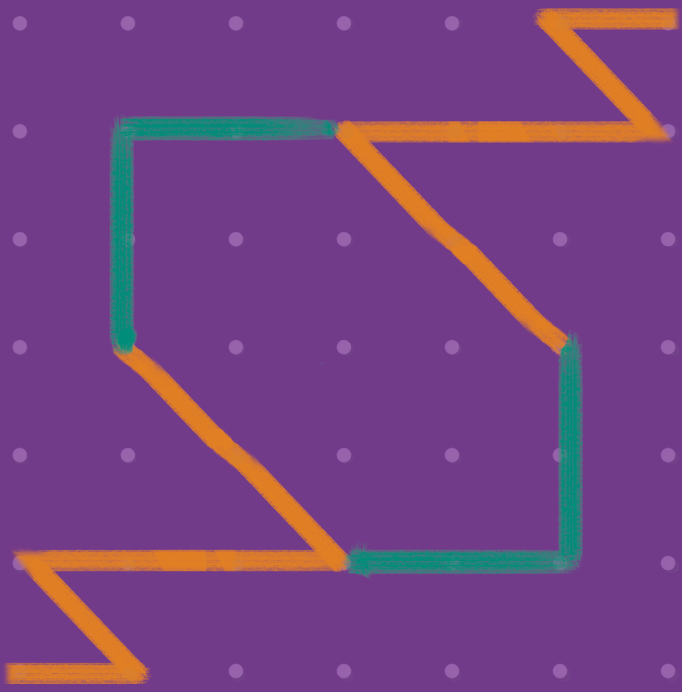
DIÁLOGOS TRANSDISCIPLINARES

Dissonâncias críticas



ABRALIC

CLASS

ORGANIZAÇÃO
Antônio Barros de Brito Junior
Claudia Luiza Caimi
Karina Lucena
Rejane Pivetta

Dissonâncias críticas

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA

Gestão 2020-2021

Presidente
Gerson Roberto Neumann — UFRGS

Vice-Presidente
Andrei dos Santos 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

Dissonâncias críticas

CLASS

ORGANIZAÇÃO
Antônio Barros de Brito Junior
Claudia Luiza Caimi
Karina Lucena
Rejane Pivetta

Todos os direitos
desta edição reservados.
Copyright © 2023 da organização:
Antônio Barros de Brito Junior,
Claudia Luiza Caimi, Karina Lucena
e Rejane Pivetta.
Copyright © 2023 dos capítulos:
suas autoras e autores.

Coordenação editorial
Roberto Schmitt-Prym

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

BESTIÁRIO

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

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

D613 Dissonâncias críticas [recurso eletrônico] / organizado por Antônio Barros de Brito Junior... [et. al.]. - Porto Alegre : Bestiário, 2023.
488 p. ; PDF ; 3,7 MB.

Inclui bibliografia e índice.
ISBN: 978-65-6056-025-3 (Ebook)

1. Literatura brasileira. 2. Ensaio. I. Brito Junior, Antônio Barros de. II. Caimi, Claudia Luiza. III. Lucena, Karina. IV. Pivetta, Rejane. V. Título.

CDD: 869.94
2023-3798 CDU: 82-4(81)

Elaborado por Odilio Hilario Moreira Junior - CRB-8/9949

Índice para catálogo sistemático:
1. Literatura brasileira : Ensaio 869.94
2. Literatura brasileira : Ensaio 82-4(81)

Capa, projeto gráfico & diagramação
Mário Vinícius

Revisão
Alice Elnecave Xavier
Ana Laura Horbach
Augusto Patzlaff da Silva
Julio Cesar Larroyd de Barros
Lívia Stumpf
Luisa Hall
Luiza Simões de Oliveira
Marcos Lamperd Varnieri

Como citar este livro (ABNT)
BRITO JUNIOR, Antônio Barros de; CAIMI, Claudia Luiza; LUCENA, Karina; PIVETTA, Rejane(orgs.). *Dissonâncias críticas.* Porto Alegre: Bestiário / Class, 2023.

A presente publicação foi realizada com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, do Centro de Estudos Europeus e Alemães (CDEA) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS).

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

Sumário

7 **Apresentação**
Antonio Barros de Brito Junior
Claudia Luiza Caimi
Rejane Pivetta

10 **Conversa imaginária sobre a mestiçagem entre Gilberto Freyre e Paulo Prado**
Adryele Maria G. de Oliveira Duarte

23 **"*Diamond Princess II*" – um conto ilustrado sob a crise da linguagem, da imagem e do sujeito**
Amine Portugal Barbuda

38 **Crise e desejo na escrita gaguejante de Clarice Lispector**
Ana Maria V. Martins de Castro

49 **Gastão Cruls e o Modernismo no Rio de Janeiro**
Andressa Marzani

65 **Interdição e Intermediação na escrita mística de Ângela de Foligno**
Antonia Torreão Herrera

81 **O perene flanar de uma visada lucidez**
Augusto Mancim Imbriani

93 **Caetano Veloso: o aniquilamento do sujeito em "Narciso em Férias" e nas cartas do exílio**
Áurea de Almeida Pacheco
Davi Silva Soares

103 **Mitos gregos revisitados em duas peças de Carlos Henrique Escobar**
Bárbara Siqueira Martins

116 **Um "aborto de cérebros inativos": a ascensão do fascismo do ponto de vista de Lewis Grassic Gibbon**
Carolina de Pinho Santoro Lopes

131 **Entre o Brasil Oficial e o Brasil Real: as representações das classes sociais em *Auto da Compadecida* e *Farsa da Boa Preguiça*, de Ariano Suassuna**
Daniel Reis Pessanha

142 **A resistência feminina em três contos de Marilene Felinto**
Edilva Bandeira

155 **Fora de forma – a escrita da crise**
Evelina Hoisel

167 **As utópicas cidades em folhetos de Antônio Francisco**
Felipe Gonçalves Figueira

182 **"Existe algo que destrói meu pensamento": a correspondência de Antonin Artaud e Jacques Rivière**
Gabriel Bustilho Lamas

193 **Horror da crise: monstruosidades-mundo; monstruosidades-eu;**
Gabriela Lopes V. de Andrade

206 **A tensão entre o conservadorismo e o progressismo sociais em *Las galas del difunto* de Valle-inclán**
Gustavo Rodrigues da Silva

219 **Entre parasitas**
Iasmim Santos Ferreira

231 **"Grosseiro, monstruosamente grosseiro": limites supressivos do romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos**
Ismael C. Freitas

248 ***Um jogador*, de Dostoiévski: entre a crítica à burguesia e a apologia do *status quo* imperial**
João Marcos Cilli de Araujo

261 **A dimensão poética em "Retábulo de São Nunca" (*Estas estórias*)**
João Paulo Santos Silva

277 **Memória e recepção na literatura Amadiana**
José Otávio Monteiro Badaró Santos
Marcello Moreira

290 **Tradição e ruptura em quatro contos de Alciene Ribeiro**
Karina Torres Machado

306 **O realismo elástico nas fotografias de Chichico Alkmim**
Karla Batista Almeida Japôr

318 **Considerações sobre o Modernismo no Ceará**
Kedma Janaina Freitas Damasceno

333 **De crise e de resistência: um olhar sobre o romance *A resistência* de Julián Fuks**
Lígia Telles

345 **Teoria e crise em *O prazer do texto* de Roland Barthes**
Marcelise Lima de Assis

357 **Iracema Guimarães Vilela: ficcionista e cronista**
Milena Ribeiro Martins

373 **Espíritos marginais em Petersburgo: leituras de "A dócil" e "O sonho de um homem ridículo", de Dostoiévski**
Nataly Ternero

385 **Evocação de memórias e a duplicidade na temática da peste: a abordagem revolucionária na obra "Violação", de Rodolfo Teófilo**
Paloma Bispo de Angelis

393 ***O clamor dos homens gloriosos*: o nacionalismo beligerante nas crônicas de Cecília Meireles**
Paola Resende

405 **Antonio Abujamra e a Cia. *Os F... Privilegiados* (1991-2000): Irreverência e disciplina, o legado do artista no Rio de Janeiro**
Paula Sandroni

417 **Vico: A imaginação como antídoto à barbárie da razão**
Paulo Sérgio Martins

433 **A Importância negada da *Clizia* de Maquiavel**
Priscila Nogueira da Rocha

447 **Um açougueiro nas fronteiras: insólito relatório da poesia de Douglas Diegues**
Rafaela Nogueira Barbosa

460 **Torto Arado: peculiaridades do romance de formação e do realismo na literatura brasileira**
Victor Hugo Adler Pereira

475 **Rainha de Sabá e os Modos de ver**
Ygor de Lima Leite Ribeiro

487 **Informações sobre a presença online da ABRALIC**

Apresentação

Antonio Barros de Brito Junior
Claudia Luiza Caimi
Rejane Pivetta

De modo bem grosseiro, a dissonância, em teoria musical, é aquele acorde cujas notas estão em conflito, produzindo um som desagradável. Em que pese o caráter obviamente cultural da consonância – ou seja, aquilo que é admitido como a conjunção harmônica das notas e seus intervalos –, a dissonância quase sempre ofereceu, para o público leigo, a impressão de um desarranjo musical, ao passo que, para os músicos, ela foi um campo fértil de exploração artística. Como não pensar nas variações tonais do jazz estadunidense, com toda a sua contribuição para a expressão musical de melodias truncadas, mas cheias de sentido? Como não lembrar, por exemplo, dos acordes dissonantes da Bossa Nova, herdados pela MPB, que ajudaram a construir a imagem de um Brasil fraturado pelas suas contradições? A dissonância, portanto, pode perfeitamente servir para a exploração de novas formas de harmonia, expondo muitas vezes o esgotamento das velhas formas de composição e conjunto.

No entanto, hoje o termo "dissonância" figura no vocabulário contemporâneo de um modo menos glorioso. Em tempos de redes sociais e algoritmização da vida em função do capitalismo de plataformas (para usar o termo de Nick Srnicek), as pessoas são constantemente alvo de *fake news*, teorias da conspiração, *firehosing*, *gaslighting* – enfim, uma gama considerável de informações desencontradas que altera sobremodo a sua estrutura cognitiva. É comum, nesses casos, usar o termo "dissonância cognitiva" para se referir àquelas pessoas que, por exemplo, refutam a realidade material da vida social e política para reafirmar vieses confirmatórios que dão respaldo a seus comportamentos sociais. Nesse contexto, a "dissonância" não pode ser entendida como algo salutar, ainda mais em se tratando de vida social, fragmentada, cada vez mais, pela impossibilidade de um ajuste harmônico entre as diferentes ideologias que orientam as práticas públicas e privadas dos membros de uma sociedade como a brasileira, recentemente cindida pelos antagonismos políticos.

O uso do termo "dissonância" no título dessa coletânea exige, então, esclarecimentos. Por óbvio, o que queremos sinalizar é antes de

tudo um resgate do valor positivo da dissonância – aquele da música. "Dissonâncias críticas", nesse sentido, refere-se sobretudo ao *modus operandi* da própria Literatura Comparada. Não é demais recordar o fato de que, como disciplina, na sua aurora a Literatura Comparada nasce justamente de uma postura dissonante: contra os impressionismos e estudos assistemáticos, os fundadores da disciplina (Posnett, Van Tieghem, Texte etc.) buscaram fundamentar a crítica em elementos mais objetivos, ainda que, naquele contexto de nacionalismos empedernidos e cientificismo positivista, esses fundamentos acabassem por refletir os preconceitos da época. Seja como for, a dissonância mostra-se na busca do rigor e no gesto afirmativo de criar e sustentar a disciplina, a fim de estabelecer critérios para a avaliação das obras literárias. Mas, além disso, a dissonância se evidencia, também, no fato de que a disciplina já nasce como um acorde em sétima maior ou em diminuto: para operar a crítica, a Literatura Comparada precisou aglutinar o conhecimento de vários campos do saber, sem com isso extrapolar a sua competência. Nascida interdisciplinar, a disciplina permanecerá assim, dissonante, ao longo de toda a sua trajetória no século XX e neste quartel de século XXI, sem receio de se transformar ao sabor das vagas literárias ou das necessidades sociais e acadêmicas.

Por isso, a dissonância acompanha a Literatura Comparada. E não poderia ser diferente neste livro, que reúne a produção acadêmica dos participantes do XVII Congresso Internacional da ABRALIC, transcorrido na segunda metade do ano de 2021 em Porto Alegre. Já na temática – "Diálogos transdisciplinares" – fica clara a vocação interdisciplinar do comparatismo. Em virtude disso, a Literatura Comparada, como mostram os textos desta coletânea, faz da dissonância entre saberes e perspectivas, entre objetos de pesquisa e disciplinas, entre autores e contextos, uma composição harmônica e bem acabada, expressando, com legitimidade, os esforços que a crítica literária contemporânea faz para estar à altura das dissonâncias da vida social e política nacional e internacional. Aqui, portanto, os leitores vão encontrar textos dedicados a temáticas variadas, desde a filosofia de Giambattista Vico até a produção literária brasileira mais recente; vão encontrar, também, objetos de pesquisa tão diversos quanto a obra de Gilberto Freyre, de Dostoiévski ou de Clarice Lispector, bem como a teoria literária de Roland Barthes e a poesia de Ramon del Valle-Inclán. Essa profusão de temas, autores, métodos, gêneros

textuais não depõe contra uma suposta "convergência" epistemológica, como se a ciência repousasse indispensavelmente em metodologias rigorosas e pouco afeitas às subjetividades que perpassam a criação artística. Pelo contrário, ela espelha a criatividade inerente à disciplina da Literatura Comparada, sem a qual os sentidos da produção cultural contemporânea (ou mesmo a do passado mais longínquo) se perdem na ineficácia das consonâncias forçadas pelas fronteiras acadêmicas. As "dissonâncias críticas", portanto, valorizam a insistência da Literatura Comparada em se manter relevante em um mundo transformado (ou transtornado) pelas dissonâncias cognitivas.

Nós, organizadores deste volume, renovamos, de nossa parte, o compromisso com a pesquisa e com a divulgação científica ao trazer à luz os artigos aqui reunidos. Esperamos que os textos inspirem novas discussões e deem testemunho da qualidade da pesquisa em literatura em todo território nacional, apesar das dificuldades que cercaram a realização dos estudos nestes anos marcados pela pandemia de covid-19 e pela gestão desastrosa do ex-presidente Jair Bolsonaro no âmbito da saúde e da educação. Inclusive, em função dos percalços na realização do evento e da elaboração do livro, bem como na produção acadêmica em todos os âmbitos, endereçamos uma mensagem de agradecimento a quem se disponibilizou a participar desta coletânea e a todas as pessoas que tornaram possível a continuidade dos trabalhos nas circunstâncias mais difíceis. Que os momentos dissonantes sejam oportunidades de enriquecimento da consonância política e acadêmica em nosso país.

Conversa imaginária sobre a mestiçagem entre Gilberto Freyre e Paulo Prado

Adryele Maria Gomes de Oliveira Duarte (UFRJ)[1]

Este texto tem como objetivo discutir as perspectivas acerca da miscigenação no Brasil e seus reflexos em algumas manifestações culturais brasileiras, com ênfase na Literatura. O recorte do corpus de análise foi guiado pela seleção de obras que consideram a 'mistura' um dos pilares da formação do povo brasileiro, a mesma 'mistura' que figurou em diversos estudos como um tema central para pensar na viabilidade de uma identidade nacional ou, no mínimo de um ser ou sentir-se brasileiro. Desses ensaístas, chamados com propriedade de 'intérpretes do Brasil', selecionou-se, à guisa de amostragem, Gilberto Freyre, sobretudo por sua obra *Casa-grande & Senzala* (1933) e Paulo Prado, autor de *Retrato do Brasil: Ensaio sobre a tristeza brasileira* (1928). Autores, como se há de ver, contrastantes e divergentes, mas com surpreendentes pontos em comum.

Casa-grande & Senzala, ensaio publicado em 1933, causou impacto nos estudos sociais no Brasil, especialmente naqueles que começavam, então, a interessar-se pelas questões raciais. Enquanto havia um número significativo de intelectuais empenhados em relacionar a miscigenação à degeneração, Gilberto Freyre, a partir principalmente de seu contato com Franz Boas, dá um novo tom ao contexto de estudos acerca da formação do povo brasileiro, animado pelas novas vertentes da antropologia cultural. Assim, num primeiro momento, para o ensaísta, a mestiçagem era um traço único, resultante da convivência entre as três raças.

Seu ensaio, conquanto apresentasse grande consistência e fosse fruto de dedicada pesquisa, foi muito debatido e rebatido. Contestado por muitos, *Casa-grande & Senzala* inaugurou um conceito que até hoje reverbera na sociedade: a ideia de que o Brasil, a partir de uma formação miscigenada, não convive com o racismo. Para o nosso sociólogo pernambucano, entre nós vigora uma democracia racial (ao menos, um tipo de democracia social). Apesar de já haver hodiernamente um certo consenso acerca do que há de falacioso nessa mesma

1. Graduada em Letras Português/Literaturas (UFRJ) e discente do Curso de Mestrado em Linguística Aplicada da UFRJ.

'democracia racial', a mera crença em sua existência pode ter sido uma forma de minimizar danos, pois, segundo essa tese freyreana, seríamos todos igualmente miscigenados. No entanto, a práxis social não reflete, confirma ou corrobora tal postulado. Oitenta e oito anos após a publicação da primeira edição, o povo brasileiro ainda convive com os amargos reflexos do sistema escravocrata que fadou negros e indígenas à violência e à morte, ao passo que a elite branca segue nas posições públicas de influência.

Freyre, contudo, rompeu com uma concepção pessimista sobre o futuro do Brasil miscigenado, trazendo à tona argumentos que iam de encontro às teorias de inferioridade dos negros e dos indígenas, sem poupar esforços para demonstrar a importância desses indivíduos para o Brasil. Entretanto, a sua perspectiva manteve ambos os povos num lugar sexualizado e numa atmosfera romantizada em relação aos brancos, como pode ser visto em várias de suas obras, mas, principalmente, em *Casa-grande & Senzala*, onde se lê: "A miscigenação que largamente se praticou aqui corrigiu a distância social que de outro modo se teria conservado enorme entre a casa-grande e a mata tropical; entre a casa-grande e a senzala" (FREYRE, 2003, p. 33).

Assim, um dos primeiros pontos que o autor aborda em *Casa-grande & Senzala* é o fato de, por não terem vindo mulheres brancas, a miscigenação ter sido inevitável. Os portugueses solitários, segundo Freyre, vendo as mulheres indígenas nuas, espontaneamente reconheciam um terreno fértil para as relações sexuais, e, consequentemente, a miscigenação se dava. Outro ponto que Freyre destaca como propulsora da relação entre brancos, negros e indígenas é o sistema econômico pautado na monocultura latifundiária, que impulsionou o sistema escravocrata a partir do fato de, segundo o autor, ter exigido "uma enorme massa de escravos" (FREYRE, 2003, p. 32). Embora demonstre as circunstâncias facilitadoras de tal contato, além de colocá-lo como algo favorável, Gilberto Freyre também aponta para as relações assimétricas entre brancos e mulheres escravizadas, por exemplo:

> A escassez de mulheres brancas criou zonas de confraternização entre vencedores e vencidos, entre senhores e escravos. Sem deixarem de ser relações – as dos brancos com as mulheres de cor – de "superiores" com "inferiores" e, no maior número de casos, de senhores desabusados e sádicos com escravas passivas, adoçaram-se,

> entretanto, com a necessidade experimentada por muitos colonos de constituírem família dentro dessas circunstâncias e sobre essa base. (FREYRE, 2003, p. 33)

Desse modo, vê-se que Gilberto Freyre, ainda que tenha destacado as violências e as relações problemáticas, segue com um tom idealizado sobre tais relações, inclusive conferindo às mulheres escravizadas uma infame passividade, fazendo uso de um verbo – "adoçaram-se" – que denota certo apaziguamento dos problemas, pois, de todo modo, deveriam conviver e não poderiam fugir dessa situação.

Darcy Ribeiro, em sua obra *O povo brasileiro* (2015), apresenta ideias próximas das de Freyre, se pensarmos em sua evidente simpatia pela mestiçagem. No entanto, o autor para além de relatar os percalços enfrentados por negros e indígenas tanto no período colonial quanto posteriormente, faz diversas críticas ao racismo que se mantém intacto (ou talvez até agravado) na sociedade, diante da negação da figura do negro ou da recusa de reconhecer a negritude do negro.

Darcy Ribeiro, atribui à mestiçagem um bom resultado, afinal, ela teria criado uma nova identidade étnico-nacional. Ao contrário do que ocorre com Freyre, a violência é um dos eixos principais da obra do autor, que demonstra como a truculência com negros, indígenas e mestiços se manteve comum na sociedade brasileira como 'um resquício' ou uma herança do período escravocrata. A mestiçagem é, sim, um atributo de destaque positivo para Darcy Ribeiro, tendo em vista a criação de uma etnia brasileira a partir dela. Entretanto, as opressões e violências vivenciadas pela camada subalternizada da população são enfatizadas ao longo do livro, pois o social e o racial imiscuem-se na estrutura da sociedade brasileira.

Casa-grande & Senzala e *O povo brasileiro* não percorrem trajetos verdadeiramente opostos, mas se apegam a olhares diferentes para, por fim, enaltecer a miscigenação brasileira. Enquanto no ensaio de Freyre, apesar da violência, a miscigenação promoveu uma democracia racial, para Darcy Ribeiro tal democracia não existe, justamente devido às opressões que a delineiam. No entanto, a mestiçagem não deixa de estar relacionada a uma suavização dos contatos entre brancos e racializados, sobretudo se comparada ao *apartheid*, segundo Darcy Ribeiro. É a mestiçagem, ainda, no dizer do antropólogo, que possibilita a construção de um tipo étnico brasileiro, que representa uma consequência positiva de tais cruzamentos em meio à crueldade.

Apesar das similaridades, Darcy Ribeiro comenta que a ideia de "democracia racial" ganhou força na sociedade brasileira após a publicação de *Casa-grande & Senzala*. O antropólogo apresenta uma discussão sobre o *apartheid* e a assimilação; o primeiro, certamente pior que o segundo, porquanto este ao menos manteve a identidade racial dos segregados. A assimilação, por sua vez, "dilui a negritude numa vasta escala de gradações, que quebra a solidariedade, reduz a combatividade, insinuando a ideia de que a ordem social é uma ordem natural, se não sagrada" (RIBEIRO, 2015, p. 170). Ainda sobre a perspectiva assimilacionista, o autor a associa ao racismo e critica a ideia de "democracia racial" construída por Freyre:

> A forma peculiar do racismo brasileiro decorre de uma situação em que a mestiçagem não é punida mas louvada. Com efeito, as uniões inter-raciais, aqui, nunca foram tidas como crime em pecado. Provavelmente porque o povoamento do Brasil não se deu por famílias europeias já formadas, cujas mulheres brancas combatessem todo o intercurso com mulheres de cor. Nós surgimos, efetivamente, do cruzamento de uns poucos brancos com multidões de mulheres índias e negras. Essa situação não chega a configurar uma democracia racial, como quis Gilberto Freyre e muita gente mais, tamanha é a carga de opressão, preconceito e discriminação antinegro que ela encerra. Não o é também, obviamente, porque a própria expectativa de que o negro desapareça pela mestiçagem é um racismo. (RIBEIRO.2015, p. 170)

O conjunto visualidades (projetadas ou não) da miscigenação não ficou restrito aos traços físicos, como a cor da pele. Na perspectiva de Darcy Ribeiro, com o encontro das três matrizes étnicas, a cultura brasileira é criada a partir de elementos pertencentes às diferentes culturas dos povos que conviveram no contexto colonial. É importante notar, contudo, que tal caldeamento é composto por influências múltiplas, visto que, apesar de haver uma confusão no senso comum de que a África é sede de uma unidade étnica e não um continente, os negros trazidos à força para compor a mão-de-obra na colônia faziam parte de culturas diversas e distintas entre si, em virtude da pluralidade de etnias que, de resto, ainda caracterizam e enriquecem culturalmente esse vasto Continente. A mesma lógica, pois, aplicava-se ao universo dos povos autóctones, ditos originários, brasileiros, igualmente plurais e complexos. Darcy Ribeiro, antropólogo de escol, conhecia e reconhecia ambas as diversidades

e complexidades, mas referia-se a uma matriz tríplice da formação imaginária de uma identidade nacional que, conquanto irrefutavelmente simplista, fora funcional.

Numa atmosfera cultural bem específica e conhecida, os tropicalistas, mais de três décadas depois, seguem um caminho parecido com o de Freyre, mas ainda mais parecido, principalmente, com o dos modernistas Mário de Andrade e Oswald de Andrade. A antropofagia cultural preconizada por aqueles artistas, escritores e teóricos postulava o consumo de elementos estrangeiros (e nacionais de diversas matrizes) e o amalgamento desses às criações brasileiras, premissa partilhada também pelo grupo que tinha Caetano Veloso como uma de suas figuras icônicas.

Enquanto os músicos da Bossa Nova rejeitavam o uso da guitarra elétrica, chegando, inclusive, a organizar uma marcha contra esse instrumento em 1967, a Jovem Guarda e, posteriormente, os tropicalistas[2], inseriram a guitarra como uma peça importante de suas músicas, cada grupo a partir de um objetivo. Se a Jovem Guarda se inspirava nos Beatles, mostrando os resultados da difusão do pop, os tropicalistas, para além de apenas reproduzirem o que estava em destaque no cenário estrangeiro, queriam usar tais elementos para propor uma mistura no cenário musical, em que a cultura brasileira se difunde às demais.

