de verossimilhança ao papel. Apesar de todo o sacrifício e dos inevitáveis prejuízos a própria saúde, Vereza diz que: “Foi um trabalho fascinante [...] Além de me entender muito bem com o Nelson Pereira, um grande

diretor, interpretei um dos mais profundos conhecedores da condição humana da literatura brasileira” (UM GRITO DE..., 1984, p. 93).

O trabalho do ator Carlos Vereza, com a impressionante recriação de Graciliano Ramos para a tela, conformou-se de tal densidade interpretativa, que alcançou legitimidade única, não somente nas avaliações de renomados críticos, mas, especialmente, no testemunho do filho do escritor, Ricardo Ramos:

Quero me deter apenas em Carlos Vereza, no papel de Graciliano. Uma interpretação quase milagrosa, de tão próxima dos gestos e posturas à inflexão nivelada e intimista, ao espanto mudo ou observar enigmático. Se mais de trinta depois do seu desaparecimento a gente lembra alguém de modo fragmentado (riso, olhar, rompante), creio que a partir de agora recordarei meu pai com muito do Vereza. (RAMOS, 2013, FOLHETO) Em entrevista concedida, Carlos Vereza discorreu sobre o trabalho de recriação da personagem de Graciliano Ramos para a adaptação fílmica. Em um primeiro momento, Vereza relembrou o início da profissão:

RODRIGUES: No final do regime militar, Nelson Pereira dos Santos leva mais uma vez uma obra de Graciliano Ramos para as telas – *Memórias do cárcere*. Vereza, quais as suas motivações para dar vida ao escritor Graciliano Ramos? Como é que o senhor decidiu: quero fazer esse papel?

VEREZA: Pelo lado existencialista; não foi pelo lado político. Porque ele entrou pro partido Comunista depois que saiu da prisão. Ele é sartriano. Isso foi dito por um crítico na França; eu vou lembrar... Le Clézio, um escritor francês, ele disse isso quando viu o filme... ele ficou maravilhado... “Isso é uma obra sartriana”, quando viu *Memórias do Cárcere*. O francês se identifica muito com esse filme. O Graciliano dizia muito isso, assim: “Pra mim tanto faz estar preso dentro ou fora”. Ele dizia muito isso: “Pra mim tanto faz estar preso dentro ou fora”. (VEREZA, 2015)

O ator afirmou que não utilizou nenhum método específico para compor o personagem, este foi sendo construído por meio de conversas com o diretor e pela intuição do próprio ator: “Aí eu cismeie de conhecer, não a família, mas o engraxate do Graciliano”, conforme trecho da entrevista que veremos adiante.

Essa forma antropológica de dirigir unida à capacidade ímpar do ator de entregar-se ao papel, certamente criou a amálgama perfeita do que vemos na tela grande: não há Vereza, há somente Graciliano. Ao colocar-se totalmente à disposição do personagem, Vereza

interpreta Graciliano de forma obsessiva e nessa relação com o Outro rejeita o próprio ser e incorpora àquele, de modo que ele não interpreta Graciliano, ele é Graciliano.

VEREZA: Não existe personagem. Existem... como nós... como nós somos, desde pessoas fantásticas até as pessoas mais mesquinhas... nós temos dentro da gente, a gente quando é... confrontado com determinado texto, a gente tem que ter coragem de encontrar em nós aquilo que é parecido e representa o que chamam de *personagem*, entre aspas, né? Então, por exemplo, eu não sou Iago, mas... eu devo ter alguma coisa em mim do Iago, eu tenho que ter coragem de colocar esse meu lado Iago pra fora. Então eu repetiria exatamente isso que ele falou... (VEREZA, 2015)

Quando responde que “não existe personagem”, mas faces do humano, cabendo ao ator acessar a essência do personagem em si mesmo, Vereza vai ao encontro de Graciliano quando este afirma: “Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida” e corrobora a direção de Nelson no sentido de criar uma fusão entre ator e personagem, a fim de alcançar uma tonalidade interpretativa em que não haja fronteiras entre os dois.

Vereza conta que foi construindo o personagem seguindo a própria intuição: em primeiro lugar leu toda a obra do romancista, fez uma dieta sem qualquer orientação, conversou com o engraxate e depois com a família de Graciliano, especialmente a viúva do escritor, Dona Heloísa.

RODRIGUES: Como é que o senhor se preparou para o papel? O senhor entrou em contato com a família do Graciliano... antes?

VEREZA: Não; primeiro eu tinha que perder 11 quilos. E no Brasil não tinha e não tem uma estrutura pra você perder peso ou ganhar peso. Então, eu ia passando numa rua assim, eu vi a revista *Cláudia*, aí eu... folhei a revista *Cláudia*... e tinha lá uma dieta, na revista *Cláudia*, que era arroz integral e salada, aí eu fiz por minha conta, perdi 11 quilos e meio. E durante o filme eu fui internado três vezes, porque eu não sabia que eu tinha que comer açúcar também. Eu não comia, eu só viva desmaiando: blam, blam, blam. E aí eu fiz com a receita da revista *Cláudia*. Comecei a filmar já... tendo perdido os 11 quilos e meio, em Maceió. (...) Aí eu cusmei de conhecer, não a família, mas o engraxate do Graciliano. Aí lá em Maceió, eu fui lá pra Palmeiras dos Índios, e conheci o... o engraxate dele,

o seu Antônio, e ele me contou que o Graciliano era muito sistemático, gostava de lavar a mão toda hora, entendeu? E tinha feito um governo excepcional, como prefeito... os porcos andavam pela rua... ele mandou construir um matadouro, com azulejo; ele fez uma... ele fez uma belíssima campanha. (VEREZA, 2015)

Após conhecer o engraxate, Vereza conheceu Dona Heloísa, viúva de Graciliano, que acompanhou de perto as filmagens. Segundo ele, a presença enérgica dela contribuiu muito para a construção da personagem cênica. No trecho acima o ator cita uma passagem de quando Dona Heloísa frisou a rigidez linguística do romancista, inclusive em casa, no simples gesto de pedir um café. Em outro momento da entrevista, Vereza falou sobre o gestual de Graciliano Ramos, mencionando que se apropriou desse gestual por meio de fotos:

RODRIGUES: E o gestual do Graciliano, o senhor... hã...

VEREZA: Sim, aí foi através de fotos...

RODRIGUES: ...o caminhar dele, a perna...

VEREZA: Exatamente. É, é... aí, eu, eu vi fotos, eu reparei que ele cruzava a perna e sempre com o cigarro na mão direita né, sempre com o cigarro na mão direita. E... é engraçado... eu nunca tinha visto ele né, ele morreu bem antes. Mas eu percebi a circunsp. .. ele era muito circunspecto. Muito circunspecto. E o que eu fiz: eu não largava o fil... o livro durante a filmagem... o Nelson dizia: “Larga o livro Vereza...”. “Não, deixa”. Eu não largava o livro. Então através do livro eu fui percebendo o gestual dele; mais a ajuda da Dona Heloísa né? Que dizia: “Mas Vereza como é que você sabe que ele cruzava a perna assim... Aí eu não sei explicar. Nem tudo é explicável. Esse papo de que o ator sabe tudo, teoriza tudo, não é por aí... a gente tem um insight... Eu não sei explicar tudo, nem quero. (VEREZA, 2016)

Outro ponto importante, bastante enfatizado pelo ator durante a entrevista – “Eu joguei na intuição e o livro que eu não largava; eu não largava o livro” –, é o fato de Vereza “não largar o livro”, inobstante os pedidos de colegas, inclusive do diretor do filme. A decisão de manter o livro escrito por Graciliano junto ao corpo é muito significativa: é uma forma simbólica do ator demonstrar que deveria incorporar aquela literatura, dar corpo a ela, doar seu corpo às palavras de Graciliano. Fazendo o movimento de carregar constantemente o livro junto a si, entendemos que o ator buscou

que a essência abstrata das palavras de Graciliano se entranhassem na concretude representada pelo corpo, e, por meio desse gesto, a obra passasse a misturar-se com ele, com sua história, vivência e memória, passando assim a existir nele. “RODRIGUES: Bem, o que você considera como a marca primeira do Graciliano... VEREZA: O desencanto. Desencanto. (VEREZA, 2016)

Neste excerto da entrevista, Vereza menciona o *desencanto* como marca principal de Graciliano Ramos; e revela que também possui essa característica como marca de seu temperamento. Essa semelhança foi um dos pontos que auxiliou Vereza na composição do personagem. Em alguns trechos da entrevista, Vereza explana que optou por fazer uma interpretação substantiva de Graciliano e que incorporou definitivamente “a obsessão dele pela palavra deserta”:

VEREZA: E aí eu vou fazer uma interpretação com a mesma economia que ele tinha como escritor – *substantiva* – e foi isso que eu fiz. Uma total... sobretudo porque era um filme de três horas e dezessete minutos né.

RODRIGUES: Bom, existe algum gesto seu que você na época percebeu que era semelhante ao do Graciliano ou o contrário, algum gesto que você incorporou nesse encontro com ele?

VEREZA: Sim.

RODRIGUES: Você falou do desencanto que é muito forte. Não... não seguiu fumando?

VEREZA: Não. Era a perna cruzada né?... a perna cruzada. E a obsessão dele pela palavra deserta.

(...)

RODRIGUES: Bom, como o escritor Graciliano Ramos influenciou o cidadão Carlos Vereza? [...]

VEREZA: Muito, muito, até mesmo porque eu incorporei definitivamente a economia como intérprete através da obra dele, através da obra dele. [...] Você não precisa fazer muito para mostrar né? (VEREZA, 2016)

Assim, o ator revela que adotou uma expressividade contida, carregada de sensibilidade, mas pautada no retraimento e na objetividade, a qual incorporou como intérprete. Após dezesseis semanas de filmagem, o ator expôs que: “Você manter aquele universo aparentemente fechado, mas pleno de compaixão pelo semelhante, é

como tentar conter um vulcão prestes a explodir” (VEREZA *in* MORAES, 2012, p. 302).

Essa escolha pelo modo de interpretar encontra reverberação nas palavras dos estudiosos que fizeram a crítica do filme: Le Clézio, por exemplo, cita “a força e o comedimento de Carlos Vereza” (LE CLÉZIO, 1984, p. 8). Lauro Machado Coelho, do *Jornal da Tarde*, escreve: “Mas o trabalho mais impressionante, o de Carlos Vereza, que, nos menores gestos e inflexões, incorporou a figura de Graciliano (COELHO, 22/06/84, p.13). E Heloísa Ramos, viúva de Graciliano, se refere a característica que mais a sensibilizou na interpretação do ator: “a forma de olhar de Vereza, o seu modo de curvar os ombros, aquela impressão de que se abstraía da realidade para tentar superá-la” (RAMOS, H. *apud* SCHILD, 15/06/84).

RODRIGUES: O senhor fala aqui que foi sequestrado né?

VEREZA: Sim, sim, sim. Como é que o senhor sobreviveu a isso? Como é que você sobreviveu a isso? Venceu. Venceu isso?

VEREZA: Eu venci mesmo.

RODRIGUES: E Vereza... quanto tempo que você ficou preso?

VEREZA: Oito diasque eram oitenta séculos.

RODRIGUES: Como?

VEREZA: Oito dias que pareceram oitenta séculos. É. (VEREZA, 2016)

Quando perguntado sobre a questão dos sequestros e da tortura, Vereza mostra-se totalmente à vontade para responder, embora tenha sido bastante objetivo e econômico com as palavras. Frisa, em primeiro lugar, que *venceu*. Após, destaca que houve o trauma, que durou um tempo e foi tratado em terapia; ressalta a ajuda da amiga Dina Sfat, também atriz, para superar o trauma.

Na frase – “Oito dias que pareceram oitenta séculos. É.” – o ator sintetiza todo o sentimento de impotência e o limbo temporal que envolveram os dias de aprisionamento. A fala de Vereza simboliza o rastro da vivência do cárcere – a tortura física e psicológica –, é, nesse sentido, fruto da impressão no corpo, conforme Derrida: “a impressão no corpo, quando fala da marca de circuncisão em Freud, a escritura, o rastro, a inscrição sobre o corpo chamado próprio” (DERRIDA, 2001, p. 40).

Dessa forma, a vivência do cárcere é uma das pontes que une

escritor e ator, conforme Vereza relata na entrevista: “confrontado com determinado texto, a gente tem que ter coragem de encontrar em nós aquilo que é parecido”, e também influenciou na sua escolha para o papel: “Seria muito difícil para um ator que não tivesse nenhum tipo de experiência política entrar no personagem de Graciliano Ramos e viver tudo aquilo” (SANTOS *in* OITO NOTAS..., 2013, p. 6). Nesse sentido, a impressão do cárcere no corpo situa a fala do ator, que surge condensada, resumida, disposta a expor a essência do ocorrido, ainda que sempre haja o fio solto do indizível.

RODRIGUES: Qual o papel do intelectual para Carlos Vereza?

VEREZA: O intelectual tem que ser um livre pensador. Ele tem que refletir, sobretudo, a época em que ele vive. Ele não pode passar em branco. O tempo que você tem pra viver você tem que testemunhar isso. Você tem que testemunhar isso. Não levantando bandeira, nem de um ponto de vista pedagógico nem didático; mas de uma forma existencial você tem que testemunhar sua época. Né... foi o que ele fez né... e eu concordo com ele. (VEREZA, 2015)

Na construção do personagem para as telas, o ator criou um arquivo. *Arquivou* suas pesquisas, ideias, vivências e reflexões acerca da arte, da literatura, da política, da história, visto que o arquivo está ligado à exterioridade de um lugar e a uma impressão escritural, no caso, a impressão nas cenas do filme. Nessa linha, a figura de Graciliano Ramos levada à tela do cinema configura-se em lugar de inscrição, consignação e registro da assinatura de Carlos Vereza.

As impressões gracilianas – processo de criação da obra ou impressão escritural, paixão do arquivo, o papel do intelectual –, são apresentadas aqui como marcas ou traços deixados por Graciliano Ramos na criação do personagem fílmico efetuada por Vereza, pois “a questão do arquivo não é, repetimos, uma questão do passado. Trata-se do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã (DERRIDA, 2001, p. 51).

Os gracilianos de Carlos Vereza e Silviano Santiago

Silviano Santiago, na escrita de *Em liberdade*, opera um jogo de desdobramentos: o texto é um diário falso de Graciliano Ramos e é também uma ficção de Silviano Santiago, onde a voz de um se revela pela

voz do outro. Silviano, além de rasurar os limites dos gêneros literários, retoma as preocupações de Graciliano expostas em *Memórias do cárcere*, revelando o entrelaçamento entre os diferentes tempos históricos – Inconfidência Mineira, Estado Novo e Ditadura 64-85) – em que a tensão dramática gira em torno da posição do intelectual frente ao poder.

A fim de conferir verossimilhança quanto à realidade ficcional da obra, Silviano utiliza vários recursos: a nota do editor, as explicações nas notas de rodapé, a opção pelo pastiche, a epígrafe de *Angústia*. Em entrevista concedida, Silviano revelou que fez um laboratório de escrita de 5 anos para apropriar-se do estilo de Graciliano Ramos e que para escrever a obra precisou afastar-se do país, pois não queria se deixar contaminar e influenciar por “amarras sociais que podem, metaforicamente podem ser, são equivalentes às amarras políticas” (SILVIANO, 2015). O escritor também pontua que a escrita de *Em liberdade* é uma resposta a toda uma literatura anterior que valoriza o fato de que o escritor tem mais prazer em escrever sobre o cárcere do que sobre a liberdade; e com isso celebra o momento em que os guerrilheiros brasileiros regressam ao Brasil, em 1985, após a promulgação da Lei da Anistia.

Na entrevista, Silviano pontua duas questões: primeira, o seu Graciliano Ramos jamais seria um mártir: “Eu acho que seria um empobrecimento da experiência dele” (SILVIANO, 2015), mas o contrário, é alguém que, no sentido nietzschiano, viveu de forma apaixonada, apaixonado, sobretudo, pela sobrevivência.

Por outro lado, Carlos Vereza destaca que construiu o personagem seguindo a própria intuição – “Eu joguei na intuição e o livro que eu não largava; eu não largava o livro” – e repetiu diversas vezes que levava *Memórias* sempre junto ao corpo. O ator imprimiu em sua interpretação a circunspeção de Graciliano e identificou-se com o que considera sua marca primeira: o desencanto. Também revelou que o contato com o livro o levou a construir uma interpretação substantiva de Graciliano – “a obsessão dele pela palavra deserta” – e que a vivência do personagem influenciou muito sua prática artística: “eu incorporei definitivamente a economia como intérprete através da obra dele” (VEREZA, 2015). E destacou a direção primorosa de Nelson para a composição do personagem: “Olha, o Nelson é tão bom diretor que ele não dirige; o bom diretor não dirige. O

bom diretor cria uma ambiência criativa e cabe ao ator sacar aquela ambiência criativa e ser um co-criador” (VEREZA, 2015)

A interpretação de Vereza, com a assombrosa recriação de Graciliano Ramos para a tela, alcançou unanimidade na avaliação de renomados críticos, como o escritor francês Le Clézio, da família do escritor e, especialmente, de Ricardo Ramos, filho de Graciliano. Nessa linha, concluímos que a interpretação de Vereza conformou-se a partir do trabalho com a memória afetiva – “Não existe personagem” (VEREZA, 2015) –, tendo em vista que, conforme Strasberg, o trabalho do ator consiste em estar apto para acessar a memória onde vivem as emoções e criar o comportamento do personagem.

A partir da entrevista com o ator Carlos Vereza quanto a sua interpretação de Graciliano Ramos na adaptação fílmica de *Memórias do cárcere* (1984), observamos, num primeiro momento, características pessoais do ator afins a Graciliano e a maestria em trabalhar com a memória afetiva, que, aliadas a marca graciliana da vivência do cárcere, resultou numa interpretação irrepreensível do escritor alagoano. Compreendemos a impressão deixada por Carlos Vereza na história do cinema brasileiro como uma *resposta* à sua geração, que decorre da sua necessidade ética de ser testemunho de seu tempo.

Por último, interessa-nos reafirmar que a postura de comprometimento e responsabilidade é o que observamos nas interpretações de Carlos Vereza e Silviano Santiago quando estes respondem a Graciliano Ramos, à sua herança, às impressões deixadas *nele* e *por ele*, aliando-se às suas reflexões quanto ao compromisso social do artista.

Esta pesquisadora buscou escavar e escavar, e dialogar com algumas questões que julgou importantes neste momento. Aqui estão elas: arquivadas. Não mencionarei o ponto final, ao contrário, festejo o caráter de inacabamento do arquivo com a promessa de novas pesquisas nesta área de estudo que registra o *tempo* e renova as *memórias*, a literatura.

Referências

BULHÕES-CARVALHO, A. M. Jogos, máscaras e olhares. A constituição do narrador em Silviano Santiago. O caso de *Em liberdade*. In: *Literatura Brasileira sem Fronteiras*. Publicação comemorativa do centenário da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

- Organização: Vânia Pinheiro Chaves. Lisboa/Portugal: Edição do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL), 2011.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- COELHO, L. M. Memórias do cárcere. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 20 jun. 1984a.
- CLÜVER, C. Estudos interartes - conceitos, termos, objetivos. *Literatura e sociedade* - Revista de teoria literária e literatura comparada, São Paulo, n. 2, p. 37-55, 1997.
- SOUZA, E. M. Máriowsald pós-moderno. In: CUNHA, Eneida Leal, et al. *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.
- CUNHA, E. L.; MIRANDA, W. M. O intelectual Silviano Santiago. In: CUNHA, Eneida Leal (organizada). *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.
- DERRIDA, J. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução: Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 2001.
- DERRIDA, J. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução Marileide Dias Esquerda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LE CLÉZIO, J.M.G. Cerimônia de purificação. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n.44, p.4-8, abr./ago.1984.
- MARTON, Scarlett. A morte de Deus e a transvaloração dos valores. In: *Extravagâncias: ensaios sobre a filosofia de Nietzsche*. 3. ed. São Paulo: Discurso Editorial e Editora Barcarolla, 2009.
- MEMÓRIAS DO CÁRCERE, Brasil, 1984. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Regina Filmes, L. C. Barreto e Embrafilme. Instituto Moreira Salles \ www.ims.com.br \ julho 2013 - DVD (197 min. aprox. \ cor. ntsc. \ Região 4. Mono). Extra \ Livreto como depoimentos Oito notas para entrar e sair do cárcere, de Nelson Pereira dos Santos, e Três notas para recuperar a memória, uma análise crítica de José Carlos Avellar.
- MIRANDA, W. M. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- MORAES, D. *O sVelho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2012.
- OITO NOTAS PARA ENTRAR E SAIR DO CÁRCERE, de Nelson

- Pereira dos Santos in MEMÓRIAS DO CÁRCERE, Brasil, 1984. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Regina Filmes, L. C. Barreto e Embrafilme. Instituto Moreira Salles\ www.ims.com.br\ julho 2013 – DVD (197 min. aprox. \ cor. ntsc. \ Região 4. Mono).
- RAMOS, G. *Memórias do Cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- RAMOS, R. *Graciliano Ramos: Retrato Fragmentado*. São Paulo: Globo, 2011.
- RAMOS, R. *Depoimento (LIVRETO) in Memórias do cárcere*, Brasil, 1984. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Regina Filmes, L. C. Barreto e Embrafilme. Instituto Moreira Salles\ www.ims.com.br\ julho 2013 – DVD (197 min. aprox. \ cor. ntsc. \ Região 4. Mono).
- RAMOS, P. R. *Entrevista de Nelson Pereira dos Santos a Paulo Roberto Ramos*, Revista Estudos Avançados 21 (59), 2007, p.324-352. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0103-40142007000100026&script=sci_arttext. Acesso em: 01 fev. 2015.
- SALEM, H. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema nacional*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- SANTIAGO, S. *Em Liberdade: uma ficção de Silviano Santiago*. 5.ed. Revista e atualizada. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- SANTIAGO, S. *Entrevista concedida a Gabriela Rocha Rodrigues: A recriação de Graciliano Ramos na ficção Em liberdade*. Rio de Janeiro, 05 de jun. 2015.
- SANTOS, N. P. *Oito notas para entrar e sair do cárcere (LIVRETO) in Memórias do cárcere*, Brasil, 1984. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Regina Filmes, L. C. Barreto e Embrafilme. Instituto Moreira Salles\ www.ims.com.br\ julho 2013 – DVD (197 min. aprox. \ cor. ntsc. \ Região 4. Mono).
- SANTOS, N. P., colecionando elogios. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 20 jul. 1984.
- SCHILD, S. Ló relembra “Grace”: o outro lado de “Memórias do Cárcere” na visão da mulher para quem Graciliano continua vivo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 jun. 1984.
- UM GRITO DE LIBERDADE: Memórias do cárcere, um grande momento do cinema brasileiro. *VEJA*, São Paulo, n.824, p.90-98, 20 jun.1984.
- VEREZA, C. *Entrevistas concedidas a Gabriela Rocha Rodrigues: A interpretação de Graciliano Ramos na adaptação cinematográfica de Nelson pereira dos Santos*. Rio de Janeiro, 07 jun.2015 e 26 jul.2016.

Jaqueline Castilho Machuca (UFRN)¹**Pulsão nômade e travestimento**

Nomadismo, marginalidade e anonimato são temas recorrentes na obra de João Gilberto Noll, autor de treze romances, duas novelas juvenis e três coletâneas de contos. Importante representante da literatura contemporânea brasileira, o autor tende a suprimir as conexões — causais, temporais — que corresponderiam a uma organização fluída das obras, apresentando pedaços de estórias que pouco se relacionam.

O objetivo deste artigo é entender como a errância se configura no romance *Hotel Atlântico*, sobretudo enquanto questionamento do *status quo* social. Esse tema propulsor surge no embate entre os padrões e o fazer artístico. O nomadismo, aqui visto como o desprendimento total de vínculos espaciais fixos, é caro à contemporaneidade em geral e é um tema recorrente em Noll. O errante, não o turista, é aquele que não consegue se prender a um espaço só, fazendo de todos os espaços o seu lugar: ao mesmo tempo em que se apropria temporariamente dos lugares pelos quais passa, não cria laços, não imprime marcas, apenas está de passagem. As razões que impulsionam esses andarilhos são diversas e não é sabido qual fator dominante leva os personagens a esse tipo de deslocamento, visto que pouco se sabe sobre o passado desses sujeitos—quase sempre anônimos. É o momento presente, portanto, o foco temporal de tais escritos.