Decerto, a mistura não estava presente apenas nos instrumentos utilizados pelos músicos, mas também nas letras, como na canção Tropicália, homônima ao próprio movimento. À guisa de ilustração, pode-se notar a presença da "mulata de olhos verdes" na letra, bem como a sua "exaltação", que demonstram o tom positivo dado à miscigenação.

Ao reivindicar o uso dos instrumentos e das referências estrangeiras, um grupo de jovens, quase todos oriundos de vanguardas culturais nordestinas[3], constroem a Tropicália. O nome 'tropicália' parte de uma obra do artista Hélio Oiticica exposta no Museu de Arte Moderna. Na peça, Oiticica constrói labirintos inspirados nos becos das

2. É bem sabido que Gilberto Gil estava presente nos dois momentos: tanto na passeata contra a guitarra elétrica quanto no tropicalismo, que a incorporaria. Sobre esse tema, há várias entrevistas do compositor.
3. "nordestino" aqui, é um adjetivo conscientemente anacrônico, uma vez que, então, a Bahia não integrava o Nordeste.

favelas, além de referências tropicais e de uma televisão, então um ícone de uma modernidade economicamente elitista. A criação de Oiticica e a Tropicália consistiram, até certo ponto, numa retomada da antropofagia oswaldiana, ainda que, ao escrever as músicas, Caetano não houvesse lido o Manifesto Pau-Brasil ou o Antropofágico. Entretanto, foi *O rei da vela*, peça que Oswald de Andrade escreveu em 1933, mas que só foi montada pela primeira vez em 1967, por José Celso Martinez Corrêa, que posteriormente despertou a inspiração de Caetano Veloso, como mostra Augusto de Campos em *Viva a Bahia-ia-ia!* (1968), texto que compõe o livro *O balanço da bossa e outras bossas* (1974), organizado pelo próprio Augusto. Em uma conversa com Caetano - transcrita no texto de Campos -, Augusto de Campos questiona o músico acerca do significado de Oswald de Andrade em sua obra e recebe como resposta:

> Fiquei impressionado, assustado mesmo, com aquele livro de poemas dele que você me deu (*"Oswald de Andrade", textos escolhidos e comentados por Haroldo de Campos*). Só conheço de Oswald esse livro e o *Rei da Vela*. E mais aquele estudo do Décio, *Marco Zero de Andrade*, maravilhoso. Fico apaixonado por sentir, dentro da obra de Oswald, um movimento que tem a violência que eu gostaria de ter contra as coisas da estagnação, contra a seriedade. É fácil você compreender como Oswald de Andrade deve ser importante para mim, tendo passado por esse processo, tendo ficado apaixonado por certo deboche diante da mania de seriedade que caiu a BN. Você sabe, eu compus *Tropicália* uma semana antes de ver o Rei da Vela, a primeira coisa que eu conheci de Oswald. (CAMPOS, 1968, p. 204)

A letra de *Tropicália* soa como uma colagem composta pelos elementos brasileiros e estrangeiros que eram a realidade do momento de sua criação, bem como referências aos componentes da história do Brasil. Ao iniciar com uma referência à carta de Pero Vaz Caminha, com uma fala do baterista Dirceu (CAMPOS, p. 165, 1968), observa-se novamente um diálogo entre o tropicalismo e as ideias oswaldianas. O alegado trecho da Carta de Caminha, no entanto, nunca figurou no documento, mas, sim, numa memória mítica da carta. Isso parece dar ainda mais sabor à pseudocitação de um documento sempre lembrado por uma frase que não contém.

Por outro lado, Paulo Prado, com tom pessimista em *Retrato do Brasil: Ensaio sobre a tristeza brasileira* (1928), publicado 5 anos antes de *Casa-grande & Senzala*, trilha outro percurso para discutir sobre

a formação do brasileiro, assim como sobre o que o futuro guardava para a nação. Prado, que surpreendentemente era um mentor da Semana de Arte Moderna de 1922, baseia seu ensaio em dois principais pontos: a cobiça pelo ouro e a luxúria relacionada ao contato entre as três raças. A partir disso, o autor divide o livro em quatro capítulos: I- A Luxúria; II- A Cobiça; III- A tristeza; IV- O Romantismo; além de um Post-Scriptum. A posição de Prado fica clara diante do título de cada capítulo, visto que tais elementos teriam contribuído para a construção de um povo atrasado.

A perspectiva do autor reflete o racismo científico da época, pois, ao longo de seu ensaio, reitera ser inicialmente o indígena e, posteriormente, o negro, os elementos que envenenaram a formação da nacionalidade (PRADO, 1981, p. 99). Além disso, a luxúria excessiva não estaria apenas relacionada aos indivíduos escravizados, mas a outros fatores, como Prado aponta:

> A concubinagem tornou-se uma regra geral, trazendo como resultado a implantação da mestiçagem na constituição dos tipos autóctones que povoaram desde logo esta parte do Novo Mundo. O clima, o homem livre na solidão, o índio sensual encorajaram e multiplicaram as uniões de pura animalidade. (PRADO, 1981, p. 31)

Com seu olhar negativo para a mestiçagem, Paulo Prado constrói um ensaio curto, pouco aprofundado, mas tenta embasá-lo fazendo referência a estudiosos com quem compartilhava a percepção sobre as misturas raciais e suas consequências. Desse modo, é importante destacar uma das notas de rodapé, a qual se refere a Guilherme Piso para enfatizar o aspecto prejudicial da miscigenação: "Piso, no século XVI [sic], já observava que a mescla das três raças, europeia, americana, africana, tinha produzido novas doenças, ou as conhecidas tão modificadas que eram verdadeiros enigmas para os médicos." (PRADO, 1981, p.138)

Apesar de haver certa confusão no que diz respeito ao século inserido na nota, Guilherme Piso certamente abordou essa ideia de Piso em sua obra. O arquiatro da corte de Maurício de Nassau, tendo permanecido em Recife de 1637 a 1644, organizou uma expedição pelo Nordeste brasileiro que resultou em uma obra composta por 5 livros. Em *História Natural e Médica das Índias Ocidentais* (1957), tradução de Mário Lobo Leal da segunda edição do livro de Piso, ao final do Livro Primeiro, lê-se:

> Mais ainda: além de que o céu, as estações do ano, a diversidade das águas e dos alimentos e o gênero de vida de todo em todo diferente mudam sem dúvida os temperamentos, acresce também o cruzamento das várias nações. Assim os europeus, coabitando com mulheres americanas, geram Mamelucos; com etiopisas, Mulatos; e os americanos, fazendo-o com as negras africanas, os denominados Cabocles. [...] Como se não só degenerassem os vegetais e animais transplantados, mas também os povos levados para outras regiões e misturados a nações estrangeiras perdessem a índole nativa, tal como os rios que, entrando no mar salgado, perdem a doçura própria das águas. (PISO, 1957, p.72)

O texto de Piso deixa clara a relação entre a mistura racial e a degeneração, visto que a perda da índole nativa representa uma má consequência a partir do cruzamento racial. Sendo assim, a degeneração parece traduzir bem tal mistura entre as "nações", enquanto a transposição espacial dos vegetais e animais, por uma questão climática, também provoca um efeito negativo nas espécies.

Além de Piso, Oliveira Viana é um outro personagem que este artigo coloca em diálogo com Paulo Prado. O autor de *Raça e assimilação* (1932), jurista que fez parte do corpo discente da Faculdade de Direito do Rio de Janeiro, propôs uma retomada ao lado científico dos estudos raciais, com a finalidade de distanciar as discussões propostas pela antropologia cultural de Boas. De modo muito próximo a *Retrato do Brasil*, Viana também argumenta sobre a dificuldade dos frutos das misturas sobreviverem. Enquanto para Prado tais indivíduos possuem "fraqueza física, organismos tão indefesos contra a doença e os vícios, que é uma interrogação natural indagar se esse estado de coisas não provém do intenso cruzamento das raças e sub-raças" (PRADO, 1981, p. 138), para Viana "só um certo numero sobrevive, isto é, offerece condições de estructura biologica capazes de assegurar-lhes a sobrevivencia num dado meio" (VIANA, 1934, p. 78).

Paulo Prado também destaca em seu ensaio que os negros eram um elemento de corrupção nas famílias, pois, desde novos, influenciavam sexualmente os indivíduos das casas-grandes. Desse modo, o ensaísta aponta que a escravidão foi maléfica para a construção da sociedade brasileira, no entanto, esse tom maléfico conferido ao sistema escravocrata não dizia respeito à violência vivida pelos povos negros, mas pela presença desses indivíduos, de modo que são encarados como componentes ruins nos contextos racial e social. Assim, Prado salienta, no que se refere à luxúria, que os negros escravizados

eram os culpados de introduzir esse tipo de hábito nas famílias dos senhores brancos: "Os escravos eram terríveis elementos de corrupção no seio das famílias. (...) Os mulatinhos e crias eram perniciosíssimos. Transformavam as casas, segundo expressão consagrada e justa, em verdadeiros antros de depravação" (PRADO, 1991, p. 103).

No ambiente mais estritamente literário, e mais precisamente no gênero Romance, *Menino de engenho* (1932) segue nessa perspectiva. A ficção misturada às lembranças do autor José Lins reiteradamente coloca a negra escravizada como culpada pela iniciação precoce do jovem Carlos na vida sexual:

> A negra Luísa fizera-se de comparsa das minhas depravações antecipadas. Ao contrário das outras, que nos respeitavam seriamente, ela seria uma espécie de anjo mau da minha infância. Ia me botar para dormir, e enquanto ficávamos sozinhos no quarto, arrastava-me a coisas ignóbeis. (LINS, 2005, p. 116)

Em determinado momento do livro, Carlos contrai gálico, hoje doença conhecida como sífilis e, apesar de atualmente as ISTs receberem um olhar estigmatizado, o personagem é exaltado pelos indivíduos com quem convive por ter marcas visíveis que comprovam a sua libertinagem. Por outro lado, Zefa Cajá, a mulher negra escravizada com quem tinha relações, é presa, isto é, recai sobre ela a responsabilidade pela doença do menino, mesmo que Carlos ostentasse a sífilis como uma espécie de troféu.

Ainda no que diz respeito à responsabilização dos negros pela libertinagem – que tem a mestiçagem como consequência –, Gilberto Freyre, apesar de reconhecer o abuso dos senhores, também destaca o lugar na negra escravizada na iniciação dos rapazes na vida sexual: "Da [negra] que nos iniciou no amor físico e nos transmitiu, ao ranger da cama-de-vento, a primeira sensação completa de homem" (FREYRE, 2003, p. 367). Para o autor, pois, não era a negra o elemento de perversão na casa-grande, mas a negra escravizada, que, em seu lugar de submissão e "docilidade de escrava", agia de acordo com a ordem dos senhores.

Além desses ensaístas aqui selecionados, há vários outros nomes que propuseram reflexões acerca da mestiçagem no Brasil. Há, sem dúvidas, uma divisão entre os intelectuais que viam a mistura racial como um traço de certa forma benéfico ao indivíduo brasileiro e os que tratavam a miscigenação como uma espécie de degeneração. No

entanto, há ainda alguns autores que não se encaixam nessa dicotomia um tanto maniqueísta. Nesse caso, em específico, Roquette-Pinto é um nome de relevância, principalmente por ser um eugenista, uma qualificação que o atrela, ainda que superficialmente, ao contexto da Alemanha Nazista aos de outras desairosas experiências históricas.

Para Roquette-Pinto, antropólogo físico, antropometrista, ao contrário da maioria de seus colegas eugenistas, a miscigenação não era um problema para a construção de uma sociedade eugênica. Nesse sentido, o intelectual também não reconhecia o fato de haver necessidade de medidas como esterilização ou controle matrimonial, pois, caso os negros e os mestiços tivessem acesso à educação e à higiene, isso seria o bastante para resolver a questão do melhoramento da sociedade brasileira. A imigração também foi tema de uma querela oblíqua entre Roquette-Pinto e Renato Kehl, eugenista que era a favor da esterilização, do controle matrimonial e contra a entrada de alguns povos no país. Discordavam, então, acerca de quem poderia ou não entrar no Brasil:

> [Roquette-Pinto] Posicionou-se, também, a favor da introdução de imigrantes japoneses, contrariando a interpretação majoritária dos cientistas médicos, como Miguel Couto e Renato Kehl, que insistiam na elaboração de leis eugênicas que restringissem a entrada de mão de obra asiática. (SCHWARCZ, 1993, p.125)

A percepção de Roquette-Pinto é inclusive utilizada por Freyre para fundamentar o seu ponto de vista ao longo do ensaio *Casa-grande & Senzala*, demonstrando a partir dos estudos do eugenista que não havia diferenças entre as raças.

Por outro lado, muitos foram os estudiosos que responsabilizavam a miscigenação por um fracasso nacional, pois, ao misturar as raças, o resultado seria degenerado. Apesar dessa visão, houve ainda os que acreditavam que a miscigenação seria "boa" caso proporcionasse o branqueamento da população a longo prazo. Podem-se incluir nomes como os de Silvio Romero, Oliveira Viana, Nina Rodrigues, Renato Kehl e do próprio Paulo Prado no contexto de intelectuais que ressaltavam as diferenças raciais a partir de um viés pautado no racismo científico.

Sílvio Romero, nome de destaque no IHGB, elaborou ideias menos pessimistas em relação à evolução dos brasileiros. Ainda que o negro não tivesse um lugar de possível aperfeiçoamento, Romero apostava na "boa mestiçagem" como saída para o futuro do Brasil, de modo que o

mestiço configuraria o tipo mais adaptado. Ou seja, a mestiçagem era entendida como algo positivo, desde que estivesse relacionada ao branqueamento da população, visto que Romero tinha o branco como detentor do papel do civilizador, em detrimento dos indígenas e dos negros.

Nina Rodrigues, um dos médicos que se tornou referência nos estudos raciais, acreditava serem os negros e os mestiços inferiores e sugeriu que fossem julgados por um código penal diferente. O médico, respaldado pelas teorias de Lombroso[4], partia de análises físicas para categorizar pessoas pela tendência ao cometimento de crimes e foi consideravelmente citado nas revistas médicas da época como um nome de prestígio e confiança sobre as teorias elaboradas. Suas ideias encontravam raízes na fisiognomia antiga e na métrica coeva.

Em *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil* (2004), Kabengele Munanga salienta que, a partir do atavismo, Nina Rodrigues reforça a necessidade de haver diferença no tratamento judicial no que diz respeito às raças. A mestiçagem era tratada pelo médico como um "produto degenerado", e, assim, o mestiço, qual o negro e o indígena, deveria ser julgado de acordo com a sua inferioridade em relação ao branco, uma vez que tais raças configurariam espécies incapazes de se desenvolver. Assim, Munanga destaca que:

> A heterogeneidade tanto racial quanto cultural da população brasileira, constatada até o nível de distribuição espacial do País, leva Nina a rejeitar a unidade étnica projetada no pensamento de Sílvio Romero. Por isso, ele propôs, no lugar da unidade, a institucionalização e a legalização da heterogeneidade, através da criação de uma figura jurídica denominada responsabilidade penal atenuada. Com este instrumento, poderiam ser geridas as desigualdades entre as raças e seus subprodutos que compõem a população, contemplando a ausência de um mesmo grau de cultura mental. (MUNANGA, 2004, p. 57)

Munanga ainda pontua que Nina Rodrigues, ao ver certa possibilidade de aperfeiçoamento no tipo mestiço – somente para a mistura que recebesse mais características da raça branca –, propõe uma subdivisão da mestiçagem: "o mestiço tipo superior, inteiramente responsável; o mestiço degenerado, parcial ou totalmente irresponsável; o

4. Cesare Lombroso (1835-1909) foi conhecido como o precursor da antropologia criminal, na qual os traços dos indivíduos determinavam seu potencial como delinquente.

mestiço instável, igual ao negro e ao índio, a quem se poderia atribuir apenas a responsabilidade atenuada" (MUNANGA, p. 59-60). Tal abrandamento, entretanto, não representa atenuação quanto ao posicionamento do médico em relação aos mestiços. Para Nina Rodrigues, apesar das diferenciações propostas, o mestiço continua a ser um problema, considerando-se que o processo de branqueamento pelo cruzamento apenas adiava a formação de uma população majoritariamente negra.

É, portanto, inegável a pluralidade no pensamento sobre a miscigenação no Brasil, as divergências pululam tanto nos textos dos ensaístas – alguns destes conhecidos como intérpretes do Brasil –, como no seio de instituições de diferentes áreas do conhecimento. Entre as teses eugênicas e antropofagia cultural (modernista ou tropicalista), havia uma gama de nuanças de postulados, às vezes, imbricados ou emaranhados, numa tessitura discursiva com raro grau de complexidade.

Referências

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

BAUER, Carlos. *Presença de Geléia geral na História da Música Popular Brasileira*. Veredas - Revista interdisciplinar de humanidades, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 60-78, 2018.

CAIRUS, Henrique. *A natureza degenerante:* o Brasil de Hipócrates. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021.

CAMPOS, Augusto de. *O balanço da bossa e outras bossas*. 2ª ed. São Paulo; Editora Perspectiva, 1974.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália*: Alegoria, alegria. 3ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 1995.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala*. 48ª ed. São Paulo: Global, 2003.

GESTEIRA, Heloísa. *O Recife holandês:* história natural e colonização neerlandesa (1624-1654). Rio de Janeiro: *Revista da Sbhc*, 2004, p. 6-21.

GIL, Gilson. *Gilberto Freyre versus Paulo Prado:* A questão da identidade nacional brasileira. Revista Ciência & Trópico, Recife, v. 22, n. 2, p. 211-220, Jul./Dez., 1994.

GUIMARÃES, Valéria. A passeata contra a guitarra e a "autêntica"

música brasileira. In: RODRIGUES, CC.; LUCA, TR.; GUIMARÃES, V., (orgs). *Identidades brasileiras*: composições e recomposições [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014, pp. 145-173. Desafios Contemporâneos collection. ISBN 978-85-7983-515-5.

MAIO, MC.; SANTOS, RV., (orgs). *Raça como questão:* História, ciência e identidades no Brasil. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2010.

MONTEIRO, Felipe Pinto. *O "racialista vacilante":* Nina Rodrigues sob a luz de seus estudos sobre multidões, religiosidade e antropologia (1880-1906). Tese (Doutorado em História das Ciências e da Saúde) Casa de Oswaldo Cruz, Fiocruz. Rio de Janeiro, p. 224. 2016.

MUNANGA. Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil:* Identidade nacional versus identidade negra. 5ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

OLIVEIRA, Francisco José Viana. *Raça e assimilação.* 2a ed., São Paulo, Companhia Editora Nacional. Biblioteca Pedagógica Brasileira. Série V. Brasiliana, 1934.

PISO, Guilherme. *História Natural e Médica da India Ocidental*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

PISONIS, Guilielmi. *De Indiae utriusque re naturali et medica Libri quatuordecim*: Amsterdã: Ludovicus et Daniele Elzevirii, 1658.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil:* Ensaio sobre a tristeza brasileira. 2. Ed. São Paulo: IBRASA [Brasília]: INL, 1981.

RAMOS, Jair de Souza. *Ciência e racismo: uma leitura crítica de Raça e assimilação em Oliveira Vianna.* Revista História, Ciências, Saúde, Rio de Janeiro, vol. 10(2):573-601, maio-ago. 2003.

REGO, José Lins do. *Menino de Engenho*. 90. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro:* A formação e o sentido do Brasil. 3ª ed. São Paulo: Global, 2015.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças:* Cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1879-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SOUZA, Vanderlei Sebastião de. *A eugenia brasileira e suas conexões internacionais*: uma análise a partir das controvérsias entre Renato Kehl e Edgard Roquette-Pinto, 1920-1930. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, Rio de Janeiro, v.23, supl., dez. 2016, p.93-110

STEPAN, Nancy. *A hora da eugenia:* Raça, gênero e nação na América Latina. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2005

"*Diamond Princess II*" – um conto ilustrado sob a crise da linguagem, da imagem e do sujeito

Amine Portugal Barbuda (USP)[1]

Este texto foi originalmente uma comunicação hipertextual para o simpósio "Escrita da Crise" do Congresso Internacional da Abralic 2021. Por meio do conto ilustrado "*Diamond Princess II*" – um híbrido de desenho, pintura, texto dramático e quadrinhos –, procuramos compor, na comunicação, um diálogo transdisciplinar que discutisse a formação da obra de arte e suas reverberações simbólicas; a crise de sua concepção e reprodutibilidade. O conto, de nossa autoria, procura articular em seu roteiro a crise da pandemia que atravessamos, bem como outras crises que reverberam ao seu redor, como a de linguagem e estética. O procedimento artístico explorado no roteiro, uma conexão simbólica em *mise-en-abyme*, nos guiou para a tessitura de articulações. Trouxemos obras artísticas diversas que possuíam disrupções como partido e resolução narrativa. Sob o olhar da crise, para este texto, formaram-se três linhas de análise do roteiro e das obras articuladas à sua criação: a crise do signo – da imagem e sua verdade simbólica; a crise da linguagem, da comunicação e sua velocidade de interação; a crise da arte na coletividade e nos sujeitos.

Em um sentido de descentralizar a obra autoral da discussão central estética, as três linhas de análise funcionam como o conceito de constelações de Walter Benjamin (BENJAMIN, 1985). Um saber-imagem que corresponde a diversas outras dinâmicas simultâneas por semelhança, desde as configurações históricas e sociais, aos níveis mais sutis da experiência simbólica, psicológica e mnemônica. As constelações conectam simbolicamente o conto ilustrado a um léxico de imagens e textos das crises. Criaremos pequenas articulações em torno das linhas de análise, por meio do cruzamento das obras escolhidas com a discussão simbólica e historiográfica de Aby Warburg. Por meio dos estudos do seu "Atlas Mnemosyne" (1929), seus conceitos e temas, poderemos conectar não somente a discussão de crise simbólica tratada nas obras conectadas ao conto "*Diamond Princess*

1. Graduada em Arquitetura e Urbanismo (UFBA), Mestre em Urbanismo (UFBA), atua como artista visual, escritora e arquiteta. Aluna especial da Universidade de São Paulo

II", mas a crise de representação que transversaliza a história da arte. Para a discussão sobre a crise da arte enquanto capital simbólico da sociedade, ou seja, enquanto constituinte de uma experiência coletiva, transmitida e assimilada individualmente, traremos os conceitos discutidos na obra *A parte maldita – precedida de 'A noção de dispêndio'* (2013) de Georges Bataille.

A provocação para a concepção do roteiro do "*Diamond Princess II*" – um conto nosso, escrito na língua inglesa e ilustrado à mão com caneta nanquim e tinta – veio da revista francesa *Angles*, que é focada em estudos anglófonos literários. A narrativa híbrida foi publicada na mesma revista em janeiro de 2021. O tema da publicação foi "Covid-19 e o ano da praga"[2] e suas reverberações linguísticas. A nossa obra ganhou contornos visuais devido ao protagonismo da imagem na comunicação atual exercida durante o período da pandemia, contrastando com o que se convencionou acerca do vírus, o qual era definido por alguns líderes mundiais como um "inimigo invisível"[3]. Para ilustrar, literalmente, o método analítico, a composição de constelações simbólicas, trazemos o método historiográfico do iconólogo Aby Warburg. O teórico cria um espaço da história visual, organizado por temas que transversalizam os primórdios da história pictórica e da criação humana, em momentos diferenciados, criando um relativo ao método analítico histórico ao filosófico de Nietzsche e as constelações de Benjamin. Além disso, Warburg estuda a interseção da criação poética e das artes visuais, como os temas da poesia, em especial a do *quattrocento*, como os temas escritos para os nobres comerciantes das cidades italianas influenciaram a imaginária da arte pictórica renascentista. Em suma, sua problematização gira em torno da transformação do objeto da arte, de seu sentido sagrado/cotidiano, em um sentido simulacro/figurativo; a apropriação por poderes vigentes das tradições e de signos há muito utilizados por diversas etnias, em especial da apropriação de tradições ligadas a Dionísio. Ritos, símbolos e imagens que reverberam até a modernidade, um eterno retorno a emoções fóbicas que se renovam em fórmulas, ou

2. BARBUDA, Amine. *Diamond Princess II – A Graphic Tale. COVID-19 and the Plague Year. Angles: New perspectives on the anglophone world*. Disponível em: https://journals.openedition.org/angles/3580. Acesso em: 10 out. 2021.
3. O presidente francês, Emmanuel Macron, foi um dos pioneiros a chamarem o Covid-19 de "inimigo invisível" e declarar guerra à doença (ANJOS, 2020).

formas (*Pathosformel*), em sua vida póstuma (*Nachleben*) (WARBURG, 1937, *apud* BARTHOLOMEU, 2009).

Esse espaço visual, um mapa do estudo visual da arte, *O Atlas Mnemosyne*, trata de engramas (WARBURG, 1937, *apud* AGAMBEN, 2009), resquícios mnemônicos reincidentes que o teórico encontrou na transcriação da antiguidade no renascimento: o falso uso de signos e gestos da antiguidade, do tíaso trágico, ou os "contornos tiasóticos da obra de arte pagã" (WARBURG, 1937, *apud* BARTHOLOMEU, 2009), em imagens de coletivos em serena contemplação, ou de sua serenojovialidade em temas nada correspondentes com tal condição corporal. O problema maior do Atlas Mnemosyne virou não só a observação da apropriação dos signos e mitos pagãos, mas sim a simbologia reincidente na cultura, ou de signos que transversalizam a arte, tanto no renascimento, quanto em culturas não-ocidentais e em diferentes temporalidades. O método analítico visual de Warburg permite a criação de um discurso visual na criação de constelações em torno de temas artísticos que muitas vezes não condizem com a divisão cronológica dos movimentos artísticos do século XX e que, ao mesmo tempo, permeou todos eles. Articulações que atravessam nossa criação, em seu roteiro e em sua ilustração. As três linhas de análise a seguir procuram demonstrar esses cruzamentos entre a discussão visual de Warburg – sendo cada uma iniciada com o título de uma prancha do Atlas Mnemosyne – e a crise simbólica atual que inspira nossa criação.

Pranchas 1 e 2: Crise de Verdade Simbólica

Warburg Prancha 1: "Projeções do cosmo sobre uma parte do corpo com objetivos divinatórios. Fé oficial nos astros da Babilônia. Práticas orientais originárias".

"*Diamond Princess II*" é iniciado com um prólogo que logo se conecta ao Atlas Mnemosyne: a ação inicial se dá sobre as vísceras de um polvo e sobre uma infundada história de pescador. História de pescador, *fish story*, *fake news*. Além de anunciar o método analítico a que estamos submetendo o conjunto de imagens, a referência à hepatoscopia traz a importância das ditas práticas divinatórias e telepáticas para a humanidade, que hoje em sua vida póstuma são ainda

muito rentáveis na sociedade. O jogo entre rumores e verdade no prólogo se tornou importante, pois nos foi requisitada uma apresentação aos fatos reais utilizados no roteiro.

Warburg Prancha C: Desenvolvimento da representação de Marte. Abandono da representação antropomórfica da imagem – sistema harmônico – signo.

O cruzeiro Diamond Princess partiu da cidade de Yokohama, no Japão, em janeiro de 2020, com pouco mais de 3700 passageiros. Sua rota visitava Hong Kong e outras cidades do Sudeste asiático em comemoração ao Ano Novo Lunar. A partir de um passageiro contaminado em Hong Kong, quase 700 pessoas contraíram o coronavírus e se viram isoladas dentro do navio, obrigadas a permanecerem em seus quartos. A maior parte dos contaminados, da tripulação, era de indonésios. Fatos que nos chegavam como imagens e narrativas de jornais, televisões, redes sociais. Uma placa de Petri estética. As cenas de extração dos pacientes do navio pareciam repetir filmes de ficção científica como *Contato* ou *Ebola*. O total desconhecimento e falta/excesso de comunicação sobre a doença fez o governo japonês impedir qualquer pessoa de deixar o cruzeiro nas duas primeiras semanas, o que levou a mais contaminações dentro do navio. O *Diamond Princess* tinha tantos enfermos que virou praticamente um país em número de contaminados. O cruzeiro expôs a fragilidade humana diante do inimigo invisível bem como a um perigo ainda maior: a desinformação replicada por uma multidão de bocas sem sujeito, sem controle, todos indivíduos conectados por uma força invisível, forçados a ficarem confinados por um tempo indeterminado.

A comunicação por vídeos e imagens ganhou predominância na vida contemporânea, sendo alimento simbólico para todas as sociedades em confinamento. As resoluções artísticas visuais, por meio das imagens, se espalham cada vez mais para diversos campos da vida. É fundamental discutir a crise que a reprodutibilidade desses produtos tem gerado nos corpos e mentes, uma crise que é simbólica, mas sobretudo traumática. A crise de verdade simbólica passa por uma modulação identitária narcísica e antropomórfica. As redes de comunicação social nos viciaram em nos vermos, nos identificarmos, e a

identificação tem um preço caro: a padronização.[4] Elas passam uma ideia de qualidade e verdade. A linguagem gráfica adotada no "*Diamond Princess II*" procura desconstruir a ideia de real visual das plataformas de redes sociais, do real publicitário, estabelecendo cada personagem como uma alegoria monstruosa, mascarada, porém extremamente real e espelhando o que a sociedade mais recalca. As personagens do *Diamond Princess II* são, ou se acusam de serem, pois nunca ouvimos uma versão verdadeira de um sobre o outro, quase como seis pecados capitais. Um é o clássico medíocre ultrapassado homem do século passado; a segunda é uma mulher bem sucedida, individualista e malquista por sua independência; há também o pobre imigrante de direita, esse ao menos lúcido de que é o elo mais frágil do enredo; a mulher de meia idade das teorias conspiratórias; o jovem psicologicamente abalado e vitimizada e o homem de meia idade com tendências a pedofilia. Essa é só a primeira rodada de descrições de personagens cujos pensamentos são compartilhados entre si e a sua maior crise é justamente a negação do reconhecimento de si no outro.

Nossa primeira tentativa foi escrever uma história sobre sonhos compartilhados na *internet*, no momento da pandemia, como os captados pela jornalista Charlotte Beradt no seu livro *Sonhos no 3º Reich*, sonhos coletados em 1936 e que prenunciavam os terrores da Alemanha nazista. Chegamos a coletar histórias dos sonhos de amigos de redes sociais para a composição do roteiro. Outros acontecimentos durante a pandemia também foram considerados na hora de compor a narrativa sobre o ano da praga, mas seria importante condensar esses contos, incorporar mais de uma dessas histórias em poucas personagens, por isso também a escolha de no presente texto compor

4. "Desta forma, a publicidade faz uso de códigos e de signos convencionais para que amplas audiências os partilhem e se localizem dentro da própria cultura (cf. Fiske, 1990: 114). Há uma uniformização dessas fórmulas nos países ocidentalizados devido aos fluxos de produção tecnológica e aos processos de globalização que se assemelham, quer nas formas, quer no que concerne a determinados conteúdos, valores, crenças e discursos. Deste modo, devido à expansão geográfica de muitas empresas é comum encontrarem-se os mesmos anúncios publicitários em vários países, ou mesmo, depararmo-nos com o uso de idênticos enredos, convenções estéticas e convenções simbólicas – uma delas, num vasto leque temático, consiste na antropomorfização de animais não humanos" (FONSECA, 2017, p. 26).

alegorias, como as de Walter Benjamin, n'*As Passagens* (2006). O *Diamond Princess* tinha visualmente incorporado toda a carga estética da catástrofe da pandemia. Além do mais, para falar do ano da praga, nada mais adequado que tratar da comunicação praticada na pandemia, a comunicação virtual, à distância e predominantemente imagética. As personagens são fantasmas de histórias da pandemia que certamente continuarão nos assombrando.

Prancha 3: Crise da Comunicação

Warburg Prancha 56: "Ascensão e queda (Michelangelo). Apoteose da morte na cruz. Juízo universal e queda de Fetonte. Rompimento do teto".

Seis pessoas entram em uma pequena lancha chamada *Diamond Princess II*. Ao fundo, Yokohama. Não se distingue se eles estão de máscara ou se uma estética monstruosa se apossou do mundo. Tanto no conto "*Diamond Princess II*", como nos filmes de Buñuel, "O discreto charme da burguesia" (1972) e "O anjo exterminador" (1962), o espaço é um elemento fundamental. A história se passa quase integralmente em um mesmo lugar, um *huis clos* (um espaço fechado). Funciona como o recurso espacial, peça de Sartre, "Entre quatro paredes", de 1944, na qual o autor cunhou a frase "o inferno são os outros". O interior do barco *Diamond Princess II*, onde se desenvolve grande parte da ação, não é apenas um espaço físico, mas se transforma também em espaço psicológico e de comunicação em rede. Esse tríplice do confinamento, psicológico, virtual e físico, se formou durante a pandemia, e ainda é impossível determinar os danos sociais e biológicos que teremos.

A primeira fala do conto é a enunciação do motivo do encontro: há uma decisão a ser tomada sobre excesso de comunicação coletiva. Imediatamente, se instala uma polifonia e nenhum acordo sobre o que fazer com tal possibilidade. As personagens não sabem se são telepatas, se foram abençoadas ou se vivenciam uma experiência pós-traumática. O que importa é que elas não suportam mais a alteridade, mesmo que o compartilhamento de pensamentos seja uma dádiva. A criação deste conto abriu a possibilidade de um desenvolvimento do que entendemos como um "pensamento visual" seguindo a linha de raciocínio do filósofo Richard Sennett, no livro *O*

artífice, de 2009. Uma fotografia, um instantâneo do movimento da comunicação na era pandêmica, sobre os corpos e marcas do morticínio pelo qual ainda passamos. Segundo Warburg, uma "iconologia do intervalo", uma psicologia do "movimento pendular entre a posição das causas como imagens e como signos". (WARBURG, 1937, *apud* AGAMBEN, 1975).

Ao contrário da experiência relatada por Walter Benjamin sobre os soldados da Primeira Guerra Mundial que ficaram mudos depois da experiência nas trincheiras, o isolamento pelo invisível nos levou, como observado até agora, a uma experiência de deterioração comunicativa por meio do excesso de comunicação. O ano de 2020 foi de uma completa escassez, no entanto, de uma produção imagética e audiovisual nunca antes vista na humanidade. O excesso de comunicação, ou a cacofonia, não garantiu a eficiência da mesma. Falamos, mas não estamos sendo ouvidos nem por nossos mais próximos. A manipulação da comunicação em redes sociais fica cada vez mais evidente e mais documentada, assim como o adoecimento dos corpos e das sociedades por meio do uso desses meios de comunicação.

A ameaça de privação da liberdade é muito cara ao presente roteiro e também ao modo em que nos comunicamos. É difícil de acreditar que estamos livremente pensando, pesquisando e elaborando pensamentos genuínos, sem que estejamos sob influência de algum algoritmo. Também é difícil de acreditar que alguém esteja lutando genuinamente por liberdade. Se a análise de sentidos que transversaliza a arte pode ser feita por imagens, nada mais simbólico para a falta de comunicação do que a Torre de Babel. E o que mais simbólico, neste momento da história, em que retorna o Talibã, do que compararmos um rompimento do teto, tal qual o tema da prancha do Atlas Mnemosyne, às imagens dos ataques ao *World Trade Center*? Um ato de rompimento de diálogo, a maior crise dos nossos tempos. Também um ato de fissura que culminou em transformações governamentais, de poder, muito representativas no mundo contemporâneo. O mundo tem dois céus: o dos islâmicos e o dos ocidentais. Uma crise sobre o conceito de coexistência e liberdade. Hoje uma rede social faz o que um ataque terrorista fazia. Demove regimes de poder. Derruba governos, instaura golpes de Estado. No livro "Medo, reverência e terror" (2014), o historiador italiano Carlo Ginzburg se debruça sobre o método analítico warburguiano em ensaios sobre a face da política na arte por meio da dominação visual. A perpetuação de

imagens fóbicas em diversos momentos da história, a bipolaridade do coro (tíaso trágico) entre a *sophrosyne* e abandono orgiástico e o cíclico uso dessas simbologias através da cultura greco-romana-judaico-cristã, é observada em diversos momentos da história. O autor traça o reuso destas simbologias em momentos de crise através de ensaios.

No ensaio "Seu país precisa de você, Um estudo de caso em iconografia política", Carlo Ginzburg discorre sobre as apropriações pós-iluministas de signos e rituais por instituições de Estado, teorias filosóficas e revoluções, que instauram disrupções e crises a fim de manter um determinado *status quo.* No ensaio supracitado, o autor utiliza um alto relevo em um arco de Alexandre III da Macedônia, datado de III a.C. com o dedo em riste, apontando para o sol (de origens anteriores, como imagens de templos de Apolo), para discorrer sobre as apropriações do elo do humano com o astro por meio de imagens. O autor frisa apropriações análogas feitas por religiões no mesmo momento em que se iniciavam os ritos do cristianismo, como o zoroastrismo, e múltiplas apropriações modernas. Aqui entendemos essa necessidade contemporânea do contato com o transcendente sob a luz da crise (rompimento): a reapropriação dos símbolos pelas instâncias de controle e a cegueira que uma pretendida transcendência causa em nossos tempos, seja ela religiosa, financeira ou estética corporal (ou as três juntas).

A dominação do tempo e a enunciação do rompimento são questões que transversalizam a arte e a comunicação em nossos dias. Já não dominamos o tempo, somos dominados pela velocidade das telas. A escolha estética da linguagem do quadrinho reforça um olhar crítico para o consumo e a circulação de imagens, sendo ela mesma a doença telepática discutida no roteiro. Para compor essa depuração temporal em quadros, trazemos as pinturas de Paolo Uccello, "A batalha de São Romano", de 1460, que parece estar descrevendo três ações diferentes e, no entanto, retrata três tempos diferentes do mesmo embate. Assim, também é no "Nu descendo as escadas", de Marcel Duchamp, de 1912, que ilustra o acúmulo temporal de uma mesma ação sobreposta. A linguagem dos quadrinhos permite que a cena, ao mesmo tempo transmitida, seja fragmentada em muitas, quebra a lógica do tempo quantificável de Cronos, se torna menos vulnerável à identificação simplória do espelho.

A ausência de vida, a cacofonia e a falta de escuta da comunicação atual e a velocidade de seu discurso nos leva a uma questão

construtiva da obra "*Diamond Princess II*": para quem estamos falando? Dentro da trama, a crise de interlocução se transforma num jogo literário. O jogo com a sigla em inglês para a Organização Mundial da Saúde – OMS=*WHO* (a quem as personagens recorrem) expõe a sociedade numa cíclica crise de comunicação, propósito e sentido. Os filmes de Luís Buñuel, "O anjo exterminador" e "O discreto charme da burguesia" não só compõem como dão tom à abordagem cíclica do roteiro do "*Diamond Princess II*". A tradição do banquete como ato final, como na tradição judaico-cristã, que eternamente se repete enquanto ação em si, das classes dominantes que não resolvem seus problemas reais, é o signo mais bíblico dessas obras.

Prancha 4: A crise da arte na coletividade e nos sujeitos

O dispêndio é um conceito desenvolvido pelo escritor francês Georges Bataille (1897-1962) que o considera um atravessamento primordial dos sistemas econômicos e sociais – sejam esses sociedades de empreendimento religioso, militar, de consumação ou industrial (capitalista ou socialista). Bataille trabalha a noção de dispêndio em dois momentos de sua obra: primeiramente, no artigo de 1933, "A noção do dispêndio", publicado no periódico *La critique Sociale* e depois em "A parte maldita", de 1949, editado primeiramente pela editora *Les editions de Minuit*, na qual o escritor, mais minuciosamente, exemplifica, em diversos âmbitos, a noção de dispêndio em sociedades regidas por sistemas diferenciados:

> A atividade humana não é inteiramente redutível a processos de reprodução e de conservação, e o consumo deve ser dividido em duas partes distintas. A Primeira, redutível, é representada pelo uso do mínimo necessário para os indivíduos de uma dada sociedade, à conservação da vida e ao prosseguimento da atividade produtiva: trata-se, portanto, simplesmente da condição fundamental desta última. A segunda arte é representada pelos dispêndios ditos improdutivos: o luxo, os enterros, as guerras, os cultos, as construções de monumentos suntuários, os jogos, os espetáculos, as artes, a atividade sexual perversa (isto é, desviada da finalidade genital) representam atividades que, pelo menos nas condições primitivas, têm em si mesmas seu fim. Ora, é necessário reservar o nome de *dispêndio* para essas formas improdutivas, com exclusão de todos os modos de consumo que servem de meio-termo à produção. (BATAILLE, 2016, p. 21).

Bataille tem primeiro contato com a ideia de dispêndio e de sua função social por meio da publicação de Marcel Mauss[5] sobre as populações indígenas norte-americanas que ainda praticavam o *potlatch*, operação ritualística/religiosa da troca ou destruição completa de riquezas, com finalidade de sufocar ou humilhar o adversário que terá de se destituir de um número considerável de riquezas pelo luxo ao desafio. É o valor da troca da dádiva (BATAILLE, 2016). O gasto improdutivo é materializado por meio de ações de criação ou destruição em excesso, um processo de dispêndio sobre o qual se desenvolve outro de aquisição.

Dos estudos das *potlatch*, datados de 1933, derivam classificações de sociedades distintas que consagram a sua produção ao preço do dispêndio. Bataille divide *A parte maldita* em três partes de dados constitutivos (introdução, dados históricos e presentes), a fim de demonstrar o essencial improdutivo como imperante tanto do sistema biológico quanto social, ao invés da necessidade de produzir e adquirir. Portanto, a função social dos sujeitos não seria a produção para o consumo cíclico produtivo, mas sim uma finalidade maior das sociedades enquanto práticas não produtivas, um gozo não genital presente em atividades e obras que se elevam enquanto motivos para a vida.

O dispêndio ultrapassa diversos sistemas econômicos como parte de um movimento cíclico: o conjunto de ações de fins conservativos e reprodutivos também nos leva a um conjunto de ações de fim em si mesmas como a arte e as festividades religiosas e/ou cívicas, uma produção criativa que nos define enquanto coletivo, enquanto cultura. O dispêndio seria o princípio da perda ou da consumação tendo como finalidade sua própria realização e/ou fruição; a destruição do sentido produtivo em si; a afirmação da existência humana como impermanente e inconsistente. O conceito de dispêndio nos força a pensar nas instâncias temporais que estas atividades (a arte; os luxos; os enterros; as guerras; os cultos; os monumentos suntuários; os jogos; os espetáculos; o sexo não genital; os ritos, festividades coletivas, experiências de multidão e de desindividuação, eventos catárticos/catastróficos) instauram: em vez de um tempo subordinado a fins utilitários de uma moral, a vontade de poder atravessar Cronos em um único instante – o gozo, a superação do cotidiano, a morte

5. MAUSS, M. *Essai sur le don, forme archaïque de l'échange.* In: *Année Sociologique,* 1925.

– ao mesmo tempo que suporta a eterna a potência da destruição e da renovação, o eterno retorno (como afirma Nietzsche, em seu ensaio sobre o eterno retorno, em *Assim falou Zaratustra,* p. 341 e em *Além do bem e do mal,* p. 56). O gasto improdutivo é a condição humana que perpassa todos os sistemas socioculturais e econômicos, o movimento primordial de qualquer cultura, ou a busca de variações, de modos cíclicos ou concêntricos, em diferentes modulações, da perda de energia excedente. Bataille afirma que o dispêndio é a liberação de toda energia que não utilizamos do sol. Ela está no sexo não genital, na arte e na natureza de modo particular: nas catástrofes. As grandes enchentes, pragas, ciclones, erupções, abalos sísmicos, furacões e demais causas de liquidações de civilizações seriam o dispêndio da natureza nos sistemas produtivos, são destruições simbólicas, destruições que obrigam a renovação estética. Essa renovação energética é o gasto simbólico e não quantificável que a humanidade investiu nos seus sistemas culturais.

Bataille chega a questionar muito o sistema produtivo comunista, como o maior dos opositores ao gasto improdutivo, já que, segundo o autor, no sistema de produção comunista, o mínimo de energia poderia ser perdido. O que diria ele na era da internacionalização das marcas, da produção e das indústrias? Já não é o sistema político-econômico que está em questão, mas a indiferenciação das produções, dos processos artesanais, da perda das tradições. O gasto improdutivo atual é voltado para a cultura da padronização: na adoção de uma identidade, seja ela de um grupo, seja ela de uma dita nacionalidade (com arroubos nacionalistas), o sujeito perde a autonomia da sua própria *bricolage,* da sua própria montagem.

O instinto de bando, bem como o direcionamento do gasto improdutivo à padronização, também é o que nos leva a cometer atrocidades coletivas, linchamentos, cancelamentos, agora mais do que nunca, à sombra do autoritarismo e da alta reverberação coletiva de opiniões de ódio, de signos e expressões fóbicas (*Pathosformel*). Numa pequena amostra, podemos observar as reverberações de comportamento em grupo, ou seja, da criação de uma cultura. A peça "*Le dieu du Carnage*", da autora Yasmina Reza, aqui utilizada a versão adaptada para o cinema, dirigida por Roman Polanski, "*Carnage*", nos narra a natureza pendular entre o regramento pelas leis e a entrega a estados primitivos. No auge de uma crise comunicativa, entre quatro paredes, quatro personagens discutem uma briga entre

seus filhos, iniciada por um dos garotos que atingiu o outro com um galho após ter sido delatado pelo amigo castigado. A personagem que poderia ser uma alegoria do *status quo*, um advogado, que está ao mesmo tempo cumprindo um papel teatral como pai e contendo os danos midiáticos dos efeitos colaterais de um medicamento em seus usuários, é quem revela o tema do filme para os espectadores. Ele diz para a mãe do garoto agredido: "eu acredito no deus da carnificina, cuja regra é incontestável desde sempre". O deus da carnificina pode ser a mídia agora, mas a sua regra é inconteste, e ele é, em qualquer época, a energia que cria, mas também a que queima as culturas vigentes.

No *huis clos* do nosso roteiro, o inferno somos todos nós, conectados por uma rede dialógica incessante. Como no espaço dramatúrgico do teatro Nô japonês, as personagens são introduzidas como alegorias fantasmagóricas. Elas entram em cena por uma passarela à esquerda do quadro, dois pequenos intervalos entre liberdade e privação, para que o espaço externo dê a contextualização do problema de dentro do espaço de confinamento. A característica alegórica das máscaras imutáveis é a reprodução de incontáveis reproduções de histórias e indivíduos nas redes sociais. O sentido do coro continua sendo fundamental para o funcionamento da sociedade contemporânea. Um coro sedento por julgamentos divinos, execuções e ilusões óticas, como nas cenografias das Dionísias.

No sentido da crise nos corpos e nos sujeitos, ou da extinção de indivíduos em prol de ideais coletivos, trazemos as obras teatrais "A classe morta", de Tadeusz Kantor, e "Akropolis", de Jerzy Grotowski. Os trabalhos se destacam pela desconstrução ou arruinamento da linguagem, da língua e da tradição polonesa em seus textos dramáticos, contribuíram para as construções arquetípicas das personagens; para a construção literária do texto, dos jogos de linguagem e para a construção do propósito da obra. Realizados sob a égide do comunismo, que expulsou da Polônia os últimos judeus que restavam da aniquilação nazista, o trabalho de Grotowski recriava um texto da dramaturgia classicista polonesa, originalmente escrito por Stanyslaw Wispiansky. "Akropolis" é um diálogo entre as gárgulas da Catedral de Wroclaw, que acordam à noite para dialogar sobre os sofrimentos do povo polonês. Em Grotowski, as gárgulas estão em um campo de concentração, vestidas de prisioneiros judeus, entoando um texto-hino que reflete a fratura histórica pela qual a Polônia passou. Grotowski

chama o seu teatro de pobre, exatamente pela falta de recursos disponíveis para realizar as produções artísticas na época.

Já em "A classe morta", Kantor cria pessoas-bonecos defeituosos, um retrato fantasmagórico e cômico da tragédia que dizimou a população do seu país, que fraturou a cultura e que descontinuou todos os ritos seculares e cotidianos da sociedade polonesa. Kantor chama o seu teatro "da Morte" e afirma que nada expressa melhor a vida do que a ausência da vida. A morte se torna o tema central de seus últimos espetáculos como "A classe morta", "Que morram os artistas", e "Aqui não volto mais", todos com extrema comicidade e defeito linguístico, algo bem pré-socrático, um retorno ao tíaso trágico.

Crise dos sujeitos, dos corpos. Crise de propósito do gasto improdutivo estético da sociedade. Crise de sentido dos signos e da arte na vida contemporânea. Também os traumas que a sociedade não conseguiu resolver enquanto coletivo e que os indivíduos entendem como particularidades. Um descompasso entre público e privado. O que nos leva a um questionamento basilar, seja ele feito individualmente (o artista e sua produção) ou coletivamente: qual seria o propósito da criação artística na contemporaneidade? Na carência de um deus, em uma sociedade que não se organiza numa teocracia, mesmo que brademos os evangélicos, os talibãs e os antivacinas, o que nos resta é uma iconoclastia de nós mesmos? Uma crise quase que narcísica de reprodutibilidade e reprodução de modos de vida por imagens e vídeos. Sujeitos cópias de um sem-fim de sujeitos cópias. O que as imagens estão fazendo de nós?

Um ano antes de "O discreto charme da burguesia", Stanley Kubrick lançava "Laranja Mecânica", que, curiosamente, não entra aqui pela crise de controle por imagens que expõe, mas sim pela cena icônica da invasão da personagem Alex a uma luxuosa e moderna casa burguesa. A sala onde estão abriga algumas esculturas, mas o objeto em questão é um grande pênis em ereção. Quando o invasor lança mão da obra, a proprietária da casa exclama: "não toque nela! Isto é uma obra de arte muito importante". A questão crucial na cena, para este texto, é quem valida, nomeia, e por quais motivos, um objeto como arte. Qual a importância que aquele signo terá a partir disso na sociedade? Quais espaços a arte ocupa, e por isso, quais os desdobramentos nas produções artísticas? Como a arte nos define? A crise estética não passa somente pela forma, ou propósito, mas também pelo lugar da arte na sociedade. Fora das salas de jantar e das sociedades

tradicionais, para quem se faz arte e neste fazer, que função ela assumiu? Utilitária, educacional, política, ou de fato perdeu o seu lugar, emprestando sua significância tantas vezes a propósitos outros?