Seja pelo travestimento, seja pelo emaranhado de enredos mínimos, *Hotel Atlântico* oscila entre o suspense e o prosaico, constituído de temas e personagens caros para a compreensão do universo do autor e de um importante nicho na literatura contemporânea.

Há uma urgência nos deslocamentos nollianos. Os personagens parecem se alimentar de um trânsito que lhes permite ingressar em um mundo novo, no qual ninguém os conhece, o que proporciona

1. Graduada em Letras (UFSCAR), Mestra e Doutora em Teoria e História Literária (UNICAMP), docente de Teoria Literária na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

a eles “passe livre” para a realização dos mais recônditos desejos. É nesse sentido, por exemplo, que se tem a materialização da sexualidade, sobretudo com encontros casuais eróticos. Kristeva afirma que a audácia do estrangeiro em se separar do que lhe é familiar é acompanhada de um frenesi sexual: “ sem mais proibições, tudo é possível. Pouco importa se a passagem da fronteira é seguida por uma orgia ou, pelo contrário, por um recolhimento medroso. O exílio sempre implica uma explosão do antigo corpo” (KRISTEVA, 1994, p.37).

Tais explosões ficam evidentes em *Hotel Atlântico*: narrado em primeira pessoa, o livro conta a história de um ator desempregado em viagem que se inicia no Rio de Janeiro e termina em Pinhal, no Rio Grande do Sul. O protagonista, com cerca de quarenta anos, está, a semelhança de muitos outros personagens nollianos, em trânsito. Não tem uma rota definida, apenas se move de um lugar a outro buscando pistas para entender a si mesmo. Porém, quanto mais caminha, mais se perde. Therezinha Barbieri ressalta o caráter fragmentário das aventuras vividas pelo ator:

Hotel Atlântico é o relato de uma viagem sem destino e, aparentemente, sem sentido, de um excluído do mundo capital, do trabalho e da moda [...] sem saber o porquê nem o para-quê dessa viagem, o personagem atravessa situações extravagantes e participa de cenas estranhas. A cada volta da estrada, a cada despertar de modorrentas apatias, o viajante é sacudido por bruscos incidentes. (BARBIERI, 2003, p. 58)

Também à semelhança de muitos outros relatos, o ator viajante narra seus percursos físico e emocional, estes intrinsecamente ligados ao sexo e à deterioração de seu corpo, como fica evidente no excerto a seguir: “Na frente do espelho olhei minhas olheiras fundas, a pele toda escamada, os lábios ressequidos [...] pensei que não adiantava nada eu permanecer aqui, contabilizando sinais de que meu corpo estava se deteriorando. Tinha chegado a hora de eu partir” (NOLL, 2004, p.16). Não só o corpo do ator passa por transformações, mas também suas lembranças. Há momentos de lapsos nos quais ele não tem certeza de onde está ou de quem é. Neste sentido, afirma Avelar: “A trajetória do narrador é indistinguível da deterioração de seu corpo e da atrofia na memória que, por sua vez, é alegorizada fisicamente em contínuas perdas de sentidos e membros” (AVELAR, 2003, p. 226).

Esse protagonista, em evidente convalescência como já posto, está em trânsito e seu ponto de vista se altera conforme se locomove, ainda que ele pouco revele de suas sensações na trajetória. Ademais, deve-se considerar a subjetividade proporcionada através do olhar do protagonista, pois é ele quem seleciona as informações que serão ou não expostas.

Esta subjetividade será responsável pelos contornos dados aos lugares pelos quais o protagonista passa e, como se trata de um romance supostamente de viagens, o espaço varia, uma vez que o trajeto se inicia no Rio de Janeiro, passa por Florianópolis, Pomar, Arraiol, terminando em Pinhal, no Rio de Grande do Sul.

Não se sabe se o protagonista pretende chegar a algum lugar, pois não há uma rota definida, ainda que a narrativa termine no Sul do país. A direção não é importante, o movimento é o essencial: “A coisa me saiu assim, como poderia ter saído para qualquer outra direção geográfica. O que importava é que eu precisava continuar dando rumos à minha viagem ” (NOLL, 2004, p. 35). Sérgio Cardoso elucida esse perfil nômade:

Assim, dificilmente [os personagens] param em casa (se chegam a ter uma); e sua atração pelas fronteiras parece torná-los, quase inevitavelmente viajantes. Porém, como frequentemente se desgarram pelo mundo e perdem de vista as balizas das rotas, o ponto de partida e a orientação de um caminho devemos nos perguntar se, propriamente, viajam. Pois as direções e os sentidos também parecem tornar-se indiferentes. (CARDOSO, 2000, p. 352)

Se não há direção, pouco do que se encontra nesse percurso é familiar. Assim, o que há de comum nas localidades pelas quais passa o ator é a noção de impessoalidade e descontinuidade: “Em *Hotel Atlântico*, a variedade de cenários e personagens com quem o protagonista interage mostra o caráter episódico e descontínuo” (OTSUKA, 2001, p. 113). Em grande parte do caminho o personagem se hospeda em hotéis, o que confere aos espaços um ar de estranhamento, exceto pela parada final, local onde o narrador passou sua infância: “Tirei o casaco, não que me sentisse acalorado, mas só pelo prazer de jogar o casaco sobre a cama onde eu ia dormir, como se estivesse em casa. E eu realmente me considerava em casa pela primeira vez, depois de tanto tempo” (NOLL, 2004, p. 106).

Esse ator, que parece se mover de um lugar para outro atordoadamente, sem foco ou objetivo, termina seu percurso em um local conhecido, porém não nostálgico. A escolha dessa localidade para o último momento de sua vida, sendo a morte uma das leituras para seu desfecho, ressalta que, apesar das aventuras vividas ao longo de todo o romance, é no seio do conhecido que ele escolhe estar em suas últimas horas. É como se, apesar dos (não) lugares e personagens que cruzaram seu caminho, ele precisasse do aconchego daquilo que lhe é familiar. Maffesoli, em ensaio sobre o nomadismo, dá uma pista de que esse é um sintoma do nômade contemporâneo:

estamos divididos entre a nostalgia do lar, pelo que ele tem de seguro, de matriarcal, pelo que ele tem de coercitivo e sufocante também, e a atração pela vida aventureira, que se move, vida aberta sobre o infinito e o indefinido, com o que comporta de angústias e de periculosidades. (MAFFESOLI, 2001, p.147)

Esse local de origem, desejado pelo protagonista é, na verdade, a busca de um elemento histórico perdido, o que é uma tentativa de resolver a contradição temporal proposta na narrativa: “a sensação de viver em um presente perpétuo, em um presente sem profundidade, sem definição e sem identidade segura”(SEIDEL, 2001, p.129).

Maria Flávia Magalhães compara três romances de Noll (*Bandoleiros*, *Rastros do Verão* e *Hotel Atlântico*), classificando-os como uma trilogia. Segundo a pesquisadora, as obras compõem entre si e sucessivamente uma trilogia do antirretorno fundada na progressiva desmontagem do motivo da volta à casa, configurando narrativas nas quais se vislumbra um processo tripartido e decrescente que evolui do complexo ao mais simples, tanto em termos das possibilidades inerentes ao tema, como no que diz respeito à composição do enredo, do espaço e dos personagens (MAGALHÃES, 1993, p. 191). No caso de *Hotel Atlântico*, o minimalismo se manifesta na presença de pequenos enredos imersos em uma narrativa fragmentada.

O protagonista pouco fala sobre seu passado e tampouco planeja seu futuro. O que o leitor sabe a respeito do narrador é que ele é um ator desempregado, nascido no Rio Grande do Sul. Ademais, a estória se centra no momento presente, este que caminha para uma espécie de abismo.

Esse agora é atravessado por diversos personagens que o protagonista conhece ao longo de sua jornada. Apesar de travar relações

com um número razoável de pessoas, todos esses contatos são efêmeros e se resumem, em sua maioria, a um único encontro. O narrador, acostumado à solidão, procura outras pessoas para preencher as lacunas que ele mesmo desconhece. Julia Kristeva disserta sobre essa contradição, presente no ideário do estrangeiro, que é o prazer de estar sozinho e a necessidade de partilhar:

Ninguém melhor do que o estrangeiro conhece a paixão da solidão: ele acredita tê-la escolhido para gozar ou tê-la suportado para padecer. Assim ele define num forte sentimento de indiferença que, por ser algumas vezes embriagador, encontra-se inevitavelmente sem cúmplice. Esse é seu paradoxo: o estrangeiro quer estar sozinho, porém cercado de cúmplices. No entanto, nenhum cúmplice está apto a se associar a ele no espaço tórrido de sua unicidade. (KRISTEVA, 1994, p.20)

A fugacidade das relações e a conseqüente solidão também podem ser examinadas pelo prisma dos espaços. Marc Augé (1994, p.36) afirma que os não-lugares são as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas, além dos próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais. Para o antropólogo, o *não-lugar* não cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão. Isso significa que a impessoalidade desses espaços, locações de transitoriedade, também colabora para o aumento da sensação de se estar/ser sozinho.

Em *Hotel Atlântico*, é por esses não-lugares que transita o ator: rodoviária, ônibus, hotéis, bares. O protagonista não estaciona em nenhum desses espaços de trânsito. Entretanto, é na passagem por tais espaços que o personagem reflete sobre seu estar no mundo e é na perspectiva de sair desses lugares e ir para outros que encontra contentamento: “Quando me vi com a passagem na mão me senti como que comprando a minha alforria. E me invadiu a sensação de uma liberdade demasiada. Como se eu não fosse dar conta sozinho” (NOLL, 2004, p.23).

Assim, a pulsão nômade, acompanhada pelo percurso em não-lugares, e a fugacidade do contato social, parecem ter o mesmo propósito: compreender o lugar ocupado pelo eu no mundo. O interessante é perceber que a resposta para tal questionamento se torna, com a passar da narrativa, um emaranhado de mais perguntas, em um ciclo interminável de lugares e pessoas que cruzam o caminho do protagonista que parece não saber a razão que o une às demais

peessoas que atravessam sua caminhada. Kristeva pode esclarecer tal questão:

O encontro equilibra o nomadismo. Cruzamento de duas alteridades, ele acolhe o estrangeiro sem fixá-lo, apresentando o anfitrião ao seu visitante, sem engajá-lo. Reconhecimento recíproco, o encontro deve sua felicidade exatamente ao provisório, pois os conflitos o dilacerariam se ele tivesse que se prolongar. O estrangeiro crédulo é um curioso incorrigível, ávido por encontros: alimenta-se deles e os atravessa. Eterno insatisfeito, eterno farrista também. Sempre em direção a outros, sempre mais longe. (KRISTEVA,1994, p. 18-19)

Tal citação é pertinente para todos os encontros do protagonista ao longo de *Hotel Atlântico*, pois são apenas cruzamentos e, portanto, provisórios. Ainda que a proposição de Kristeva seja celebratória por exaltar a experiência itinerante do sujeito, enquanto o romance ganha linhas sombrias, a dinâmica do livro parece ser esta: não há construção de relações sólidas, não há desvendamento de personalidades, não há criação de laços duradouros, há apenas encontros furtivos que levam o protagonista a buscar outros encontros do mesmo tipo. O ator mostra, inclusive, dificuldade para pedir ajuda, pois tem medo de se prender a alguém ou a algum lugar, e a andança parece ser seu único objetivo: “Me calculei à beira de um desmaio, mas evitava a idéia de recorrer a alguém. Recorrer a alguém seria o mesmo que ficar, e eu precisava ir” (NOLL, 2004, p.19).

Todos esses contatos são, de alguma forma, impessoais. O protagonista não revela nada sobre si para os demais personagens e pouco pergunta sobre a vida deles. A impessoalidade permeia esses encontros, como fica evidente na cena entre o ator e a recepcionista do hotel: “Vendo-se despida ela imediatamente se pôs de quatro [...]. Eu me ajoelhei por trás. A minha missão, cobri-la fora do alcance dos seus olhos. Nenhum toque acima da cintura, nada que não fossem ancas anônimas se procurando, patéticas” (NOLL, 2004, p.12).

Porém, apesar da tentativa de anonimato empreendida pelo protagonista, ele é um ator, outrora conhecido, usando a atuação, inclusive, para não precisar revelar dados biográficos concretos: “Quando senti que ele ia perguntar o lugar do meu nascimento, onde eu vivia, falei que era vendedor. Que na minha profissão eu andava por este país todo” (NOLL, 2004, p. 32). Segundo Perkoski (1994, p. 107),

o protagonista é um ator desempregado que vê o mundo como um espaço de encenação.

Isso fica evidente em algumas passagens do romance, nas quais o ator claramente desempenha o papel de um outro personagem. Seja como técnica de sedução, seja apenas por diversão, o protagonista se traveste e, mesmo desempregado, encarna a profissão que antes exercera. A encenação também serve para conseguir coisas, não dinheiro e fama como anteriormente, mas conquistas pontuais, como um encontro com a recepcionista do hotel: “Preenchi a ficha do hotel, estado civil casado eu menti— e imaginei uma mulher me esperando num ponto qualquer do Brasil, e divaguei que ter essa mulher me esperando poderia atiçar a curiosidade da moça da portaria sobre mim ” (NOLL, 2004, p.11). O fingimento também surge como oportunidade de fuga:

Em certos instantes [...] eu calculava que tinha chegado o momento exato de eu enlouquecer. Eu refletia: supondo que um psiquiatra percebesse meu fingimento de loucura, ele me mandaria assim mesmo para o mundo dos loucos, porque fingir-se de louco para ele seria com certeza um sintoma a mais da loucura. (NOLL, 2004, p.86-87)

Mais uma vez a atuação como possibilidade de redenção. Contudo, a loucura, vista como salvação, também aponta para a marginalidade, já que o “mundo dos loucos” parece ser um lugar à margem das convenções. Esse desejo de pertencer a um grupo marginal também aparece no início do romance quando, olhando uma mancha de sangue no carpete do hotel, o narrador reflete que ele poderia ser um assassino: “Sim, também eu mataria, e ganharia uma cela e comida do Estado. Talvez voltasse ao desenho que eu abandonara na adolescência. Ficaria desenhando o dia inteiro se os outros presos deixassem ” (NOLL, 2004, p.14).

Porém o narrador não percebe que, de alguma forma, ele já é visto com desconfiança por alguns personagens, como é o caso da recepcionista do hotel que o trata de forma diferente por ele não carregar bagagem: “Ah, para os hóspedes sem bagagem pedimos um depósito correspondente a três diárias ” (NOLL, 2004, p.10).

O travestimento, nem sempre proposital, preenche provisoriamente o protagonista e, assim como as andanças, faz com que ele se sinta vivo e, por vezes, útil. Essa necessidade de ser requisitado é

evidente na passagem em que ele, ao chegar a um vilarejo, veste uma batina em decorrência da lavagem/secagem de suas únicas roupas. Ele começa a caminhar pela vila travestido de padre e os moradores o concebem como tal.

E é após a extrema unição desse falso padre que Diva morre: “Vai Diva, vai sem medo, vai... A velha então suspirou, e morreu ” (NOLL, 2004, p.67). A morte, que para Diva representa libertação, acompanha o ator ao longo de todo seu percurso. O romance se inicia com um cadáver sendo retirado do hotel onde o personagem irá se hospedar, passando pelo suicídio de Susan “Não havia dúvida: Susan tinha morrido. Lembrei que era o segundo cadáver que eu encontrava em menos de 48 horas. O outro, o do hotel em Copacabana” (NOLL, 2004, p. 31), terminando com a morte do próprio personagem no desfecho da narrativa.

Esse percurso, atravessado pela morbidez, parece estar em correspondência com o fim que espreita o protagonista. Ele dá pistas de que sucumbiria a qualquer momento: “As minhas pernas, fracas. O meu coração batendo desordenado, eu sei. E essa minha postura reumática...” (NOLL, 2004, p. 18). Ao chegar a Arraiol, após longa caminhada, o ator se sente mal e procura ajuda batendo nas portas das casas. Esse drama físico é introduzido por uma ópera, música que acompanha o percurso que culmina em sua queda “Nos arredores alguém ouvia ópera. Senti uma pontada no peito. Depois tossi muito. Por um instante a minha cabeça rodou” (NOLL, 2004, p.74). Após o desmaio, o protagonista acorda em um hospital e vê uma das pernas amputada.

A amputação de sua perna representa uma pausa na andança incessante. Perdendo o membro, ele sente a impotência de não mais poder caminhar e reflete sobre a irreversibilidade da mutilação: “Levantei a cabeça e vi o que eu continuaria vendo pelo resto da minha vida: que me faltava mesmo a perna direita. [...] Não pude evitar que me viessem algumas lágrimas” (NOLL, 2004, p.77).

A excisão é acompanhada também pela disfunção sexual, pois o homem viril que antes fora parece ter desaparecido: “Botei a mão na braguilha do pijama, percebi que eu apresentava uma ereção incompleta” (NOLL, 2004, p. 83).

Esse sentimento de impotência acompanha o ator durante toda a estada no hospital. Dependendo do médico e sobretudo do enfermeiro Sebastião, o protagonista roga para que aquilo seja apenas

um pesadelo: “O pesadelo que poderia ser representação, tamanha a dor e vergonha. De repente me acendeu a esperança de que aquilo tudo não passava de um pesadelo” (NOLL, 2004, p.76).

O desejo de ser outro também aparece para o protagonista em sonho. Em dois momentos da narrativa, ele afirma ter sonhado consigo em corpo de mulher:

No sonho eu era uma mulher sentada no alto de umas dunas. Começava a ventar, de modo que eu sentia nas pernas a ardência da areia esvoaçante. Era uma mulher lá dos anos vinte. Mas, ao contrário dos filmes da época, nada se via em preto-e-branco. Quase tudo puxava para o dourado, manchas rosadas. Eu usava um bracelete metálico. Cada vez que olhava para o bracelete eu via ele emitir faíscas suas ao sol. Estava muito quente. O meu vestido tinha um decote profundo. Penetrei a mão pelo decote e peguei um seio. (NOLL, 2004, p.29)

Tive um sonho estranho, no qual mais uma vez fui mulher. Só que agora, para acompanhar a minha vida, era uma mulher sem uma perna. Eu, essa mulher, numa estação de trem do interior, em volta apenas mato, esperava alguém que eu não tinha certeza que viesse. Aí o trem chega, enche de fumaça em volta, não dá para ver mais nada..., e eu acordei. (NOLL, 2004, p.101)

O primeiro sonho acontece quando o narrador dorme no ônibus ao lado de Susan. Quando ele acorda, intenta relatar o episódio para a moça que está morta. Aqui há o desejo de metamorfose vinculado, ainda que de forma rápida, ao cinema: seja pela evocação dos filmes em preto e branco ou pelos clichês do dourado, o decote, a luz do sol refletida no bracelete.

O segundo trecho também remete a um clichê da tradição cinematográfica: o trem no interior e a fumaça que toma conta da cena. Esse sonho acontece quando o ator está em viagem junto com Sebastião. Dormindo no banco de trás do carro enquanto o enfermeiro dirige, ele sonha novamente ser uma mulher que agora apresenta sua mesma condição física: não tem uma das pernas. Além de se identificar com ela fisicamente, é possível estabelecer um paralelo entre a situação dela (que espera alguém que talvez não venha) e do protagonista que vive, neste momento, dependente da caridade de Sebastião e teme não poder mais contar com o colega “Pensei o que seria de mim se Sebastião desaparecesse agora” (NOLL, 2004, p. 107). É ele quem resgata o ator da tristeza profunda na qual se

encontrava. O narrador afirma, inclusive, ser o enfermeiro um dos poucos que ele consegue acompanhar:

Quando Sebastião reaparecia, a minha vontade de fugir a qualquer preço dali descansava um pouco. Eu costumava dar atenção plena ao que ele falava- coisa rara em mim, que sempre tivera dificuldade em seguir os outros. O que Sebastião falava era exatamente aquilo que eu precisava ouvir para continuar me apegando à rala vida que eu ainda tinha em volta. (NOLL, 2004, p.87)

Enredo mínimos, sentidos múltiplos

Independente do tema, os pequenos enredos que atravessam a obra ficam dispersos dentro do conjunto. Não há relação de causa e consequência nos episódios narrados e o acaso parece imperar. Nesse emaranhado de pequenas histórias, há breves passagens de suspense que servem não para imprimir características específicas do gênero, mas para ressaltar, mais uma vez, essa não causalidade. Assim como outras cenas ocasionais que não se relacionam com o restante da narrativa, os trechos que evocam tensão também estão soltos.

A abertura do livro já entoa suspense, com o uso do advérbio de repente, trazendo expectativas, sobretudo pela temática apresentada após o termo: “De repente apareceram no topo da escada muitas pessoas, sobretudo homens com pinta de policiais, alguns PMS, e começaram a descer trazendo um banheirão de carregar cadáver. Lá dentro havia um corpo coberto por um lençol estampado” (NOLL, 2004, p. 9).

Entretanto, o livro não desenvolve a temática policial, tampouco um enredo de suspense, pois tais expectativas são rompidas com o retorno da narrativa aos enredos cotidianos “Numa das janelas uma mulher lixava as unhas. Havia um cheiro de café no ar. Apoiado num parapeito um garoto olhava o breve vôo de uma pomba. A pomba pousou num vão para ar-condicionado. Reparei que ali havia um ninho com um pombinho dentro” (NOLL, 2004, p. 13).

O prosaico, inclusive, é um dos elementos responsáveis por trazer à tona algumas reflexões existenciais: “Eu comia peixe e bebia um vinho branco. Nos intervalos, admirava o casal de alemães, ou verificava mais uma vez que a catedral tinha uma imensa escadaria.

Quando voltava a olhar para o prato, o cálice de vinho, eu me sentia a viver de rudimentos de ilusões ”(NOLL, 2004, p. 35-36).

Tais reflexões são essenciais antes de cada partida. O narrador faz balanços de suas estadas a fim de não deixar pendências pelos lugares por onde passa: “Num átimo me veio tudo o que eu vivi na cidade, como se eu precisasse fazer aquele rápido balanço para me sentir em condições plenas de partir ” (NOLL, 2004, p. 72). As partidas acenam para a novidade, contudo sempre retornam para o mesmo lugar— que é o próprio êxodo. Essa estrutura cíclica é nomeada por Júlio César Bittencourt Gomes de relato em espiral, que ele associa à “paralisia emocional” que acomete os personagens nollianos, como propõe no trecho a seguir:

seus personagens estão constantemente submetidos a uma contínua dilatação de sua capacidade de suportar a existência, a um crescente acúmulo de experiências-limite que os mantém como que em um permanente “estado de choque” e de “divórcio” de si mesmos. Hipertrofiada por um olhar em close, que confere não só às coisas externas, mas também às paisagens interiores, uma magnitude anômala e irreal, essa paralisia emocional que acomete os personagens de Noll se traduz, no plano da execução, num relato em espiral que tangencia sempre o ponto de partida sem nunca voltar a tocá-lo; que se afasta sempre sem nunca chegar a lugar algum, numa espécie de materialização – e vivência – do tempo como um presente perpétuo do qual qualquer síntese pode apenas suscitar uma vaga idéia. (GOMES, 2003, p. 53)

Desta forma, a temática *thriller* em Noll desemboca no mesmo lugar que o nomadismo: no anticlímax. Avelar (1999) acredita que da mesma forma que os personagens conseguem e perdem empregos, eles também são presos, internados, atacados pela polícia, sem que tais experiências apresentem relação de causalidade. Para o pesquisador, essas vivências são desprovidas de qualquer marco temporal além da sucessão esquizofrênica não causal dos fatos, desembocando em uma corrente anticlimática e aparentemente arbitraria que converte a sequência banal de acontecimentos em uma reflexão sobre a crise da narrabilidade da experiência (AVELAR, 1999, p. 172).

Conclui-se que os personagens nollianos, de alguma maneira, colocam-se à parte das convenções. Maffesoli (2001, p.132) afirma que o nomadismo contemporâneo permite a todos viver a marginalidade em um espaço em que não há mais centralidade. Isso

significa que, independentemente de posição social, gênero, etnia, todos estão propensos a viver como nômades, seja em outro continente, seja na própria cidade. O marginal, portanto, também pode ser qualquer um. Assim é o protagonista de *Hotel Atlântico*: pronto para ser acometido por enredos — prosaicos, *thrillers*— que alterem o curso de sua vida (se é que há um curso pré-definido para ela).

Schøllhammer (2011, p. 120) ressalta que Noll cumpre uma trajetória que o identifica como um original intérprete do sentimento pós-moderno da perda de sentido e de referência com uma narrativa que se move sem um centro, não ancorada num narrador autoconsciente. Segundo o pesquisador, os personagens nollianos se encontram em processo de esvaziamento de projetos e de personalidade, em crise de identidades e sempre em busca de pequenas e perversas realizações do desejo.