A validação do que é ou não arte e a perpetuação de engramas, ou de resquícios mnemônicos simbólicos, esbarram na valoração burguesa e nos usos da imagem na vida contemporânea. A arte e os símbolos hoje são as marcas, associadas aos corpos e imagens com o sentido de agregar valor de produto. Se o sentido da arte para Warburg é ser um sismógrafo social, as linhas resultantes são de abalos de grandes amplitudes. A sociedade se distancia da arte na medida em que esta apresenta à sociedade as suas vísceras. Se distancia da artesania na medida em que a velocidade produtiva a atropela. Mais do que nunca, a arte é um monstro perigoso, e é preciso matá-la. O *happening* "*Shoot*", de 1971, do *performer* Chris Burden, é um ótimo exemplo de como os movimentos da arte do século XX sentiram a necessidade histórica de assassinar a sua tradição prévia, ou assim os novos *performers* acreditavam. Foi assim que a arte contemporânea chegou até aqui, categorizada ainda mais pela mão forte do Estado, dividida entre classes sociais, em um tempo em que cada tipo de arte pertence a um patamar financeiro. Se conseguiram matar a arte tradicional, não sabemos, o que podemos observar é uma antropofagia zumbi, onde igrejas pentecostais se mantêm em pé ao performar ritos tradicionais africanos ou mesmo o coro ditirâmbico. Em nossas paisagens urbanas, também os monstros, filhos do patrono da arquitetura moderna, Le Corbusier, que de um cruzeiro em Atenas em 1933, determinou *tabula rasa* para as antigas tradições a fim de erigir uma nova. É a liberação do *pathos*, a *destruição* da ninfa, baseada nos princípios clássicos, sobre um modelo de homem ideal, também um monstro da imaginação de mais um criador tirano.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007. In: *Dossiê Warburg*. Revista 19. Eca UFRJ, Cezar Bartholomeu, Aby Warburg, Giorgio Agamben (Org.), 2009.

ANJOS, Lígia. rfi. *Covid19:* Emmanuel Macron diz que a França está em guerra. Publicado: 16/03/2020 - 21:28. Disponível em: https://www.

rfi.fr/pt/fran%C3%A7a/20200316-covid19-macron-diz-que-a-fran%C3%A7a-est%C3%A1-em-guerra. Acesso em: 10 out. 2021.

BARTHOLOMEU, Cezar. (Org.). Dossiê Warburg. *Revista Arte e Ensaios*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, ano XVI, n. 19, 2009.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita – precedida de "A noção de dispêndio"*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política:* Obras escolhidas. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

FONSECA, Rui Pedro. A antropomorfização de animais não humanos na publicidade portuguesa: O caso de 'A vaca que ri'. *Revista Crítica de Ciências Sociais* [Online], v. 112, 15 maio 2017. https://doi.org/10.4000/rccs.6555

GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror.* São Paulo: Cia das Letras, 2014.

Crise e desejo na escrita gaguejante de Clarice Lispector

Ana Maria Vasconcelos Martins de Castro (Unicamp)[1]

Introdução

Falar sobre a literatura de Clarice Lispector é sempre cortejar o impronunciável. Sem qualquer pretensão de atingir o centro disso que circundo, mobilizo aqui as ideias de crise e de desejo por entender que ambas se situam como categorias fundantes não só na trajetória das personagens clariceanas – sempre em crise, sempre desejantes –, mas especialmente no próprio tecido de sua escrita. Em Clarice Lispector, a falibilidade da linguagem é assumida como risco, e é ciente dele que a voz narrativa repetidamente investe na tentativa necessariamente inconclusa de captar o mundo, valendo-se para isso do único meio possível para a literatura, o discurso, portanto incorporando em seu horizonte o iminente fracasso que a linguagem carrega. Nessa fratura, o que se expõe é a inapreensibilidade do real, ou melhor, da *coisa*, ou do *it*, como ela prefere chamar em *Água viva*. Essa impossibilidade não se coagula como um freio – ao contrário, é a falha o próprio motor do texto, que quer ser lido sempre como rasura, essa uma das imagens do desejo. Clarice consegue, assim, no seu fluxo de fragmentos, correndo o risco do não-sentido, flagrar o fracasso como potência na sua inevitabilidade. É esse flagra a própria crise – tanto da palavra quanto, em última instância, do sujeito.

Parto então para a imagem de uma escrita gaguejante. O esgarçamento da linguagem, próprio da escrita de Clarice, aponta em direção a um estranhamento radical *do* e *no* texto, o que, ao ser posto em perspectiva por meio de atravessamentos de conceitos filosóficos, notadamente pós-estruturalistas, nos mostra como essa crise se inscreve em linhas de força que extrapolam os limites daquilo que a linguagem racional nos permite enxergar. Para os fins do recorte que faço neste texto, mobilizo especialmente 1) a noção de gagueira como procedimento literário, e aqui recorro a Gilles Deleuze; 2) a ideia de *gesto* como aquilo que torna visível uma medialidade impossível,

1. Doutoranda em Teoria e História Literária (Unicamp).

segundo nos aponta Giorgio Agamben; e 3) a definição de literatura como uma trapaça da língua, como nos ensinou Roland Barthes.

A trapaça da língua

Começo, entre os três conceitos levantados, discutindo brevemente o último. A ideia de Roland Barthes de que a literatura é a trapaça da língua aparece na conferência publicada sob o título de *Aula*. Nela, Barthes discute como a língua é necessariamente autoritária, configurando um código que na verdade, por meio de suas normas, nos obriga a dizer. O escritor, então, surge como a figura daquele que trapaceia essa imposição, fazendo da literatura justamente esse deslocamento que se opera no interior da língua. Relembro aqui brevemente as palavras de Barthes:

> A linguagem é uma legislação, a língua é seu código. [...] Jakobson mostrou que um idioma se define menos pelo que ele permite dizer, do que por aquilo que ele obriga a dizer. [...] sou obrigado a escolher sempre entre o masculino e o feminino, o neutro e o complexo me são proibidos [...]. Assim, por sua própria estrutura, a língua implica uma relação fatal de alienação. Falar, e com maior razão discorrer, não é comunicar, como se repete com demasiada frequência, é sujeitar: toda língua é uma reição generalizada. (BARTHES, 1989, p. 11-12),

Tendo em mente essa ideia de que a língua oprime, uma vez que as possibilidades de escolha internas a seu código são pré-estabelecidas, a revolução da linguagem só pode morar na literatura, que joga com essas possibilidades e as transgride. Voltemos a Barthes:

> Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*. [...] Nela [na literatura] viso portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro. (BARTHES, 1989, p. 15).

Esse embate no interior da língua que Clarice Lispector opera em suas narrativas resulta na destituição de uma suposta inteireza da linguagem, abrindo para o leitor um campo no qual não há triunfos. O que move essa obra que pensa por desvios, quedas e fissuras é a própria erosão da linguagem. "Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo" (LISPECTOR, 1998, p. 12), avisa a narradora de *Água viva*, intuindo que a palavra não basta e estabelecendo um pacto de compreensão de corpos que ultrapassa a escrita. Como falar de corpos e negar a palavra se é essa e não aquela a matéria mesma da literatura? Tal é a crise que se instala.

Uma escrita gaguejante é uma escrita desejante

O esforço de Clarice Lispector no sentido de condensar o indizível em palavras – e a inevitável falha desse movimento – marca toda a sua obra. Cito especialmente *Água viva*, lugar de concentração dessa tentativa: "O que te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa. (...) Capta essa outra coisa de que na verdade falo porque eu mesma não posso" (LISPECTOR, 1998, p. 28). A insistência da narradora em tentar alcançar o que resvala para o escuro do texto, portanto para o que está além da linguagem, estabelece a crise de representação dessas imagens impossíveis que não podem ser senão tangenciadas pela palavra. É, portanto, justamente quando a palavra tropeça na própria falha que o inominável pode ser, de forma oblíqua, percebido. Cito novamente *Água viva*: "Este não é um livro porque não é assim que se escreve" (LISPECTOR, 1998, p. 11-12). A negação aqui é positiva, no sentido de que efetivamente expõe o projeto do livro: o de flagrar a falência da linguagem.

Roberto Corrêa dos Santos, em um de seus livros sobre Clarice Lispector, discute os conceitos de Roland Barthes e Michel Foucault sobre autor, leitor, crítico e obra, e conclui: "O autor, a obra e a literatura são, pois, operações de leitura. Assim como o leitor [...] aceita o pacto de se despersonalizar enquanto lê, [...] assim também o autor, a obra, a literatura. A escritura/leitura criam estas desrealizações [...]" (SANTOS, 2012, p. 156). Quer dizer, para Corrêa dos Santos, leitura e escritura são gestos antes de desrealizar do que de criar. Ou seja: é uma formação de ruína antes de ser uma construção. Antes uma gagueira do que uma eloquência.

Aqui recorremos a Gilles Deleuze; em *Crítica e clínica*, no capítulo intitulado "Gaguejou", há uma espécie de embate proposto entre aquele que escreve e o código utilizado, como se o escritor se pusesse no lugar de estrangeiro da própria língua (1997, p. 126). Ora, não é justamente esse o procedimento de Clarice, apontado por vários de seus críticos – notadamente Noemi Jaffe (2015) –, o de se colocar radicalmente como *estranha*, *estrangeira* da própria matéria discursiva? Logo, tornando também estranho o seu produto literário – basta notarmos as escolhas sintáticas tão caras à autora, *trapaceando* assim a língua.

Mas voltemos a Deleuze. O filósofo quer assim percorrer o conceito de gagueira como uma categoria descritiva de um processo, mas de fato como um caminho produtivo:

> É o que acontece quando a gagueira já não incide sobre palavras preexistentes, mas ela própria introduz as palavras que ela afeta; estas já não existem separadas da gagueira que as seleciona e as liga por conta própria. Não é mais o personagem que é gago de fala, é o escritor que se torna gago da língua: ele faz gaguejar a língua enquanto tal. Uma linguagem afetiva, intensiva, e não mais uma afecção daquele que fala. (DELEUZE, 1997, p. 122).

Estrangeiro do próprio material linguístico, o escritor, portanto, *estranha* a língua e, a partir disso, gagueja, minora-a, vacila diante do próprio ofício. Assim acontece, por exemplo, quando em outro romance de Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*, o final de cada capítulo é repetido no início do capítulo seguinte, numa espécie de eco que costura frouxamente todo o livro. Cito um deles, que termina assim: "Eu conhecia a violência do escuro alegre – eu estava feliz como o demônio, o inferno é meu máximo" (LISPECTOR, 1997, p. 81). O livro então gagueja, repetindo-se na abertura do capítulo seguinte, que começa: "O inferno é meu máximo" (LISPECTOR, 1997, p. 82). Tal procedimento de recuperação, que é necessariamente também um movimento de perda, se repetirá ao longo de todo romance numa circularidade – ou antes um movimento de espiral, para recuperar a imagem que nos oferece Roberto Corrêa dos Santos (2012b) e à qual voltaremos ao final deste texto – que nunca se completa perfeitamente.

A gagueira de Clarice busca compreender algo que não é da ordem do nome, algo que, limítrofe, escapa à linguagem e flerta com aquilo que veremos em Deleuze (e também em Eduardo Viveiros de Castro) como o *fora*:

> E assim como a nova língua não é exterior à língua, tampouco o limite assintático é exterior à linguagem: ela *é* o fora da linguagem, não está fora dela. É uma pintura ou uma música, mas uma música de palavras, uma pintura com palavras, um silêncio nas palavras, como se as palavras agora regurgitassem seu conteúdo. (DELEUZE, 1997, p. 128).

Se "a língua deixa escapar uma língua estrangeira desconhecida, para atingir-se os limites da linguagem" (DELEUZE, 1997, p. 129), a gagueira emerge como um *gesto*. Se o texto quer nos transmitir algo para além do que efetivamente nos conta, essa vacilação da matéria linguística emerge como gesticulação do próprio texto, num desenho – ou numa *pintura*, como apontou Deleuze – expressivo que aponta desejantemente para essa *coisa* que sempre paira inalcançável além do nome.

A narrativa inapreensível

O que estamos circundando é a ideia de que, gaguejando, a escrita de Clarice Lispector antes de *contar*, *tergiversa*. Majoritariamente, sua escrita desloca o foco dos fatos para a digressão, e é essa gordura do texto, esse aparente *excesso*, que compõe a atmosfera de um texto que se sabe falível, que reconhece a coisa, esse *it*, a uma distância nunca redutível pelo discurso. Ainda sobre essa inapreensibilidade da narrativa, Maurice Blanchot dirá:

> O escritor parece senhor de sua caneta, pode tornar-se capaz de um grande domínio sobre as palavras, sobre o que deseja fazê-las exprimir. Mas esse domínio consegue apenas colocá-lo e mantê-lo em contato com a profunda passividade em que a palavra, não sendo mais do que sua aparência e a sombra de uma palavra, nunca pode ser dominada nem mesmo apreendida, mantém-se inapreensível, o momento indeciso da fascinação. (BLANCHOT, 1987, p. 15).

A sombra da palavra blanchotiana ressoa na enigmática narradora de *Água viva*: "O que saberás de mim é a sombra da flecha que se fincou no alvo" (LISPECTOR, 1988, p. 21). Sombra, fresta, ruína. Dirá Eduardo Viveiros de Castro que

> a linguagem de Clarice, ao contrário, toma o rumo da rarefação, torna-se árida e abstrata, escreve-se sintaticamente tão austera

> quanto eventualmente arrevesada, e é ao mesmo tempo investida por um afeto (em sentido espinosista) tão violento que o leitor fica completamente hipnotizado por essa língua estranha que "não diz nada". (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 15).

Se essa escrita não diz nada, o que ela faz? Chegaremos à noção de *gesto*, mas antes vejamos como Anita Costa Malufe, em seu texto sobre a poética da imanência em Deleuze, traça um percurso sobre esse texto literário – que, antes de mimetizar o real, modifica-o –, fazendo uma interessante ponte com Clarice Lispector:

> Digamos que aí teríamos palavras que são gestos antes mesmo de serem significados, significantes, manifestantes. Escrita que age diretamente no real, ao rés do real. Escrita que já não opera a partir da crença na função representativa apenas, mas que sente a necessidade de escavar terrenos menos estáveis, campos mais fluidos, que se localizam por debaixo da representação ou por entre ela. Este lugar sem formas definidas, que parece tantas vezes ter sido descrito por uma escritora como Clarice Lispector. (MALUFE, 2015, 238-139).

Em seguida, Malufe cita o seguinte trecho de "Escrever ao sabor da pena": "Não, não estou me referindo a procurar escrever bem: isso vem por si mesmo. Estou falando de procurar em si próprio a nebulosa que aos poucos se condensa, aos poucos se concretiza, aos poucos sobe à tona – até vir como num parto a primeira palavra que a exprima" (LISPECTOR, 1999, p. 278). Esse parto, ou seja, esse *afecto*, implica o real não numa relação de espelhamento, mas de continuidade, não exatamente exprimindo-o – e Clarice sabe disso –, mas num *gesto* de tentar resvalar isso que é o real, gaguejando: "Não, eu não descrevi o espelho – eu fui ele. E as palavras são elas mesmas, sem tom de discurso" (LISPECTOR, 1988, p. 56), afirma a narradora de *Água viva*, instaurando um *status* quase de coisa para as palavras.

Escrita como gesto

Em seu texto "Notas sobre o gesto", Giorgio Agamben afirma, já ao final, que "o gesto rompe a falsa alternativa entre fins e meios que paralisa a moral e apresenta meios que, como tais, se subtraem ao âmbito da medialidade, sem por isso tornarem-se fins. [...] O gesto é

a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal" (AGAMBEN, 2015, p. 24). Assim, o gesto é isso que toma o lugar de um intervalo suprimido, a partir do qual, ao recusar definitivamente a retomada de uma inteireza perdida, a fratura assume-se enquanto tal, enquanto fresta, enquanto quebra, enquanto *gagueira*.

O gesto, segue Agamben:

> não tem propriamente nada a dizer, porque aquilo que mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura medialidade. Mas, assim como o ser-na-linguagem não é algo que possa ser dito em proposições, o gesto é, na sua essência, sempre gesto de não se entender na linguagem, é sempre *gag* no significado próprio do termo, que indica, antes de tudo, algo que se coloca na boca para impedir a palavra, e também a improvisação do ator para superar uma falha de memória ou uma impossibilidade de falar. (AGAMBEN, 2015, p. 24-25).

Giorgio Agamben conclui afirmando que todo texto filosófico é um incurável defeito de palavra. Tomamos de empréstimo essa colocação para aplicá-la ao texto clariceano, e aqui voltamos novamente ao texto de *Água viva*:

> Tenho que interromper para dizer que "X" é o que existe dentro de mim. "X" – eu me banho nesse isto. É impronunciável. Tudo que não sei está em "X". A morte? a morte é "X". Mas muita vida também, pois a vida é impronunciável. "X" que estremece em mim e tenho medo de seu diapasão: vibra como uma corda de violoncelo, corda tensa que quando é tangida emite eletricidade pura, sem melodia. O instante impronunciável. Uma sensibilidade outra é que se apercebe de "X". (LISPECTOR, 1998, p. 56).

Clarice gagueja não só ao repetir o inominável, mas ao criar esse fantasma, "X", por meio do qual consegue precariamente localizar aquilo que não pode efetivamente dizer. O gesto mesmo de colocar "X" como isso que é impronunciável mas que *é* nos afeta incontornavelmente. O texto insiste: "'X' é palavra? A palavra apenas se refere a uma coisa e esta é sempre inalcançável por mim" (LISPECTOR, 1998, p. 56-57). O texto insiste, portanto, na busca por contornar a *coisa*, o *it*, mesmo sabendo da falibilidade dessa tentativa, tornando-a produtiva, expondo-a, explicitando a fratura da linguagem, esse *incurável defeito de palavra*, como gesto mesmo dessa busca inglória. Como gesto mesmo desse desejo que não cessa.

Já dissemos que *Água viva* trata da crise da representação. Na radicalidade gaguejante, o escritor estranha a língua ao ponto da irrepresentabilidade total: "Entende-me: escrevo-te uma onomatopeia, convulsão da linguagem" (LISPECTOR, 1998, p. 17). Voltemos a Deleuze, em *Crítica e clínica*, sobre esse tremor da língua: "fazer a própria língua gaguejar, no mais profundo do estilo, é um procedimento criador que atravessa grandes obras" (DELEUZE, 1997, p. 66). Não é por acaso que já se disse que "Clarice Lispector é a mais deleuziana das escritoras" (VIVEIROS DE CASTRO, 2018).

Num movimento que foge à captação mimética, dirá Deleuze que "os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos" (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 66). Essa dupla captura nos interessa, confrontada com a ideia anterior de a língua que se torna animal, na análise da imagem do bicho em Clarice Lispector, particularmente em *Água viva*.

Antes, porém, é preciso passar pela ideia de impessoalidade. Dirá Deleuze, em "A literatura e a vida", que o indefinido é tratado equivocadamente como uma máscara pronominal pessoal ou possessiva: "'bate-se *numa* criança' se transforma rapidamente em 'meu pai me bateu'. Mas a literatura segue a via inversa, e só se instala descobrindo sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal" (DELEUZE, 1997, p. 13). Ou seja, o que efetivamente atravessa o texto é o *inverso* do que tende a ser apreendido.

No texto literário, é do impessoal que emerge a força vital que perpassa (e ultrapassa) as pessoas, e não o oposto. Aqui também é possível estabelecer uma ligação com Clarice Lispector. Volto a *Água viva*: "E se eu digo 'eu' é porque não ouso dizer 'tu', ou 'nós', ou 'uma pessoa'. Sou obrigada à humildade de me personalizar me apequenando mas sou o és-tu" (LISPECTOR, 1998, p. 5). O "eu" clariceano nesse sentido é um sujeito *neutro*, um nu feito de pura potência. A ideia que ronda essa citação é a de que é desde um anterior informe que se fala, mas para que algo se faça palpável é preciso passar por um corpo, por um pessoal (forçosamente equívoco e ao mesmo tempo necessariamente aparente), que simultaneamente possibilita o dito e tangencia o indizível, sendo esse corpo, ele mesmo, um *gesto*.

O excesso às vezes sufocante de Clarice também é dual. Na mesma medida em que oprime com a sobreposição infinita de imagens, desestabiliza com a escassez inultrapassável do não-dito. Da repetição surge então o silêncio; do excesso, a falta. Aqui recorro a Benedito Nunes: "a repetição (...) não só aumenta a área de silêncio das palavras. Também constitui uma preparação ao silêncio em que finalmente o dizer expressivo mergulha" (NUNES, 1989, p. 140). Essa ponte entre o dizer redundante e a falta que ele instaura também é encontrada em *Água viva*. E, como Nunes aponta, dizer exageradamente a mesma coisa é também uma forma de não dizer. O tema latente e constante desse livro, portanto, não é outro senão o silêncio, falta última da linguagem exposta no gesto mesmo de uma busca impossível por exprimir o inominável.

Em todas as estratégias da narradora, o fim último que ela parece querer alcançar é uma espécie de totalidade. Quando fica obcecada em torno de um só tema ou quando insiste na mudez, quando investiga profundamente o eu ou quando avança para o animalesco e inumano, quando caminha desde a fenda criadora ou estanca no erro infértil – em todo esse jogo, Clarice parece querer abarcar o todo, assim fraturando-se. A grandiosidade emerge também dentro da própria narradora: "Que fazer quando sinto totalmente o que as outras pessoas são e sentem? Vivo-as mas não tenho mais força" (LISPECTOR, 1998, p. 49). O poder que ela possui ao mesmo tempo a incapacita, grandeza esmagadora que é, e o cansaço é recorrente: "Ah viver é tão desconfortável. Tudo aperta: o corpo exige, o espírito não para, viver parece ter sono e não poder dormir – viver é incômodo" (LISPECTOR, 1998, p. 89). Mesmo a sinestesia aparece como sintoma dessa tentativa de totalidade: "Que estou fazendo ao te escrever? Estou tentando fotografar o perfume." (LISPECTOR, 1998, p. 50). Os *afectos* não param: "que febre: não consigo parar de viver" (LISPECTOR, 1998, p. 89). E mesmo quando alguma tranquilidade se instaura, é só aparentemente que o faz. Num estrato mais profundo o mundo está sempre para eclodir: "O mar calmo. Mas à espreita e em suspeita. Como se tal calma não pudesse durar. Algo está sempre por acontecer" (LISPECTOR, 1998, p. 49).

Caminhando para a conclusão, voltemos ainda uma vez ao que nos diz Roberto Corrêa dos Santos:

> A narração dos fatos mostra-se quase sempre em ruína, quase sempre em rasura pela interferência de uma expressão cuja materialidade se produz pelo movimento – pela pulsação – das palavras, a acumularem-se umas sobre as outras, em uma forma e em uma ordem próximas às da espiral. Aquilo que na narração modelar de romances e contos funciona como o elemento que auxilia o andamento do texto (o ato de contar) deixa-se na arte de Clarice sucumbir pela força da linguagem que se vai formando, nascendo à nossa vista. Anda, para, recua, avança. Retoma. O contar é um esforço; o fato, um impedimento, um controle e uma motivação. O contador das histórias só se dá a ver sob a névoa – espessa – do ensaio, da preparação permanente, da procura e da pergunta, entregues à naturalidade e ao perigo do não saber. (SANTOS, 2012b, p. 39-40).

Esse esforço vital a que faz referência Corrêa dos Santos não deixa de ser essa gagueira, esse estranhamento da língua, agora como uma espécie de tambor repetindo o óbvio – que, ao ser repetido, é necessariamente estranhado. A onomatopeia de que falava Clarice em *Água viva* passa a dizer sua própria fissura no gesto mesmo da repetição desejante. E se repetir é diferir, impõe-se, assim, outro modo do ato de leitura.

Considerações finais

No revés da linguagem, recusando terminantemente o rótulo de hermética, como deixa claro em seu *A descoberta do mundo*, Clarice luta com e contra a falência inexorável das palavras, sabendo dolorosamente que, para o escritor, não são senão elas as suas ferramentas por excelência. No entanto, assim como a narradora de *Água viva* parece descobrir, mesmo querendo alcançar o substrato último da linguagem, uma espécie de totalidade que, sabemos, é inatingível, qualquer centralidade dada à palavra é um movimento perigoso, uma vez que ela sempre excede ou falta – erra, em última instância.

Quando Clarice Lispector diz que o verdadeiro pensamento "parece ser sem autor" (LISPECTOR, 1998, p. 82), intui que pescar uma verdade é tocar o escuro do texto, ainda que de raspão, como no gesto agambeniano. A rasura em Clarice não é senão a própria imagem crítica do desejo de se tangenciar esse escuro. E, se Clarice devém-bicho em seu texto é porque, num movimento necessariamente duplo, traz a imagem do animal para a narrativa ao mesmo tempo em

que ela própria se aproxima dele, incorporando essa voz inumana no gesto mesmo de gaguejar sua escrita. Não é por acaso que tudo se transforma em pergunta nos seus livros.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. In: *ArteFilosofia*: Antologia de textos estéticos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. p. 19-25.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Rosa e Clarice, a fera e o fora. In: *Revista Letras*, Curitiba, UFPR, n. 98, p. 9-30, jul./dez. 2018.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

JAFFE, Noemi. A legião estrangeira de Clarice Lispector e o efeito do estranhamento. *Café Filosófico*, 2015. Duração 105 min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Vy0W7HK9O1U. Acesso em: out. 2020.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H*. Edição crítica. Coordenação de Benedito Nunes. 2ª edição. Madrid-São Paulo: ALLCAXX – Scipione Cultural, 1997.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MALUFE, Anita Costa. Uma poética da imanência: a escrita em Deleuze. In: *Acta Scientiarum*. Maringá, v. 37, n. 3, p. 233-241, jul./set. 2015.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1989.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Clarice, ela*. São Paulo: IMS – Instituto Moreira Salles, 2012.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Na cavidade do rochedo*: a pós-filosofia de Clarice Lispector. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012b.