Considerações finais

Dos enredos nollianos, assim como em *Hotel Atlântico*, emergem os pensamentos mais obscuros; os desejos reprimidos ganham contornos poéticos pelo trabalho que o autor imprime em sua linguagem. O torrencialismo, tão frequente em suas obras, não é aquele balizado por tabus morais e que intenta desvendar a *psique* do homem contemporâneo. Ao contrário, os narradores, em sua maioria constituídos em primeira pessoa, expressam-se em um tom de desabafo, como se toda a confissão surgisse para afrontar uma sociedade conservadora relutante em aceitar tais proposições. Esse embate surge dos instantes e resquícios de narração que percorrem seus textos, sendo que tais instantes têm poucas relações entre si e não configuram um romance na acepção tradicional. Todavia abarcam questões importantes para pensar problemáticas sócio-políticas e, portanto, não se esvaziam de conteúdo social.

Personagens deserdados em busca de um *carpe diem* contínuo, no qual o passado pouco importa e para o futuro nada há de planejado. Viajantes sem bagagem, escritores que não escrevem, mendigos que não mendigam, personagens que negam suas próprias condições com o intuito de escancarar seus desajustes, que são, acima de tudo, motivados por vontades humanas. A lascívia, a inclinação ao ócio e a ira percorrem as trajetórias dos indivíduos, ganhando

protagonismo na obra nolliana. Tais trajetórias refletem a busca pelo lugar do eu no mundo, ainda que esse lugar só seja possível pela manifestação de transgressões.

Para Pires (2000, p.50), o texto do autor mostra o indivíduo contemporâneo e, mais propriamente, o indivíduo herdeiro das culturas colonizadas, vivendo em permanente conflito de (re) configuração da máscara que funciona como porta de acesso ao mundo: sua identidade. Sujeito histórico que se inscreve, inclusive, politicamente. A militância está presente na obra do gaúcho por se apresentar como possibilidade de mudança do mundo: transgredindo padrões, o universo nolliano se propõe a romper a barreira maniqueísta imposta e que é propagada pelos veículos midiáticos. O mocinho, aviltado pelo vilão, dá lugar ao estuprador (*O quieto animal da esquina*), ao pai que não assume a paternidade da filha (*Canoas e marolas*), ao marido que forja a própria morte para se livrar das amarras de um casamento (*Acenos e afagos*), ao casal mendigo que perambula pelo carnaval assaltando ricos estrangeiros (*A fúria do corpo*), enfim, obras nas quais o protagonismo é constituído por esses marginais. Maffesoli, refletindo sobre a condição nômade desse homem contemporâneo que confronta a concepção bem *versus* mal, dá uma pista para a compreensão do universo de Noll:

diante de um mundo que se pretende positivo, um mundo exigindo realismo, um mundo aparentemente uniformizado, sente-se renascer o desejo do “outro lugar”. De múltiplas maneiras se expressa a preocupação de estar “à parte”, de não aderir aos valores comumente admitidos, ou tidos como tal. (MAFFESOLI, 2001, p.107)

Talvez seja pertinente, então, classificar a obra do gaúcho como pós-moderna, respeitando os contornos delineados pelo contexto social, político e cultural do Brasil. A presentificação e a construção de personagens à deriva colocam seus textos nessa contemporaneidade com profusão de enredos.

Além disso, há uma aparente fragmentação narrativa em suas obras. Marcos Jesus de Oliveira (2011, p.92) argumenta que os personagens de Noll são fortemente marcados por um jogo de des/reterritorialização de agenciamentos e de intensidades psicossociais e são, portanto, personagens tipicamente pós-modernos que recusam criar para si uma narrativa coerente e orientada por um senso de

história, negando, por fim, qualquer ontologia ou metafísica em torno do sujeito. Na recusa em encontrar ou em constituir para si uma identidade estável e ancorada em representações sociais que instituem e impõem aos indivíduos modelos de identidade hegemônicos e dominantes, muitos dos personagens das obras de Noll conseguem se “desprender” das relações de poder, nas quais os padrões identitários, em geral, estão imersos.

Pensar em Noll como representante de um novo realismo também parece pertinente. Horne (2011) não desconsidera as teorias pós-modernas aplicadas aos estudos literários, mas propõe que a arte contemporânea deve ser pensada como continuidade de propostas anteriores e não necessariamente como ruptura. Para ela, a falta de tempo da época atual trata de captar algo do instantâneo, de fazer uma ficção pautada no presente absoluto, o que é uma marca nolliana.

A discursividade do olhar construída por Noll em *Hotel Atlântico* tem a forma de planos curtos e descontínuos, submetidos a um processo de montagem de fragmentos heterogêneos. Suprimindo as conexões—causais, temporais—que corresponderiam a uma montagem fluída, ele opta por apresentar pedaços de enredos que pouco se relacionam, deixando o leitor em falta, como expõe Villaça:

A economia de recursos utilizada pelo narrador na apresentação do texto denuncia a mutilação da narrativa em todos os níveis. É a falta que articula o universo narrado, seja pela ausência de totalização no nível temporal, no nível espacial, seja pela ausência denexo entre as partes ou pela gratuidade com que se sucedem as cenas. Os efeitos, inúmeras vezes, precedem as causas. O leitor se sente em falta, incapaz de codificar o texto. (VILLAÇA, 1996, p. 106)

O narrador do romance em pauta faz um percurso sensorial, no qual a visão comparece mesclada aos demais sentidos. Tal percepção sensória é fragmentária, descontínua, instantânea, migrando de uma coisa à outra, de uma sensação à outra, desenhando uma “viagem” também sem foco nem direção no plano dos sentidos. Nesse caso, a apreensão sensorial também seria nômade e não se fixa: “Abri a cortina da janela, olhei para cima, vi um pouco do céu, naquele dia azul. Tirei o casaco. Me virei para o interior do quarto. Mais uma vez notei a mancha de sangue no carpete. Liguei o rádio” (NOLL, 2004, p. 15).

Enunciados curtos estão presentes na construção da obra. A adjetivação não se expande e a dicção narrativa também é fragmentada. Assim, misturam-se apresentações concretas daquilo que o narrador observa com reflexões sobre sua condição:

Quando sentei na cama ouvi um gemido rouco, profundo como de um animal. Veio um outro gemido, e então peguei o travesseiro e esmaguei contra os ouvidos. Indaguei se eu não andava muito nervoso, cheio de palpitações. Aí joguei o travesseiro longe e sacudi a cabeça com certa violência. O gemido persistia, era masculino e agora vinha ritmado. Peguei em mim, eu estava levemente excitado. Peguei o telefone e esperei que a portaria atendesse. A me-lindrosa atendeu. – Sou recém-chegado, eu quero um uísque sem gelo, mas gostaria que você mesma trouxesse. (NOLL, 2004, p. 11)

O discurso do olhar aqui se apresenta como visão, alucinação e não como percepção do real. Esse eu, ameaçado, sitiado—como explica Nizia Villaça (1996, p.103)—restringe ao máximo seu campo de visão e o pensamento reflexivo em geral. Há em Noll um constrangimento da imaginação, retração do foco narrativo, abandono dos grandes fenômenos sociais e políticos, retomada do eu como tema, do eu mínimo. Essa sensibilidade minimalista, que se constrói pelo descarnamento das sequências, resulta numa visão da gratuidade total dos acontecimentos.

Referências

- AUGÉ, Marc. *Não-lugares*: Introdução a uma antropologia da super-modernidade. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota*: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- AVELAR, Idelber. “João Gilberto Noll e o fim da viagem”. In: *Travessia*: Revista de Literatura, n.39, Florianópolis, UFSC, 1999. p. 167-192. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/14632/13381>. Acesso em: 11/08/2020.
- BARBIERI, Therezinha. *Ficção impura*: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.
- CARDOSO, Sérgio. “O olhar dos viajantes” In: NOVAES, Aduino (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 347-360.

- GOMES, Júlio César de Bittencourt. *Imagens, esquinas e confluências: um roteiro cinematográfico baseado no romance O Quietos Animal da Esquina*, de João Gilberto Noll seguido de anotações. Tese (doutorado) -Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS, 2003. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/3050/000380961.pdf?seuence=1>. Acesso em: 11/08/2020.
- HORNE, Luz. *Literaturas reales: transformaciones del realismo en la narrativa latino americana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2011.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- MAGALHÃES, Maria Flávia Armani Bueno. *João Gilberto Noll: um escritor em trânsito*. Dissertação (Mestrado)- Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, SP, 1993. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/269156>. Acesso em: 11/08/2020
- MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- NOLL, João Gilberto. *Hotel Atlântico*. São Paulo: Francis, 2004.
- OLIVEIRA, Marcos de Jesus. Nós, poetas de nossas vidas?: desejo, homoafetividade e sujeito pós-moderno em *Berkeley em Bellagio*, de João Gilberto Noll. In: *Vivência: Revista de Antropologia*, Natal, n. 37, 2011. p. 91-103.
- OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca*, João Gilberto Noll e Chico Buarque. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- PERKOSKI, Norberto. *A transgressão erótica na obra de João Gilberto Noll*. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 1994.
- PIRES, Antônia Cristina de Alencar. Errância: Transgressão (Memória e Identidade em *A Céu Aberto*). In: MENDES, Lauro Belchior. (org.) *Memórias do presente: ensaios de literatura contemporânea*. Belo Horizonte: Pós-Lit/FALE/UFMG, 2000. p.39-52.
- SEIDEL, Roberto Henrique. *Do futuro do presente ao presente contínuo: Modernismo vs Pós-Modernismo*. São Paulo: Annablume, 2001.
- SCHØLLAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

“The Turn of the Screw”: leituras possíveis e a dissimulação no texto ficcional

Karina Moraes Kurtz¹

Introdução

A presente análise pretende explorar os principais temas que se sobressaem na leitura de *The Turn of the Screw*, de Henry James, através de passagens no texto envolvendo os narradores e as personagens, relacionando com a crítica literária de autores como Percy Lubbock, Wayne C. Booth, Wolfgang Iser, Terry Eagleton, Antoine Compagnon, entre outros. Procurando respostas em meio a uma obra que dividiu tantas opiniões ao longo das décadas, este romance seria uma obra ficcional de cunho sobrenatural ou seria uma obra de horror psicológico?

Para a realização do trabalho foi utilizada a versão original da obra, em língua inglesa, da edição de 1995, pela Bedford Books of St. Martin's Press, editado por Peter G. Beidler; dividido em cinco partes, referentes a críticos literários que escreveram pensando unicamente na obra.

Durante o trabalho, conforme se mostrou necessário, foram utilizados trechos do texto original, colocando as suas respectivas traduções em notas de rodapé numeradas. É importante mencionar que para as referências que serão citadas no decorrer da análise, serão acrescentadas também da respectiva tradução para a melhor compreensão de todos os leitores, assim, nenhuma informação precisa se restringir apenas a uma língua específica. O presente artigo está dividido em: Introdução, Referencial Teórico, um resumo da narrativa, logo em seguida uma análise sucinta sobre os principais aspectos que permeiam a obra – de maneira geral. Por fim, as considerações finais e as referências teóricas deste trabalho.

1. Graduada em Letras – Lic. – Hab. Literaturas Língua Inglesa (UFSM), Mestre em Letras – Estudos Literários (UFSM) e doutoranda em Letras – Estudos Literários (UFSM). E-mail para contato: kakakurtz@gmail.com

Referencial Teórico

A literatura tem a capacidade de transformar o mundo, apresentar diferentes realidades, é um grande transformador social (COMPAGNON, 2014). Ela nos cabe não apenas como uma porta de ficção para um mundo imaginário mas como meio de crítica de regimes impostos, ideologias que servem como meio de controle social, e nisso, o exercício de ler, refletir e questionar age como um poderoso transformador social, em que cada indivíduo aprende a explorar o seu lado humanizador e respeitoso com o seu semelhante (TODOROV, 2008). Torna-se um dever levar às demais pessoas, de diversos contextos, a importância de adquirir este conhecimento a respeito do poder libertador proporcionado pela literatura; e para os alunos e pesquisadores da área, através da teoria, que permite o ser reconhecer-se como sujeito capaz de criticar e questionar tudo a sua volta, e não apenas dentro da literatura, mas em todos os meios de propagação, todas as mídias as quais somos expostos atualmente. Para CULLER, “acabamos aceitando se (CULLER, 1999, p.18) m discussão” as mais diversas doutrinas.

[...] a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. (CANDIDO, 1995 p. 175,)

A literatura fala, basicamente, sobre tudo que faz parte da(s) realidade(s) (ilusória ou não), fala de outras realidades (narrativas ficcionais) e dela mesma, constituindo uma metalinguagem, como no caso da obra *The Turn of the Screw*, que inicia contando uma história ao redor da lareira, sobre um homem (Douglas) que irá narrar outra história, escrita em um diário por uma terceira pessoa que conta o que lhe aconteceu anos atrás.

Ainda de acordo com Compagnon (2014), nenhum texto possui uma concreta originalidade, visto que um texto sempre será referência e fruto da leitura de outros textos; um conceito explorado em livros de história da literatura, em que percebemos que os textos

científicos de historiadores e afins não passam de (re)leituras de outros textos de cientistas e pensadores passados. Ou seja, o principal em si seria uma produção poética, representação ou literatura, de uma realidade verossímil, mostrando a importância e o dever que a literatura teria de, através da linguagem, interpretar de maneira mais verdadeira ou falsa as diversas realidades que o mundo nos apresenta em seus contextos e tempo/espço únicos. No entanto, sendo a realidade uma convenção, que é (re)interpretada por filósofos e pensadores de todas as épocas, sob várias críticas diferentes, sob seus respectivos dogmas, a *mimêsis* citada é fadada a ser reinterpretada nos próximos séculos por futuros escritores, pensadores e críticos literários.

Para Barthes, o livro não é gestado antes de sua escrita. Todo ato de escritura é uma prática performática, ou seja: é um ato que reside no espaço do aqui e agora. O autor é responsável por misturar as escritas, fazendo uma bricolagem de textos diferentes. Deste modo, um escrito remete a outro, em uma intertextualidade infinita. (NETO, 2014, p. 155)

Dessa maneira, não importando de fato se a narrativa é verdadeira ou ficcional, visto que não passariam de releituras de textos escritos baseados em outros textos (COMPAGNON, 2014). No caso, o que viria realmente a interessar, e nisso me refiro também à presente obra de Henry James, seria o debate entre os próprios leitores e críticos a respeito das diversas vozes que narram essa assustadora história de fantasmas à luz do fogo, e não se a preceptora realmente viu ou não os fantasmas. Para Booth (1995):

[...] readers of *The Turn of the Screw* have found themselves unable to agree about the kind of story it is, about the emotional or intellectual responses it calls for, about who does what to whom, or even about who tells which parts of the story. I can think of no other work of art that has stimulated as many contradictory readings. I want to pursue here the tricky question of what we readers are to make out of all this controversy. It might almost lead us to think that reading such stories and talking about our responses is a pointless, even crazy business - until we remember the variety of "readings" we meet of events in so-called real life. How many interpretations do you think we could find, if we searched hard, for what really happened in the French or American revolutions or

the Vietnam War, or for your true motives in some important choice you have made, such as choosing college or a major? (BOOTH, 1995, p. 164)² [grifos do autor]

Mas e quanto à intenção do autor, o que James (1995) teria desejado ao finalizar uma história de fantasmas no momento do clímax, com a morte de uma criança? Seria apenas dar a “outra volta do parafuso” ou ele teria feito com outro propósito? De acordo com COMPAGNON (2014), duas ideias circulavam no mundo ao que diz respeito a intenção do autor: a primeira é uma ideia antiga referente ao positivismo e ao historicismo, que relacionava o sentido da obra à intenção do autor; a outra, uma ideia moderna, que mostra a importância da intenção do autor a fim de determinar a significação da obra, ideia que foi divulgada pelo formalismo russo, o *new criticism* e o estruturalismo francês. E por vezes, há ainda a ideia que “aponta o leitor como critério da significação literária” (COMPAGNON, 2014, p. 47).

A partir de Compagnon (2014), para que se possa estabelecer um sentido literário, é necessário estabelecer como critério pedagógico a intenção do autor. No entanto, para a corrente anti-intencionalista, é irreal assumir qualquer que seja a intenção, simplesmente pelo fato de que é impossível saber, e que, de acordo com Wilhelm Dilthey (1833-1911), “um texto pode ser compreendido, mas não poderia ser explicado, por exemplo, por uma intenção” (COMPAGNON, 2014, p. 61). No entanto, a busca por significação e sentido de um texto torna-se diferente da intenção do autor; são também de maior importância, pois podem ser utilizados como alicerces para fins de

2. “[...] os leitores de *The Turn of the Screw* não conseguem concordar sobre o tipo de história que é, sobre as respostas emocionais ou intelectuais que ela exige, sobre quem faz o quê a quem, ou até quem narra quais partes da história. Não consigo pensar em nenhuma outra obra de arte que tenha estimulado tantas leituras contraditórias. Desejo abordar aqui a questão complicada do que nós, leitores, devemos tirar de toda essa controvérsia. Pode quase nos levar a pensar que ler tais histórias e falar sobre as respostas que encontramos é um negócio inútil, até louco - até que nos lembremos da variedade de “leituras” que encontramos nos eventos da suposta vida real. Quantas interpretações você acha que poderíamos encontrar, se procurássemos o bastante, o que realmente aconteceu nas revoluções francesa ou americana ou na Guerra do Vietnã, ou por seu verdadeiro motivo em uma escolha importante que tenha feito, como por exemplo, na escolha de uma faculdade ou um mestrado?” [tradução minha]

interpretação e aplicabilidade em determinados contextos. Vale lembrar também a diferença entre significação e sentido, apontado por Compagnon (2014, p. 85) “o sentido é o objeto da interpretação do texto; a significação é o objeto da aplicação do texto ao contexto de sua recepção”, afinal, aquilo que o texto demonstra comunicar ao seu público alvo é mais importante do que a real intenção do autor (COMPAGNON, 2014).

Partindo do pressuposto que o texto nada mais é que um veículo para se chegar ao leitor, é importante priorizar que a intenção não é tão importante assim como muitas correntes defendem, afinal, é possível afirmar que o autor é o mesmo narrador que tem sua voz presente no texto? O autor escreveu o texto a partir de seu “eu social”, ou seu “eu pessoal”? E como definir isso? Além de irreal, seria um erro grave negar a existência da polidez³ e das faces positivas e negativas atrás das quais todos nós escondemos quem, no fundo, somos, ou pensamos que somos e que pode não ser aprovado no contexto diário, frente aos preconceitos existentes no mundo atual (YULE, 1996). A polidez, associada com a civilidade, garantem as boas regras de sobrevivência, em que a civilidade atua com o propósito de impedir que eu invada o espaço do outro e que este, por sua vez, invada o meu (BAUMAN, 2001). E como definir todos esses “eus” diferentes em uma narrativa como *The Turn of the Screw*, onde temos três narradores distintos? O primeiro narrador inicia contando a história das pessoas que estão na roda da lareira, o segundo narrador, Douglas, espera chegar o manuscrito, e por último a narradora que é a preceptora, que conta dentro do manuscrito a sua história aterrorizante, visto que este fora um diário transformado mais tarde em manuscrito. Segundo Barthes (2012, p. 21) “o *eu* de quem escreve *eu* não é o mesmo que o *eu* que é lido por *tu*” [grifos do autor], ou seja, é importantíssimo diferenciar aqui, as partes que de fato interessam, como entendido em Barthes, são o público leitor (ou o receptor) e o significado que é produzido com a leitura da obra, restando a origem, o Criador, “que seria a mensagem do Autor-Deus” pertencente ao contexto histórico da obra, e pois pouco (ou nada) pode-se conhecer a respeito da vida e dos dogmas de um autor (BARTHES, 2012, p.

3. Quando uso o termo ‘polidez’ me refiro ao termo estudado por Yule (1996): ‘politeness’, e as ‘positive’ e ‘negative’ faces do cotidiano.

62). Levando sempre em consideração que leitores não diferenciam, com frequência, o autor real e o autor-implícito (BOOTH, 1980).

Para os críticos não importa o que o leitor fará com o produto final de sua leitura, o que seria de fato importante é o gênio por trás das escrituras, no entanto, qualquer pessoa que lance ao mundo um produto de sua criação deseja saber os desdobramentos ou se interessa que pelo menos alcance um público para o qual escreve, molda, pinta, constrói; sendo assim, para o autor, talvez o que mais importa seja o leitor. De nada serve um texto enclausurado sem ser lido, sem receber uma voz ativa, que o proporcione vida e o coloque em funcionamento. Para Winsatt e Beardsley, em Lima (2002):

O poema não pertence nem ao crítico, nem ao autor (desliga-se do autor ao nascer e percorre o mundo subtraindo-se ao poder ou ao controle do criador sobre ele). O poema pertence ao público. Corporifica-se na linguagem, posse peculiar do público, e trata do ser humano, objeto de conhecimento público. (LIMA, 2002, p. 643)

A relação que este primeiro texto realiza com o texto de Booth (1980), de acordo com minha interpretação, seria do poder exercido pelo escritor-narrador, e a linha tênue existente entre ambos. O leitor precisa confiar na voz presente em todo texto que lhe mostra eventos e situações, mas ao mesmo tempo precisa desconfiar do que essa voz lhe diz (e mostra) quando atribuído algum juízo de valor diante de ações e caráter de seus personagens. Booth impõe que essa voz deve ser verdadeira e não pode manipular o leitor baseado em seus pré-julgamentos, conduzindo o leitor assim a pensar de terminada forma, semelhante a essa voz que conduz a leitura e os acontecimentos.

De acordo com Aguiar e Silva (2007), quanto mais distante um objeto textual de seu receptor, mais será difícil a compreensão do polícode já induzido em ambos; ou se a capacidade do receptor for diferente à necessária para a leitura (proveitosa) de um texto. Com isso, o criador deve estar diante dessas possibilidades, e tornar o texto, mesmo que belo e com sua linguagem poética, compreensível a seus possíveis receptores.

Para Aguiar e Silva (2007), é necessário levar em consideração as reflexões realizadas acerca da compreensão estética do texto por diferentes grupos sociais em diferentes contextos históricos. Cada leitor, já com seus pressupostos definidos, formará um sentido e significado, bem como atribuirá um valor estético à obra, baseado

em seus juízos de valor, ao comparar com o tempo em que vive e com o próprio contexto histórico da obra. Devemos ter sempre em mente que um texto pode gerar inúmeras interpretações diferentes ao longo de um período, e que apesar dessa leitura ter importância, é ainda mais importante o que o receptor fará com esses significados e conceitos que chegam até ele (LIMA, 1979).

O surpreendente é que as obras-primas perduram, continuam a ser pertinentes para nós, fora de seu contexto de origem. E a teoria, mesmo denunciando a ilusão do valor, não alterou o cânone. Muito ao contrário, ela o consolidou, propondo reler os mesmos textos, mas por outras razões, razões novas, consideradas melhores. (COMPAGNON, 2014, p. 250)

Para Lubbock (2006), que relata a característica que marca uma narrativa, a sua capacidade de imersão do leitor, se tornando ainda mais difícil julgar e produzir uma crítica a respeito de algo que inunda a mente do leitor e fala para ele sobre ele mesmo, sobre emoções humanas e locais fantásticos, tornando-se extremamente difícil se “desligar” do livro em si, não esquecendo que todo crítico literário também é leitor, leitor não apenas de uma voz que narra uma história, mas de uma obra de arte, assim como uma escultura ou uma pintura, fato que o público em geral esquece.

No entanto, de acordo com a narrativa analisada neste artigo, o papel do leitor não é o principal, em virtude das décadas de discordância entre eles referente a verdadeira natureza de *The Turn of the Screw* e ao que compete a saúde mental da preceptora, mas o papel do narrador, ou nesse caso, narradores. Segundo Booth (1980), o próprio narrador não passa de uma outra criação do autor, e raramente, ou até mesmo nunca, representará o artista em si, sendo apenas mais uma das “máscaras” criada por ele (autor). A partir disto, Booth implica que apenas diferenciando estes dois termos será possível discutir de maneira produtiva a relação entre seriedade e sinceridade do autor. Ao contrário de Foucault (2011), que diz que o autor seria quem implementa o discurso e não assume papel de gênio em hipótese alguma, “assim Foucault finaliza sua conferência: que importa quem fala?” (NETO, 2014, p.159).