Gastão Cruls e o Modernismo no Rio de Janeiro

Andressa Marzani (UFPR)[1]

Introdução

A literatura produzida entre o final do século XIX e as primeiras décadas do XX está localizada pela crítica, de maneira geral, dentro do Pré-modernismo. Termo este que compreenderia um período intervalar entre o desaparecimento da Geração de 1870 e o crepúsculo do Realismo, de um lado; e a eclosão do Modernismo paulista em 1922, de outro. Para boa parte da crítica o Pré-modernismo estaria marcado, sobretudo, por uma produção literária estagnada em termos temáticos e estéticos. Poucas obras teriam conseguido criar fissuras na consciência dominante, capazes de apreender as diferenças entre as várias regiões do país e destas com a cultura oficial (BOSI, 1989, p. 345-346).

Para Sergio Miceli (2001), o termo "pré-modernista", consolidado em nossa historiografia literária, e intimamente relacionado a uma visão específica de "modernismo", constituiu um *recurso político* sob o qual se uniformizou diversas tendências e uma produção variada. Desta forma, cristalizou-se uma imagem de estagnação literária, de escritores deslocados de grandes causas políticas. Na contramão dessa imagem, Miceli recupera sua importância para o desenvolvimento da profissionalização do trabalho intelectual. Para o autor, o período foi fundamental para a expansão da atividade intelectual no país, ajudando na construção do campo tal como o conhecemos hoje.

Criou-se então um paradigma, retomado e consolidado ao longo das décadas de 1940 a 1960 por diversos intelectuais. Por estar "atados em demasia à noção de 'vanguarda' (vanguardas estéticas, vanguardas revolucionárias, vanguarda do pensamento nacional ou consciência do 'nacional-popular')", boa parte da crítica e da história literária endossou esse modelo interpretativo (HARDMAN, 1992, p. 290). Nesse sentido, aceitar 1922 como um marco implica "se submeter a

1. Graduada em História (UFPR), mestre em História Cultural (UFSC) e doutoranda em Estudos Literários pela UFPR. Professora da rede estadual de ensino no Paraná, atuando na área de educação escolar indígena.

um padrão local – o Modernismo paulista – para avaliar um fenômeno nacional: a literatura moderna" (SILVA, 2009, p. 15)

Seguindo lógica similar, Monica Pimenta Velloso (2003) problematiza a conceituação, na medida em que ela delimita os diversos movimentos em função de um evento (posterior) elegido como chave para o entendimento de outros períodos (anteriores). Monica Velloso entende o modernismo como um processo contínuo, que vai desencadeando outros movimentos através dos tempos. E nesse sentido, propõe um novo olhar para seu significado, entendido em seus termos de simultaneidade, pluralidade e continuidade (*ibid.,* p. 353). Assim sendo, podemos questionar a utilização de termos como *pré(s)* e *vazio*, que acabam por reforçar a data de 1922 como único marco. Não se trata, nesse sentido, de negar sua influência, mas sim de relativizá-la.

Por uma cultura do modernismo

Deste modo, Monica Velloso traça um percurso que recupera ações paralelas, mas de igual importância para o período: a fundação de diversas revistas literárias em estados como Minas Gerais, e o primeiro Congresso Regionalista do Nordeste, organizado por Gilberto Freyre em 1926 – ambos, portanto, fora do eixo cultural Rio-São Paulo. Do mesmo modo, aponta para a importância da cultura boêmia da então capital federal, bem como das charges e caricaturas das revistas ilustradas, que se utilizavam do humor para discutir problemas sociais e políticos. E assim, reinterpreta-se o termo "modernista", aqui reconsiderado não só em seu caráter de movimento artístico, mas em sua relação com a dinâmica do cotidiano na urbe, construída também em seus espaços informais e diversidade de expressões.

No mesmo sentido, afirma Angela de Castro Gomes que o modernismo pode ser entendido como "um movimento de ideias renovadoras que estabelece fortes conexões entre arte e política, e que é caracterizado por uma grande heterogeneidade" (1993, p. 63). Por isso, autores como os supracitados propõe o entendimento do período não como um intervalo à espera de renovação, mas por uma "cultura do modernismo" (VELLOSO, 2003, p. 360), parte do mesmo processo de resposta às transformações que estavam ocorrendo, marcado por intensos debates.

Para Francisco Foot Hardman, "entre projeções futuristas e revalorizações do passado, escritores do Brasil na passagem do século tentavam fazer o que o modernismo, depois, adotaria como programa: redescobrir o país" (1992, p. 289). De diferentes (e por vezes conflitantes) maneiras, os literatos, jornalistas e cronistas que atuaram no período problematizaram as questões de seu tempo, tentando entender um país em construção, convulsionado pela abolição da escravatura, pela mudança de regime político e transformado diariamente pelo advento das novidades tecnológicas e científicas nas grandes cidades. Vale ainda ressaltar outros apontamentos nesse sentido, como os de como José Castello (2004). O estudioso aponta para as datas de 1900 e 1902 como outros possíveis marcos importantes para a construção do modernismo no país.

Como discute José Castello, em 1900 ocorreram as comemorações do IV Centenário do Descobrimento do Brasil, que trouxeram também importantes reflexões sobre nossa história e os rumos que o país seguia, fomentando diferentes visões e projetos para o futuro. Uma onda patriótica tomou conta do país, e obras como *A pátria,* de Alfredo Varella foram publicadas. Também *Por que me ufano de meu país,* de Afonso Celso, ganhou uma nova edição, fazendo coro a essa discussão patriótica.

Para Monica Velloso, a efetivação do modernismo paulista como marco também está relacionada com a própria dinâmica do modernismo carioca, que não se desenvolveu organizado em torno de um movimento. Desde a constituição da República – e principalmente desde o governo de Floriano Peixoto, marcado pelo autoritarismo –, uma parcela expressiva da intelectualidade se encontrava à margem do processo de modernização. Portanto, a produção cultural do período deve ser compreendida a partir dessa característica específica de sua inserção na sociedade.

Recusando as versões "oficiais" da cidade urbanizada e remodelada, esses intelectuais se voltaram para as ruas, para o submundo, para as camadas populares, tentando captar um padrão alternativo de sociabilidade. Outro ponto ainda deve ser levantado sobre esse debate: sua característica irreverência teria impedido que o modernismo carioca fosse reconhecido por seu valor artístico e literário, embora tenha sido consagrada como uma tradição cultural. Relegou-se a importância da veia humorística, das charges e caricaturas como ferramentas de discussão dos problemas políticos e sociais. Destarte, um importante ponto de inflexão do debate sobre a construção

da nacionalidade foi deixado à margem: o humor como uma das características (positiva ou negativa, dependendo do grupo a que a ela recorria) que seria inerente ao brasileiro.

Entretanto, nesse processo complexo que foi o de constituição da modernidade e do modernismo como movimento cultural no país, diferentes visões e debates emergiram. Nesse sentido, um contraponto a essa visão se dá com a obra *Retrato do Brasil:* ensaio sobre a tristeza brasileira, escrita entre 1926 e 1927 por Paulo Prado. A obra discute a característica tristeza inerente a nós brasileiros, fruto dos processos históricos de colonização e miscigenação.

Vale atentar, ainda, para o fato de que essa heterogeneidade estava relacionada com a eclosão de uma *vida literária*, formas de sociabilidade, de trocas e intercâmbios ativa e talvez sem precedentes no país (CASTELLO, 2004, p. 18). Como aponta Francisco Foot Hardman, esse amplo e heterogêneo "mosaico" de produções culturais diversas (literatura, crônicas jornalísticas, textos de cunho sociológico) ainda estava em contato constante com o nascente movimento operário nas urbes, bem como a presença maciça de imigrantes de diferentes países – uma das principais responsáveis, em última instância, pela renovação linguística, estética e temática do período (HARDMAN, 1992, p. 291).

Partindo dessas discussões, pretendemos aqui refletir sobre a trajetória e a produção de um autor hoje quase desconhecido fora de alguns estudos acadêmicos: Gastão Cruls, e sua inserção dentro de um contexto modernista carioca.

Quando a medicina encontra a literatura

O recorte temporal aqui abordado, sobretudo a década de 1920, foi o período em que a concepção de Brasil moderno tomou corpo, ganhando pontos de vista, hábitos e diagnósticos que marcariam várias gerações. A concepção de "moderno", que já vinha se delineando desde fins do século XIX, emerge de maneira clara nesta década e na posterior. As discussões do período influenciaram não apenas "nossa maneira de ver e pensar o mundo, com enorme legitimidade, até, pelo menos, meados dos anos 60, como também nos forneceu retratos do Brasil com que temos lidado até hoje" (HERSCHMANN; PEREIRA, 1994, p. II) – ou, pelo menos, até a década de 1970, considerada pelos autores um início da crise deste modelo.

No âmbito dos debates intelectuais, questionamentos até então inéditos foram levantados, influenciando as décadas seguintes. E

> não apenas concepções tradicionais são atacadas, mas também as instituições republicanas – identificadas com uma legalidade que não tem correspondência no real –, elevando o *pathos* de ruptura, trazendo à tona novos atores e a problemática dos direitos e da participação. (LAHUERTA, 1997, p. 95)

Foi no ano de 1922 que ocorreu a cisão intraoligárquica mais visível; bem como outros fatos políticos que influenciaram os rumos futuros do país. Além disso, eventos como a comemoração do Centenário da Independência, a fundação do Partido Comunista Brasileiro (PCB), a criação do Centro Dom Vital, espaço da militância católica leiga, e o movimento modernista, implicaram em mudanças significativas no cenário político e cultural do país. No cerne desses acontecimentos, a necessidade de modernização da nação e seu futuro projetado, para a qual concorriam múltiplas e por vezes divergentes propostas (GOMES, 1999, p. 49).

Parte importante desses projetos para o país passava por questões médicas: sanitarismo, saúde pública, higiene e eugenia, bem como a aplicação desses temas em áreas como urbanismo, educação e trabalho. Com as novas descobertas científicas, que permitiram avanços na área, além da abertura de Faculdades de Medicina e a ampliação de postos e cargos, as premissas médicas passaram a fazer cada vez mais parte do debate público, ao sabor de correntes de pensamento diversas, gerando acaloradas discussões e orientando políticas públicas.

Exemplo disso pode ser visto na importância que o discurso higienista deteve nas primeiras décadas do século XX. Muitas expedições foram enviadas aos lugares mais recônditos do país, em busca das raízes dos males nacionais, como as viagens empreendidas pelos médicos ligados ao Instituto Oswaldo Cruz. De acordo com Marília Mezzomo Rodrigues, havia um esforço na divulgação em larga escala das informações recolhidas, bem como dos avanços da medicina de modo geral. Tentando levar a cura e a erradicação das doenças para diversas partes do país, esses profissionais queriam também chamar a atenção das populações citadinas e das autoridades para a situação precária das regiões mais afastadas (2009, p. 15-16).

Como apontam Micael Herschmann e Carlos Alberto Messeder Pereira, os especialistas dos saberes técnicos relacionados à medicina, à educação e à engenharia, em conjunto com a geração literária de 1920, elaboraram discursos paradigmáticos sobre a modernidade, cristalizados na década subsequente. De modo semelhante, Antonio Candido aponta que as grandes expressões de pensamento e de sensibilidade têm no Brasil geralmente assumido a forma literária, caracterizando a literatura como "o fenômeno central da vida do espírito" do país, mais do que a filosofia ou as ciências sociais. E completa:

> [...] a literatura contribuiu com eficácia maior do que se supõe para formar uma consciência nacional e pesquisar a vida e os problemas brasileiros.
>
> Pois ela foi menos um empecilho à formação do espírito científico e técnico (sem condições para desenvolver-se) do que um paliativo à sua fraqueza. Basta refletir sobre o papel importantíssimo do romance oitocentista como exploração e revelação do Brasil aos brasileiros. (CANDIDO, 2006, p. 136)

A partir de sua inserção nesse contexto é que propomos a reavaliação da carreira literária e das obras produzidas por Gastão Cruls. O autor nasceu no antigo Observatório Astronômico do Rio de Janeiro, em 1888. Era filho de Maria Margarida Neves, e do cientista belga Luís Cruls (Louis Ferdinand Cruls), responsável por uma expedição de reconhecimento do território para a construção da futura capital federal, no Planalto Central, entre 1892 e 1895; além de ter participado da comissão de delimitação de fronteiras com a Bolívia, em 1902. Gastão Cruls passou sua infância entre a capital federal e Petrópolis.

Oriundo das camadas da elite científica da época, Gastão Cruls acabou se formando em Medicina em 1910. Ainda acadêmico, entrou para a Assistência Pública, exercendo as funções de auxiliar, subcomissário e comissário médico. Como indica em entrevista concedida a Homero Senna, por esse período Cruls já estava desgostoso da profissão; no entanto, tentou insistir por mais um tempo, atuando na ambulância de socorros urgentes, que passava por diferentes lugares da capital federal (SENNA, 1968, p. 218). Também por esse período, participou da Comissão de Saneamento Rural enviada à Paraíba, em 1918, como médico sanitarista.

Gastão Cruls cultivou um interesse paralelo pela literatura, passando a publicar sob pseudônimo alguns contos na *Revista do Brasil,*

fase Monteiro Lobato, por volta do fim da década de 1910. Por essa época era ainda desconhecido. Apenas um de seus amigos era de fato escritor: Alberto Rangel, autor de *Inferno Verde* (1908), obra que tem como pano de fundo o cenário amazônico. Data de 1917 a aparição de Cruls nos meios literários do Rio, quando conheceu pessoalmente Antônio Torres.

Introduzido por Torres no cenário literário carioca, Cruls passou a frequentar mais assiduamente a Livraria Castilho, de cujo proprietário era amigo. Estabelecida desde finais do século XIX, a livraria se tornara ponto de encontro de diferentes escritores, discutindo as novidades literárias e realizando até mesmo pequenas palestras. Na livraria, também se encontrava a "rodinha do Bar Nacional", grupo heterogêneo de amigos que posteriormente seguia para o bar. Como comenta o próprio Gastão Cruls, a "rodinha do Bar Nacional" era "das mais ecléticas", sendo composta por escritores como Gilberto Amado, Costa Rêgo, Adoasto de Godói, Cândido de Campos, políticos como Flores da Cunha, e artistas como o pintor Fiúza Guimarães (SENNA, *ibid.,* p. 222).

Seu livro de estreia *Coivara* foi lançado em 1920 pelo editor Castilho (e que chegou até a 3ª edição, em 1958). Em 1922, Gastão Cruls publica seu segundo livro de contos, *Ao embalo da rede,* cuja temática foi muito inspirada em suas experiências como sanitarista na Paraíba. Em 1925 publicou *A Amazônia misteriosa*, narrativa escrita sem que o escritor tivesse ainda conhecido a região, baseada apenas em extensa pesquisa bibliográfica. *A Amazônia misteriosa* foi seu romance de maior visibilidade, chegando à sua 9ª edição na década de 1970.

Logo em seguida viriam os romances *Elza e Helena* (1927), e *A criação e o criador* (1928). Em 1928, o autor acompanhou a expedição do General Rondon aos limites do Brasil com a Guiana Holandesa, pelo rio Trombetas, até Tumucumaque. Tal expedição resultou na obra *A Amazônia que eu vi*, publicada em 1930 (e editada até a quinta vez em 1973 pela José Olympio e pelo Instituto Nacional do Livro/MEC). O autor retornaria à região amazônica em 1938, com pesquisa de cunho arqueológico e etnográfico que resultou na obra *Hileia amazônica:* aspectos da flora, fauna, arqueologia e etnografia indígenas (1944)[2].

2. *Hileia amazônica* é seu único livro que possui edições já no século XXI, pelo que pudemos apreender. A exceção se deve a um projeto de fins do ano passado, encabeçado por membros da família de Cruls. Através de um financiamento

Em sua trajetória, Gastão Cruls frequentou alguns círculos literários e manteve contato com nomes como Alberto Rangel, Antônio Torres, Gilberto Amado e Monteiro Lobato. Além disso, durante a década de 1930 administrou a editora Ariel, juntamente com Agripino Grieco. A editora foi responsável também pela publicação do *Boletim de Ariel*, entre 1931 e 1938, mensário que abordava temas do mundo do livro, com especial atenção à literatura. Cruls era redator-chefe, enquanto Grieco atuava como diretor da publicação.

Como a editora não possuía livraria própria, o *Boletim* se tornou uma importante fonte de renda e de divulgação de seus autores e livros – principalmente em um momento de expansão do setor editorial e de acirrada competição pela vendagem de livros. Segundo Lawrence Hallewel, essa foi "a revista literária mais importante da época" (1985, p. 345). E, de acordo com Tania de Luca (2006), muitos autores assinavam o *Boletim* e esperavam as resenhas de suas obras, como a autora percebeu no material epistolar de Graciliano Ramos, por exemplo.

A Editora Ariel fecharia suas portas em 1939, juntamente com a Schmidt (de Augusto Frederico Schmidt), por não conseguirem competir com a presença da José Olympio no Rio. Paralelo a esse empreendimento, Cruls seguiu com a carreira de escritor, publicando o romance *Vertigem*, em 1934, *e História puxa história*, livro de contos de 1938. Na década seguinte, foi a vez de *Aparência do Rio de Janeiro,* estudo histórico sobre sua cidade natal, de 1947 (e que chegou até a sua 3ª edição, em 1960); *Antonio Torres e seus amigos* (1950), uma homenagem póstuma a seu amigo escritor, contendo várias cartas pessoais de Torres; e *De pai para filho* (1954), romance. Gastão Cruls ainda atuou como tradutor, e também bibliotecário em diferentes instituições. Faleceu em 1959, deixando algumas obras inacabadas (e nunca publicadas).

Apesar de temática heterogênea, vários de seus contos dialogam com as experiências do autor na área da saúde. O livro *Ao embalo da rede*, por exemplo, parte da vivência de Cruls enquanto médico

coletivo, em parceria com uma editora independente, tentou-se fazer nova edição revista de *A Amazônia misteriosa*. O financiamento foi bem sucedido, e as entregas dos livros foram iniciadas por volta de março de 2021. Apesar disso, a tiragem dos livros foi pequena. Maiores informações em: https://www.catarse.me/amazoniamisteriosa.

sanitarista na Paraíba. Em muitos contos, está a imagem constante da doença, por vezes associada a problemas sociais, à decadência moral, ou a questões de regiões específicas, geralmente de áreas rurais. Não raro, aparece a figura do médico desiludido com sua profissão, o que parece ter sido uma constante em sua trajetória literária.

Em *A Amazônia misteriosa*, por sua vez, o personagem principal também é um médico que abandonou o exercício da medicina. Perdido com uma expedição em plena floresta amazônica, o protagonista trava contato com uma tribo peculiar de indígenas, composta só de mulheres, a exceção sendo apenas um cientista alemão e sua esposa francesa, hospedados na aldeia. Ao longo de situações estranhas, o protagonista descobre que o cientista está conduzindo experimentos com as crianças do local. Com essa premissa, Gastão Cruls aborda as teorias evolucionistas, a miscigenação racial, a eugenia e as questões éticas envolvidas no exercício da ciência, debates importantes da literatura produzida no período. O romance é tido como um dos primeiros de ficção ou protoficção científica no Brasil (SKORUPA, 2002).

O escritor apresentava uma postura claramente antiacadêmica, adotada também por alguns membros do círculo de escritores que frequentava, notadamente Antonio Torres e Gilberto Amado – pelo menos no começo do século, visto que nos anos 1960 Amado entraria para a Academia Brasileira de Letras. Esse fato é emblemático do relacionamento conturbado entre o oficialismo e o grupo boêmio, com o qual o autor se identificava. Até onde pude apreender, Cruls cultivou maior afinidade com os grupos boêmios, especialmente o grupo que se encontrava no Bar Nacional, local que seus amigos frequentavam; e por onde também circularam nomes como Manuel Bandeira, Jaime Ovale, Dante Milano, Osvaldo Costa e Geraldo Barroso do Amaral, durante as décadas de 1910 e 1920.

De fato, Gastão Cruls foi uma das fontes consultadas por Brito Broca para a escritura de seu livro *A vida literária no Brasil – 1900* (1956). Apesar disso, o autor não ficou marcado pelo estilo de vida boêmio. De fato, pareceu transitar entre diferentes grupos e tendências entre as décadas de 1910 e 1920 – quando, ainda médico, começou a frequentar os círculos literários –; e as décadas de 1930 e 1940, já como autor conhecido de obras de ficção e não-ficção, além de editor e tradutor consagrado. Contudo, suas obras chegaram ao final do século XX e início do XXI praticamente desconhecidas para além de alguns meios especializados.

Embora só se possam fazer conjeturas, acreditamos que o ostracismo posterior em que sua obra caiu se deve a diferentes fatores. Em que pese a validade ou não de suas opções estéticas – discussão de que nos isentaremos por não ser a proposta desse trabalho[3] – parece que a historiografia literária acabou por contribuir para a dissociação de seu nome de algum movimento literário "oficial". Quando mencionado em histórias literárias, o autor é geralmente colocado dentro do grupo "pré-modernista" (MENEZES, 1969, p. 411-412; MOISÉS; PAES, 1967, p. 63), e mesmo assim apenas brevemente. Acreditamos que o mesmo movimento que desconsiderou a peculiaridade do modernismo no Rio de Janeiro, bem como o fato de Gastão Cruls ter permanecido à margem da oficialidade acadêmica – portanto, fora de algumas instâncias de consagração – contribuíram para seu progressivo esquecimento.

Além disso, sua produção ficcional envolve um romance considerado um dos primeiros de ficção científica (ou algo congênere) no Brasil, além de contos com temas sobre o medo, o sobrenatural, alucinações, e outros próximos da estética decadentista (FRANÇA, 2013). Nesse sentido, pode-se refletir até que ponto essas opções temáticas ou estéticas não teriam influenciado sua exclusão dos cânones literários, considerando-se principalmente a tendência a documentar a realidade de parte considerável da literatura brasileira. Do mesmo modo, Gastão Cruls foi amigo de longa data de Gilberto Amado, figura marcada por um assassinato[4]. Também manteve amizade com

3. Sobre a fortuna crítica de Gastão Cruls, há um interessante trabalho de Cláudio Maia. Cf: MAIA, Cláudio Silveira. *Gastão Luis Cruls*: uma nova recepção. 2005. 279f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho, Araraquara, São Paulo.

4. Gilberto de Lima Azevedo Sousa Ferreira Amado de Faria (1887-1969) foi um advogado, jurisconsulto, escritor, jornalista e político sergipano. De uma família de escritores, entre os quais está seu primo Jorge Amado, formou-se pela Faculdade de Direito de Recife, em 1909. Em 1910, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde exerceria a colaboração jornalística através de periódicos como *o Jornal do Comércio* e *O País*. Ao longo da vida, construiu também uma carreira política e diplomática. Um dos episódios mais controvertidos de sua carreira foi o assassinato do poeta Aníbal Teófilo, em 1915. Em uma cerimônia da Sociedade Brasileira dos Homens de Letras, os dois se desentenderam por conta de uma publicação, e o escritor sacou o revólver e matou Aníbal, ali mesmo. Apesar de absolvido na justiça, a carreira de Gilberto Amado

Antonio Torres, homem polêmico pelas inimizades que fez e pelas opiniões que sustentou, como o antilusitanismo. Nesse sentido, embora sua trajetória fosse profícua, envolvendo a produção de ficção, atividades culturais e até mesmo a edição de autores modernistas, suas publicações e sua atuação foram deixadas de lado da construção de uma história literária consagrada nos cânones.

Por fim, vale ressaltar que o próprio autor manteve outros interesses ao longo da vida, que desembocaram num crescente foco em discussões antropológicas, especialmente no que se refere às populações indígenas, fato que talvez o possa ter dissociado da imagem de literato especificamente. Além disso, o autor não parecia fazer questão de marcar sua presença nos meios específicos de forma excessiva, como indica a supracitada entrevista a Homero Senna (1968). Essa opção parece ter sido mantida pelos herdeiros de seu espólio literário, como aponta Vítor da Matta Vivolo (2017).

Percebe-se que seu envolvimento com a literatura se deu de modo gradual, primeiramente por um interesse enquanto leitor, e depois pelas rodas das quais participava, assim como pela amizade com escritores como Alberto Rangel e Antonio Torres. Como indica o texto inaugural do *Boletim de Ariel*, escrito pelo próprio Cruls, desde o início de sua carreira médica o autor já fazia parte do "pequeno grupo de médicos atentos às novidades literárias" da Assistência Municipal, grupo que trocava livros, comentava as novidades e discutia literatura informalmente (CRULS, 1931, p. 1). Inserido em discussões científicas desde muito jovem, participando dos debates médicos e da efervescência cultural da vida literária carioca, e influenciado certamente pela "cultura do modernismo" de que fala Monica Pimenta Velloso, Gastão Cruls percorreu uma trajetória literária peculiar.

Passou de uma produção que pode ser considerada de ficção científica e da escrita com influências naturalista e decadentista, para a tentativa de descoberta do "Brasil profundo" através da exploração de suas regiões. Parte da trajetória intelectual de Gastão Cruls, nesse sentido, se assemelha a diferentes escritores da virada do século XIX para o XX, como Euclides da Cunha e Mário de Andrade. Como discutem Nísia Trindade Lima e André Botelho (2013), relatos de

esteve para sempre associada a esse episódio. Foi eleito membro da ABL em 1964. Fonte: < http://academia.org.br/acadêmicos/gilberto-amado/biografia> Acesso: 15.out. 2021.

expedições científicas e viagens aos lugares mais distantes (e ainda desconhecidos) do país produziram imagens emblemáticas, que se tornaram ponto de partida para os debates sobre território e identidade nacional das gerações seguintes.