Booth (1980) também expõe a necessidade do leitor em perceber sua importância e não ser apenas manipulado de um lado para o outro, e sim, ao perceber a sua importância na leitura como explorador

daquele mundo imaginário e formador de sentido, ele perceberá os eventos sofridos pelo herói, e as injustiças, como se ocorressem consigo mesmo, passando a sentir e pensar em questões que não precisam estar explícitas no discurso. Portanto, teria Henry James escrito *The Turn of the Screw* de acordo com acontecimentos reais em sua vida? E com isso, inseriu um pouco de si mesmo dentro da história, não querendo desaparecer por completo diante do leitor, afinal, ele é o gênio por trás dessa obra que ainda gera tantas discussões e contradições nos dias atuais. É possível que James tenha sido influenciado por fatos de sua própria vida, pois assim como é impossível um autor se ausentar completamente de sua escrita, se silenciar por completo, é impossível que sua vida não o afete, pois ele e sua obra estabelecem um vínculo quase que maternal, no momento em que a obra “nasce”.

É importante mencionar neste capítulo, para concluí-lo, características de Henry James como autor. Ele possui a maestria de criar a ilusão no leitor durante a leitura de suas obras. É possível dizer que não há nele uma linha limítrofe do foco narrativo. A leitura desta obra ocorre de maneira objetiva-subjetiva, em que a história acontece através da mente dramática de uma “personagem-centro-refletor”. Ou seja, essa personagem deveria fornecer os relatos e eventos da obra através da sua perspectiva, sendo inteligente e capaz de gerar uma ilusão da realidade ou uma realidade feita de ilusão. Para Junkes (1997, p. 157), “H. James constitui marco pioneiro inolvidável na exploração do foco narrativo”.

Henry James e a religião

Henry James viria a ser um membro de uma das famílias intelectuais mais poderosas dos Estados Unidos da América. Seu irmão, William, filósofo e psicólogo, foi um destacado escritor que se mostrou promissor logo na juventude nas áreas de Artes e Ciências. Henry James excedeu qualquer outro escritor norte-americano, tendo publicado vinte romances e mais de cem contos e crônicas, além de peças de teatro, textos críticos, diários, manuscritos, resenhas e cartas. Ele e seu amigo Benson conversavam muito sobre fantasmas, e em 12 de janeiro de 1895, em seu diário, James descreveu em detalhes a história de fantasmas que Benson lhe contou:

Note here the ghost-story told me at Addington (evening of Thursday loth), by the Archbishop of Canterbury: the mere vague, undetailed, faint sketch of it- being all he had been told (very badly and imperfectly), by a lady who had no art of relation, and no clearness: the story of the young children (indefinite number and age) left to the care of servants in an old country-house, through the death, presumably, of parents. The servants, wicked and depraved, corrupt and deprave the children; the children are bad, full of evil, to a sinister degree. The servants *die* (the story vague about the way of it) and their apparitions, figures, return to haunt the house *and* children, to whom they seem to beckon, whom they invite and solicit, from across dangerous places, the deep ditch of a sunk fence, etc. - so that the children may destroy themselves, lose themselves, by responding, by getting into their power. So long as the children are kept from them, they are not lost; but they try and try and try, these evil presences, to get hold of them. It is a question of the children "coming over to where they are." It is all obscure and imperfect, the picture, the story, but there is a suggestion of strangely gruesome effect in it. The story to be told-tolerably obviously- by an outside spectator, observer. (*Notebooks* 178-79) (BLEIDER, 1995, p. 12-13)⁴ [grifos do autor]

The Turn of the Screw foi publicada em uma revista ilustrada em Nova Iorque, chamada Collier's Weekly, no final de 1897, a convite do

4. "Aquí está a história-fantasma que o arcebispo de Canterbury me disse em Addington (noite de 10 de outubro): um mero e vago esboço, indeciso e desinteressado de tudo - foi tudo o que lhe disseram (muito mal e imperfeitamente) por uma moça que não possuía parentesco e nenhuma clareza: a história das crianças pequenas (número e idade indefinidos) deixadas aos cuidados dos criados em uma antiga casa de campo, devido à morte, presumivelmente, dos pais. Os servos, perversos e depravados, corrompem e depravam as crianças; as crianças são más, cheias de maldade, num grau sinistro. Os servos morrem (a história é vaga sobre a morte deles) e suas aparições, suas figuras voltam a assombrar a casa e as crianças, para quem parecem acenar, a quem convidam e chamam para lugares perigosos, como a vala profunda de uma cerca afundada, etc. - para que as crianças se destruam, se percam, por responderem ao seu chamado, sucumbindo ao seu poder. Enquanto as crianças forem mantidas longe deles, elas não estão perdidas; mas eles tentam e tentam, essas presenças malvadas, se apoderar deles. É tudo sobre fazer com que as crianças "vão até eles". Tudo é obscuro e imperfeito, a imagem, a história, mas há algo que sugere que há uma coisa terrível por trás. A história a ser contada - de uma maneira tolerável - por um espectador externo, um observador. (Cadernos 178-79)" (BLEIDER, 1995, p.12-13) [tradução minha]

editor da revista. A história foi dividida em doze partes. Como forma de convencimento do público, foi publicado juntamente, um antigo manuscrito da história de fantasmas, baseada nas experiências de uma mulher que E. W. Benson conheceu.

É válido mencionar que o pai de Henry James, Henry Sr., era impressionado pelo assunto de fantasmas, espiritualidade e possessão espírita. Inclusive o irmão de Henry James, William, pesquisou profundamente sobre isso — no último período do século XIX esse assunto estava ganhando mais visibilidade tanto no ramo da literatura quanto no ramo científico. O espiritualismo moderno começou em torno de 1848, com uma história assustadora de fantasmas na família Fox, em Nova Iorque. Nesse mesmo ano, Catherine Crowe publicou um livro chamado ‘The night Side of Nature’, ou ‘Ghosts and ghosts Seers’, um relatório sério a respeito do que se conhecia acerca de fantasmas. O livro ganhou muita fama e inúmeras impressões e edições. Inspirou também a criar o Grupo de Fantasmas de Cambridge em 1851, na Universidade Trinity (Trinity College), na Inglaterra. Com o tempo, o grupo passou a se chamar Sociedade de Pesquisas Psíquicas, tendo como líder Henry Sidgwick; o grupo apontou o pai de Henry James como um observador antigo e confiável dos fenômenos espirituais.

“The Turn of the Screw”

Esta obra tem provocado inúmeros debates e gerado discussões entre alunos, pesquisadores, críticos e leitores em geral, principalmente a respeito das duas vertentes possíveis de leitura: uma história de fantasmas ou uma história de distúrbios mentais graves que conduzem a um litígio? De acordo com os textos reunidos por Bleider:

The Turn of the Screw has been to critics a chameleon text, taking on a coloring that lets it blend in with almost any way of reading it. Depending on who is reading it, the story can be a gothic tale in the tradition of Poe, a romantic tale in the tradition of Hawthorne, or a realistic tale in the tradition of Howells. It can be a Freudian tale of sexual repression, an allegory of good and evil, a detective story about murder and deception, a call for better treatment of children, or a reflection of hidden truths about its author. It can demonstrate its author’s knowledge of scientific research on

ghosts, his rejection of that knowledge, his accord with the social structures of his time or his rejection of those structures. It can be read as a Marxist statement, a feminist statement, or a homosexual statement. (1995, p. VIII)⁵ [grifos do autor]

A história inicia com uma pessoa (o primeiro narrador) e um grupo ouvindo a uma história de terror que envolve uma criança, deixando todos apavorados e atentos, perto da lareira, momento em que Douglas, outro personagem, se oferece para contar uma história, lida por ele de um manuscrito, mais aterrorizante que a história atual a qual eles ouvem. O grupo aguarda o manuscrito, com isso, Douglas conta que a história lhe foi contada pela preceptora da sua irmã, e o fato ocorrido aconteceu quando ele (Douglas) possuía apenas 10 anos de idade, e a preceptora, 20. Essa história teria acontecido em torno de trinta anos atrás e seria mais aterrorizante que a primeira, pois envolveria duas crianças.

Então surge a terceira história, dentro da história do narrador, a qual é contada pela preceptora. A moça inicia contando que havia recém deixado sua casa no interior para uma entrevista de emprego; a entrevista seria com um senhor que havia ficado responsável por seus sobrinhos, um casal, devido a morte dos pais deles, em uma casa, também no interior, em Essex. A moça logo se sentiu atraída pelo tio das crianças, pois este estava bem vestido, e a aparência dele a deixou como que “sem fôlego”. A mesma aceitou o emprego, sabendo que toda a responsabilidade das crianças ficaria sobre ela, pois ele deixa explícito que não deseja ser incomodado com qualquer assunto referente a casa ou as crianças. A moça se sente pressionada,

5. “Turn of the Screw” foi para os críticos um texto camaleão, assumindo qualquer tipo de leitura. Dependendo de quem está lendo, a história pode ser um conto gótico na tradição de Poe, um conto romântico na tradição de Hawthorne, ou um conto realista na tradição de Howells. Pode ser um conto freudiano de repressão sexual, uma alegoria do bem e do mal, uma história de detetive sobre assassinato e decepção, um pedido por melhor tratamento das crianças ou um reflexo de verdades ocultas sobre seu autor. Pode demonstrar o conhecimento do autor sobre pesquisas científicas sobre fantasmas, sua rejeição desse conhecimento, sua concordância com as estruturas sociais de seu tempo ou sua rejeição dessas estruturas. Pode ser lido como uma declaração marxista, uma declaração feminista ou uma declaração homossexual.” (BLEIDER, 1995, p.VIII) [tradução minha]

tão jovem e com tantas responsabilidades, porém aceita o emprego, sentindo uma grande emoção ao mesmo tempo. Lá ela deveria cuidar de Flora, a menina, e Miles, o menino, mais velho, que estuda em uma escola com internato. Ao chegar, a preceptora fica maravilhada com a grande mansão, o campo e o jardim do local, a criada da casa, Sra. Grose, toma conta de Flora. Em seguida, Miles retorna da escola, com uma carta que informa que fora expulso e que nunca mais deverá retornar a escola. Não informa, porém, o motivo. A preceptora, tomada pela beleza angelical e magnífica do menino, evita questionar o motivo, não tem voz com ele, pois não acredita que um jovem tão lindo e de feições puras seria capaz de um ato terrível a ponto de ser expulso.

Com o passar dos dias, a preceptora passa a enxergar duas figuras mórbidas pela casa, um homem e uma mulher que ela não reconhece. Levando o problema para a Sra. Grose, é informada de que as características físicas descritas por ela, são iguais às dos antigos criados da casa, a Srta. Jessel e o Sr. Peter Quint, ambos já mortos. A preceptora descobre, ao questionar a Sra. Grose, que ambos tiveram um caso amoroso, e que as crianças passavam muito tempo na companhia de ambos, o que poderia ter subvertido a natureza pura e inocente de Flora e Miles. A preceptora agora se encontra em dúvida constante quanto às crianças e se ambas sabem que os fantasmas estão na casa, mas estão escondendo isso dela.

À noite algumas coisas estranhas acontecem: as crianças vagam pela casa e espiam a preceptora atrás das portas. Mais tarde, Flora deixa a casa sem permissão e é encontrada longe dela, sozinha; porém, ao chegar ao local, a preceptora indaga a menina a respeito da Srta. Jessel, crente que Flora estava falando com ela, pois a preceptora alega enxergar isso em sua narrativa. Flora não entende e nega, entrando em um estado assustador e doente, com febre, pedindo para ficar afastada da preceptora, pois está com medo.

A preceptora comanda que a Sra. Grose leve a menina ao tio dela, enquanto ela fica com Miles na casa; nessa noite, a preceptora decide questionar o menino a respeito da carta da escola e o porquê da expulsão dele, e o questiona sobre o fantasma de Peter Quint, pois está vendo o mesmo na janela. O menino tenta ver o fantasma, alegando que jamais viu coisa desse tipo, e a preceptora o bloqueia, gritando com ele. Ela descobre então que o menino morreu em seus braços, crente que o fantasma o abandonou, pois não se encontra mais na janela.

Temas principais da obra

Neste tópico, a análise mantém o foco em três temas muito importantes e evidentes na obra selecionada para este artigo. São temas que permeiam o interior da história que é narrada dentro da história, a respeito do diário deixado pela preceptora da irmã de Douglas. Os temas selecionados são: o sobrenatural, a presença do bem e do mal, a repressão sexual sofrida pela preceptora, a presença da grande diferença entre as classes sociais referidas na narrativa e alguns comentários referentes ao clima da obra, através do romanista David Lodge (2017).

O sobrenatural e os elementos fantásticos no mundo ficcional

De acordo com Hogle (2004), os locais mais comuns no gênero gótico ocorrem dentro e ao redor de um antigo castelo ou casa, às vezes aparentemente abandonado, às vezes ocupado. Na ficção gótica você pode não ter sempre eventos sobrenaturais físicos, que causam horror e choque; mas principalmente a presença do terror psicológico, que ameaça não apenas a vida do personagem, mas sua sanidade, fazendo-o questionar a si mesmo (HOGLE, 2004).

Com relação ao tipo de narrador, recorda-se que há três narradores, e a narrativa de nome *The Turn of the Screw* configura uma metalinguagem, pois conta uma história dentro de outra história, portanto temos a presença de três narradores: um que apresenta o personagem que escuta a história próximo do fogo, Douglas e a preceptora. Por outro lado, a história principal ocorre através da perspectiva da preceptora, afinal, o leitor “enxerga” a história através dos olhos e mente dela, é interessante o leitor aqui questionar o quão confiável é esta narradora:

Uma leitura ingênua pode conduzir o leitor a crer piamente nos acontecimentos narrados; por outro lado, uma leitura atenta conduz a um questionamento dessa parcialidade, especialmente se levado em conta a organização, a coesão do relato, a obsessão experienciada pela governanta e o modo como embasa a sua concepção de realidade. (MATOS, 2018, p. 473)

Se faz necessário mencionar a grande capacidade de James quanto às suas técnicas de fingir no texto ficcional e de criar uma leitura ambígua e com várias direções e centros, visto que após mais de cem anos ninguém consegue chegar a uma conclusão. Para Junkes:

De fato, H. James nunca formulou uma sistematização de categorias do ponto de vista, mesmo porque tal sistematização só poderia ocorrer quando o assunto estivesse mais largamente tratado, e James foi pioneiro nesse tratamento. James procurava em verdade uma “arte da ficção”, uma técnica global (incluindo, ao lado do ponto de vista, outros aspectos técnicos como a organização do enredo — “plot” —, o tom, o estilo, a caracterização de personagens) que não apenas firmasse a ilusão de realidade, como já fazia a tradição literária, sobretudo realista, mas que a substituísse pela verdade duma ilusão, explorando a perspectiva, que se manifesta pela interpretação dos fatos, e assim superasse tanto a frouxidão narrativa (a vituperada “looseness”) como a tradicional onisciência do autor. (1997, p. 149) [grifos do autor]

De acordo com Eco (1994), referente à obra ficcional e a função da imaginação, em relação ao leitor e suas obrigações diante desta literatura, existe a provável necessidade de diferentes tipos de leitores para diferentes tipos de obras e seus respectivos gêneros literários. Por outro lado, Iser expõe que é amplamente discutível o quão fictícia é uma obra ao se tratar de relações sociais e humanas, e junto disso, emoções e sentimentos que são comuns a todos os leitores, questionando se uma obra de fato fictícia é assim um mundo imaginário e fechado em si mesmo (LIMA, 2002). Em comparação com a metáfora utilizada por Eco,

“Bosque” é uma metáfora para o texto narrativo, não só para o texto dos contos de fadas, mas para qualquer texto narrativo. [...] Um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam. [...] Num texto narrativo, o leitor é obrigado a optar o tempo todo. [...] às vezes o narrador quer nos deixar livres para imaginar-mos a continuação da história. (1994, p. 12)

Nesse sentido, é interessante retornar ao que Iser nos fala referente a tríade formada pelo real, pela ficção e pelo imaginário. Para Eco,

“nada nos proíbe de usar um texto para devanear, e fazemos isso com frequência, porém o devaneio não é uma coisa pública;

leva-nos a caminhar pelo bosque da narrativa como se estivéssemos em nosso jardim particular” (ECO, 1994, p. 16)

O quanto um existe dentro do outro e como pode ser considerado irreal um texto fictício que aborda emoções e comportamentos humanos, conhecidos e experimentados por todos nós desde o momento do nascimento em que somos expostos a isso tudo. Iser coloca de maneira clara e direta que:

A relação opositiva entre ficção e realidade retiraria da discussão sobre o fictício no texto uma dimensão importante, pois, evidentemente, há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional. Estas realidades por certo diversas não são ficções, nem tampouco se transformam em tais pelo fato de entrarem na apresentação de textos ficcionais. (in: LIMA, 2002, p. 958)

A inocência e a maldade e sua relação com a repressão sexual feminina

É fato que durante a narrativa a preceptora sentia um carinho e uma admiração muito grande pelas crianças, beirando quase a superproteção visto que a narrativa movimentava muito a questão das aparências físicas e o que isso promove dentro do desenrolar da história. A jovem admira demais Flora e Miles por suas feições angelicais e doces, quase que duvidosas, como se algo sombrio e sinistro estivesse por trás daqueles rostos. Porém, com a passagem do texto, percebemos como esse carinho e essa doçura presente nas crianças, através da impressão nos dada pela preceptora, se transforma em paranoia, neurose e grande desconfiança por parte dela. Como se as crianças fossem impuras ou o mal encarnado.

É possível uma leitura mais psicológica sobre os fatos levando em consideração que a preceptora é uma moça muito jovem, seriamente reprimida sexualmente, vinda do interior, e de uma baixa classe social; é natural de se compreender que ela não saberia lidar com o fato das crianças estarem descobrindo suas sexualidades e o fato de que os antigos criados talvez tenham abusado dessas crianças, com isso, a moça fantasia que os mortos estão retornando à casa e querem fazer algum mal àquelas crianças.

Outra situação que se estabelece é que a preceptora passa a duvidar fortemente da inocência de ambos, principalmente do menino. Fato que se torna estranho e parcial ao sabermos que Douglas está lendo a história vivida pela preceptora de sua irmã. Seria possível que essa preceptora e Douglas sentissem algum tipo de atração um pelo outro? Ou teria ocorrido algum tipo de abuso? Fato é que a história possui traços góticos fortes e elementos mórbidos que servem para caracterizá-la dessa forma. Como por exemplo o final, que indica que o menino fora “desposuído”: “I caught him, yes, I held him - it may be imagined with what a passion; but at the end of a minute I began to feel what it truly was that I held. We were alone with the quiet day, and his little heart, dispossessed, had stopped”⁶. Ou seja, teria ela sufocado a criança? Nesse sentido de sufocamento, é importante mencionar que de fato ela “sufocava” as crianças com proteção excessiva e vigia constante, devido também à beleza e doçura de ambos.

É imprescindível estudar a representação da mulher deste período e seus modelos de conduta para compreender melhor o âmbito da obra. Ela sempre esteve presa ao longo dos séculos às amarras de um sistema patriarcal que a mantinha, e sob muitos aspectos ainda mantém, constantemente sob severa rigidez e restrição de movimentos. A mulher que desejasse se libertar dessa prisão, via-se excluída e se tornava um exemplo causador de medo em outras mulheres que desejassem fazer o mesmo. É o único dos sexos que esteve vetado ao espaço familiar do lar, um espaço restrito onde era permitido somente que ela exercesse toda a sua capacidade em obedecer e servir às necessidades de todos que por ali passassem. E isso se faz visível para a preceptora que não sabe lidar com as duas crianças que estão deixando a fase infantil e passando para a pré-adolescência, estão iniciando suas descobertas físicas e os hormônios da sexualidade.

A forma mais fácil, e talvez a mais assustadora, para manter as mulheres sob completa obediência e com a ilusão de vigilância foi através da religião. A preceptora em *The Turn of the Screw* trava uma luta constante em seu interior referente a delicadeza e os traços angelicais de Flora e Miles, e a sensação de que algo não está certo

6. “Eu o peguei, sim, eu o segurei - pode ser imaginado com uma certa paixão (força); mas logo em seguida eu comecei a sentir o que realmente era que eu segurava. Estávamos sozinhos com o dia quieto e seu coraçãozinho desposuído havia parado.” [tradução minha]

naquelas crianças, de que elas são lindas e perfeitas demais. Fato comprovado quando Miles é expulso da escola, para nunca mais ser aceito, colocando sob severa dúvida a opinião da preceptora quanto a essas crianças. Ela passa a demonstrar uma desconfiança exagerada quanto ao menino e une o pensamento de dúvida com as supostas aparições dos fantasmas. Como se as crianças pudessem vê-los mas não revelassem. É interessante analisar como as forças presentes do bem e do mal, sugeridas na narrativa da preceptora, fazem alusão ao jardim do Éden (TOMM, 2013). Para o autor:

[...] o exílio é um símbolo primário da alienação humana, que recebe sua significação do evento histórico que foi o exílio do povo de Israel; já o exílio de Adão e Eva no paraíso, é uma narração mítica que traz personagens, lugares, tempo e episódios fabulosos. Os mitos são, assim, o meio para os símbolos primários, e estes são meios para as experiências vivas de mácula, de pecado e de culpabilidade. (TOMM, 2013, p. 23)

Para Rossi (2007), não era permitido às mulheres que exercessem atividades consideradas masculinas, não lhes era permitido que se portassem diferente daquilo que era o esperado. As atividades femininas eram voltadas ao lar e à casa, assim como a preceptora da narrativa, que deixa sua casa e parte para Bly para exercer a profissão descrita. Aquelas mulheres que desobedeciam as regras, buscavam por mais independência e transgrediam as normas sociais, eram ditas como loucas, hereges e bruxas.

I learnt something - at first certainly - that had not been one of the teachings of my small smothered life; learnt to be amused, and even amusing, and not to think for the morrow. It was the first time, in a manner, that I had known space and air and freedom, all the music of summer and all the mystery of nature. And then there was consideration - and consideration was sweet. Oh it was a trap - not designed but deep - to my imagination, to my delicacy, perhaps to my vanity; to whatever in me was most excitable. (BLEIDER, 1995, p. 36)⁷

7. “Eu aprendi algo –no início com certeza– que não tinha sido um dos ensinamentos da minha vida sufocada e pequena; aprendi a ser divertida, e ser mesmo divertida, e não pensar no dia seguinte. Foi a primeira vez, de certa maneira, que eu conhecia o espaço, o ar e a liberdade, toda a música do verão e todo o mistério da natureza. E então houve consideração - e a consideração

Em virtude da análise da repressão sexual presente na personagem da preceptora na obra de James (1995), é imprescindível realizar um parêntese a respeito da representação feminina na literatura, que era baseada em narrativas masculinas e manuais médicos (também escritos por homens) que se referiam inclusive aos desejos sexuais da mulher e sua passividade e utilidade dentro do lar.

Nisso, levamos em conta que a preceptora não tinha muito estudo -- havia sido ensinada apenas sob esses pré-conceitos acima citados, como ser uma boa mãe, educar corretamente as crianças, responsável desde nova pela casa e a conduta de todos ali, e não sentir desejos sexuais, simplesmente não tê-los. Ela também não era pertencente a uma grande família, do contrário estaria nas salas com as visitas, ouvindo histórias de fantasmas e a procura de um bom pretendente para se casar. Pelo contrário, ainda jovem necessita um emprego e fora treinada para isso, para atender ao lar e às crianças; lhe foram atribuídos os papéis de mãe, empregada, professora, enfermeira etc. Sua classe social é inferior à do patrão, e inclusive à das crianças. Com isso é natural que se compreenda que ela pode ter “enlouquecido” diante do desejo que ela mesma possa ter sentido pelo menino, ou pelo patrão (o tio das crianças). Ou essa seria uma leitura um tanto quanto preconceituosa da preceptora? Não seria possível admitir que ela realmente tenha visto os fantasmas, e não apenas acreditar tê-los visto? Pois é fato confirmado também que ela soube informar à Sra. Grose as feições e as roupas dos mortos sem conhecê-los nem nunca ter ouvido falar sobre eles. E isso é algo que não é possível comprovar, não há uma explicação psicológica para isso. Com relação à dúvida que assombra *The Turn of the Screw*, vale consultar Todorov, que explica:

Um fenômeno inexplicável acontece; para obedecer a seu espírito determinista, o leitor se vê obrigado a escolher entre duas soluções: ou atribuir esse fenômeno a causas conhecidas, à ordem normal, qualificando de imaginários os fatos insólitos; ou então admitir a existência do sobrenatural, trazendo pois uma modificação ao conjunto de representações que formam sua imagem do mundo. O fantástico dura o tempo dessa incerteza; assim que o

era doce. Oh, era uma armadilha - não projetada, mas profunda - para minha imaginação, para minha delicadeza, talvez para minha vaidade; para o que em mim era mais excitável.”[tradução minha]

leitor opta por uma ou outra solução, desliza para o estranho ou para o maravilhoso. (TODOROV, 2006, p. 192)

Portanto, é impossível entender certas questões e o quão ambígua a obra é, o que é real e o que é sobrenatural. Por exemplo, muitos críticos apontam para a falta de credibilidade que a Sra. Grose transmite, afinal, a preceptora confia nela plenamente, principalmente quanto à descrição da Srta. Jessel e de Quint, no entanto, a personagem da Sra Grose deveria representar, supostamente, uma mulher analfabeta e humilde, sem conhecimento, o que a torna *unreliable*, assim como a preceptora. O importante aqui a mencionar a respeito disso não é o fato de que ela não conseguir ler, mas sim o fato de que lhe foi negado o direito a estudar, a se informar a respeito do mundo e a aprender a “lê-lo”, pois o estudo transforma a vida pessoa, e isso lhe foi negado, para que ela jamais se revoltasse contra o sistema imposto a ela. É preciso reconhecer que “o romance é um jogo provocativo com o leitor: a narrativa é arquitetada para constantemente conceder informações duvidosas, ambíguas e, por vezes, contraditórias” (MATOS, 2018, p. 469).