Os relatórios e documentos produzidos a partir da Comissão de Reconhecimento do Alto Purús (1904-1905), por exemplo, experiência chefiada por Euclides da Cunha, acabaram por se tornar paradigmáticos. Outros textos que ganharam visibilidade no período também estavam relacionados, ainda que indiretamente, às discussões levantadas pelo autor de *Os sertões*. Como exemplos, estão os relatórios da comissão do Instituto Oswaldo Cruz à região de produção da borracha, liderada por Carlos Chagas entre 1912 e 1913, e os escritos das viagens de Mário de Andrade à Amazônia, ao final da década de 1920 – ambos textos que levantam questões sobre os problemas das zonas rurais, as populações sertanejas, entre outros temas. Como apontam André Botelho e Nísia Trindade, esses autores, bem como outros escritores – notadamente parte do movimento modernista – estabeleceram diálogos profícuos com esses relatos e suas interpretações para o país.

> Itinerários nos quais se deslocavam ideias, leituras e impressões sobre a natureza, a cultura, as populações locais e as relações entre região e nação, e mesmo entre o Brasil e o mundo, esses deslocamentos e seus correspondentes relatos permaneceram cruciais nas duas primeiras décadas do século XX. (LIMA; BOTELHO, 2013, p. 746).

Guardadas as devidas diferenças de formação intelectual, de atuação e de visibilidade da obra, Gastão Cruls também se interessou por descobrir o Brasil "real", seja através do estudo de suas lendas, mitos e tradições, seja através de viagens imaginárias ou reais por diversas regiões. Tentamos aqui entender o autor como um modernista, em uma acepção mais ampla do termo, tal qual a propõe Monica Pimenta Velloso (2003). Nesse sentido, Cruls pode ser compreendido como um autor participante e ativo na "cultura do modernismo" dos inícios do século XX (*ibid.,* p. 360), um movimento diverso de tentativas de resposta às transformações que estavam ocorrendo, e sofrendo influências várias do *caldo de cultura heterogêneo* no qual estava imerso (CASTELLO, 2004, p. 17 *et. seq.*).

Nesse sentido, o escritor problematizou algumas questões importantes de seu tempo, participando dos debates sobre a nacionalidade,

especialmente através das questões médicas e sanitárias. Assim sendo, seu fazer literário está associado a uma proposta moderna de discutir sobre o social através da escrita. Parte, do mesmo modo, de um esforço por utilizar-se da literatura enquanto meio de expressão não só de anseios e questões pessoais, mas de espaço privilegiado em que novas questões podiam ser abordadas, novos problemas (e mesmo soluções) podiam ser levantados. Por outro lado, o autor não se distanciou totalmente do exercício médico, inserindo em sua produção ficcional questões caras à profissão. Sua experiência na medicina lhe forneceu farto material para a produção literária; e é por meio da literatura que o autor dialogará com a medicina, criando sua maneira de estar em contato com os pacientes, de atuar em prol das questões de saúde pública, de produzir reflexões sobre o sofrimento humano.

Como ressalta Brito Broca, a medicina possibilitava um campo de experiência humana extraordinário ao observador, os flagrantes mais trágicos e inéditos da existência:

> Que pretende o médico? Curar. E não há, constantemente, a intenção de cura individual ou social no escritor? Não é o livro apontado, com freqüência, como uma terapêutica? Não tem êle restituído a saúde moral (e, conseqüentemente, por vezes, a física) a certos doentes, considerados incuráveis? (BROCA, 1944, p. 250)

Essa mesma ideia é encontrada na entrevista feita por Homero Senna. Quando questionado se havia se arrependido de ter cursado medicina, Gastão Cruls responde:

> – De modo algum. No meu tempo de estudante não havia ainda aqui Escolas de Filosofia e Letras. Portanto, mesmo para aquêles que se quisessem dedicar à Literatura, o melhor curso seria ainda o de Medicina. Pelo menos êsse curso, com a obrigatória frequência aos hospitais, lhes daria um rico *campo* de observações, um grande contacto com a vida, com as faces dolorosas da vida. E dores nem sempre apenas físicas. Dramas também muitas vêzes morais. [grifo do autor] (SENNA, 1968, p. 218)

Ao eleger a literatura para falar de temas caros à medicina, Gastão Cruls privilegiou um meio de expressão de grande alcance, valorizado pelo fato de que o autor detinha, na época, um considerável reconhecimento de público e de crítica. Nesse sentido, pode-se afirmar que apesar de ter deixado de exercer a profissão de médico, Cruls

nunca abandonou totalmente a medicina – as preocupações inerentes à área estavam sempre presentes em seu texto, servindo de matéria para sua escrita ficcional e fomentando reflexões que ultrapassavam as barreiras entre os campos de conhecimento.

Conclusão

Longe de esgotar as possibilidades de pesquisa e observação que a obra de Gastão Cruls oferece, mesmo no âmbito da temática proposta, vale ressaltar outras possibilidades de reflexão que suas publicações e trajetória variada possibilitam. Como exemplo, a atuação de Cruls como editor em uma editora e revista cultural de destaque na década de 1930, publicando vários autores consagrados como modernistas; ou seu crescente envolvimento com a antropologia e a etnologia, nos apresentam uma gama variada de estudos e reflexões que possam vir a ser explorados.

Referências

BOSI, Alfredo. Pré-modernismo e modernismo. In: BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira.* 3ª ed, 13ª tiragem. São Paulo: Cultrix, 1989. p. 341-428.

BROCA, Brito. Literatura e medicina, *Revista Cultura Política*, ano IV, n. 39, abril.1944, p. 249-255.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade.* 9ª ed. revisada pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira:* origens e unidade (1500-1960). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. Vol. II.

CRULS, Gastão. *A Amazônia misteriosa.* Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1925.

CRULS, Gastão. *Antonio Torres e seus amigos.* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1950.

CRULS, Gastão. *Contos reunidos*. São Paulo: Livraria José Olympio Editora, 1951.

CRULS, Gastão. Conversa fiada... *Boletim de Ariel – Mensario critico bibliographico Lettras, Artes e Sciencias*, n. 1, vol. 1, out. 1931.

FRANÇA, Júlio. Espaços tropicais da literatura do medo: traços góticos e decadentistas em narrativas ficcionais brasileiras do início do século XX. *Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC – Internacionalização do regional,* Campina Grande, PB, 2013. Online. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais-artigos/?id=371>. Acesso: 18 out. 2021.

GOMES, Angela de Castro. Essa gente do Rio...: os intelectuais cariocas e o modernismo, *Estudos Históricos,* Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, p. 62-77, 1993.

GOMES, Angela de Castro. *Essa gente do Rio...:* modernismo e nacionalismo. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

HARDMAN, Francisco Foot. Antigos modernistas. In: NOVAIS, Adauto (Org.). *Tempo e história.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 289-305.

HERSCHMANN, Micael M.; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *A invenção do Brasil moderno:* medicina, educação e engenharia nos anos 20-30. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LAHUERTE, Milton. Os intelectuais e os anos 20: moderno, modernista, modernização. In: LORENZO, Helena e COSTA, Wilma (Org.). *A década de 20 e as origens do Brasil moderno.* São Paulo: UNESP, 1997. p. 93-114.

LIMA, Nísia Trindade; BOTELHO, André. Malária como doença e perspectiva cultural nas viagens de Carlos Chagas e Mário de Andrade à Amazônia. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos,* Rio de Janeiro, vol. 20, n. 3, p. 745-763, set. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/hTxxBv4x3zhdbRDwd8s7qGj/?format=pdf&lang=pt>. Acesso: 25 out. 2021.

LUCA, Tania Regina de. Editoras e publicações periódicas: o caso do Boletim de Ariel. *Anais do XVIII Encontro Regional de História – o historiador e seu tempo.* ANPUH/SP – Unesp/ Assis, 24 a 28 de julho de 2006. Disponível em: <http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XVIII/PDF/ORDEM%20ALFAB%C9TICA/Tania%20Regina%20de%20Luca.pdf>. Acesso: 25 out. 2021.

MARZANI, Andressa. *Da Amazônia misteriosa ao banquete dos mortícolas:* reflexões sobre medicina, raça e território nacional em Gastão Cruls. 2019. 273f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina. Disponível em:

<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/215316/PHST0675-D.pdf?sequence=-1&isAllowed=y>. Acesso: 02 set. 2021.

MENEZES, Raimundo de. Verbete "Gastão Luís Cruls". In: MENEZES, Raimundo de. *Dicionário literário brasileiro ilustrado.* Vol. II. São Paulo: Edição Saraiva, 1969. p. 411-412.

MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

MOISÉS, Massaud; PAES, José Paulo (Orgs.). Verbete "Gastão Luís Cruls". In: MOISÉS, Massaud; PAES, José Paulo (Orgs.). *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1967. p. 83.

NEVES, Margarida de Souza. Os cenários da República na virada do século XIX para o XX. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília (Org.) *O Brasil Republicano: o tempo do liberalismo excludente:* da proclamação da república à revolução de 1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. p. 15-44.

RODRIGUES, Marília Mezzomo. *Filho de tigre sai pintado:* medicina, hereditariedade e identidade nacional em textos de Érico Veríssimo. 2009. 184f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/92305>. Acesso: 02 nov. 2021.

SENNA, Homero. *República das letras:* 20 entrevistas com escritores. 2ª ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora/ Instituto Nacional do Livro, 1968.

SILVA, Anderson Pires da. *Mário e Oswald:* uma história privada do Modernismo. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

SKORUPA, Francisco Alberto. O ser e o estar ficção científica. In: SKORUPA, Francisco Alberto. *Viagem às letras do futuro:* extratos de bordo da ficção científica brasileira: 1947- 1975. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2002. p. 19-69.

VELLOSO, Monica Pimenta. O modernismo e a questão nacional. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs). *O Brasil Republicano*. *O tempo do liberalismo excludente:* da Proclamação da República à Revolução de 1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 353-386.

VIVOLO, Vítor da Matta. *Gastão Cruls e a auscultação da sociedade brasileira*. 2017. 126f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Estudos Pós-graduação em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/19885>. Acesso: 20 out. 2021

Interdição e Intermediação na escrita mística de Ângela de Foligno

Antonia Torreão Herrera (UFBA)[1]

Apresento uma análise do *Le livre des visions et instructions,* de Ângela de Foligno (1991), nascida no século XIII, em Foligno, na Umbria. Era uma mulher rica, dona de palácio, vida mundana, até que despoja-se de tudo, vende suas posses e atende a um chamado místico para fazer peregrinação em Assis.

Estabeleço a priori as duas vertentes que convergiram para a proposta dessa comunicação. A primeira e mais remota é meu interesse teórico pela escrita e especificamente a escrita mais tortuosa, a escrita literária. Remonta à minha tese de doutorado nos anos 1990, *A ética da escrita literária* (HERRERA, 1996). A cena da escrita ou a encenação da escrita tem sido palco de estudo desde os primórdios do século XX, mediante considerações de ordem filosófica, psicanalítica, antropológica e da ciência da comunicação. Situo, assim, uma leitura sobre a escrita mística, que sofre dos arroubos do dizer com a incapacidade de dizer, e com a insuficiência da língua para dar conta de estados febris e ardentes.

A segunda vertente me foi apresentada no ato de orientar a tese de doutorado de Livia Laene Oliveira dos Santos Drummond (2019) sobre Bataille, *Georges Bataille: A escrita como gesto,* ao ser presenteada por ela com o livro da mística de Ângela de Foligno, *Le livre des visions et instructions*. A leitura desse livro foi impactante para o poeta-filósofo, Bataille. Ele a descreve, no início de *O culpado* (2017), que encontrou na escrita mística o fervor e a necessidade de comunicar uma experiência inefável, aliando-a à sua elaboração poética da linguagem, que será desenvolvida, principalmente em *A Experiência Interior* (2016) e em *O culpado,* respectivamente, vol. I e II da "Suma Ateológica*"*.

Outra linha transversal que se desenrola em minhas reflexões sobre a palavra, a escrita e a mística, é o trabalho que desenvolvo há mais de 50 anos com a Oficina de Criação Literária. É conhecida a fronteira dos poetas entre a sanidade e a loucura, na busca incessante

1. Professora Titular de Teoria da Literatura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

pela palavra poética, numa torção operacional da língua para fazê-la dizer o que a comunicação comum não diz, explorando as vísceras da palavra. Espaço poético, lugar no qual a escrita está permanentemente em crise.

A aventura pela linguagem é similar a uma aventura mística em busca de tocar o cerne da realidade. A linguagem, por sua vez, parece guardar em si essa realidade, que se diz indizível, mas não declina nunca de querer dizer, de raspar o selo para encontrar o prêmio, o não-dito que, me parece está de algum modo nas linhas fibrosas da própria linguagem. Ir ao extremo de si, ir ao extremo da linguagem, buscar Deus nos limites do humano e da linguagem humana. Há uma mística da escrita no fazer poético, na escrita literária que abre um espaço de reflexão para a mística da própria palavra, esse universo único que empurra os limites do racional, do *logos*, para uma experiência íntima do ser com a palavra, da palavra com o tempo e o espaço de sua reverberação, de sua mágica em revelar e esconder, em se apresentar como vicária comunicação de eventos e como máxima potencialidade de ser, de fundar uma realidade.

Considero que há sempre um rastro de alucinação na escrita criativa, assim como há desvão de crises em uma brilhante lucidez. A fronteira existe porque há aproximações de territórios. A escrita é, pois, um ato lúcido e insano que perpassa o gesto de um gênio ou de um louco. Considero ainda que toda escrita arrasta em si uma crise da escrita, como gesto dissociativo de um corpo e seu pensamento, de uma performatividade que engendra um saber e uma alienação.

Poetas, escritores ficcionais e/ou filósofos dizem em imagens ou relatos suas experiências místicas no campo do indecidível, do inefável, o qual, todavia, não sai do campo da palavra. Baudelaire, Rimbaud, os poetas católicos Jorge de Lima e Murilo Mendes, Hilda Hilst, Clarice Lispector (1988), Martin rasura a linguagem para recomeçar, junto com ela seu aprendizado de si mesmo, a narradora de *Paixão segundo GH* empreende uma trajetória mística, existencial, para, em 33 capítulos, reconstruir em si a experiência da paixão de Cristo); San Juan De La Cruz oferece uma imagética rica de êxtase místico, no qual o erótico e o espiritual se encontram, numa fusão de corpo e alma, diluindo as fronteiras do material e do espiritual. Muitos são os exemplos, acredito mesmo que em cada poeta existe uma busca do êxtase, pois todos lidam com o instante e com o fulgor do verbo (SPITZER, 2003).

A mediação da linguagem constituiu um problema existencial, filosófico e temático para Jean-Jacques Rousseau (2008). O impacto que me causou a leitura de *Confissões* decorreu principalmente pela descrição de sua luta constante em negar a possibilidade de a linguagem poder dizer de seu ser e a compulsão para falar, falar, escrever, escrever cada vez mais. Em sua bela tese sobre Rousseau, *Jean-Jacques Rousseau: A transparência e o obstáculo,* Jean Starobisnki (1991) faz uma análise magistral dessa problemática: o afã de Rousseau mostrar seu coração puro, verdadeiro, sua transparência e o obstáculo que é a linguagem, ao ser interpretada pelo outro que não é ele mesmo. Starobisnki, mediante sua leitura de Rousseau, traz essa chave de reflexão da escrita mística, o obstáculo, a língua como insuficiente e a crise que se instala no sujeito.

Confissões de Santo Agostinho (2015) fica no campo racional, lógico da linguagem. Não se estabelece conflito com a linguagem e sim com sua racionalidade, crenças e método de conhecimento da verdade como libertação, percurso que ele irá expor de modo objetivo e claro, apesar do relato de suas angústias na travessia. Diríamos que sua temática é a mística, mas sua escrita não sofre os empuxos do êxtase místico.

Reporto-me, ainda, à escrita epistolar de Antonin Artaud, *Carta à vidente*, dedicada a André Breton, registro da fascinação exercida pela vidente no poeta vidente e *A Perda de si: cartas de Antonin Artaud*, organizado por Ana Kieffer (2017), principalmente a correspondência trocada entre ele e o editor Jacques Rivière (que se recusa a publicar seus poemas, mas se admira da precisão do diagnóstico de Artaud sobre si próprio e se interessa por editar as cartas), da qual destaco um trecho da carta de Rivière de 25 de março de 1924: " [...] sua escrita atormentada, instável, em desabamento, como se absorvida aqui e ali por secretos turbilhões, seria suficiente para garantir-me dos fenômenos de 'erosão' mental dos quais você se queixa" (ARTAUD *apud* KIEFFER, 2017, p. 31). Aconselhando-o a não se perder no ilimitado do absoluto por se permitir uma grande liberdade de pensamento, diz: "É o absoluto que o desregula, Para se sustentar, o espírito precisa de um limite. E que venha ao seu caminho a bem-vinda opacidade da experiência. O único remédio para a loucura é a inocência dos fatos" (ARTAUD *apud* KIEFFER, 2017, p. 33).

Fiz esse passeio por algumas de minhas referências antes de me aventurar na recolha dos signos da escrita de Ângela de Foligno. Ela é uma mística do século XIII, nasceu em Foligno, na Itália, em 1248, em uma família de nobres, teve uma vida mundana e cheia de luxo, a qual abandonou por uma vida de castidade e pobreza absoluta. Em nome de Deus, rejeitou todos os vínculos terrenos (marido, filhos, pais), arrebatada por sua vocação e pela iluminação que recebera como uma graça. Ela esteve sob os holofotes da Inquisição, que rastreava qualquer manifestação considerada herética, por conta do movimento de alguns cristãos que se organizaram para denunciar a corrupção no seio da igreja.

Entra no mundo dos eleitos e penetra nos abismos das alturas e das profundezas. A graça de sua iluminação lhe proporcionou ver Deus nas trevas; sua experiência mais intensa. A conversão de Ângela é descrita no livro em 18 passos, nos quais estão registrados seu arrependimento pelos pecados cometidos, a lamentação por não corresponder ao sofrimento de Jesus Cristo e, principalmente, a impossibilidade de falar, de contar seus momentos de iluminação.

Interessam-me as vozes ouvidas por Ângela e seu processo de escrita ditada. Sua ardente necessidade de dizer, alternada de silêncio em recolhimento, são tentativas de sentir e dizer o Inefável. Seu ouvinte e escriba, o padre Arnaud, que é também seu discípulo, apresenta-se arrebatado e fascinado pela fé e singularidade de Ângela, que, em seus momentos de transporte místico, dita para ele seu texto.

Padre Arnaud, seu amigo, discípulo, vê a necessidade de anotar seus arroubos, momentos de êxtase, um registro da singularidade daquele espírito, que já se apresentava para ele em halo de santidade, tamanha era a manifestação dos momentos de iluminação que a transformava e a transportava para um plano acima do terrestre, o que se tornava visível para quem estava em sua companhia. No prefácio do *Livre de visions et instructions*, Padre Arnaud escreve:

> *Tout à coup dans le chemin, voici la tête d'Angèle qui devient resplendissante, ses joues changent de couleur; transfiguré par la joie, elle n'offre plus avec elle-même aucun trait de ressemblance. Ses yeux, plus grands qu'à l'ordinaire, étaient éblouissants à regarder. [...]*
>
> *Quand elle causait avec le Seigneur, la joie donnait à Angèle une autre figure et un autre corps; la délectation du Saint-Esprit mettait sa chair*

en feu; j'ai vu ses yeux ardents comme la lampe de l'autel, j'ai vu sa figure ressembler à une rose pourpre.[2] (FOLIGNO, 1991, p. 32-33).

O narrador e escritor é padre Arnaud, que tem a autorização de Ângela para escrever, à medida que ela dita para ele suas visões e, posteriormente, suas instruções. Ela só permite a escrita após receber ordem da voz que lhe fala que ela deveria, como um instrumento divino, transmitir para o mundo suas visões. A natureza dessa escrita performática, que nasce da oralidade, tem também característica de uma escrita de si. Não se configurando como um hypomnemata nem como correspondências, duas categorias destacadas por Michel Foucault (1992) na prática dos religiosos de *escrita de si*, como modo de se aprimorar, se corrigir, e formar uma identidade, a escrita na qual se configura o perfil de Ângela de Foligno traz uma compleição de anotação dos momentos de êxtase e do movimento de sua alma na busca da total identificação com o Senhor, o bem-Amado, Jesus Cristo, na imitação de sua vida, de sua Crucificação. O modo de leitura da vida de Cristo serve em suas reflexões ditadas ao padre Arnaud como instruções para os piedosos. Assim, ela entende que a dor, a humildade, a obediência e o amor estavam presentes na vida de Cristo desde o seu nascimento, pela consciência de sua missão, pela capacidade de visualizar tudo o que lhe iria acontecer. Ela descreve com detalhes de uma escrita da crueldade os flagelos do corpo de Cristo, na Crucificação, o rompimento dos músculos, ao ser pendurado na cruz, preso apenas por pregos, as perfurações e solidão a que estava destinado. Ela quer sentir a mesma dor e assimila em seu físico toda a *via crucis* para se sentir digna de receber o amor de Deus.

A materialidade dessa escrita nos oferece signos de beatitude, imagens precisas do processo de santificação, após conversão da mulher mundana e cheia de riqueza, que se despoja de tudo para viver de esmolas, recolhida num convento. Em peregrinação para Assis, em

2. De repente, no caminho, aqui está a cabeça de Ângela que se tornava resplandecente, suas bochechas mudam de cor, transfigurada pela alegria, ela não guarda mais com ela mesmo nenhum traço de semelhança. Seus olhos, mais arregalados que o normal, estavam deslumbrados ao ver. [...]

Quando ela conversava com o Senhor, a alegria dava a Ângela uma outra figura e um outro corpo; o deleite do Espírito Santo queimava sua carne; vi seus olhos ardentes como uma vela do altar, vi sua figura assemelhar-se a uma rosa púrpura (FOLIGNO, 1991, p. 32-33, tradução nossa).

devoção ao santo da pobreza, ela é acometida de diversas iluminações, como um "foudre de Dieu"[3], que a faz sentir cada vez mais sua necessidade de ser humilde, e a iniquidade de seus pecados. Ao longo da narrativa de sua vida, que é a escrita de suas visões e de seus conselhos, a imagem de Nossa Senhora torna-se presente, fazendo então a exaltação desse amor materno abrangente a todos os filhos. A tríade Pai, Filho e Espírito Santo é evocada nos momentos em que ela recebe e ouve mensagens do Espírito Santo. A imagem de esposa que recebe o esposo, numa tradição cristã da união com Cristo, já fora representada nos Cânticos dos Cânticos, antes mesmo do registro no Antigo Testamento, e remodelada para nós no belíssimo poema de San Juan De La Cruz, *La Noche Oscura*. Materializa-se na força da união que ela aspira ter, quase carnal com Jesus Cristo, esposando com ele a dor, o sofrimento, a pobreza, a solidão (SPITZER, 2003). Nos momentos de comunhão na missa, Ângela tem seus sentidos todos em alerta e pode sentir a carne de Cristo descendo em sua garganta com a hóstia consagrada, assim como sentiu em seu ato de humildade pedaço de pele da mão do leproso descer por sua garganta ao beber a água por ele ofertada no hospital, onde fora assistir aos doentes. Ela se submete aos mesmos suplícios que imagina que o Senhor teria sofrido para se infligir a mesma dor, para comungar o mesmo sofrimento. Ângela é acometida de muitas tentações e ela sofre no corpo tanto o fogo das provocações demoníacas como também a imagem do fogo é usada para descrever seus êxtases. O principal conselho dado aos seus "filhos", os fiéis que a ouvem, é ler, estudar a vida de Cristo, para seguir os mesmos passos.

Há uma forma febril de dizer de sua total entrega e de descrever seus momentos epifânicos, (talvez até mais uma teofania ou hierofania) e ainda seu estado de iluminação, que lhe confere uma beatitude, um deleite inenarrável. Mesmo na dor, ela é transportada para um estado de graça, imutável: ela diz do êxtase da dor: "Je fus transformée en la douleur de Jesus-Christ crucifié [...] j'ai été transportée dans un lieu nouveau. J'ai été ravie avec mon coeur, ma chair et mon âme, sur les montagnes de la paix, et je suis contente de toutes choses"[4] (FOLIGNO, 1991, p. 100),

3. "Relâmpago de Deus".
4. "Fui transformada na dor de Jesus Cristo crucificado [...] Fui transportada para um novo lugar. Estava radiante em meu coração, em minha carne e em

Diz ainda do esplendor maravilhoso ao ser abraçada por Jesus e ao vê-lo se inclinar sobre ela, viu seu pescoço num esplendor maravilhoso: "Le cou était d' une beauté à faire mourir la parole humaine"[5] (FOLIGNO, 1991, p. 101). Parece que o pescoço faz parte de uma simbologia da Paixão, no sentido de entregar-se à morte. Dar o pescoço à forca.

Chegamos aqui ao ponto em que conceituamos a escrita da crise ou a crise da escrita. Ângela de Foligno repetirá inúmeras vezes a insuficiência da linguagem humana para narrar seus instantes de iluminação. Considero que a escrita em si já se configura como uma crise.