A neblina

É extremamente viável mencionar aqui a importância das descrições físicas que a narradora faz do clima, como uma alusão a como a mente do leitor deve se sentir no momento, ou como gostaria de visualizar o texto, em virtude dos fantasmas, espectros que não tem profundidade física, no entanto, estariam gravemente ligados a duas crianças, seres malignos, conforme indica o pecado original, ligados à carne e a sexualidade (TOMM, 2013).

De acordo com Lodge, o clima entra na narrativa para desenrolar um efeito chamado de ‘falácia patética’, termo que John Ruskin criou: “a projeção de emoções humanas em fenômenos do mundo natural” (LODGE, 2017, p. 94). No entanto, Lodge informa que para Ruskin este era um efeito negativo e simbolizava a decadência da literatura moderna. No entanto, se for utilizada de maneira correta, ela pode promover efeitos e sensações emocionantes no leitor, que sem elas, a obra perderia parte da empolgação que provoca.

Temos diversas passagens em *The Turn of the Screw* que apontam a

necessidade da descrição física do clima e do tempo (úmido, quente, frio) que proporcionam às cenas uma sensação maior de mistério, de solidão e de medo. Ou até mesmo indicar a nebulosidade da história e seu desfecho impreciso, pois quanto mais se aproxima do final do texto, mais o clima em Bly se encaminha para o inverno, trazendo consigo dias com neblina, úmidos, com chuva, e temperaturas frias.

Considerações finais

Após a realização deste artigo e suas respectivas leituras, fica claro o quão importante é o papel do leitor para que a obra seja concretizada e, por assim dizer, sobreviva ao longo do tempo. É claro que a atemporalidade é característica de obras clássicas, presentes em um cânone, e há fortes motivos para que essa seja a situação atual de obras como *The Turn of the Screw*. A genialidade de James ultrapassa décadas e diversos tipos de leitores, e embora seja uma narrativa de curta extensão, é densa e certamente lhe manterá acordado pensando e refletindo a respeito da história, sobre o que a preceptora teria visto ou não, ou qual a real intenção do autor. Com isso:

De fato, H. James sempre se empenhou acuradamente em obter a “intensidade de ilusão” e não a própria realidade ilusória. Essa intensidade de ilusão exige que o autor se apague, não esteja presente, comentando, evidenciando conhecimentos não naturais e chamando a atenção sobre si mesmo. Quando ele enfatiza o modo dramático ou cênico, tal ênfase é determinada pelo seu desejo de obter intensidade de ilusão. (JUNKES, 1997, p. 148-149)

É válido mencionar também que mesmo se tratando de uma história “fantástico-psicológica”, uma metalinguagem e, ao mesmo tempo, uma alegoria entre a inocência e a maldade, através da sexualização, é fato que, de acordo com as leituras realizadas em Candido (1995) e Todorov (2008), a literatura desenvolveu a possibilidade de exploração acerca da repressão feminina no final do século XIX, ao expor a situação vivida por uma preceptora. Conforme Bleider (1995) reitera, a história de James é dotada de cenas fantasmagóricas e ao mesmo tempo da inocência e pureza representada nas duas crianças, capazes de causarem empatia e ao mesmo tempo horror em sua preceptora:

One of the first fruits of his own pen was *The Turn of the Screw*, which shows the effects of the difficult years he had recently endured. It is about unreturned love, death, neglect, virtue unappreciated, innocence corrupted, the evil forces in human existence. The story is also one of James's most theatrical: it has a single setting in a mysterious mansion, pale faces at windows, strange figures appearing and disappearing, dramatic scenes and dialogue, a melodramatic interplay of innocence with the haunting forces of darkness. James mined his past five years of death, sickness, and failure to produce one of his most popular and successful works. (BLEIDER, 1995, p. 12)⁸[grifos do autor]

Sendo assim, percebemos como a ambiguidade é frequente nesta obra e não é possível admitir uma via de raciocínio com certeza absoluta. Ficamos com os fatos e as comprovações à mostra e não sabemos exatamente que decisão tomar, permanecendo o leitor neste “entrelugar”, uma área cinzenta, que certamente é característico de obras do gênero gótico, e diante disto, certamente proveniente de um autor que foi influenciando por ambas vertentes em sua vida, tanto a psicológica quanto a fantástica.

Readers of these essays will not finish them knowing *the* answer to the questions about the governess, the ghosts, or the children, or *the* answer to the question of what this story means, but they will know something about the amazing variety of questions that a literary work can inspire and about the amazing variety of answers that readers can find to those questions. Armed with such knowledge, they will be better prepared to frame their own questions and answers and to understand what literary criticism is all about. (BLEIDER, 1995, p. IX)⁹ [grifos do autor]

8. “Um dos primeiros frutos de sua caneta foi *The Turn of the Screw*, que mostra os efeitos dos anos difíceis que ele havia sofrido recentemente. É sobre o amor não devolvido, morte, negligência, virtude desvalorizada, inocência corrompida, as forças do mal na existência humana. A história é também uma das mais teatrais de James: tem um cenário único em uma mansão misteriosa, rostos pálidos nas janelas, figuras estranhas aparecendo e desaparecendo, cenas e diálogos dramáticos, uma interação melodramática de inocência com as forças assombrosas da escuridão. James uniu seus últimos cinco anos de morte, doença e incapacidade de produzir em um de seus trabalhos mais populares e bem-sucedidos. (BLEIDER, 1995, p. 12)” [tradução minha]
9. “Os leitores desses ensaios não encontrarão as respostas para às perguntas sobre a governanta, os fantasmas ou as crianças, ou a resposta sobre o que esta história significa, mas saberão algo sobre a incrível variedade

Referências

- AGUIAR E SILVA, Vitor M. de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. São Paulo: Zahar, 2001.
- BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BLEIDER, Peter G. *The Turn of the Screw*. Case Studies in Contemporary Criticism. New York: Bedford Books of St. Martins Press, NY, 1995.
- BOOTH, Wayne C. A reader-Response Perspective. In: BLEIDER, Peter G. (Editor). *The Turn of the Screw*. New York: Bedford Books of St. Martin's Press, NY, 1995.
- CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, SP, 1995.
- COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. São Paulo: Beca produções Culturais Ltda, SP, 1999.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ELLIS, Sarah. *The Women of England, their social duties, and domestic habits*. D. APPLETON & CO: New York, 1843.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Barbosa. São Paulo: Forense, 2011.
- HOGLE, Jerrold E. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. New York: Cambridge University Press. Published in the United States of America by Cambridge University Press, 2002.
- JUNKES, Lauro. Romancistas e a teoria do romance. *Anuário de Literatura*, 1997.
- LUBBOCK, Percy. *The Craft of Fiction*. The Project Gutenberg eBook, 2006.

de perguntas que um trabalho literário pode inspirar e sobre as respostas que os leitores podem encontrar para essas questões. Dotados com tal conhecimento, eles estarão mais bem preparados para formular suas próprias perguntas e respostas e entender sobre o que é a crítica literária.” (BLEIDER, 1995, p. IX) [tradução minha]

- LIMA, Luiz C. *A Literatura e o Leitor: Textos da Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979.
- LIMA, Luiz C. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- MATOS, Xênia A. The Turn of the Screw, de Henry James: A (in) confiabilidade do relato e a questão da perspectiva. Santa Maria: *Migulim – Revista Eletrônica do Netlli*, UFSM, v. 7, n. 2, 2018.
- MOISES, Leyla P. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.
- MONTEIRO, Maria C. Figuras errantes na época vitoriana: a preceptora, a prostituta e a louca. Florianópolis: *Fragmentos*, v. 8, n. 1, 1998.
- NETO, Joachin A. A noção de autor em Barthes, Foucault e Agamben. *Floema*. Ano VIII, n. 10, 2014.
- ROSSI, Aparecido D. Seria a pena uma metáfora do falo? A inquietante presença da mulher na literatura. *Revista Ícone, Revista de letras, São Luís de Montes Belos*, v. 1, 2007.
- SILVA, Edna L. da; MENEZES, Estera M. *Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação*. Laboratório de Ensino a Distância da UFSC: São Paulo, 2001.
- TODOROV, Tzvetan. *A Literatura em Perigo*. Tradução Caio Meira. Rio de Janeiro, 2008.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- TOMM, Davi A. *Traços do Simbolismo do Mal em A Outra Volta do Paraíso: Uma Aproximação entre Paul Ricoeur e Henry James*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras. Porto Alegre, 84p., 2013.
- ECO, U. *Seis Passeios pelo Bosque da Ficção*. Companhia das Letras, 1994.
- YULE, George. *Pragmatics*. Oxford University Press, 1996.

George Orwell: o pensamento político de um socialista anti-totalitário

Leonardo Lucena Trevas (Unicamp) ¹

Introdução

Existe uma pluralidade de visões acerca de George Orwell (nascido Eric Arthur Blair na Índia, então colônia do Reino Unido, em 1903) e a maioria delas toma como verdade a ideia de que Orwell escreveu, em sua obra, uma denúncia de Stalin e dos exageros da União Soviética. Uma crítica ao socialismo. É do interesse desta pesquisa, no entanto, ver a obra do autor inglês por um outro lado do prisma. Em minha tese de doutorado em andamento, provisoriamente intitulada “1984: a distopia perfeita”, tenho encontrado evidências de que a atribuição de um discurso anti-socialista a George Orwell é falaciosa, e tem o efeito de transformá-lo em uma espécie de Santo do Liberalismo, atendendo às necessidades revisionistas de uma agenda neoconservadora. Esse movimento surge logo após a morte de Orwell em 1950 e tem seu ponto de inflexão nos anos 1980 e 1990, em paralelo ao Thatcherismo na Inglaterra e ao Reaganismo nos EUA, à queda do muro de Berlim e dissolução dos governos de influência soviética no Leste Europeu e na própria Rússia, e a uma crise generalizada no pensamento da esquerda ocidental, que abandona os arcabouços marxistas em favor de referenciais teóricos pós-modernos. Mas George Orwell não era um Santo Liberal. Em seu ensaio *Why I Write*, de 1946, deixou as seguintes palavras: “Every line of serious work that I have written since 1936 has been written, directly or indirectly, *against* totalitarianism and *for* democratic socialism, as I understand it”².

O totalitarismo evoca imagens claras na mente do interlocutor: coturnos, desfiles militares, caças, baterias anti-tanque, repressão,

1. Doutorando em Teoria e História Literária pelo IEL (Instituto de Estudos da Linguagem) da Universidade Estadual de Campinas, Mestre em Estudos Linguísticos e Literários pela FFLCH - USP e bacharel em Comunicação Social pela Universidade Católica de Pernambuco.
2. ORWELL, 1953. “Cada linha de trabalho sério que escrevi desde 1936 tem sido escrita, direta ou indiretamente, contra o totalitarismo e a favor do socialismo democrático, da maneira como o entendo.” [trad. livre]

violência estatal, vigilância, censura. São características que podemos aplicar, mais obviamente, à União Soviética no período stalinista, à Stasi da Alemanha Oriental, às Noites de Cristal nazistas; mas também podemos nos apropriar de determinados elementos totalitários e aplicá-los à realidades políticas que jamais poderemos chamar de totalitárias, *per se*, ainda que sejam tingidas por cores autoritárias: como um exemplo recente, temos o exército chileno do governo de Sebastián Piñera arrebatando manifestantes nas ruas de Santiago. Ou então, podemos olhar para o nosso quintal e ver diariamente o caos silencioso da Pandemia de Covid-19 e a negligência do governo federal de Jair Bolsonaro em lidar com ela. Se a abordagem liberal da obra de George Orwell tende a pintá-lo como um entusiasta da moral e dos costumes, como um defensor da liberdade individual, ou dos valores da civilização ocidental versus a influência geopolítica russa no pós-guerra, ao mesmo tempo existe uma crítica da esquerda (de viés stalinista, em especial) à Orwell que tende a enxergá-lo como um ingênuo, teoricamente falho, ou até mesmo anti-intelectual ou quinta-colunista. É um dos pressupostos desta pesquisa em andamento, então, divergir das abordagens literárias e políticas que buscam atender uma determinada agenda ou se apropriar do pensamento político de George Orwell. Temos como objetivo sistematizar o pensamento político de Orwell e entendê-lo dentro da categoria *distopia*. Mais especificamente, lendo e comparando o romance *1984* com a obra ensaística do mesmo autor (artigos de opinião, críticas, resenhas e panfletos), bem como com outras obras de outros autores (notadamente *A Revolução Traída*, de Leon Trótski). A partir de *1984* buscarei tecer meus comentários a respeito do pensamento político de Orwell.

Normalmente lido como uma alegoria da União Soviética, este é um romance que demanda uma atenção para além das obviedades que permeiam a crítica liberal *mainstream*. O interesse na obra de Orwell tem crescido nos últimos anos, na esteira de mudanças políticas e sociais que levam o público a buscar as obras da categoria conhecida como “ficção distópica”. Um exemplo: em janeiro de 2017, logo após a posse de Donald Trump como presidente dos Estados Unidos, as vendas de *1984* subiram 9.500% entre os dias 26 e 27, em comparação com a semana anterior³. O motivo foi uma entrevista

3. FREYTAS-TAMURA, The New York Times, 25/01/2017.

da assessora Kellyane Conway que, perguntada porque o secretário de imprensa da Casa Branca havia mentido em relação à quantidade de pessoas presentes na cerimônia da posse, disse que o secretário havia dado “fatos alternativos”. A repercussão gerada pelo lapso, que prontamente virou meme, gerou uma onda de comentários relacionando os “fatos alternativos” com a *newspeak*, língua fictícia do universo de 1984 que simplifica ao máximo o inglês. Associado ao *newspeak* há o conceito de *doublethink*, em que uma palavra pode conter ao mesmo tempo dois ou mais sentidos mutualmente excludentes, contraditórios: vejamos o *Ministry of Love* (*miniluv*), que trata da perseguição política e vigilância; o *Ministry of Plenty* (*miniplenty*), que lida com racionamentos, o *Ministry of Truth* (*minitrue*), onde o protagonista Winston Smith trabalha falsificando registros históricos, ou o *Ministry of Peace* (*minipax*), que faz a guerra.

O sistema de dominação do romance 1984 é soviético em aparências. Estado de vigilância, a presença de um líder supremo, as atividades comunais, a liga anti-sexo, a *hateweek*, as alianças com as outras potências, a ortodoxia do pensamento. Essas características presentes no romance são atribuídas tradicionalmente, pela crítica liberal *mainstream*, como retiradas da União Soviética e de outras experiências socialistas. Mas o paralelismo histórico só é justo quando lembramos que essas são características comuns a outros regimes totalitários – especialmente ao fascismo. Em verdade, podemos dizer que o sistema de dominação de 1984 – o país Oceânia – reúne facetas de múltiplos regimes totalitários, misturadas em um pastiche que, para aqueles que viveram o pós-guerra, soaria bastante real (lembremo-nos que Orwell viveu os bombardeios da *blitz* nazista na Londres de Churchill, e só não lutou na guerra pois não tinha condições físicas, pois sofria de tuberculose). O livro, escrito em 1948 (palimpsesto de 1984), foi publicado em 1949, uma época em que ainda era comum ver bairros arrasados por toda a Grã-Bretanha. Esse pastiche totalitário que é a Oceânia de 1984 se configura então, como um recurso estético – um pastiche estético do totalitarismo.

A estética é importante para Orwell. O crítico literário Raymond Williams, em seu livro sobre o escritor (*Orwell*, 1971), afirma que Orwell percebia as distinções de classe principalmente através das questões estéticas, de costumes, de hábitos, sotaques, maneiras de se vestir. É possível que esta visão de classe em termos estéticos

tenha alicerçado a construção dos ambientes e personagens de 1984. O'Brien, o torturador de Winston, um membro privilegiado do *innerparty* que serve vinho aos seus convidados, possui um morador e mora em um apartamento espaçoso. Em contraste, temos o bloco residencial em que mora Winston, membro do *outerparty*, que aparenta uma atmosfera de classe média baixa: ele está sempre em busca de cadarços para os sapatos, lâminas para as giletes, sobe lances de escadas pois não há elevador no prédio, e tem de lidar com um cheiro perene de repolho cozido e com o gosto oleoso do gim Vitória. A classe trabalhadora, por sua vez, vive à margem das questões políticas e do estado de vigilância em que estão inseridos os membros do partido, e estão ligadas aos hábitos “antigos”, ligados ao entretenimento de massa: consomem *pulpfiction*, *pennydreadfuls*, romances baratos feitos por máquinas, vão ao cinema e aos pubs, e cantarolam músicas populares. “Mas se há uma esperança, está nos *proletas*”⁴, fala Orwell através de Winston.

Notemos o que disse o crítico literário John Newsinger (2010)⁵ a respeito de *A Fazenda dos Animais* (*Animal Farm*): “é um ataque vigoroso contra o comunismo russo [isto é, o chamado socialismo real] a partir de uma perspectiva trotskista, ‘em sentido lato’, mas sob a forma de uma fábula cômica”. Em minha pesquisa, carrego a seguinte hipótese: Orwell, que era um ensaísta prolixo, e que dependia da renda dos artigos de jornal para sobreviver, paradoxalmente encontrou nos personagens fictícios de 1984 a maneira mais eficiente de introjetar, no leitor, o seu pensamento político. Isto é: leio o 1984 como um grande ensaio – ou um panfleto – disfarçado de romance. Orwell utiliza a forma literária da ficção dentro de um paradigma romanescos para, em verdade, fazer os comentários políticos, sociais e ideológicos em relação àquele período pós-Segunda Guerra Mundial e pré-Guerra Fria. Essa estética romanescos é bastante influenciada por aqueles autores realistas que tanto eram lidos na primeira metade do século vinte: Dickens, Conrad, Jack London, bem como outras figuras da nascente categoria distopia (Evgeny-Zamiátin, Arthur Koestler) e o pai da ficção científica, H.G. Wells (este último um utópico de carteirinha). Mas não podemos ler 1984 como um romance, *per se*, ou seja, não podemos entendê-lo sob as

4. ORWELL, 1977.

5. NEWSINGER, 2010.

expectativas que temos de um romance convencional. Ao contrário de grandes obras *highbrow* (*Ulysses* de Joyce, *As Vinhas da Ira* de Steinbeck, *Orlando* de Woolf, etc) do modernismo ou até mesmo dos mencionados realistas que influenciaram Orwell, não é possível analisar *1984* sob termos estritamente formais e/ou estéticos. Essas leituras, quando descoladas da realidade político-social em que o romance foi escrito, tendem ao vazio argumentativo, não se sustentam. *1984* não corresponde às expectativas que normalmente temos dos grandes romances: personagens esféricos, complexos mundos interiores, recursos narrativos de vanguarda, longas e elaboradas tramas, etc – não encontramos nada disso na obra de Orwell. Harold Bloom (2007), no prefácio a uma coletânea de artigos sobre Orwell que organizou, afirma que *1984* é “um bom mau livro”, no sentido que falta à escrita narrativa de Orwell a musculatura inventiva de figuras como Kafka. De fato, em *1984* os personagens são como se fossem feitos de papelão. Mas, ao mesmo tempo, os elementos do *worldbuilding* – o universo em que se passa a trama –, as ideias, os alertas e os temas subjacentes na obra são realmente tridimensionais, dada a força dos seus paralelismos históricos. Isso delinea uma necessidade de Orwell de “falar sobre o que está aí”, e ela se sobrepõe à necessidade de fazer Literatura (com o L maiúsculo). *1984*, é, de fato, o seu testamento político.

Mas para nós não é interessante essa dicotomia entre *lowbrow* e *highbrow*. Para nós, o que importa é ler *1984* enquanto um grande ensaio, um panfleto, um comentário político, histórico, sociológico. Se ignorarmos as questões tão patentes colocadas por Orwell: o triunfo do totalitarismo; o controle das massas; a aniquilação da linguagem e, por conseguinte, o pensamento livre; a vigilância do indivíduo, a polarização do mundo em grandes blocos de influência geopolítica; a indústria armamentista e o estado de guerra perene; a aniquilação do desejo – se ignorarmos estas questões estaremos tratando *1984* como apenas mais uma obra de “ficção científica”, como entretenimento, como *pulpfiction*. Enfim, uma visão rasa e carregada de ideologia da indústria cultural. Limitar-se a isso é perigosamente cínico, e remove o valor alegórico maior de *1984*. Para além de comentários sobre a URSS e o socialismo real, o livro é sim uma representação esquemática de como um mundo totalitário ideal – uma distopia perfeita – poderia ser. Esse mundo engloba aspectos da URSS na época de Stalin, é verdade, mas também características

do fascismo e do capitalismo, bem como dinâmicas entre as nações que se reorganizam em seus conflitos no mundo pós-Segunda Guerra, pré-Guerra Fria.

Orwell leitor de Trótski

Vejamos uma das passagens mais interessantes do 1984, nos dois capítulos a que temos acesso de *Theory and Practice of Oligarchical Collectivism*, uma espécie de livro-dentro-do-livro que funciona como um momento de pausa na narrativa. Winston Smith, o protagonista, recebe esse livro proibido de um dos membros do Partido da Oceânia, e vai até um lugar supostamente longe da vigilância das teletelas com Julia (seu par romântico) para descansar e lê-lo. O livro é escrito por Emmanuel Goldstein, cujo paralelismo histórico mais óbvio é com Leon Trótsky (Goldstein = Bronstein, sobrenome judaico do revolucionário russo), antítese do Big Brother (Stalin). Não sabemos se, dentro da lógica interna de 1984, o livro de Goldstein, ou até mesmo a sua personagem, são reais – dada a condição de perene incerteza e ambiguidade em que se encontram os personagens em relação à história do mundo de 1984. Para nós, o que aparenta ser mais interessante não é conjecturar sobre essas ambiguidades, ou acerca das lacunas do romance (que são várias), mas ler *Theory and Practice* como um típico ensaio político orwelliano dentro de uma estrutura fictícia. Ora, se no resto de 1984 a ideologia somente aparece como estética, no ensaio de Orwell-Goldstein-Trótsky, é onde surge o pensamento político da maneira mais crua. É o mais próximo que encontramos de uma teoria marxista dentro da totalidade da obra de George Orwell. Tomemos como exemplo as análises de classe, a dominação dos *proletas* no eixo Tangier-Brazzaville-Darwin-Hong Kong; a manutenção da sociedade em estado de guerra permanente, antecipando o conceito de Complexo Militar-Industrial criado pelo presidente Dwight Eisenhower.