Todavia, as palavras que ela ouve do Espírito Santo ou de Jesus e que ela repete para seu escriba são palavras humanas e têm uma força enorme sobre ela, seu corpo e seu espírito; "Je suis plus intime à ton âme qu'elle même"[6], e em seguida:

> *Il ajouta d'autres paroles que me firent voir les entrailles de l'éternel amour: "Si quelqu'un voulait me sentir dans son âme, je ne me soustrairais pas à lui; si quelqu'un voulait me voir, je lui donnerais avec transport la vision de ma face; si quelqu'un voulait me parler, nous causerions ensemble avec des immenses joies".*[7] (FOLIGNO, 1991, p. 103).

Essas são as palavras transcritas e que lhe foram transmitidas por Deus sobre as quais ela declara: "ces paroles excitèrent en moi un désir: ne rien sentir, ne rien voir, ne rien dire, ne rien faire qui pût déplaire à Celui qui parlait"[8] (FOLIGNO, 1991, p. 103).

A linguagem é insuficiente, o corpo é frágil para abarcar tanto desejo, o coração é pequeno para sentir:

minha alma, sobre as montanhas da paz e estava contente com todas as coisas" (FOLIGNO, 1991, p. 100, tradução nossa).

5. "O pescoço era de uma beleza de calar a palavra humana" (FOLIGNO, 1991, p. 101, tradução nossa).
6. "Me sinto mais íntima de vossa alma que ela mesma" (FOLIGNO, 1991, p. 103, tradução nossa).
7. "Ele acrescentou outras palavras que me fizeram ver as entranhas de amor eterno: 'se alguém quiser me sentir dentro da sua alma, não me subtrairia a ele, se alguém quisesse me ver, lhe daria com emoção a minha face; se alguém quiser me falar, conversaríamos com uma imensa alegria" (FOLIGNO, 1991, p. 103, tradução nossa).
8. "Estas palavras excitaram em mim um desejo: não sentir nada, não ver nada, não dizer nada, não fazer nada que pudesse desagradar àquele que falava. (FOLIGNO, 1991, p. 103, tradução nossa)

> *Une autre fois encore, la douleur de Jésus-Christ fut mise devant mes yeux. Ni la langage ne suffit pour dire ce que j'ai vu, ni le cœur pour le sentir. Tout sentiment me devient impossible, excepté le sentiment d'une douleur sans exemple dans ma vie. Et je fus transformée en douleur.*[9] (FOLIGNO, 1991, p. 99).

O corpo, o desejo, a palavra estão envolvidos no mesmo tecido de busca de si e do divino, na travessia espiritual de Ângela de Foligno. Assim, a leitura sobre a escrita mística, que sofre dos arroubos do dizer com a incapacidade de dizer, e com a insuficiência da língua para dar conta de estados febris e ardentes, embaralha-se na pletora de imagens do fogo, da queima, da ardência, do transporte, das trevas, face a face com as imagens de luz, dos raios, da claridade. Para driblar o obstáculo encontrado na linguagem, não se furta de buscar expressões mais comumente usadas pelo amor material, quiçá erótico, para dizer o que a plana linguagem da transparência não diz. Ao falar diretamente aos seus discípulos, Ângela esclarece a necessidade da sabedoria da alma em conhecer Deus profundamente, em sua Bondade soberana, e então por conhecê-lo, amá-lo e por amá-lo desejá-lo. E o soberano bem se doa e a alma o sente, se delicia com ele.

> *Blessée du souverain Amour, blessée et brûlante, elle désire tenir Dieu ; elle l'embrasse, elle le serre contre elle, et se serre contre lui; et Dieu l'attire avec l'immense douceur et la vertu de l'amour les transforme l'un dans l'autre, l'aimant et l'aimé, l'aimé et l'aimant. L'âme embrasée par la vertu de l'amour se transforme en Dieu, son amour.*[10] (FOLIGNO, 1991, p. 157).

Explica essa fusão, usando o efeito do fogo no ferro, dando asilo ao fogo no íntimo de sua substância, cada qual guardando em si sua própria substância. As imagens de arder, de abraço, personificam o

9. "Uma outra vez ainda, a dor de Jesus Cristo foi apareceu diante de meus olhos. Nenhuma linguagem é suficiente para dizer o que vi, nenhum coração pode senti-lo. Todo sentimento tornou-se impossível, exceto um sentimento de uma dor sem precedente em minha vida. E fui transformada em dor." (FOLIGNO, 1991, p. 99, tradução nossa)
10. "Ferida pelo Amor soberano, ferida e queimada, ela deseja prender Deus; o beija, se agarra a ela e a ele; e Deus lhe atrai com uma doçura imensa e a virtude do amor os transforma um no outro, o amante e a amada, a amada e o amante. A alma tomada pela virtude do amor transforma-se em Deus, seu amor." (FOLIGNO, 1991, p. 157, tradução nossa)

Deus e lhe confere um corpo e à alma amada uma posse individual. A união mística pressupõe um corpo místico. O estímulo dos sentidos proporciona um erotismo espiritual, numa jornada que culmina com a fusão de um no outro, como no poema de San Juan de la Cruz, *En una noche escura*, escrito quatro séculos depois.

A complexidade dessa escrita cruza duas subjetividades: a do ditado de Ângela, maioria das vezes em estado de arrebatamento, e a do Padre Arnaud, que tem que organizar o relatado oralmente numa escrita coerente e legível. No Prefácio, ele se preocupa em afirmar que não acrescentou nada, que foi fiel ao que foi ditado, mas também não se considera à altura de poder registrar com fidelidade tudo que era dito pela sua própria incapacidade de entender tamanha a sabedoria e o alcance das reflexões de sua mère, mãe, madre. Há, pois, dois registros no texto, aquele em que o padre narra o que se passa com a santa e aquele em que ele cita suas palavras, colocadas em aspas. E ainda aquele registro, no qual ela reproduz as palavras de Deus pronunciadas para ela. À medida que o livro vai avançando em capítulos, todos nomeados no índice, mas não nomeados no corpo do livro, ela vai ficando mais eloquente e ditando mais suas instruções, reproduzindo mais as suas oitivas da voz de Deus. A oração, a penitência, o jejum, a pobreza, a humildade, o suplício, são recomendados para os fiéis, eleitos por Deus, se aproximarem cada vez mais da vida de Jesus.

Exemplo do registro do Padre:

> *Mais quand elle [a alma] est élevée au-dessus d'elle même, illustrée par la présence de Dieu, quand Dieu et elle sont entrés dans le sein un de l'autre, elle conçoit, elle jouit, elle se repose dans le divins bonheurs qu'elle ne peut raconter. Ils écrasent toute parole et toute conception. C'est là que l'âme nage dans la joie, dans la science; illustrée à la source de la lumière, elle pénètre les paroles obscures et embarrassantes de Jésus-Christ.*[11] (FOLIGNO, 1991, p. 150).

11. "Mas quando ela [a alma] se elevou sobre ela mesma, iluminada pela presença de Deus, quando Deus e ela entraram no seio um do outro, ela concebe, ela goza, ela repousa num regozijo que não pode expressar, que esmaga toda palavra e toda concepção. É aí que a alma nada na alegria, na ciência; iluminada por uma fonte de luz, ela penetra as palavras obscuras e embaraçosas de Jesus Cristo." (FOLIGNO, 1991, p. 150, tradução nossa).

Ângela traduz a palavra de Jesus, Padre Arnaud traduz para nós suas palavras e seus estados de êxtase. A intermediação é um recurso não de todo desconhecido da narrativa ficcional, que simula um narrador ou mais de um a realizar a enunciação do texto. Por outro lado, o narrador esconde a face do autor, o qual pode atribuir a ele todos os truques da trama. A interdição como obstáculo, como insuficiência da linguagem, é, por sua vez, a fonte mesma da criação artística, que na torção da língua encontra o modo de dizer o indizível. Um aspecto curioso, já notado por Leo Spitzer (2003), na sua análise do poema de San Juan de la Cruz, é o campo reduzido de palavras usadas pelo poeta: "...nosso poeta, seguindo a sóbria tradição latina de toda a literatura religiosa em línguas românicas, contenta-se com a provisão de palavras à disposição, limitando-se mesmo a um número reduzido delas" (SPITZER, 2003, p. 79). Acrescenta, ainda, que mesmo essas palavras sendo familiares e inteligíveis, elas ganham uma profundidade mística que as faz parecer novas. No livro de Ângela de Foligno, sem o recurso poético da repetição e variação sintática, há um universo de palavras restrito, ocorrendo sempre um trânsito entre a materialidade e a espiritualidade.

Um elemento que envolve a mística é a morte, o fascínio erótico pela morte, o gozo, "la petit morte", o ápice erótico, que interessa a Bataille como experiência transcendental. A insuficiência dos sentidos, que são exacerbados, num movimento paradoxal de desprezo e exaltação pelo corpo como lugar/espaço de prazer e dor, suplício e glória. Lugar de possibilidade, como via de provação e salvação. A experiência mística requer todos os sentidos e todos os órgãos do corpo, sua plenitude para depois anulá-lo e negá-lo. É ilusório pensar que o místico abandona o corpo, ele é o principal tributário da experiência mística. Juntamente com o teatro, é a experiência que mais o valoriza, o presentifica: braços, pernas, pescoço, dedos, músculos, mãos, pés, peitos, colo, coração aliados aos sentidos do tato, da visão, audição, olfato e paladar. O jejum torna todos os sentidos mais aguçados, acentua a sensibilidade. O teatro da crueldade de Antonin Artaud (1987) e a descrição das experiências eróticas de Bataille envolvem o corpo em sua potencialidade máxima: "A experiência mística difere da erótica por ter um êxito pleno. O excesso erótico culmina na depressão, na aversão, na impossibilidade de perseverar, e o desejo insaciado completa o sofrimento. O erotismo excede as forças humanas" (BATAILLE, 2017, p. 33).

A experiência mística é, ambivalentemente, uma experiência sagrada e profana. G. H comunga a barata, Ângela, a pele do leproso. O repugnante e abjeto é sacralizado. O Sagrado necessita ser palpável, plástico. O corpo de Cristo exposto é objeto de contemplação. A nudez do corpo torna-se sagrada, o inverso da nudez de Adão e Eva. A presença da luz é insuficiente, a iluminação se dá pelo corpo, imolado, o sangue, as chagas, furos nas mãos e pés, músculos rompidos, e a simbologia do pescoço.

Vou reproduzir aqui um conto que li na década de 1980 no Suplemento da Folha de São Paulo ou do Jornal do Brasil, não lembro ao certo, não sei o autor, e que muito me impressionou. Guardei o impresso, mas depois não mais o encontrei. Denomino-me mulher anti-arquivo, não guardo cartas, postais, fotos ou recortes, ou guardo-os e os perco. Não é do autor denominado *O vampiro de Curitiba* (nome de seu romance), Dalton Trevisan. Narrei algumas vezes a meus alunos para ver se alguém conhecia e me fazia retornar o conto às minhas mãos, mas minha busca foi vã. O conto não é o conto que li, é o que reproduzi, depois de décadas. Veio à minha lembrança pela relação entre erótica e mística, as fronteiras que convergem e se extrapolam pela mediação do corpo.

Em tempos de antanho, em um lugar com bosques, lagos, fontes, flores, esquilos e quiçá outros animais, propícios à caça, perdiz, coelho, veado, existia um conde, belo, elegante, muito rico, muito sedutor. Ele cavalgava pelos campos e ofertava seu amor, sempre ávido. As donzelas desfaleciam de amor por ele, chegando mesmo à morte. Ele vivia em seu condado, temido e respeitado, invejado por sua beleza, pompa e riqueza. Por seu recolhimento lúgubre, corria boatos ou lendas a seu respeito naquela região. Lá existia um convento, onde homens castos, recolhidos à casa de Deus, almejavam a santificação e oravam pela salvação das almas pecadoras.

Esse conde muito rico, mundano, dono de castelos e terras, famoso por suas aventuras, resolveu bater à porta do convento e pedir para lá ir viver, fazendo votos de pobreza. O bispo do convento, homem religioso, ascético e cioso de sua missão perante a Deus, não o aceitou, alegando as acomodações rústicas, a rotina de sacrifícios, a alimentação frugal, a rigidez das normas, e o dispensou. Passou-se um tempo e o conde retornou ao convento, fazendo o mesmo pedido, queria renunciar a tudo do mundo, todos os prazeres. Pela fama do conde, o bispo não o aceitou, alegando que ele não iria suportar a

vida ascética naquele lugar. O conde retornou uma terceira vez e conseguiu fazer um acordo com o bispo, que resolveu lhe conceder o privilégio de ser um homem em busca da santidade. Todavia, o bispo ficou desconfiado do novo acólito e passou a vigiá-lo. O conde passeava alegremente pelo pomar, pelas hortas, fazendo o trabalho que lhe cabia e seguindo todo o ritual estabelecido pela ordem, na qual se inseriu. O bispo acompanhava, com olhar arguto, seus passeios pelos jardins, não flagrando nenhum desvio, nenhuma quebra de decoro, que o incriminasse. O homem passeava sereno e em paz com a Natureza. O bispo passou a orbitar em torno do conde, negligenciando seus deveres, rasurando sua rotina, suas sacras leituras não mais o prendiam em enlevo. O conde, sempre sereno, não demonstrava nenhum desassossego, nem ansiedade, estando em perfeita harmonia com seus pequenos afazeres. A placidez de seus gestos, a elegância de seu ser, não demonstrava ânsia por viver ou abstinência dos prazeres, aos quais tinha sofregamente se entregue. Era um homem em paz consigo, com a Natureza, com a vida. A integridade do conde começou a incomodar deveras o bispo, que se sentia diminuído em sua espiritualidade diante daquele homem. Ele passou a ocupar seus pensamentos, a incomodar seus sentimentos e a confundir suas palavras. O conde preenchia todo o seu ser, do amanhecer ao anoitecer. As inquietações colaram-se ao seu viver, começou a sentir a dureza do seu leito, a frieza do de seu catre, a pequenez de seu dia vazio; se esgueirava pelos corredores em busca do conde. Tentava apanhá-lo em alguma atitude suspeita, em algum ato ou semblante transtornado, mas só encontrava a mesma serenidade que transparecia em todo seu ser. Um gavião não era mais rápido, ao mergulhar para pegar sua presa, a pomba, que o bispo em seus passos ligeiros e silenciosos na tentativa de flagrar algum delito no conde. Quando se encontravam, esse lhe cumprimentava docilmente, com ar de surpresa e admiração, deixando o bispo perplexo e, apesar de envaidecido, profundamente enraivecido. Aquele conde tirava sua suposta tranquilidade e o empurrava para o pior de si mesmo, um inferno vivo. Rezava mais e mais, submetia-se a suplícios, estava insone, com olheiras, com os nervos abalados, um desassossego inexplicável. Se aquilo era uma provação, ele resistiria e seria vencedor, prometeu a si.

Aconteceu que, ao vigiá-lo, nas horas das refeições, o bispo notou que o conde não se alimentava e ficou mais desconfiado, aumentando

a pontinha de inveja e disputa por aquele ser que se mostrava tão casto. A vida do bispo passou a ser um inferno na ânsia de descobrir o segredo do conde, o que o sustentava, o que o fazia mais merecedor do que ele das graças divinas. O conde tinha o hábito de se isolar na capela, por horas, orando, sem cansaço, sem sonolência. O bispo comia apenas alguns legumes e frutas, mas não podia prescindir daquele parco alimento. O conde, por sua vez, estava incólume aos desejos da carne, alimentos ou outras demandas. Seguindo por trás das colunas os passos do conde, o bispo, um dia, se pôs a observá-lo na capela. Ajoelhado, o conde rezava, quando de repente, dos olhos e das chagas do Cristo Crucificado saíram jorros de sangue. O conde levantou-se e bebeu aquele sangue para ele ofertado. O bispo entrou em desespero, sua vida agora era uma obsessão por aquele ser tão estranho, tão santificado. Como pode aquele homem mundano, cheio de pecados, de concupiscência, ser merecedor de tamanho milagre? Ele, o bispo, um homem quase santo, que dedicou toda a sua vida a orar, jejuar e se submeter a suplícios em busca da graça, não lhe tinha sido concedido tamanho mérito. Entre súplicas e humilhações, ele resolveu implorar ao conde que lhe contasse seu segredo. Ele se negou sempre, dizendo-lhe que era melhor que ele não quisesse o que estava pedindo, para o próprio bem dele, do bispo. Mas, depois de muitos apelos, o conde marcou com ele na capela para um encontro revelador. Os dois se encontraram defronte do altar e, num ritual estabelecido, os corpos nus se abraçaram e o conde lhe fincou os dentes no pescoço. Ambos se transformaram em dois morcegos e saíram voando pela cúpula da igreja.

Quero, ao finalizar, trazer um poema de Murilo Mendes (2007) que poeticamente diz da experiência mística da consubstancialização do corpo de Jesus na hóstia, celebrando a consagração do pão e do vinho na última ceia, no ritual católico. A mística de Jorge de Lima e Murilo Mendes é perpassada por muitas imagens sensuais de uma riqueza imensa para a poesia do mundo. Veja-se *O Grande circo místico,* de Jorge de Lima (1997), ou *A Musa,* de Murilo, apenas esses dois, para não fazer um catálogo de tantos outros poemas. O salmo nº 3, com toques do surrealismo, da poética quase futurista, no qual estão inseridas imagens do mundano e do sagrado, o poeta diz da grandeza de Deus na pequenez de seu mistério.

SALMO Nº 3
Eu te proclamo grande, admirável.
Não porque fizeste o sol para presidir o dia
E as estrelas para presidirem a noite;
Não porque fizeste a terra e tudo que se contém nela,
Frutos do campo, flores, cinemas e locomotivas;
Não porque fizeste o mar e tudo que se contém nele,
Seus animais, suas plantas, seus submarinos, suas sereias;
Eu te proclamo grande e admirável eternamente
Porque te fazes minúsculo na eucaristia,
Tanto assim que qualquer um, mesmo frágil, te contém.

(MENDES, 2007, p. 151-152).

Pode-se perceber que a poesia diz o inefável, o inexplicável e que, nós como seres inacabados, inconclusos, é que somos insuficientes. Atribuímos, todavia, a insuficiência à linguagem. Qual o domínio que temos da linguagem? Qual o conhecimento que temos de todas as palavras e suas dobras, seus mistérios que os poetas tentam explorar, seus segredos que a magia ou a ciência do ocultismo tentam desbravar? A insuficiência é nossa. Nosso *status* de soberano nos leva a pensar que a incapacidade de dizer está na precariedade da linguagem. Quanto mais o homem se aproxima do reino das palavras, convive com algum nível de consciência com elas, mais ele sente o quanto não sabe, a distância que a plenitude das palavras guarda de nós, Nós somos a medida de nossa linguagem, nossa condição humana de busca e falta de conhecimento, limita nosso dizer, nossa percepção e nas frestas que se abrem em nossa consciência visualizamos as palavras, nas quais dorme toda a realidade. O domínio pleno das palavras nos conduziria ao domínio de tudo, mas, certamente, se lá chegássemos, toda palavra seria inócua, todo saber não se aplicaria a nada mais, apenas misticamente a ser ou a não ser. Como o personagem de Jorge Luis Borges (1972), no livro *Aleph*, Tzinacan, em *A escrita do Deus*, que encontra a cifra de tudo escrita na pele de um tigre:

> É uma fórmula de quatorze palavras casuais (que parecem casuais) e me bastaria dizê-la em voz alta para ser todo poderoso. Bastaria dizê-la para abolir esse cárcere de pedra...Quarenta sílabas, quatorze palavras, e eu, Tzinacan, regeria as terras que Montezuma regeu. Mas eu sei que nunca direi essas palavras, porque eu não me lembro de Tzinacan. Que morra comigo o mistério que está

> escrito nos tigres. Quem entreviu o universo, quem entreviu os ardentes desígnios do universo, não pode pensar num homem, em suas triviais venturas ou desventuras, mesmo que esse homem seja ele. (BORGES, 1972, p. 95-96).

Ângela de Foligno foi santificada pela Igreja Católica, mas a sua imagem nunca dirá tanto de sua busca espiritual como dirão as descrições de seus êxtases registradas em *Le livre des visions e instructions*.

Referências

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista. SP: Editora Universitária São Francisco, 2015.

ARTAUD, Antonin. *A perda de si:* Cartas de Antonin Artaud. Tradução de Ana Kiffer e Mariana Patrício Fernandes. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ARTAUD, Antonin. *Carta à vidente.* São Paulo: 100/cabeças. 32p., il color, s/d

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e O Seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*: seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953: Suma Ateológica, volume I. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BATAILLE, Georges. *O culpado*: seguido de A aleluia: Suma Ateológica, volume II. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BORGES, Jorge Luis. A escrita do Deus. *In*: BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Porto Alegre, Globo, 1972; p.95-96.

DRUMMOND, Livia Laene Oliveira dos Santos. *Georges Bataille:* a escrita como gesto. *2019.* Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 152 p. 2019.

FOLIGNO, Angèle de. *Le livre des visions et instructions*. Tradução de Ernesto Hello. Paris: Editions de Seuil, 1991.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?.* Lisboa: Passagens, 1992, p. 129-160.

HERRERA, Antonia Torreão. A ética da escrita literária. 1996. Tese (Doutorado em Teoria da literatura e Literatura Comparada)

– Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 232 . 1996.

LIMA, Jorge de. *A Túnica Inconsútil*. In: LIMA, Jorge de.*Poesia completa*: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, p. 372-373, 1997.

LISPECTOR, Clarice. *Paixão segundo GH*. Brasília, DF: CNPQ, 1988.

SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase*: John Donne, San Juan De La Cruz, Richard Wagner. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MENDES, Murilo. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confissões*. Bauru, SP: EDIPRO, 2008.

STAROBISNKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau*: A transparência e o obstáculo. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

O perene flanar de uma visada lucidez

Augusto Mancim Imbriani (UFSJ)[1]

Introdução

Turvas são as fronteiras que delimitam ficção e *realidade*. A questão refletida por aparentes tentativas de simplificação da delimitação de fronteiras esbarra, justa e oportunamente, nos benefícios do hibridismo propiciador do diálogo explorado entre esses dois lugares – o da ficção e o do fato. Os espaços intersticiais que ali representam permitem o encontro, o confronto e o estranhamento, refutando as singularidades de cada um, anulando as polaridades provocadas pelo confronto e legitimando o hibridismo por meio do diálogo – por mais silencioso que ele seja. O espaço intersticial artística e literariamente estabelecido entre ficção e *realidade* estabelece aqui uma permissão: a de investigação dessa fronteira para além das respostas sugeridas pela denominação de escrita metaficcional.

Aliada à exploração dessas fronteiras, revelam-se como elemento chamativo as escritas de si, em seus diversos contextos, constituintes, cada qual ao seu modo, de variadas estratégias narrativas. Isso tem de ser dito, e será explicado, em momento introdutório, para uma mais clara apresentação das obras literárias aqui trabalhadas: *Diário do hospício* e *Cemitério dos vivos*, de Lima Barreto. Há de se reconsiderar, pois, o fato de a leitura do *Diário* ser provocada em momento avizinhado à leitura de *O Cemitério dos vivos*, também do autor carioca – isso porque são obras agrupadas em uma mesma edição[2].

No sistema literário brasileiro, considera-se Lima Barreto um escritor familiarizado às relações entre realidade e ficção e à forma pela qual essa relação se relativiza, ao passo que é legitimada e subjetivada na literatura. O escritor via, em suas personagens, possíveis aliadas no ato de desfiar e desfilar palavras de protestos literários e sociais e, devido a isso, convidava a fazer parte de sua escrita

1. Mestre em Teoria Literária e Crítica da Cultura pela Universidade Federal de São João del-Rei.
2. Trata-se da organização realizada por Augusto Massi e Murilo Marcondes de Moura, publicada pela editora Companhia das Letras no ano de 2017.

os aspectos autobiográficos definidores de seu lugar social e de suas experiências formativas. Essa proximidade e esse apego entre o escritor e suas personagens – entre o criador e suas criaturas – extrapola sua própria tradição no momento da leitura das obras ditas. Em *Diário*, se tem uma escrita autobiográfica justificada e comprovada pelo pacto condicional de Lejeune (2014): autor e narrador/personagem se aliam pelo e no elo burocrático do nome. Já em *Cemitério*, romance infindo escrito durante o processo de internação, assim como a obra anteriormente mencionada, o que se encontra são experiências dialógicas e congruentes entre o autor Lima Barreto e a personagem Vicente Mascarenhas. As tênues e turvas fronteiras, aqui sugeridas, são agora investigadas.

Na *flâneurie* da sanidade sobrevivente

Partimos do texto "O Flanêur", de Walter Benjamin, para propor e realizar a leitura do autor Lima Barreto, enquanto interno no Hospital de Alienados, também como um particular leitor da coletividade uniforme que o cerca. Assim, o diário pode ser lido como um registro de um olhar, que intenta se dizer sóbrio e são, diante de um grupo de insanos, no qual o autor é inserido como um semelhante.

Há de se realizar aqui um adendo. O de que, guardadas as devidas proporções, é fortuito que se aplique a leitura da produção benjaminiana à obra de Lima Barreto aqui investigada considerando suas particularidades. Em Benjamin, o espaço que instiga no teórico a necessidade de sua investigação, enquanto meio circundante do sujeito, é a cidade e a inserção de sua civilização na modernidade.

Em sua obra, o escritor brasileiro se permite, por natureza autônoma e subconsciente, inspirar e absorver dos espaços públicos, formados pela e na coletividade, as particularidades do todo que seriam congruentes à individualidade e à subjetividade. Vaga, caminha e flana metafisicamente por sua literatura e suas digressões e geograficamente pelo hospital de alienados. Em seu flanar diário – hábito frequente e obra legítima do gênero –, Lima Barreto observa seus semelhantes, seus concorrentes, seu adestramento e subordinação. Imprime, inspira, abstrai e se expressa. Sua individualidade expressa se configura, portanto, como reflexo da compreensão que o autor tem do meio ao qual se insere, que, por sua vez, o forma e o

constitui como um seu membro institucionalmente agregado. Aqui, empresta-se a *flâneurie* benjaminiana sob as particularidades trazidas.