O próprio estilo da escrita de *The Theory*, esse livro-dentro-do-livro, é muito semelhante ao estilo de Trótsky, e a estrutura interna do mesmo é parecida com a de *A Revolução Traída*, com seus capítulos que dissecam cuidadosamente o processo de tomada do poder por Stalin e a burocratização do aparato estatal soviético. Comparemos as seguintes passagens: Winston inicia a leitura pelo capítulo I de

The Theory. Esse primeiro parágrafo trata das sociedades de classes, que desde o Neolítico estariam divididas em três: nas palavras de Goldstein, “*the High, the Middle and the Low*”⁶. O narrador do livro afirma que essas classes foram subdivididas de maneiras diferentes, recebendo nomes distintos ao longo da história, mas que a estrutura essencial permanece a mesma, “*just as a gyroscope will always return to equilibrium*”⁷. Notemos aqui o uso de uma metáfora científica, na figura do giroscópio, para se referir à tendência de manutenção do *status quo* nas sociedades de classe. O aparecimento dessa metáfora no texto de Goldstein é estilisticamente semelhante ao uso de metáfora científicas por Leon Trótski, como aparece em *A Revolução Traída*⁸, quando ele comenta sobre a socialização da propriedade privada segundo as premissas do marxismo: “*In order to become social, private property must as inevitably pass through the state stage as the caterpillar in order to become a butterfly must pass through the pupal stage*”⁹. Essa é apenas a primeira de muitas outras semelhanças estilísticas e de conteúdo entre *A Revolução Traída* e *The Theory and Practice of Oligarchical Collectivism*. Ainda na questão do estado perene de guerra e a escassez resultante, podemos encontrar outro paralelo histórico entre Emmanuel Goldstein e Leon Trótski, neste trecho da conclusão de um outro trabalho seu, de 1918: *A Revolução de Outubro*.

A enorme indústria de guerra, que se apoiava sobre uma base econômica insuficientemente preparada, devorava as forças vivas do povo. A desmobilização dessa indústria criava as maiores dificuldades. Fenômenos de anarquia econômica e política estendiam-se por todo o território do país. (TRÓTSKI, 2017, p.131)¹⁰

As palavras de Trótski nessas suas memórias de 1918 (quando a Revolução Russa tinha apenas oito meses) ilustra, de maneira

6. 1984, p. 184. Notemos as iniciais maiúsculas, preservadas na edição original, indicando substantivos de tratamento superior.
7. Idem.
8. Utilizo a edição em ebook de *The Revolution Betrayed*, traduzida para o inglês pelo trotskista Max Eastman em 1937. TROTSKI, Leon. *The Revolution Betrayed*. NY: Pathfinder Press, 1972.
9. “De maneira a tornar-se socializada, a propriedade privada deve inevitavelmente passar pelo estado estatal, assim como a lagarta, para tornar-se borboleta, necessita passar pelo estado de pupa” (tradução livre) TROTSKI, 1972.
10. TRÓTSKI, 2017.

semelhante, a pauperização do proletariado russo, exaurido pelo direcionamento econômico voltado à economia de guerra, no período da Primeira Guerra Mundial. O livro foi escrito por Trótski durante as negociações de paz com a Alemanha (dezembro de 1917 a fevereiro de 1918), que resultaram no tratado de Brest-Litovsk e no fim do conflito da Rússia com a Tríplice Aliança (Impérios Alemão, Austro-Húngaro, Otomano e Bulgária). Notemos a semelhança do trecho acima com a afirmação de Goldstein em *The Theory*, onde “the primary aim of warfare (in accordance with the principles of doublethink, this aim is simultaneously recognized and not recognized by the directing brains of the Inner Party) is to use up the products of the machine without raising the general standard of living”¹¹ Percebamos também as dessemelhanças: enquanto que os governantes russos direcionavam a economia para a guerra com vistas a ganhá-la e, conseqüentemente, atingir seus objetivos geopolíticos, o efeito de esfopear as massas era algo colateral, e não proposital, como ocorre em 1984. Para a Oceânia e as outras superpotências, manter as populações em estado de penúria material é um dos objetivos principais. Da mesma maneira, a anarquia econômica e política descrita por Trótski não seria possível no romance, tendo em vista a aniquilação do potencial revolucionário das massas, nessa distopia perfeita que é 1984. É interessante notarmos também que há um sinal, que iremos falar mais adiante, da semelhança entre a escrita não-ficcional de Orwell e da voz narrativa de Goldstein. Percebamos que o período acima descrito é iniciado pela frase “the primary aim of warfare...” que é logo entrecortada por um longo tangenciamento entre parênteses. O argumento só é retomado duas linhas de texto depois, em “is to use up the products...”, o que dificulta de certa maneira a sua apreensão. Esse é um recurso estilístico utilizado largamente por Orwell em seus ensaios e livros jornalísticos.

11. “O objetivo primeiro da guerra (de acordo com os princípios do duplipensamento, esse objetivo é simultaneamente reconhecido e não reconhecido pelos cérebros dirigentes do Partido Interno) é de exaurir os produtos da máquina sem que haja um aumento corresponde no padrão de vida” (Tradução livre). 1984, p.188.

A Oceânia e a guerra perene

As fronteiras entre os territórios ocupados pelos blocos de 1984 são aproximadamente semelhantes às fronteiras das três grandes potências militares da atualidade (Estados Unidos, China e Rússia) e de suas respectivas esferas de influência. A Oceânia, país de Winston, do Big Brother e do *INGSOC*¹², compreende as Américas, o continente da Oceania e as Ilhas Britânicas (onde situa-se o romance, AirstripOne e sua capital Londres). A Eurásia, de maneira auto-explicativa, possui os territórios de Portugal até o lado asiático do Estreito de Bering. A Lestásia tem as suas fronteiras entre o norte da China e a Mongólia e o sudeste asiático. É possível encontrar um paralelo histórico entre Eurásia, Oceânia e Lestásia, de maneira que suas estruturas se assemelham às alianças militares Otan (Organização do Tratado do Atlântico Norte) e Pacto de Varsóvia. O que diferencia os blocos das superpotências fictícias e as reais é, essencialmente, a natureza do conflito bélico. Enquanto as políticas de *détente* nuclear impediram a Otan e o Pacto de Varsóvia de entrarem em um conflito armado aberto (que resultaria na eliminação mútua), Eurásia, Oceânia e Lestásia se mantêm em um estado de guerra perene: “it is always the same war – one must realize in the first place that it is impossible for it to be decisive”¹³. Além da *détente*, a Otan e o Pacto de Varsóvia encontravam no instrumento da guerra de procuração (*proxy war*) uma maneira de alcançarem seus objetivos geopolíticos, estratégicos e militares sem a necessidade de um conflito direto (vide a Guerra do Vietnã e a Guerra das Coreias). Também empregavam as chamadas *black operations* (assassinatos de líderes, intervenção em eleições, financiamento de milícias e grupos opositores, etc), um instrumento de guerra sutil que se tornou mais comum a partir da Doutrina Eisenhower (1953-1961)¹⁴. Orwell viveu o

12. English Socialism, a ideologia oficial do Partido. Note que o uso da palavra socialismo ocorre aqui de maneira semelhante ao nome da ideologia nazista alemã (Nacional-Socialismo, no original Nationalsozialismus), compreendendo um sentido e uso lato da palavra “socialismo”, associada a um adjetivo que caracteriza uma ideia de nação (English/National).

13. 1984, p. 186.

14. Dwight D. Eisenhower foi um general das forças armadas norte-americanas que atuou como comandante supremo das Forças Aliadas na Europa durante a Segunda Guerra Mundial. Elegeu-se presidente em 1952 pelo partido

suficiente para ver a assinatura do Tratado do Atlântico Norte, em 4 de abril de 1949.

No mundo de 1984 há um quadrilátero imaginário que liga quatro cidades de três continentes. São elas: Tânger (Marrocos, Norte da África), Brazzaville (República do Congo, África Subsaariana), Darwin (Territórios do Norte da Austrália) e Hong Kong (Sul da República Popular da China). Esse quadrilátero atravessa a linha do Equador e compreende boa parte da população terrestre, sendo o interesse principal das superpotências o de controle dessas populações, enquanto força de trabalho para a produção de armamentos, movimentando a economia bélica e mantendo o estado de guerra perene: “it is a war for labor power [...] they contain a bottomless reserve of cheap labor”¹⁵. A dominação desses povos está ligada a uma lógica colonial. As superpotências cometem suicídio econômico programado, isto é, exaurem o excedente de produção por meio do esforço de guerra. Isso resulta em um padrão geral de vida bastante baixo, mesmo para aqueles burocratas de estado que compreendem uma espécie de classe média, como Winston e os outros membros do OuterParty (Isso não vale para os membros do InnerParty, como O’Brien). Essa escassez material resulta em uma leniência na população em geral, especialmente nos proletas. Ela surge de maneira diferente nesses últimos, já que se mantêm alienados com a produção da Indústria Cultural oceânica, nos seus livros baratos, operetas e filmes feitos por máquina. Na população correspondente ao OuterParty, sabemos que a ideologia oficial opera esse mesmo papel.

Orwell e o fascismo

O texto “O Que É Fascismo?” foi originalmente publicado na coluna *As I Please*, que Orwell manteve por quinze meses, entre os anos de

Republicano e foi instrumental no desenvolvimento da política anti-comunista que caracterizou aquele início da Guerra Fria. Foi um dos primeiros comandantes militares a utilizar as black ops como instrumento para os interesses norte-americanos. Contraditoriamente, foi um dos primeiros e mais verbais críticos daquilo que ele mesmo chamaria Complexo Militar-Industrial, que trataremos mais a fundo neste capítulo.

15. “É uma guerra pelo poder da mão de obra [...] eles contém uma reserva sem fim de mão de obra barata”. [tradução livre] 1984, p.187.

1942 e 1944, no jornal trabalhista *Tribune*. Orwell, que também trabalhou como diretor literário do periódico, tinha mil palavras semanais garantidas e a liberdade para tratar de qualquer assunto, como quisesse: desde críticas ao poeta Ezra Pound até comentários sobre o racionamento de guerra. O biógrafo e comentarista John Newsinger considera essas pequenas colunas a “quinta-essência” do pensamento orwelliano.

A principal característica do texto é que ele falha completamente em chegar a uma definição concisa do termo “fascismo”. Apesar do título, percebemos que essa não é a intenção de Orwell. O que ele argumenta aqui é contra o uso de “fascismo”, “fascista” para se referir a grupos, ideologias, estados, indivíduos, crenças, etc, de maneira indiscriminada. Ainda que ele tenha convicção de que o “fascismo” pode ser um sistema econômico, ou uma maneira apropriada de se referir às ideologias da Alemanha e Itália daqueles tempos, Orwell conclui que a palavra torna-se “quase desprovida de significado¹⁶”, pois é degradada “ao nível de um palavrão”: ou seja, “fascismo” torna-se efetivamente um *umbrellaterm*, uma metonímia.

O escritor entende que há um sentido emocional nesse uso indiscriminado da palavra: “por ‘fascismo’, eles estão se referindo, de maneira grosseira, a algo cruel, inescrupuloso, arrogante, obscurantista, antiliberal e anticlasse trabalhadora. [...] quase todo inglês vai aceitar ‘troglodita’ como sinônimo de ‘fascista’.¹⁷” Essa degradação do termo teria surgido, segundo Orwell, na política interna da Inglaterra. Uma miríade de grupos acusaram-se de “fascistas” entre si: desde comunistas, pacifistas, apoiadores da guerra, conservadores, nacionalistas; figuras como Gandhi ou eventos como as touradas.

Orwell afirma então que um dos trunfos do fascismo é o de canalizar as pulsões animais, antissociais e violentas dos seres humanos através do militarismo – arrebanhando os cidadãos, em última instância, para os seus propósitos. Esse argumento, ainda que pouco trabalhado no texto, aparece transfigurado mais à frente em sua obra, notadamente na cena do *Two-minutes Hate* no romance *1984*.

A cena funciona, em termos de enredo, como o momento de encontro e apresentação de O’Brien, o antagonista e de Julia, par romântico do protagonista, Winston. No microuniverso do livro, o

16. ORWELL, 2017, p.88-89.

17. Idem.

Two-Minutes Hate é um momento diário e obrigatório para os que trabalham para o Partido totalitário que governa o país distópico, chamado Oceânia. Durante esse momento, os funcionários assistem a uma montagem em filme de um discurso do inimigo número um do estado, Emmanuel Goldstein. A exposição contínua e prolongada à película causa nos espectadores uma reação fisiológica de raiva e desprezo. O conteúdo da fala de Goldstein não é importante: a própria presença imagética do personagem é suficiente para desencadear o Ódio. Seu rosto “inteligente”, mas “senil”, a voz “como a de uma ovelha”, as feições “judaicas” são bem conhecidas dos trabalhadores do Partido. A figura de Goldstein funciona como um ponto focal e origem de todos os problemas sofridos pelos habitantes de Oceânia: “All subsequent crimes against the Party, all treacheries, acts of sabotage, heresies, deviations, sprang directly out of his teaching”¹⁸.

Algumas considerações finais

Entendemos que a obra de Orwell recebe bastante atenção, em tempos que temas como autoritarismo, vigilância e fascismo continuam em voga, dados os acontecimentos históricos dos últimos anos, notadamente as eleições de Jair Bolsonaro e Donald J. Trump, o Brexit, a presença constante de tecnologias de comunicação na vida cotidiana, etc. Da mesma maneira, em 2020 comemorou-se a efeméride de 70 anos da morte de George Orwell, em 21 de janeiro de 1950. Com a sua obra entrando em domínio público, veremos uma miríade de novas edições de seus livros, em especial *1984* e *A Fazenda dos Animais* (também conhecido como *A Revolução dos Bichos*). Como afirmou Harold Bloom (2007), a Indústria Cultural de Adorno e Horkheimer já “absorveu” Orwell e seu *1984*. Cabe aos leitores interpretá-lo, e embora muitos irão realizar “guerras culturais” para difamá-lo ou apropriar-se dele, *1984* se mantém alheio às modas interpretativas ao sabor dos ventos políticos. Lendo-o e estudando-o como ele é, podemos realizar comparações **a partir do texto**, e não apesar dele. *1984*

18. “Todos os crimes subsequentes contra o Partido, todas as traições, atos de sabotagem, heresias, desvios surgem diretamente dos seus ensinamentos.” (trad. livre) ORWELL, 1977, p.12.

é o verdadeiro e último testamento de Orwell, e contém o seu pensamento político. Ironicamente, suas ideias transpareceram melhor no seu romance final do que em sua obra ensaística, e chegaram a mais pessoas. O que o mundo e o terror de *1984* suscitam, também, é um alerta. Não do que foi, ou do que necessariamente será, mas talvez a sua distopia perfeita surja como um vislumbre do que poderia ser, caso falhemos em dar-lhe ouvidos.

Referências

- BLOOM, Harold [org.]. *Bloom's Modern Critical Views: George Orwell*. Nova Iorque: Chelsea House, 2007. [Em inglês]
- BOUNDS, Philip. *Orwell and Marxism: the political and cultural thinking of George Orwell*. Londres: I.B. Tauris, 2009. [ebook em inglês]
- BOWKER, Gordon. *George Orwell*. Londres: Abbacus, 2003. [em inglês]
- CRICK, Bernard. *George Orwell: a life*. Londres: Sutherland House, 1980. [ebook em inglês]
- EAGLETON, Terry. *Reach-me-down Romantic*. London Review of Books, Vol 25, n° 12, 19/06/2003. [em inglês]
- FREYTA-TAMURA, Kimiko de. *George Orwell's 1984 is Suddenly a Best Seller*. The New York Times, Nova Iorque, 25/01/2017. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/01/25/books/1984-george-orwell-donald-trump.html> [Em inglês]
- HITCHENS, Christopher. *A Vitória de Orwell*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- NEWSINGER, John. *George Orwell: uma biografia política*. Lisboa: Antígona, 2010.
- ORWELL, George. *1984*. Nova Iorque: Signet Classics, 1977. [Em inglês]
- ORWELL, George. *Dentro da Baleia e Outros Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ORWELL, George. *Fighting In Spain*. London: Penguin, 2007.
- ORWELL, George. *Literature and Totalitarianism*. In *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*. Londres: Harcourt & Brace, 1968.

- ORWELL, George. *O Que É Fascismo?: e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ORWELL, George. *Why I Write in Such, Such Where the Joys*. Nova Iorque: Harcourt Brace, 1953.
- TROTSKY, Leon. *A Revolução de Outubro*. São Paulo: Boitempo, 2017
- TROTSKY, Leon. *The Revolution Betrayed*. Tradução de Max Eastman. Nova Iorque: Pathfinder Press, 1972. [Em inglês]
- WILLIAMS, Raymond. *Orwell*. Londres: Penguin, 1971. [Em inglês]

Ficção e evidência: a percepção da catástrofe a partir das narrativas de naufrágio

Letícia Tury Guimarães Nascimento (UERJ)¹

Entendendo as narrativas de catástrofe nos séculos XVI-XVII

Ao analisar a História Trágico Marítima, um compilado de “narrativas de naufrágio” escritas entre os séculos XVI e XVII, organizado por Bernardo Gomes de Brito (1998), Angélica Madeira (2005) descreve um gênero literário muito específico: os relatos de naufrágio. Muitos desses relatos podem ser “possuidores de propriedades estéticas”, e “também podem ser vistos como verdadeiros ‘artefatos culturais’ que, além de codificar imagens e formas narrativas da tradição ocidental, põem em cena imagens arcaicas do medo, do pavor e da morte”, (MADEIRA, 2005, p. 56) abrindo muitas frentes de pesquisa.

Diante dessas “muitas frentes de pesquisa”, meu intuito aqui é propor uma leitura das narrativas de catástrofe. É importante dizer que a situação-limite do naufrágio é o ponto onde a narrativa se insere: de onde ela parte e para onde ela se encaminha de volta. A catástrofe (naufrágio) é o “lugar” onde a narrativa se inscreve. (MADEIRA, 2005)

Sobre o contexto dos relatos de viagem, vale dizer que começaram a ser escritos na Idade Média, em forma de narrativas de peregrinação a lugares santos. A partir do século XV, parcela dos relatos de viagem passaram a ser relatos de naufrágios, em todos os países envolvidos no comércio marítimo. O sucesso e a expansão das narrativas se deveram ao fato de uma população estar diretamente envolvida nos negócios da navegação. Se o gosto por histórias trágicas já estava arraigado no imaginário social, o encontro com os acontecimentos reais potencializou uma “percepção catastrófica do tempo”. (MADEIRA, 2005, p. 28) O intuito dessa “literatura”² era

1. Graduada em Filosofia (UERJ), Mestre em Ética e Filosofia Política (UERJ), Doutoranda em Ética e Filosofia Política (UERJ), professora substituta do Colégio Pedro II.
2. Uso aspas no termo “literatura”, para que o leitor tenha em mente que o conceito de “literatura” no sentido que usamos hoje, assim como “gênero literário” só começou a ser discutido no século XIX, com a ascensão do romantismo. Embora o termo tenha surgido no século II, até o século XIX,

exaltar e construir uma identidade para os países navegadores. Mas foi somente no século XVII que os relatos de viagem adquiriram o status de gênero de discurso.

De acordo com a autora é possível perceber certa regularidade entre os relatos de naufrágio que nos permite “tratá-los como um conjunto esteticamente elaborado”, (MADEIRA, 2005, p. 30) que apresenta uma sequência de três passos: a partida, o naufrágio e a sobrevivência. Há também “índices de subjetividade, variações de lugares de fala, o que dota de maior complexidade a voz do narrador. As narrativas mesclam convenções dos discursos histórico, ficcional e etnográfico, contudo sem se deixar classificar inteiramente por essas categorias”. (MADEIRA, 2005, p. 30)

Uma das hipóteses de Angélica Madeira é de que os relatos do século XVI funcionam como embrião de gêneros narrativos modernos que só se afirmaram como discursos autênticos no século XVIII: a narrativa histórico moderna, o discurso etnográfico e ficcional. Madeira afirma que o interesse de Bernardo Gomes de Brito pelas narrativas de naufrágio indica certa afinidade entre o imaginário e a atmosfera séria dos relatos, e a relação com sua própria época, barroca.

No intuito de entender como uma sociedade insulada se comporta, Madeira se propõe a analisar a nau como uma microsociedade, que possui forças de correlação. É possível notar que as regras mudam com o naufrágio e que formas assumem os códigos sociais. “O que acontece quando uma coletividade deve enfrentar uma situação limite?” (MADEIRA, 2005, p. 64) A situação-limite é o elemento que caracteriza o imaginário, “que atinge um ponto irreversível – telúrico, político ou biográfico -, um ápice crítico, momento de ruptura no qual a autonomia e a vontade dos sujeitos são desafiadas”. (MADEIRA, 2005, p. 57) É justamente a situação-limite a responsável por desencadear um acontecimento e suas representações - entendidas aqui como os relatos de naufrágios (ou as próprias narrativas).

Um desastre natural, uma tempestade em alto mar, por exemplo, não dependem da ação humana para que ocorram, basta que haja a acumulação de vapores, a sua condensação em nuvens e a preci-

ele significava apenas “texto escrito” Desse modo, o uso do termo se refere apenas a um conjunto de textos.

pitação em forma de chuva. No entanto, isso só se torna um “acontecimento” – e, portanto, adquire relevância para os estudos sobre a cultura – quando por entre as ondas houver um barco e, dentro dele, temerários sujeitos para viver a experiência, memorizar, imaginar e relatar o fato, fazendo proliferar mil histórias que modelam o imaginário de um tempo histórico. (MADEIRA, 2005, p. 57)

O acontecimento, porém, para ser representado, precisa de códigos que regulem sua produção e distribuam suas mensagens. Eles são ancorados na tradição e projetados para o futuro, permitindo assim compreender sua historicidade e sua transformação. (MADEIRA, 2005) Essa codificação (representação) é o que permite a leitura futura e a compreensão dos signos sobre a vida social. Nesse sentido, o próprio texto (representação) é também, um acontecimento, tendo valor de ato, registro e memória (MADEIRA, 2005).

A situação-limite está inscrita no lugar do oceano, barreira intransponível que funciona como metáfora para a fragilidade de associações, a partir de uma sociedade fora do mundo. Antes da instauração da situação-limite (naufrágio), o espaço do navio funciona como um espaço fechado, que engloba lugar de residência e trabalho de muitos indivíduos fora de uma sociedade mais ampla. Madeira entende o navio como uma microssociedade autônoma, que pode diversificar suas formas de controle interno. A convivência com uma diversidade de códigos culturais coloca essa população em um estado constante de tensão. A cada novo momento, os valores se reestabelecem sobre novas bases.

um navio mercante é aquilo que se pode chamar de um “híbrido social”: em parte comunidade familiar, em parte organização formal. Na radicalização dessa mesma imagem, em momentos cruciais, um navio poderia ainda comportar a função de um asilo em que afetos penosos e fantasias proliferam. Sob a pressão de situações conflitantes, de histeria coletiva, de cenas primitivas, prevalecem os códigos tradicionais e emocionais. (MADEIRA, 2005, p. 76)

O confronto entre os diversos códigos provoca o reordenamento do espaço simbólico e alteração dos comportamentos. O naufrágio é o elemento que desestrutura os hábitos e regras, desorientando os comportamentos, fazendo com que o medo compartilhado por todos fosse o elo que permitia a solidariedade entre senhores e escravos, a quebra do código pré-estabelecido.

Madeira aponta para o fato de que a maior parte das naus que sofreram naufrágios fazia parte das armadas patrocinadas pelo Estado Português. Dentre as causas mais comuns dos naufrágios estavam a má conservação dos navios e a sobrecarga de mercadorias. Os doentes também se amontoavam, de modo que os navios poderiam ser vistos como hospitais flutuantes. Mesmo assim, nos relatos de padres e leigos os naufrágios aparecem como punição divina, no intuito de não atribuir responsabilidade à falha humana. Segundo Madeira, “a cena do naufrágio de uma nau – mais chocante e contundente se a isolarmos do relato, se obscurecermos os seus códigos de referências históricos – pode significar a própria reversão de interpretações sobre o valor do mundo e da vida, uma metáfora barroca”. (MADEIRA, 2005, p. 99)

Alexei Bruno, que assina a introdução da edição de 1963 da História Trágico-Marítima, afirma que as histórias contadas são, para além de um documento filológico, “registro paradoxal das duas grandes forças psicológicas envolvidas na construção do Império da Índia, e na sua perda, ou seja, a cobiça desmedida e a escassez de homens, e a fé religiosa.” (BRUNO apud GOMES DE BRITO, 1998, p. x)

Madeira reconhece, a partir de Foucault, as narrativas como “uma série discursiva singular” (MADEIRA, 2005, p. 36), ou como um artefato cultural advindo de um processo histórico. A aparente autonomia dos relatos revela estruturas combinadas e, ao mesmo tempo fragmentadas, que não se totalizam, nem se fecham. Há, contudo, um elemento, que permeia não só as narrativas, mas também todo o contexto histórico onde os relatos estão inseridos: a culpa. Segundo a autora:

A culpa, instrumento permanente de controle social, é instilada pelo sofrimento e manipulada, ora de forma atenuada ora exacerbada, por intermédio de um processo de subjetivação cada vez mais encerrado sobre o indivíduo (a prática da meditação, o exame de consciência que antecede a confissão) e da proliferação de discursos éticos e moralizantes. (MADEIRA, 2005, p. 80)

A partir da importância que a culpa toma nos relatos é possível identificar as narrativas como exemplares da “literatura de culpa”. A culpa pelos pecados, pelos vícios e pelos excessos. Isso se deve a exploração contínua do catolicismo à síndrome de consciência culpada através dos mecanismos dos sermões, meditações e confissões,

que atingiram seu ápice no século XVII, em cerimônias públicas e nos autos de fé. A partir da dupla “crime e castigo”, se deram as mais convincentes explicações para os “relatos de naufrágios”, diante do entendimento da catástrofe como punição divina.

O relato de naufrágio como artefato cultural é elaborado a partir de um conjunto de convenções retóricas pioneiras em Portugal e disseminada por outros países europeus. Tanto o “folheto”, artigo comum à cultura da época, como “relato” podem ser considerados artefatos culturais, mas eles remetem a diferentes domínios de objetos: o folheto se remete a práticas institucionais e materiais, enquanto o “relato” remete-se à história interna das formações discursivas, às convenções retóricas e a formas estéticas.

É necessário reafirmar as funções pedagógica e pragmática dos relatos de naufrágio, ainda que seja, neste caso, somente pelo inventário dos mortos e dos vivos. Essa listagem de nomes e sobrenomes dos enterrados e sobreviventes, sempre ao fim do relato, torna ao mesmo tempo, verídica a narrativa e verossímil a ficção. (MADEIRA, 2005, p. 104)

O relato “pedagógico” (citar o nome de vivos e mortos) adquire, no século XVIII, uma função de acuidade histórica e evidência. Mas essa evidência não se dá na enunciação, ou no conteúdo do relato, mas no ato de relatar, se inscrevendo no “que” ou “como” da narrativa. O relato como artefato cultural, por sua vez, aparece a partir de materiais linguísticos e culturais que se alinham em seu tempo como um novo regime de representação.

Em Máquina de Gêneros, Alcir Pécora (2018) tem como objetivo entender os sentidos básicos de escritos produzidos entre os séculos XVI e XVII, a partir dos procedimentos já previstos pelas convenções letradas do período. O autor conta que ao longo do século XX, a crítica tentou impedir que os textos literários fossem lidos como documentos neutros e objetivos. Isso significa reconhecer os objetos literários a partir de um estatuto irreversível de signos, figuras e convenções que se definem no interior de um gênero. Segundo Pécora:

aqui, o texto literário não apenas resiste a “o real” suposto, e não quer falar de uma realidade “objetiva”, “única”, e “total”, como tampouco quer falar de uma parte “subjativa” ou “ideológica” dela. Simplesmente, neste ponto já não tem cabimento supor “a realidade”

como “exterioridade” segura na qual “fatos” e “valores” preservam, como diria Rorty, uma “dualidade intransponível”. “A realidade”, pelo menos enquanto dotada de algum sentido e não puro caso ou ocorrência imbrica-se de modo inalienável aos enunciados persuasivos sobre os quais certo número de pessoas emprega o termo está de acordo. Vale dizer, em matéria de hermenêutica, os objetos literários constituem-se como argumentos a favor de uma concepção em que “o real” de que se pode falar é, também, em larga medida, a ilusão compartilhada dos seus efeitos persuasivos. (PÉCORA, 2018, p. 13)

Nesse sentido, fica claro que o “real” das narrativas dos séculos XVI e XVII não se refere aos “fatos” ou à “realidade”, mas a um “real” compartilhado pelos elementos literários, a partir de um conjunto de “regras”, convenções retóricas. É nesse sentido que há algo de ficcional (não evidente) nos relatos: não se pode ler alguns desses relatos como “documentos burocráticos” comprometidos com a verdade, visto que o estatuto de criação de cada um deles é totalmente diferente um do outro.

Pécora afirma que quando “o real” se costura com o “sentido”, “valor de uso” ou “realidade”, ele surge como um “bloco sujo ou impuro”, diante do auditório (PÉCORA, 2018, p. 14). O que segue daí é o reconhecimento de que o ambiente não identifica uma verdade objetiva, indiferente à aplicação de convenções de escrita e retórica. Ou seja, tomar “o real” como evidente ou objetivo é desvalorizar, ou deslegitimar todo um contexto “literário” que se inscreve na narrativa. “O ‘ambiente não literário’, assim, não deverá ser considerado senão como peça de um outro gênero de argumentação em busca de acordos sobre o que deve ser julgado como ‘o real’”. (PÉCORA, 2018, p. 14)

Para entender seu objeto de estudo (gênero), Pécora apresenta o que chamou de “máquina de gêneros”. A partir desse conceito ele mostra que a máquina opera em um terreno irregular, onde a ficção que produz “quer demonstrar que aquilo que ela tem de convenção e artifício é exatamente o mesmo que tem de produto histórico: enquanto ato de criação é também efeito criado, de tal modo que seu aspecto mais “formal” e “interno” é também o mais “público” e o mais “datado”. (PÉCORA, 2018, p. 16) Nesse sentido, não há como identificar, num relato de naufrágio do século XVI ou XVII, por exemplo o que há de ficcional e o que há de evidente, visto que é preciso reconhecer o gênero textual onde a narrativa se insere.

Diante deste problema, cabe perguntar pela evidência: Mas como então atestar a validade (verdade) dos relatos como fato histórico? Seria possível então, a partir dos relatos “impregnados” de convenções retóricas, encontrar uma “verdade” ou uma “validação” histórica?

Cleber Felipe (2018), historiador, mostra que é possível encontrar alguns sentidos para a “história” na primeira proposição da Academia Real da História Portuguesa, que acompanha um estatuto da História. A intenção da academia era produzir duas espécies de história: (1) eclesiástica e (2) secular. O estilo dessa história produzida deveria ser claro, escrita em língua portuguesa, com narrações sem interrupção e disposta cronologicamente. Vale notar que a “verdade” da história conservava relações com a virtude do homem português, que produzia, desse modo, um tipo característico de historiografia. O autor cita a obra de Telles da Silva:

Se qualquer História é testemunha do tempo, luz da verdade, vida da memória, mestra da vida, e mensageira da antiguidade, que será da História de Portugal? Será testemunha do merecimento, luz da erudição, vida do entendimento, mestra da heroicidade, mensageira da glória imortal? (SILVA, 1727 apud FELIPE, 2018 p. 28-29)

Felipe chama atenção, assim como Madeira, para o fato de que os relatos de naufrágio apresentam características em comum, como por exemplo, a opção por uma narrativa clara e verossímil, a valorização da visão em vez da audição, o uso de digressões, descrições e amplificações, e principalmente, privilegia a retratação de uma história com caráter providencialista que conta com termos náuticos, astrológicos e citação de autores consagrados pela tradição retórica, como por exemplo Homero, Aristóteles, Platão, Sêneca, dentre outros. (FELIPE, 2018)

O autor chama a atenção para três modos de ler a História Trágico-Marítima. A primeira delas concebe a narrativa como gênero novo, que pode ser escrito com certa “liberdade” em relação aos gêneros “canônicos”, como propõe Madeira. O segundo modo de leitura associa os relatos à uma estética maneirista que sucedeu a uma “retórica da decadência”. A terceira forma de leitura mostra o teor disfórico das narrativas e as compreende como sendo “eufórica” e “épica”.

Felipe, por sua vez afirma que os três modos de ler as narrativas são equivocados porque não leem os relatos a partir das regras discursivas da época de sua produção. “As tópicos retóricas não devem

ser lidas como empiria, pois essa leitura desconsidera as particularidades histórico-retóricas do discurso e valoriza um vivido psicológico improvável.” (FELIPE, 2018, p. 31) Ele chama a atenção para o elemento trágico da narrativa, que determina seu sentido. A experiência trágica sempre pressupõe e reafirma a existência de Deus, que atua mesmo em episódios trágicos. Sob esse aspecto, da tragédia como punição, é preciso pensar nas especificidades da história cristã portuguesa.

o conteúdo dos relatos de naufrágio inclui, necessariamente, a presença de Deus, que se repete “em todas as diferenças históricas”. Não há punição que não Lhe diga respeito, não há acontecimento no qual Ele não esteja presente. Há, porém, limitação humana, pois o homem não entende com clareza os sentidos da justiça divina. Se todos os momentos históricos são análogos, justamente por implicarem a identidade de Deus, deduz-se que a história pode ensinar maneiras de agir conformadas à vontade da Providência. Neste sentido, a história ensina a reta razão e demonstra como aplicá-la ao agir, a partir dos erros ou dos acertos alheios. Em outras palavras, ela ensina prudência. (FELIPE, 2018, p. 32)

Diante disso, é possível perceber todo acontecimento ou evento é não só justificado, mas também identificado como Deus. O objetivo dessa identificação é ensinar a ser prudente por meio da culpa, como mostra Madeira. É possível dizer que existem então duas vias possíveis de ler este tipo de narrativa, inseparáveis uma da outra: aquela que ensina a prudência, a partir da culpa e da tragédia, e a outra que apresenta a memória da intervenção divina, única forma de livrar os homens dos males. (FELIPE, 2018) No prólogo da narrativa do naufrágio de 24 de junho de 1552, do galeão grande São João, o autor inicia o prólogo da seguinte maneira: “Cousa é esta que se conta neste naufrágio para os homens muito temerem os castigos do Senhor e serem bons cristãos, trazendo o temor de Deus diante dos olhos, para não quebrar seus mandamentos”. (GOMES DE BRITO, 1998, p. 5). E termina a mesma passagem:

E por me parecer história que daria aviso e bom exemplo a todos escrevi os trabalhos e morte deste fidalgo [Capitão Manuel de Sousa Sepúlveda] e de toda sua companhia, para que os homens que andam pelo mar se encomendem continuamente a Deus e a Nossa Senhora que rogue por todos. Amém. (GOMES DE BRITO, 1998, p. 5)

É nesse sentido que a providência orienta a história. Quando se aprende a navegar, também se aprende a ter medo da justiça divina e os meios para alcançar a piedade. As narrativas ensinam os perigos dos mares a partir do “temor da morte” orientando “aqueles que ficam em terra e devem rezar pelos seus, e para evidenciar a ‘miséria e inconstância deste mundo’”. (FELIPE, 2018, p. 40) Felipe entende que a melhor leitura das narrativas trágico-marítimas se dá em termos de relação, porque

assinala o valor do testemunho, reforça a importância da experiência, indica que sua matéria supera a dos filósofos, matemáticos e cosmógrafos, que muitas vezes escreviam sobre o assunto sem tê-los vivenciado, reformula a tópica do deleite decorrente das ações trágicas, dizendo que o afeto resultante delas é a compaixão, amplifica a importância das relações que colige em detrimento de todas as outras, vale-se da modéstia afetada, menciona o teor instrutivo decorrente do seu tratado e chama a atenção do leitor para a inconstância (ou desconcerto) do mundo, que exige prudência e, portanto, advertências provenientes da história. (FELIPE, 2018, p. 41)

Diante dessa leitura, é possível afirmar a “verdade” da história em termos de experiência: aqueles que viveram e aqueles que não viveram, mesmo que os relatos não sejam cronológicos, e imbuídos de regras de retórica. Essa “verdade”, então, é escrita a partir de lugares comuns, que tem como objetivo assegurar o efeito de verdade, produzido retoricamente, sem conhecer o realismo e subjetivismo que os românticos construíram a partir da “literatura”³ do século XIX. Nos parece que há, então, uma única maneira de atestar uma “verdade” história: a partir do ato de narrar. É porque os homens narram, que a história é verdadeira.

A Catástrofe a partir do século XVIII

Num belo ensaio sobre a Catástrofe, Annie Le Brun (2016) tenta responder à pergunta pelo “lugar” em que a catástrofe ocupa e como esse lugar pode ser compartilhado com a poesia. O que se questiona

3. Neste ponto me refiro ao termo “literatura” utilizado atualmente, surgido no século XIX.

a partir da pergunta pelo “lugar” é se mesmo nos poemas mais catastróficos não há também um traço criador que resiste a força das devastações. Ela mostra que diante da distinção entre desastre real e desastre imaginário está “uma das belas linhas de fuga do espírito humano”, (LE BRUN, 2016, p. 46), pois é justamente no imaginário que reside a liberdade do pensamento. Nesse sentido, a catástrofe seria a “primeira fenda do imaginário no mais profundo de nós”. (LE BRUN, 2016, p. 12) A função dessa fenda no imaginário é a forma de interrogar e responder o destino.

Sobre a atribuição da catástrofe à divindade, Le Brun mostra que o terremoto de Lisboa, ocorrido em 1755, que resultou na destruição de quase toda cidade, deixando quase 10 mil mortos, coincidiu com o declínio da fé. A partir do terremoto “tornou-se cada vez menos possível pacificar o espírito com as tradicionais representações do Dilúvio ou do Apocalipse que, por mais temíveis e tenebrosas, ainda guardavam a promessa de uma vida eterna a ser desfrutada do lado de Deus”. (MORAES apud LE BRUN, p. 15) A consequência desse novo olhar para a catástrofe ressignificou o *sentido*⁴ da vida humana, no intuito de buscá-los fora do domínio divino.

Annie Le Brun chama a atenção para o exato momento em que a concepção religiosa da catástrofe começa a perder sentido. Ela nota que, a partir de então, surge no horizonte um imaginário catastrófico fervilhante “que se revelará o único meio de apreender um mundo em vias de escapar toda compreensão”. (MORAES apud LE BRUN, 2016, p. 17) Isto é, se antes, como vimos na História trágico-marítima, a catástrofe podia se revelar como punição divina, agora não mais. O que se mostra é um imaginário incompreensível. Por outro lado, esse imaginário permite diversos tipos de figuração da catástrofe: furacões, naufrágios, tempestades, enchentes, desabamentos etc. (LE BRUN, 2016)

A consequência do declínio da fé diante das catástrofes contou com o surgimento de um gênero de reflexão, que tem origem no que a autora chamou de “pane do imaginário”: Onde situar a catástrofe? Que “lugar” a catástrofe deve assumir agora? Surgem também as teorias de catástrofes, que com a sofisticação da pesquisa (evidência) colocavam a catástrofe mais perto de nós, fazendo com que ela

4. Grifo o a palavra “sentido” quando me refiro à fenda, ao vazio, à pergunta pelo imaginário da catástrofe.

passe do plano imaginário/divino, e se tornasse uma ameaça mais real. (LE BRUN, 2016) Isto é, se a catástrofe não advém da punição divina, isso significa que ela, possivelmente, parte de nós. A culpa da catástrofe continua sendo nossa, mas não mais aparece no domínio divino, e sim, nos próprios atos humanos (sobrecarga do navio, má conservação, etc.).

No século XVIII, a catástrofe se torna um excesso real com o qual temos que lidar, pois “não há catástrofe que não quebre a continuidade e modifique radicalmente nossa relação com o tempo”. (LE BRUN, 2016, p. 45) O que Le Brun conclui então, é que essa nova noção de catástrofe implica em uma reviravolta da relação humana com o inumano, no sentido de nos alertar sobre a desmesura que nos funda, e de “lembrar o qual desconhecidos somos de nós mesmos”. (LE BRUN, 2016, p. 45).

Isso significa dizer que, imaginada ou real, a catástrofe passou a ser vista como uma força daquilo que nos excede. E é justamente porque se articula *entre* o real e o imaginário que ela é uma das linhas de fuga do espírito humano (aparecendo mais uma vez como a fenda do imaginário). (LE BRUN, 2016) Em suma, o que Annie Le Brun nos ensina é:

o sentimento da catástrofe nasce aí, nesse horizonte transtornado, a partir do momento em que tal sismo [terremoto de Lisboa] sem precedentes despedaçando repentinamente balizas religiosas e filosóficas, faz surgir, catastrófica, a questão do sentido, cujas infinitas repercussões evocam, em reação, o excesso do imaginário. Questão verdadeiramente catastrófica: basta que ela se coloque para que, de súbito, desabem as construções éticas e os sistemas de representação. (LE BRUN, 2016, p. 50-51)

O que a catástrofe inscrita fora do domínio divino coloca é a pergunta pelo sentido. Com o declínio da fé, há agora um vazio, uma “fenda” no imaginário. O sistema de representação utilizado pelas narrativas trágico marítimas já não é suficiente para responder à questão do sentido. É preciso então de um novo sistema de códigos que dê conta da fenda, do vazio.

A Equivalência catastrófica

Em *A Equivalência das Catástrofes* (Após Fukushima), Nancy (2014) afirma, sobre as catástrofes do “presente”, que, entre elas não há equivalência. Ou seja, “um tsunami sem incidência numa instalação nuclear não é idêntico a um tsunami que danifica gravemente uma fábrica atômica”. (NANCY, 2014, p. 17) No caso da catástrofe atômica, os efeitos são irremediáveis e atravessam gerações. O que equivale nas catástrofes, de algum modo, são seus efeitos, já que mesmo as catástrofes naturais não são separáveis de implicações técnicas, econômicas e políticas. “Simple acidente, a nuvem de um vulcão bloqueia a navegação aérea sobre, pelo menos, um quarto do planeta; verdadeira catástrofe, um tremor de terra sacode, juntamente com o solo e os edifícios, toda uma situação social, política e moral.” (NANCY, 2014, p. 18) O que Nancy quer concluir é que, atualmente, mesmo as catástrofes naturais não estão mais na ordem do “natural”, pois elas alteram forças que não são dessa ordem, mas que são técnicas, políticas e econômicas. “Já não há catástrofes naturais: já só há uma catástrofe civilizacional que se propaga em todas as ocasiões”. (NANCY, 2014, p. 49)

A utilização do termo “equivalência” por Nancy tem raízes marxistas, a partir da “equivalência geral” do dinheiro. É diante da equivalência geral que todas as esferas da existência humana se inscrevem, respondendo à pergunta pelo sentido quando ela se coloca em instâncias não catastróficas da vida humana. A equivalência das catástrofes se refere ao conjunto interdependente da equivalência geral. Contudo, vale compreender que a própria equivalência geral é catastrófica porque permite que, mesmo uma catástrofe natural não se inscreva na ordem natural, mas política e econômica, como por exemplo, quando a fumaça de um vulcão atrapalha um quarto das navegações aéreas.

Diante da equivalência geral não é possível que encontremos o sentido da catástrofe na ordem do divino (como acontecia no século XVI, na História Trágico-Marítima). Isso ocorre porque a equivalência só permite que a catástrofe se inscreva no que Nancy chamou de “catástrofe do sentido”, também apresentado por Le Brun, como a “fenda do imaginário”. Em certo momento do texto, Nancy compara Hiroshima e Auschwitz, entendendo e ressaltando suas diferenças, mostrando que muitas vezes os dois eventos foram associados

entre si. O que eles têm em comum? Independentemente do motivo, tanto Auschwitz como Hiroshima são pensados como projeto de aniquilamento.

a mobilização de uma racionalidade técnica ao serviço de fins incomensuráveis como qualquer fim perseguido até aí, já que esses fins integravam uma necessidade de destruições, não apenas desumanas (a crueldade desumana é uma velha conhecida da história humana), mas inteiramente concebidas e calculadas à medida de um aniquilamento. (NANCY, 2014, p. 26-27)

Segundo Nancy, o que é comum entre Auschwitz e Hiroshima é uma ultrapassagem de limites da existência, onde ela pode arriscar e desencadear um sentido. No caso de Auschwitz e Hiroshima, embora ainda nos perguntemos “como foi possível?”, não há a “fenda”, pois o sentido é o aniquilamento. A catástrofe foi produzida, articulada.

Importante notar que a pergunta pelo sentido também pode ser a pergunta pelo futuro. Perguntar pelo futuro é tentar compreender o sentido em termos de direção e caminho. Onde está nosso futuro? O problema é que ao colocar a pergunta, encontramos também o incomensurável, que segundo Nancy, não pode ser reduzido ao incalculável. Ninguém pode calcular as consequências de Fukushima para os homens, para a região ou para a economia. Para o autor, o incomensurável não está na ordem do cálculo, mas se inscreve na “distância e na diferença absolutas do que é o outro – não apenas a outra pessoa humana, mas o outro homem, o animal, o vegetal, o mineral, o divino”. (NANCY, 2014, p. 42) Para resolver o problema da incomensurabilidade, a equivalência reaparece, a partir da técnica monetária que atua como equivalência geral. É somente a partir da equivalência que é possível mensurar a partir da absorção dos valores. Como bem esclarece Carlos Cardozo Coelho (2017), pensar no futuro, é pensar em termos de cálculo e antecipação, onde os fins são sempre objetivos, que quando alcançados, se desdobram e viram meios para outros fins. Desse modo, só há futuro em termos de espera. (CARDOZO COELHO, 2017)

A consequência da equivalência é o congelamento do sentido, que é reduzido e representado, operando como equivalência interminável. O que parece ocorrer nesse sistema proposto por Nancy é uma pergunta que conduz ao regresso infinito: ao perguntar pelo sentido, perguntamos pelo futuro, perguntando pelo futuro,

nos deparamos com o incalculável, diante do incalculável, está a equivalência.

Mas o que essa incomensurabilidade e sua resolução a partir da equivalência revelam é justamente a falta de sentido, de modo que a primeira pergunta colocada novamente vem à tona. “Quando uma revelação revela que nada há a revelar, fecha-se”. (NANCY, 2014, p. 36) Dessa forma, podemos perceber que equivalência só resolve o problema incalculável, já que a pergunta pelo sentido ainda está em aberto.

Eis a lei da nossa civilização: o incalculável é aí calculado como equivalência geral. O que também quer dizer: o incalculável é aí o próprio cálculo, aquele do dinheiro, e ao mesmo tempo, por profunda solidariedade, aquele dos fins e dos meios, aquele dos fins sem fim, aquele dos produtores e dos produtos, aquele das técnicas e dos lucros e das criações e assim sucessivamente. (NANCY, 2014, p. 46)

No “lugar” equivalente das catástrofes não há espaço para a singularidade, por isso, não há sentido na equivalência. O sentido e a singularidade são substituídos pelo incalculável (pelas grandes proporções da destruição da técnica sob o planeta), que silenciam qualquer alteridade. (CARDOZO COELHO, 2017)

Cardozo Coelho afirma que diante de um poder de destruição incalculável, travamos uma “guerra sem inimigos”, do homem vestido contra ele mesmo e contra o outro: “o homem que ampliou sua capacidade técnica a tal ponto que consegue destruir o nosso planeta inteiro e com ele diversos pequenos outros – sejam eles outros povos humanos, como os povos indígenas, seja, eles outras agências de existência não-humanas”. (CARDOZO COELHO, 2017, p. 187) Cardozo Coelho nota que essa “guerra sem inimigos” é promovida pela equivalência, que impede a compreensão (ou a produção) do sentido, do endereçamento e também a possibilidade de pensar a existência. Nas palavras do autor:

Em última instância, podemos dizer que o grande inimigo é a metafísica do Um, o capitalismo global e a equivalência geral, que estimulam desigualdades, geram estados que possuem o monopólio da riqueza a custo de guerras e exploração de países mais pobres [...]. Contudo, o inimigo não é apenas o capitalismo, mas

também a metafísica e todas as distinções que organizam nossa vida, a começar pela ideologia do sujeito e do individualismo, que ao se pensar como isolado e anterior a coletividade, chega, [...], a distinção entre eu e o outro, que é a distinção entre o eu e o não-eu, e tudo aquilo que é não-eu deve ser denegado, tolhido, levado para baixo do pano ou se render e se tornar Eu. (CARDOZO COELHO, 2017, p. 122).

Diante disso, é possível notar que quem se inscreve na lógica identitária (promovida pela equivalência), quer que todos sejam equivalentes e respondam a mesma estrutura de existência, segundo o mesmo mundo. (CARDOZO COELHO, 2017) Vale dizer, contudo, que há aqueles que não desejam se tornar “Eu”, são os que combatem a identidade, como veremos adiante.

A Catástrofe do presente

Nancy defende que a resposta divina à catástrofe não desapareceu, mas mudou de sentido, a partir do ateísmo, que também não foi capaz de dar sentido a “grandeza essencial do homem” (NANCY, 2014, p. 50), nem da existência em geral. A figura divina foi substituída pelo “sujeito”, “sentido” e “identidade”.

Vale notar outro elemento importante do texto de Nancy: o “presente”, que tem seu fim nos dois sentidos da palavra “fim”: o meio e seu objetivo. Para ele, o evento de Fukushima interdita todo o presente porque é a derrocada dos futuros. É a tentativa de trabalhar novos futuros sob a condição de renovação do presente. “Presente” aqui não tem uma conotação imediata, mas é aquele presente que queremos ignorar, ao fugir para o futuro: “o presente de uma vinda de uma aproximação. Será então o exacto contrário da equivalência geral – que é também a de todos os presentes cronométricos que se sucedem e que se trata de contar”. (NANCY, 2014, p. 54) O presente a que Nancy se refere se opõe à equivalência geral e à relação de tempos passados e futuros. Se a equivalência geral faz parte de um estatuto de forças que se governam, se controlam ou se anulam, no intuito de se conservar igual e constante, o presente é o elemento contrário a isso. É aquele que não anula as equivalências. O autor argumenta que é, principalmente por causa das equivalências que é impossível representar um homem “total”, “desalienado”, “livre” e

emancipado de qualquer assujeitamento, já que não há uma “humanidade verdadeira” a que se possa retomar, pois, como esclarece Cardozo Coelho “somos apenas homens na medida em que nos relacionamos com outros homens e outros existentes que consideramos não-homens: só há algo como homem nessa relação e não fora dela, por isso não podemos falar em ‘homem total’”. (CARDOZO COELHO, 2017, p. 189)

Essa impossibilidade ocorre por que o trabalho da equivalência atua a partir da igualdade absoluta entre os entes e constrói uma ontologia plana, compactando os homens, e impedindo qualquer separação, atribuindo o mesmo valor a todos, e ao mesmo tempo valor nenhum, já que nos termos da equivalência, não há singularidade ou pluralidade, pois um existente é o mesmo que os outros. (CARDOZO COELHO, 2017)

Sob esse aspecto, a catástrofe do presente é aquela que atomiza os sujeitos a partir da equivalência dos indivíduos, sem torná-los iguais, e que nos leva a ideia de “democracia”. A equivalência das catástrofes, (e também do presente) proposta por Nancy é aquilo que (a)sujeita os indivíduos a partir de, não só uma equivalência monetária, mas também de sentido. Diante da equivalência, não há separação entre homem e natureza, mas somente uma proliferação infinita de finalidades. E é por isso que não podemos falar em “catástrofe natural”, pois, a natureza também está inscrita na dinâmica da equivalência. (CARDOZO COELHO, 2017)

A saída dessa catástrofe se instaura na ordem da subjetividade, e eu arriscaria dizer, da identidade: ver cada sujeito como inequivalente. Nancy sugere que a democracia só deve ser pensada a partir da igualdade dos incomensuráveis: “singulares absolutos e irredutíveis que não são nem indivíduos nem grupos sociais, mas surgimentos, chegadas e partidas, vozes, tons – aqui e agora e cada vez. Exigir a igualdade para amanhã é desde já afirmá-la hoje e, com isso, denunciar a equivalência catastrófica”. (NANCY, 2014, p. 57) Este é, ou pelo menos deveria ser, o sentido do presente. A proposta de Nancy é pensar a inequivalência como o mundo das singularidades, a partir das relações de alteridade.

Cabe dizer que tanto equivalência como inequivalência são críticas à metafísica tradicional. A diferença entre elas é o elemento identitário. Enquanto uma (equivalência) atomiza as identidades, a outra (inequivalência) lida com a diferença.

A inequivalência é então o radical oposto da equivalência. Para Nancy, ela (a inequivalência) é a verdade da igualdade. Não há igualdade verdadeira na equivalência – pois em nome de uma razão universal damos um mesmo valor a tudo, massacrando cada singularidade -, mas na inequivalência. Isto quer dizer que a equivalência aponta para a igualdade entre indivíduos da democracia, favorecendo a equivalência mercantil, a atomização dos “sujeitos”, um sujeito, um voto, por exemplo” etc. (CARDOZO COELHO, 2017, p. 192)

Desse modo, o entendimento do “presente” é também importante, porque se coloca como oposição ao “futuro” como antecipação. Se a equivalência das catástrofes é pensada a partir do futuro em termos de cálculo, a saída dessa catástrofe é pensar o presente em termos de alteridade e singularidade.

Referências

- BRUN, Annie Le. *O sentimento da catástrofe: entre o real e o imaginário*. Tradução: Fábio Ferreira de Almeida, Iluminuras, 1 ed. São Paulo, 2016
- CARDOZO COELHO, Carlos. *A diferença hiperestrutural: ontologia pós-desconstrução – e devoração – a partir de Jean-Luc Nancy e para além*. Tese de Doutorado, 2017
- FELIPE, CLEBER VINICIUS DO AMARAL. *A Retórica do Naufrágio*. In. Hist. R. V. 23, n.3, p. 26-44, Goiânia, set/dez, 2018
- GOMES DE BRITO, Bernardo. *História Trágico marítima*. Contraponto Editora. Rio de Janeiro, 1998
- MADEIRA, Angélica. *Livro dos Naufrágios: ensaio sobre a história Trágico-marítima*. Editora Universidade de Brasília. Brasília, 2005
- NANCY, Jean-Luc. *A Equivalência das Catástrofes (Após Fukushima)*. Tradução: Jorge Leandro Rosa. Edições Nada. Lisboa, 2014
- PÉCORA, Alcir. *Máquina de Gêneros*. Editora da Universidade de São Paulo/ Editora da Unicamp – São Paulo/Campinas, 2018

A Lógica do Fantasma: Intensidades e Pensamento no Cinema de Kleber Mendonça e Juliano Dornelles

Midian Angélica Monteiro Garcia (UFBA)¹

O filme de Kleber Mendonça e Juliano Dornelles, Bacurau, 2019, cujo nome faz referência a um pássaro noturno, narra a resistência dos habitantes de um vilarejo, no interior do Nordeste do Brasil. Invadido por estrangeiros, os quais intencionam o abate da comunidade, o vilarejo torna-se alvo dos agressores, pelo mero prazer de realizar pontos em um jogo, cujas peças são os próprios habitantes da cidade.

A comunidade que habita o vilarejo experimenta uma vida mínima, em seus aspectos mais singulares, seja na proposição de uma política de vida não sustentada em uma grade cultural fixa, mas asentada em outras possibilidades combinatórias de relação com a natureza, com a tecnologia, com o conceito de escola e de religiosidade e nas formas de resistências diárias a um prefeito opressor que não faz parte da comunidade. O filme se inicia com o enterro da matriarca, mulher negra, mãe, portadora de afetos na comunidade, sob o som da canção “Bichos da Noite” de Sérgio Ricardo.

O canto nos causa uma sensação de certo estranhamento na profusão de vozes polifônicas. No campo composicional, a despeito da sua extensão, “Bichos da Noite” realiza-se em apenas um acorde. Não há, portanto, uma alteração de escala. Nesse sentido, é possível afirmar que há uma ocorrência cíclica pela repetição da frase melódica, criando uma espécie de movimento ritualístico. No entanto, a sequência melódica da canção cria uma sensação de deformação de uma lógica harmônica. Assim como tudo em Bacurau, a canção também rasura, borra uma certa lógica de composição, com os deslocamentos de semitom para semitom, em sentido de escala descendente, forma uma imagem de deslizamento. Tal movimento, que escorre em semitonalidades, produz uma sensação de aparente desafinação, reiterando a ideia de uma deformação melódica, pois a voz passa por notas que não fazem parte da base da harmonia. Observa-se

1. Midian Angélica Monteiro Garcia é professora da UNIJORGE. Graduada em Letras pela UESB, Mestre em Teorias da Literatura e da Cultura pela UFBA, Doutoranda em Artes Cênicas pela UFBA.

que, quando a linha melódica alcança as notas mais altas, o vocal coletivo abraça a melodia, acentuando esse movimento para baixo, como força que faz deslizar a ressonância da voz.

Podemos ler, nessa perspectiva, que a constituição modal da canção dá a ver um ato de resistência. O canto parece provocar certos estranhamentos, devido ao nosso condicionamento auditivo, uma vez que, no ocidente, lemos o mundo de forma tonal. É possível perceber, portanto, que a canção ordena-se na lógica dos restos, do mínimo, não conferindo às nossas expectativas uma gramaticalidade musical aguardada; não há a execução de uma harmonia convencional. É próprio aos restos executar esses trânsitos escorregadios, que escorrem, estranhos, incompletos, rizomáticos. A imagem do transbordamento da água no enterro enredado à canção “Bichos da Noite” dá esse dimensionamento. Essa ideia fantasmagórica, esse estranhamento perpassa todo o filme em diferentes cenas, sonoridades e imagens.

De forma inusitada, os habitantes da cidade são invadidos por inimigos que entram de modo viral, imperceptível, invisível. Seria uma invasão de alienígenas? Que forças são essas? Nós e os membros da pequena comunidade nos perguntamos, frente a uma matança desvairada sem motivo aparente.

Diante desse inimigo viral, desde o início, alguns gestos dessa pequena comunidade nos chamam a atenção. Em primeiro lugar, destaco aqui o riso irônico do trovador e o lirismo inventado desse violeiro que expõe e rasura a ideia de nordeste a qual se teceu, discursivamente, nas várias formas de enunciação, a exemplo das telenovelas. Esse gênero alimentou o imaginário social, estruturando e reiterando estereótipos os quais constelaram a imagem do nordestino em clichês. Essa recorrência pode ser percebida também nos programas de humor, os quais sempre teceram associações envolvendo a imagem do nordestino a motivos temáticos relativos à preguiça, à ingenuidade, à vingança. O nordestino, embora personagem das telenovelas, em sua constituição como herói, nesses contextos, dissolve-se e esgarça-se no limiar da sua vivência no enredo e a ação este-reotipada a ele conferida, a qual promove um certo tipo de riso, seja pelos *tropeços* na língua estabelecida, produtora de hierarquias, seja pela forma considerada desajeitada de estar no mundo. São, historicamente, aqueles personagens a quem não se pode levar a sério. Um tipo de riso que opera uma fixação, a repetição sem diferença, a manutenção de um lugar estereotipado.

Juliano Dorneles e Kleber Mendonça nos colocam novamente frente ao nordestino que provoca o riso, em momentos limites da vida, a exemplo dos personagens que, diante dos motoqueiros sulistas e da consequente certeza da morte, realizam um levante. A reação não esperada da personagem que profere um grito de xingamento, como recurso último frente à morte, gera riso coletivo da plateia de espectadores. No entanto, o riso, nesse contexto, seguido do estampido surdo do primeiro tiro e a repetição reiterada dos disparos nos corpos já sem vida colocam-nos em silêncio. Esse agenciamento entre a possibilidade do riso e a brutalidade gratuita da ação suspende qualquer possibilidade de rir. Essa suspensão temporária impõe diante de nós, espectadores, um questionamento, um susto metafísico: do que mesmo estamos rindo?

Assim, a despeito do sentido do riso da plateia se dar, ou por uma reação sensorio-motora, resposta a um estímulo de um inconsciente colonizado, ou por uma reação catártica frente ao levante, esse agenciamento, que compõe um gesto antropofágico, opera rasgos nessa matriz teleológica.

Contudo, em *Bacurau*, não é só o espectador quem ri. O pronunciamento lírico e filosófico do repentista é realizado em meio ao riso potente. O trovador, assim, assume a voz narrativa, canta e conta uma contra-informação. O violeiro, na verdade, desestabiliza uma ordem estabelecida, e, em tom anárquico, deixa claro que lança mão do *chapéu de guizos*. Após expor, em seu canto, as intenções dos estranhos motoqueiros que invadem a cidade, diz “não quero seu dinheiro, moça, estou aqui só de gaiato”. Jorge Larrosa, em seu texto “Elogio do Riso”, afirma que o riso suspende as máscaras dos convencionalismos humanos.

O Chapéu de guizos não é uma máscara a mais, mas é uma garantia contra a fixação das máscaras. O chapéu de guizos é o que põe a nu que toda roupa é máscara, que todo rosto é máscara, e impede que as máscaras, crentes de si mesmas, se solidifiquem e se ressequem. (LARROSA, 2016, p.180).

Em segundo lugar, destaco a forma como os habitantes convocam seus mortos. Para além de uma simplificação da representação do invasor imperialista, o filme *Bacurau*, parodicamente, coloca em evidência as ausências, forças que, nos primeiros filmes de Kleber Mendonça, insinuam-se por vias oblíquas.

Essas presenças fantasmagóricas são já enunciadas nos primeiros filmes de Kleber Mendonça. Em *O Som ao Redor*, o diretor pernambucano enfatiza as forças políticas de resistências também na composição de intensidades poéticas, sintomáticas de um *novíssimo* cinema contemporâneo. Potencialidades poéticas que emergem nas relações entre sons e imagens, construindo agenciamentos entre os ruídos e as ruínas, os rastros de vozes, os silêncios e as suspensões da linearidade narrativa, dispositivos privilegiados pelo diretor, como estratégias que fazem o cinema (re)pensar aquilo que *resta* dos diversos processos de colonialidade na cultura brasileira. Tais realizações aparecem como sintomas das fantasmagorias reativas e forças tanto afetivas quanto políticas ainda não reelaboradas no imaginário nacional, as quais retornam nas práticas e relações sociais do País.

Em *O Som ao Redor* especificamente, as passagens do personagem João, neto do patriarca, na visita ao engenho, suscitam a fantasmagoria do espaço colonial, penetrado por nós através de uma câmera subjetiva. A visitação ao antigo cinema concretiza a experiência onírica do espectador. Ouvimos as dores de um passado hoje em ruínas. No entanto é no banho da cachoeira que nos certificamos de que a riqueza herdada pelo neto foi resultante de muitas dores de anos de exploração. Os personagens não veem o sangue que se derrama no corpo do personagem, apenas o espectador. Mas essa percepção instantânea, promovida pela imagem, rasura as alucinações capitalistas engendradas pela lógica das relações de poder em que está submerso o espaço colonial e o espaço da cidade contemporânea do Recife.

As intensidades nos procedimentos poéticos, como experiência estética de suspensão da enunciação possibilitam a experiência da arte cinematográfica como testemunho e interrupção dos automatismos, tornando visíveis forças dissonantes, fantasmagorias que retornam nas relações contemporâneas. É possível inferir que essa forma de narrar desponha os limites da enunciação da experiência de um passado que se desdobra no presente. Compreendemos que tais hiatos se inscrevem na tentativa de capturar as agruras desse passado. Nesse sentido, vislumbramos o que poderíamos chamar de suspensão da enunciação, isto é, compreendemos que são nesses momentos que a cinepoética vem à tela, invade a narrativa, para capturar, portanto, sensações de um passado. Trata-se de um modo de fazer da impossibilidade discursiva o material mesmo da narrativa, ao dar formas às fissuras, interstícios, e sobretudo, aos silêncios. Tal textura

torna-se possível através da compreensão dos postulados do cinema moderno que atravessam obras audiovisuais contemporâneas, ao considerarmos o efeito de certas experimentações audiovisuais e vivências dos personagens.

Percebe-se que os dispositivos fílmicos buscam tornar visíveis forças dissonantes em conflitos intensivos com fantasmagorias que retornam em diferentes tempos. É no interstício entre sons e imagens, numa duração dilatada da qual nos fala Deleuze, que o filme *O Som ao Redor* nos coloca de imediato diante da “cordialidade brasileira” reativada e encarnada nas relações sociais contemporâneas. Em *O Som ao Redor*, isso ocorre nas relações entre empregados e empregadores no bairro de Recife. A exposição das fotografias, no prólogo do referido filme, ao som dos ruídos como extratos diretos do funcionamento da cidade e as presenças que se movem, mas que não se mostram por inteiro na narrativa, constituem-se num *museu movente e nômade*, que nos possibilitaria uma leitura não apenas da subsistência das formas de colonialismo, mas principalmente da construção de rotas de fuga que se constituem na própria arte.

Em *Bacurau*, o museu retorna concreto e inscreve-se não como espaço de turismo, mas como campo de batalha, *locus* de resistência. Os fantasmas aparecem à cena materializados nas roupas molhadas de sangue no varal, na presença da matriarca Carmelita e nas armas do próprio museu. O museu como instituição não é o espaço de documentação do mais forte, mas sim um registro espectral das forças do menor. Não o registro das formas colonizadoras, mas das forças do fraco, de como o menor pode produzir outros arquivos da cultura.

Em terceiro lugar, importa destacar o modo como os heróis são convocados. Refiro-me aqui à matriarca Carmelita, ao herói híbrido, que não é ele nem ela, à escola e à coletividade, os quais, citados nominalmente, ou por imagens, compõem uma história de colonização, abates, mortes, mas também de levantes e resistências.

É nesse sentido que vemos em *Bacurau* um gesto artístico de afirmação, de um levante que promove abalos numa lógica colonial produzida por formas de subjetivação que se delineiam a partir de certos dispositivos de poder que não cansam de nos visitar. O filme, portanto, opera uma apropriação devoradora e irônica de certas lógicas de produção de sentidos.

Embora Juliano Dorneles e Kleber Mendonça pareçam repetir fórmulas do cinema comercial. No entanto, se olharmos esses “trechos”,

e refiro-me aqui ao sentido que Didi-Huberman dá a esse termo, trecho como aquilo que “produz uma potencialidade, algo se passa, passa, delira no espaço da representação e resiste a se incluir” (Didi-Huberman, 2013, p. 342-343), percebemos que estabelecem incisões em outros espaços da construção da *mise en scène*. Nesse sentido, repetir, na diferença, implica realizar um devir da própria forma de fazer cinema.

O que vemos se repetir em *Bacurau*? A execução estética que faz retornar o *western*, os tiroteios apoteóticos dos denominados filmes de ação, o motivo da vingança e do retorno dos mortos, a redenção do bandido pela missão coletiva produzem, no tecido dos agenciamentos entre imagem e sonoridades, outra lógica, a da fantasmagoria. Os diretores pernambucanos elaboram, portanto, uma espécie de rasura, produzindo diferenças e possibilitando uma participação ativa do espectador, pois as rasuras operadas não estão no plano das narrativas, do enredo ou no que se repete, mas no que há de menor, no mínimo, naquilo que não é visível, mas se dá a ver numa espécie de movência estranha, que ganha existência de acontecimento no momento mesmo do nosso olhar. Nesse sentido, é possível pensar que a coletividade de *Bacurau* parece ganhar existência em uma arte que pode instaurar um outro modo de viver o coletivo, o gesto que pode suscitar outros gestos. *Bacurau* é, portanto, uma incitação, germe de outra coisa, operador de passagem. Como afirma Davi Lapoujade, em seu livro *Existências Mínimas*,

O criador precisa dessa nuvem de virtuais para criar novas realidades, ele se alimenta de sua incompletude (...) são os virtuais que introduzem um desejo de criação, uma vontade de arte no mundo. A arte, portanto, alimenta-se dessa nuvem incessante de “átomos de verdade” que margeiam nosso mundo. (Lapoujade, 2017, p. 38-39).

Distante de condenada a uma derrota, a população de *Bacurau* insurge-se contra forças políticas e reativas, inicialmente invisíveis, mas que, ao longo da narrativa, se delineiam. Mas é preciso estar adormecido para ver e agir, para deixar vir, irromper o estranho que se enuncia no riso, na polifonia do canto, nos objetos do museu, na imersão da água. A coletividade de *Bacurau* antes de reagir escolhe adormecer, não com os antidepressivos doados pelo prefeito, antes escolhem habitar um modo de existir no delírio de uma lógica. Se, de certa forma, a perseguição em *Bacurau* nos coloca diante do peso

da história, o modo de vida mínimo faz vir à cena as forças do coletivo, povo larvar. Amplio aqui, para o cinema, o pensamento de Deleuze de que o fim último da literatura é escrever para um povo que está por vir, *um povo que falta*.

Trata-se de operar abalos, portanto, nas próprias estruturas pré-escritas para a vida, propondo, assim, a produção de deslocamentos nos campos das representações, não apenas artísticas, mas também nas formas de produzir e pensar as verdades.

Nesse sentido é que me refiro a um devir Bacurau. Trazendo para nossa realidade mais imediata, podemos dizer que fomos invadidos por um vírus invisível que nos leva, como os habitantes de Bacurau, a nos questionar com tamanho estranhamento. O que é isso? Que invasão é essa? A que isso vai nos levar? Mas, ao mesmo tempo, nos perguntamos também: por que queremos voltar às ruas? O que nos falta agora?

Se, por um lado, esse tempo pandêmico nos levou ao confinamento, ao medo, ao terror, nos inseriu também em um interstício, naquele trecho mínimo do qual fala Didi-Huberman, em uma dobra disso a que chamamos de vida. Talvez pensar no que há de mínimo nessa vida de confinamento pandêmico, para além do vírus que já se materializou no número de mortos, possa responder a tais perguntas.

Na lógica de uma moral teleológica e do capitalismo no qual fomos constituídos, estamos acostumados a domar as coisas, tentamos domesticar a vida, o tempo, a natureza. Tudo o que podemos apalpar com a linguagem. Essa natureza com a qual interagimos como donos, nesse momento, coloca-se diante de nós, nos olha, nos espreita e nos enfrenta, respondendo desse lugar não domesticável, num corpo não reconhecível e invisível. Não me refiro aqui somente à agressividade do vírus, mas à força do mínimo.

Mas como olhar para esse lugar em que a nossa canção se agramaticaliza, perde o referente? Dispor-se à escuta de uma outra coisa nesses desfiladeiros de instantes pandêmicos é também testemunhar *instantes prerrogativos*. Há que se perder o referente, agramaticalizar, compreendendo com Nietzsche que tudo é metáfora, perspectivas, formas de ver o mundo. A interpretação humana, nesse sentido, quando desgastadas, fixadas, institucionalizadas dão às perspectivas o estatuto de verdade.

O que é a verdade, portanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas, e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas. (NIETZSCHE, 2000, p. 34)

Que *átomos de verdade* essa vida de confinamento pode nos dar a ver? É nesse sentido que compreendemos que esse devir Bacurau deve ser convocado. Para aquela pequena comunidade, a utopia não se inscreve como o impossível, mas como o que pode se materializar em situação limite. Por isso, em *Bacurau* a música delira, o conceito de herói delira, o conceito de personagem delira, os sentidos de comunidade e o próprio referente filme deliram. Aprender uma escuta do mínimo é ato de artista, seja ele da arte, seja da vida. Como testemunha e instaurador, o artista põe em cena forças que são mínimas.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o ato de criação. In: *O fogo e o relato: Ensaio sobre criação, escrita, arte e libros*. São Paulo: Boitempo, 2018.
- DELEUZE, G. A. *A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007 – (Cinema 2).
- DELEUZE, Gilles. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* 1. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. 2 ed. São Paulo: 34, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- FREUD, S. (1914a). *Recordar, repetir e elaborar*. In: FREUD, S. Edição

- standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. v. 12. Rio de Janeiro: Imago, 1990, p. 189-203.
- LAPOUJADE, D. *As existências mínimas*. Tradução Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- LARROSA, J. Elogio do Riso. In: LARROSA, J. *Pedagogia profana*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 167-182.
- NANCY, Jean-Luc. *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral* (1873) in *Obras Incompletas*, São Paulo: Editora Nova Cultura, 2000.
- LACAN, J. *Seminário, livro 14: a lógica do fantasma*. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2008.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

Filmes

- Emilie Lesclaux, (Productor), Mendonça, K. (Director). 2012. *O Som ao Redor* [Película]. Cinemascópio: Brasil.
- BACURAU. Direção de Kleber Mendonça Filho, Juliano Dornelles. Brasil, França: SBS Productions, CinemaScópio, Globo Filmes, 2019. CINEMA (131 min).

Informações sobre a presença online da ABRALIC

Visite nosso site

abralic.org.br

**Siga-nos no Facebook**

facebook.com/associacaoabralic

**Visite nosso canal no YouTube**

tiny.cc/ABRALIC

**Entre em contato**

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/m² & o papel da capa é o Cartão Supremo 300 g/m².



“As três partes do livro, por conseguinte, em fruição e em diálogo, encenam um gesto crítico às hegemonias, sejam elas políticas, identitárias, ou do campo artístico. A partir de entrecruzamentos diversos, a resistência é o fio e o campo fértil onde o exercício com as alteridades se desenvolve. Nesses espaços em que o resistir se inscreve como potência, a construção de novas cartografias epistemológicas se mostra possível. À vista disso, outros *modos de resistir*, cada vez mais plurais e diversos, vão refazendo e ampliando, ininterruptamente, memórias, subalternidades e ficções, além de, em perspectiva ampla, fomentarem, através dos encontros periódicos entre comparatistas, a publicação dos movimentos textuais de múltiplas pesquisas.”