O que, para Benjamin, denomina-se *flâneur*, Baudelaire chama de "o homem das multidões" (BENJAMIN, 1989, p. 45). Essa é a figura que vaga, caminha, explora o espaço responsável por possibilitar um diálogo geográfico entre os vários pontos da cidade, do coletivo, da modernidade e sua institucionalização. É a figura que se injeta nas multidões para delas se apropriar e a elas ser apropriada, confuso entre seus semelhantes e estranho com seus mesmos diferentes.

> A multidão não é apenas o mais novo refúgio do proscrito; é também o mais novo entorpecente do abandonado. O flâneur é um abandonado na multidão. Com isso, partilha a situação da mercadoria. Não está consciente dessa situação particular, mas nem por isso ela age menos sobre ele. Penetra-o como um narcótico que o indeniza por muitas humilhações. (BENJAMIN, 1989, p. 51)

O *flâneur* transcorre experiências que vão, naturalmente, do nível individual ao coletivo, ao se inserir no que é externo, público e contínuo. Apesar de o hospital trazer evidente em sua essência, justamente, o caráter interno, ainda se trata de um espaço institucional coletivo (com o perdão da redundância), público e contínuo. Nele, o interno, supostamente insano, luta diariamente para provar sua lucidez perante o outro, na busca de sua própria verdade, diariamente recalcada pelos aparelhos de controle institucionais. Nessa relação de cíclica e eterna alteridade, Lima Barreto observa para sobreviver, e sobrevive no registro da terceira demência.

> Estou entre mais de uma centena de homens, entre os quais passo com um ser estranho. Não será bem isso, pois vejo bem que são meus semelhantes. Eu passo e perpasso por eles como um ser vivente entre sombras – mas que sombras, que espírito?! As que cercaram Dante tinham em comum o *stock* de ideias indispensável para compreendê-lo; estas não tem mais um para me compreender, parecendo que tem um outro diferente, se tiverem algum. (BARRETO, 1993, p. 32-33)

Característica outra da figura que o autor representa para a literatura brasileira, Lima Barreto é avesso ao academicismo e à pomposidade daqueles (vide a impossibilidade da contração de gênero, já que a classe médica e, em certo sentido, acadêmica do hospital era única

e exclusivamente composta por homens) que processualmente o vigiavam e o adestravam. Trata-se de outro elemento observado com curiosidade e afinco pelo paciente-escritor-narrador enquanto flana.

Desse modo, a análise em questão atinge momento reflexivo perante a própria produção literária: em *Diário,* Lima Barreto tenta, a todo custo, provar sua lucidez, com alegações de momentos de vertigem fornecidos pela abstinência alcoólica. Cabe investigar a sobrevivência da alegada lucidez do autor sendo delineada pela escrita de si, em momentos de constante vigilância persuasiva, na tentativa de controle político e ideológico. A lucidez origina, então, a vigilância. No diário de Lima Barreto é possível perceber as mágoas nada recalcadas do narrador perante o Estado: considerado subversivo, o escritor é internado, em relação totalmente passiva e resiliente com a situação de dominação intelectual que ali se fixa e enrijece.

Da autoficção

Há, pois, de se referenciar e confrontar, por vias de uma melhor delimitação da proposta de leitura aqui trazida, o conceito de autoficção – e seus limites – perante *O pacto autobiográfico* (2008) de Philippe Lejeune, bem como suas particularidades no trabalho com a linguagem, bem como o respeito à realidade empírica – ou o compromisso em dizer a verdade – daquele que narra, protagoniza e assina a *narrativa* ou o *romance*.

Parto das interrogações levantadas para embasar essa discussão no ensaio *Autoficção é o nome de quê? (*2014), de Philippe Gasparini. No texto, o ensaísta francês explica o suposto anacronismo presente na categorização de determinada obra como uma autoficção – geralmente cabível a obras da literatura contemporânea – se a obra se colocar cronologicamente em momento anterior às discussões iniciais sobre esse gênero. Isso porque cabe explorar duas possibilidades: ser um novo nome para um antigo gênero, até então, não passível de denominação, ou se tratar, de fato, de um novo gênero.

Para Gasparini, a gênese dessa nova conceituação parte de uma necessidade – por parte da escrita literária, propriamente, e não necessariamente de pesquisas teóricas – de preenchimento do vazio teórico apontado por Lejeune e legitimação dessa produção literária, mais especificamente a partir do romance *Fils,* de Doubrovsky.

> O que diferencia *Fils* de uma autobiografia "clássica"? Como esta, o livro trata "de acontecimentos e fatos estritamente reais" e parece, pois, subscrever um contrato referencial, um pacto autobiográfico. Entretanto, nos diz Doubrovsky, *Fils*, contrariamente a uma biográfica "clássica", não é escrito em "belo estilo", um estilo rotineiro, convencional, acadêmico, mas busca uma "aventura da linguagem". *Fils* se inscreve num procedimento de invenção, de inovação, de pesquisa. (GASPARINI, 2014, p. 186)

Gasparini parafraseia e digere Doubrovsky para tornar mais claros os limites entre os gêneros e os por eles imperados rumo à literariedade intrínseca à produção literária. Isso porque, em Doubrovsky – e a partir dele –, a autoficção se dá pela linguagem e foge do apoteótico inato à autobiografia, por uma questão condicional que mais se agrega ao subjetivo do que ao social-histórico e coletivo. A partir do momento em que a homonímia passa a ser uma condição para uma legítima escrita que torna vivo um gênero, ela impera limitações e condições que excluem de sua produção aqueles e aquelas que não aderem à escrita apoteótica de si mesmo.

Trata-se, portanto, de uma escrita do eu que, de forma particularmente inerente, envolve caráter inventivo em seu processo de produção. Essa escrita de si, que demanda procedimento memorialístico, se rende à pura honestidade da verdade poética à qual se rendeu Silviano Santiago em seu ensaio *Meditação sobre o ofício de criar* (2008), na etapa de preenchimento de uma narrativa memorialística naturalmente lacunar. Nas palavras de Santiago: "o texto híbrido, constituído pela contaminação da autobiografia pela ficção – e da ficção pela autobiografia –, marca a inserção do tosco e requintado material subjetivo meu na tradição literária ocidental e indicia a relativização por esta de seu anárquico potencial criativo" (SANTIAGO, 2008, p. 174), visto que a naturalidade dessa sensibilidade se dá por uma percepção do objeto literário como algo híbrido e, evidentemente, relativo. Do "criar" de Santiago – que adere ao termo *autoficção* a partir de seu criador, Serge Doubrovsky – ao "fabricar" e "modelar" de Gasparini, se faz relevante considerar essa criação de uma narrativa memorialística e suas respectivas lacunas recordativas.

Gasparini se coloca diante de Lejeune para cunhar o que ele chamaria de pacto oximórico. O pacto oximórico consistiria, basicamente, segundo o responsável pela alcunha, em uma honestidade poética do escritor perante sua verdade, que somente e paradoxalmente

sobrevive na narrativa devido ao fato de ser inevitável que esse escritor lance mão da criação artística como recurso de escrita. A essencialidade natural da ficcionalização no processo de escrita de si ainda se justifica diante das inerências da fabulação e da criação artística à vida humana. Todo e qualquer indivíduo se cria, basicamente, como estratégia de manutenção da vida e da sanidade.

Cabe refletir se seria oportunamente a dita intensidade narrativa – ou a ausência dela, devido à incongruência de gêneros – a responsável por impor limites ao fator de literariedade em um texto literário. Considerando o fato de *Cemitério* ser um romance, sob as condições impostas e anteriormente mencionadas, seu encaixe à proposta de leitura aqui trazida se elucida de forma coerente. Quanto à primeira das obras mencionadas, o *Diário*, aqui se pretende expressar que as rememorações e ficcionalizações inerentes ao processo de escrita de si sobrepõem a incongruência de gêneros.

Da dita literariedade limítrofe

O direcionamento dos estudos sobre a lucidez precisamente voltados à análise das obras de Lima Barreto, além de ser sustentado e guiado por Foucault, como já mencionado anteriormente, é feito sob o legado do ensaio "Os olhos, a barca e o espelho", de Antonio Candido, mais precisamente encontrado na obra *A Educação pela noite e outros ensaios* (2017), publicado pela primeira vez em 1986. Nesse ensaio, Candido realiza uma leitura auspiciosa e primorosa no que tangem possíveis metáforas capazes de desmistificar a escrita fronteiriça – fronteira, já anteriormente mencionada, entre realidade e ficção – e vertiginosa de um escritor incisivamente debruçado em uma função social da literatura passível de impactar o que sempre o havia impactado.

> Para Lima Barreto a literatura devia ter alguns requisitos indispensáveis. Antes de mais nada, ser sincera, isto é, transmitir diretamente o sentimento e as ideias do escritor, da maneira mais clara possível. Devia também dar destaque aos problemas humanos em geral e aos sociais em particular, focalizando os que são fermento de drama, desajustamento, incompreensão. Isto, porque no seu modo de entender ela tem a missão de contribuir para libertar o homem e melhorar a sua convivência. (CANDIDO, 1989, p. 47)

> Nesse vagar perene pelos limites da literatura, Lima Barreto implica ao seu sujeito ficcionista suas expressões e experiências particulares, e vice-versa. Caminha, portanto, do individual ao coletivo, de modo natural e provocativamente ciente – da pobreza e do preconceito, por exemplo – trata não só de uma angústia pessoal, decorrente por reincidentes experiências vividas, mas, também, de seu caráter social e estruturalmente negativo. Esta concepção empenhada, quem sabe devida às circunstâncias da sua vida, nos leva a perguntar de que maneira as suas convicções e sentimentos se projetam na visão do homem e da sociedade, e em que medida afetam o teor da sua realização como escritor. Porque, se de um lado favoreceu nele a expressão escrita da personalidade, de outro pode ter contribuído para atrapalhar a realização plena do ficcionista. (CANDIDO, 1989, p. 47)

No ensaio em questão, uma das obras utilizadas como exemplo a sustentar as premissas levantadas pelo crítico é, justamente, *Diário do Hospício* (2017). Acerca da obra, Candido questiona a plausibilidade da obra enquanto literatura de elevado cunho ficcional por considerá-la pouco elaborada nesse quesito. É, assim, inegável a existência de certa hierarquia estabelecida pela crítica diante dos processos de valoração de obras literárias determinados por ela.

Em costumeira prática de categorização e rotulagem, a literatura de Lima não se aplica, mesmo porque, até seu caráter de gentil rebeldia e relativa inovação se difere de seus quase contemporâneos modernistas. Numa escrita genericamente híbrida, o autor é lido pelo crítico, autor do ensaio, como um agente escritor de tímido caráter de elaboração ficcional. Nesse sentido, sua escrita seria de significativa valia enquanto escrita factual e testemunhal, apesar de Candido admitir reconhecer a proximidade vocacional e quase vital que o autor carioca estabelece com sua Literatura.

A suposição autoficcional

Com isso considerado, é permitido que se revelem os motivos da escolha pelas mencionadas obras nessa análise: o insano, que detém uma verdade própria, sugestiva, relativa e indizível, seja em qual for a medida, vê, na literatura, seu alforje, no qual guarda e carrega suas memórias, seus traumas, suas experiências, suas vertigens. Cabe aqui buscar analisar e refutar os encaixes e as categorizações de gênero

realizadas ao longo desse século completo desde a produção dessas obras, e de que forma – se é que isso é possível – se estabelecem os limites da literariedade dessas obras, considerando sua recepção no sistema literário brasileiro.

A problematização recém apresentada se justifica pelos momentos de imposição de limites, por parte da recepção crítica, à literariedade de Lima Barreto, por se tratar de um autor cuja escrita costura as fronteiras entre suas experiências empíricas e suas projeções literárias. A honestidade poética de Lima era fiel à sua condição insana de vida, circunscrita à produção das obras aqui analisadas.

> Em uma perspectiva aristotélica, Gérard Genette estabeleceu uma oposição entre a literariedade constitutiva dos textos de ficção e a literariedade condicional dos textos referenciais. Ora, há mais de 200 anos, existem escritores, e não dos menores, para contestar essa clivagem e reivindicar que seus textos autobiográficos beneficiem-se de uma recepção literária incondicional. (GASPARINI, 2014, p. 182)

É defendida por Gasparini em seu ensaio a essencialidade da literariedade, oriunda dos gestos de ficcionalização inerentes à escrita do eu, em textos chamados referenciais. É característico notar a necessidade frequente, por parte da crítica, de promover e destacar confrontos qualitativos entre textos que se propõem enfaticamente ficcionais e produções literárias que partem de perspectiva factual. Diante do exposto, evidenciamos aqui a natural convivência do fator de literariedade em ambas as produções, sem que, necessariamente a existência da aura artística em textos referenciais prejudique ou delimite a inventividade literária em produções ficcionais.

É indelével ao processo, pois, que a história se torne estória, principalmente ao se tratar da inserção de suas memórias íntimas na narrativa de si a ser criada e elaborada. Seria esta a estratégia de assimilação, maturação e abstração de experiências ainda não sistematizadas pelo consciente daquele que escreve.

> Diríamos, então, que se *O cemitério dos vivos* pode ser considerado um esboço de romance, o *Diário do hospício* não pode ser considerado documento pessoal puro, porque a cada momento parece que o escritor está ficcionalizando a si mesmo e ao ambiente onde se encontra, a ponto de denominar a primeira pessoa narradora, ora Lima Barreto, ora Tito Flamínio, ora Vicente Mascarenhas, sendo

> este último o nome que acabou por fixar para o personagem central da obra projetada. Aqui, portanto, estamos ante um exemplo característico da maneira pela qual o nosso autor manifesta o seu movimento constante entre a pureza documentária e a elaboração fictícia, assim como o desejo de integrá-las. (CANDIDO, 2017, p. 57)

Lima Barreto, segundo um de seus maiores biografistas, Francisco de Assis Barbosa, nunca se entregou a algum relacionamento amoroso estável. As experiências por ele vividas que mais se aproximavam desse tipo de relação eram os encontros que realizava com prostitutas, encontros estes que, em sua maioria, se limitavam a momentos de conversas e desabafo com essas pessoas que seriam, momentaneamente, pessoas nas quais o escritor depositaria intensamente sua confiança.

A ausência de uma figura que representasse esta pessoa de sua confiança sentimental, íntima e pessoal, pode ter provocado no autor um enclausuramento de seus sentimentos amorosos, fazendo com que ele buscasse, ainda mais, na literatura, um refúgio e uma figura com a qual poderia desabafar com a certeza de que não receberia de seu ouvinte qualquer espécie de censura ou julgamento. É através do papel, ainda, que o autor lida com esta questão de forma mais explícita e direta, se utilizando da ficcionalização como recurso de sobrevivência e como forma de lidar com traumas advindos de excessivas presenças ou, nesse caso, oriundos de sensíveis ausências.

> Não amei nunca, nem mesmo minha mulher que é morta e pela qual não tenho amor, mas remorso de não tê-la compreendido, devido à oclusão [...] do meu orgulho intelectual; e tê-la-ia amado certamente, se tão estúpido sentimento não tivesse feito passar por mim a única alma e pessoa que me podiam inspirar tão grave pensamento. (BARRETO, 2017, p. 68)

Das três metáforas que nomeiam o ensaio de Antonio Candido, a terceira e última – não menos relevante – se faz, aqui, complemento analítico essencial: o espelho. Enquanto interno, Lima Barreto se constitui, em seus escritos, a partir de vigilâncias e observações aplicadas diariamente em seus internos semelhantes, insanos estranhos. O ato de flanar internamente, no âmbito coletivo institucional do Hospital de Alienados, passa a ser elemento de sobrevivência para o autor, então abstêmio, que em meio à falta de credibilidade intelectual iminente, lhe rendida pela loucura, (usu)frui de sua literatura,

ferramenta de expressão, comunicação, existência e sobrevivência. No observar, flanar e se ficcionalizar em si a partir do outro, a terceira loucura se reflete no autor a partir do espelho construtor de seu eu-empírico, constantemente confuso em seu eu-literário.

> O espelho assume função de compromisso por solidariedade. O sentimento de participar da mesma humanidade frágil, sujeita à marginalização social da prostituta, ao esmagamento do pobre, à alienação do insano, faz por contágio que o sentimento pessoal se torne verdade para os outros; e a verdade dos outros experiência pessoal. (CANDIDO, 2017, p. 58)

Como em um alcance de seu primeiro alvo, é o vivo encontro e a viva expressão da vida na escrita, fixadora desta como ferramenta primordial na tentativa de prova de questionada lucidez; e sobrevivência da credibilidade artística e literária de um autor, vítima de suas experiências empíricas, refugiado em suas experiências literárias e crente na literatura como força motriz da confluência dos lugares a partir dos quais se expressa.

Considerações finais

Lima Barreto na palavra expressou desde suas mais profundas e íntimas magoas e desgostos até suas mais sóbrias e mordazes críticas da sociedade. Para ele, em muitos momentos, ela foi uma vereda de projeção vocal, considerando ser o escritor oriundo de um lugar de opressão étnica, social e intelectual. No período no qual foi internado, foi na literatura que encontrou refúgio e desabafo. Isso se deu mais precisamente na produção das obras *Diário do Hospício* (2017) e *O cemitério dos vivos* (2017), as quais foram escritas, com precários recursos, dentro do Hospital de Alienados do Rio de Janeiro. São obras, essas, cujas constituições, a todo o tempo, bebem nas experiências de vida de seu escritor. Seria, portanto, inevitável pensar a literatura de Lima Barreto de forma autônoma e exclusivamente ficcional.

Por parte da crítica, nesse caso, na figura de Antonio Candido (2017) considerou-se prejudicial ao fator de literariedade das obras de Lima Barreto a influência exercida por suas experiências de vida à sua produção literária. É aqui proposta a leitura das obras citadas como obras autoficcionais, guardadas às devidas proporções e

particularidades de composição que as tornam únicas devido as circunstâncias sob as quais foram produzidas. São justificativa central da proposta aqui trazida os recursos de ficcionalização inerentes à escrita de si.

Diante da projeção alcançada pelo escritor carioca no sistema literário brasileiro, realizo aqui, em certa medida, uma tentativa de elucidar uma justificativa para que este trabalho integre parte dos estudos realizados acerca da produção do autor. Enquanto, de um lado, há de se considerar o valor agregado produzido pela influência das experiências factuais do escritor, de outro, é aqui invocada a leitura de sua escrita ficcional fomentada por seu diagnóstico como um produto espetáculo da loucura.

É significativo, portanto, dar destaque à loucura como fenômeno de espetáculo. Não aquele mesmo espetáculo característico da lâneurie baudelairiana de Benjamin – espetáculo no qual o flâneur se permite ser passivo, ao espetáculo da multidão – mas um espetáculo que age pela observação. Na aparente passividade da observação do outro e da outra loucura, o autor se vê. Seria, portanto, o encontro ocular de si mesmo na multidão e no espetáculo dela.

Vale lembrar o fator desse espetáculo coletivo que aglutina o escritor: o diagnóstico. O que possibilita que o escritor se encontre no Hospício é justamente o que ele a todo tempo busca refutar e o que, ao mesmo tempo, ele compartilha com a multidão. É a loucura o fator de reflexão desse espelho. É, assim, nela que Lima Barreto está propício a enxergar a si mesmo.

Referências

BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 6 ed., 1981.

BARRETO, Lima. *Diário do Hospício; O cemitério dos vivos*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1993.

BARRETO, Lima. *Diário íntimo*. In: *Obras completas*, v. xiv. São Paulo: Brasiliense, 1956.

BENJAMIN, Walter. *O Flâneur.* In: *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1 ed., 1989. p. 33-65.

BENJAMIN, Walter. *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai*

Leskov. In:. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 3.ed., 1987.

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito da História*. In*: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura*. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-230.

CANDIDO, Antonio. *Os olhos, a barca e o espelho.* In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 6.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*; Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, p. 143-161, 1987.

GASPARINI, Phillippe. *Autoficção é o nome de que?* In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Ensaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 181-221.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

SANTIAGO, Silviano. *Meditação sobre o ofício de criar*. In: *Revista Aletria.* Belo Horizonte, n. 18, jul/dez. 2008, p. 173-178.

Caetano Veloso: o aniquilamento do sujeito em "Narciso em Férias" e nas cartas do exílio

Áurea de Almeida Pacheco (UEFS)[1]
Davi Silva Soares (UNEB)[2]

Introdução

A escrita do sujeito em crise em Caetano Veloso é analisada aqui neste texto em dois momentos: o primeiro fazemos uma análise do livro *Narciso em Férias* (2018), texto originado de um capítulo de *Verdade Tropical,* publicado em 1997, em que o autor demonstra, por meio da escrita, da linguagem, a experiência do cárcere que acomete o corpo e intensifica a narrativa de um sujeito em crise, prisioneiro pela Ditadura e dentro de si, narcísico deixando-se aparecer outros sujeitos por meio de vazios, espaços, delírios; o segundo momento é quando o autor, já em exílio, escreve cartas e demonstra pormeio delas uma narrativa de solidão e de estrangeiramento que é intensificado pela escrita densa, demonstrando uma desterritorialização do escritor atormentado pela perda de si.

O livro *Narciso em férias* surge após dois historiadores terem descoberto nos arquivos da Ditadura as condenações de Caetano Veloso em 1968 quando o compositor/escritor baiano foi mantido preso por dois meses, momento em que o Brasil se encontrava sob Regime Militar. O título *Narciso em férias,* inspirado no romance autobiográfico do escritor norte-americano Scott Fitzgerald, *Thissideofparadise*, em português brasileiro, *Este lado do paraíso*, já era título de capítulo sobre o período em que fora preso do livro *Verdade Tropical*, e é "Narciso em Férias" o texto mesmo do *Verdade Tropical* transformado em livro após a descoberta dos arquivos do inquérito de Caetano no período preso. Publicado em 1997, em que no capítulo referente conta sua experiência quando do momento de sua prisão até o exílio.

Exilado, Veloso passou a colaborar com o jornal O *Pasquim, por meio* da narrativa epistolar de episódios cotidianos e dos "sentimentos

1. Mestranda em História pela Universidade Estadual de Feira de Santana.
2. Mestre em Crítica Cultural – Pós-Crítica pela Universidade do Estado da Bahia – UNEB.

de si". Os escritos foram republicados no livro *Alegria, Alegria*, uma caetanave organizada por Waly Salomão, contou com a coordenação editorial de Robson Achiane Fernandes e foi publicado pela *Editora Pedra Q ronca,* em 1977. As correspondências públicas dispõem de um conteúdo semelhante a uma crônica, artigo ou diário de viagem. Trazem em sua composição eventos cotidianos do exilado, o estado emocional do artista, comentários curtos e aleatórios sobre coisas que se passavam no Brasil, principalmente no meio artístico, enfatizando a produção musical das bandas inglesas e norte-americanas que compunham o cenário contracultural que caracterizava a rebeldia que permeava o imaginário dos jovens da época.

O sujeito em cárcere da linguagem

A experiência como veneno inoculador nas linhas tracejadas da memória escrita por Caetano em *Verdade Tropical* impulsiona toda a narrativa a fim de dramatizar, ficcionalizar, ou mesmo coletivizar aquele acontecimento. Uma condição da escrita de Caetano quanto a sua memória sobre a prisão oscila entre a narrativa sobre sua condição psicológica delirante, portanto, uma experiência do real, ou do inapreensível, em meio àquele turbilhão de acontecimentos que incidem sobre o corpo na relação com os próprios militares e a prisão no Regime Militar como experiência limite, constituindo, então, uma narrativa do sujeito, uma narrativa que não se exime das limitações de seu corpo, ao contrário, mostra-o inerte e esvaziado diante da prisão.

A relação como *continuum*, ou não disruptiva, entre, o sujeito que é enunciador, o enunciado e também o conjunto de suas práticas permite aí o elemento fundante, ou seu aparecimento, como sujeito preso a uma identidade no momento mesmo de sua enunciação (DRUMMOND, 2012). Esta relação se dá por compreender a "legitimação" concernente ao sujeito cooptado por uma experiência anterior, ou interior, mediada pela linguagem e presa em seu limite, como também está este sujeito preso a esta fixação dos signos. Não permitindo, portanto, nessas relações condicionadas e não disruptivas, uma falha. No tensionamento desses limites surge a "experiência limite", e consequentemente a dissolução do sujeito.

Para compreender essa dissolução do sujeito, se decompondo na experiência de quase morte no cárcere, dessa tensão intermitente da

ansiedade que delira (DRUMMOND, 2012), recapitula Bataille para pensar a dissolução do sujeito, a experiência interior e anterior, cita Foucault, quando esse, mesmo sem citar diretamente Bataille, se debruça sobre a importância desta experiência, "nos debruçaríamos sobre os escritos de Bataille nos quais apreendemos as 'experiências limites pelas quais o sujeito sai dele mesmo' se decompondo 'como sujeito nos limites de sua própria impossibilidade" (DRUMMOND, 2012, p. 216).

Derrida chamava atenção para a verdade, mesmo sob condição da linguagem, receber uma responsabilidade que os homens tentam atribuir a todo discurso, mesmo os autobiográficos, como uma dívida.

> Em que e por que a verdade seria devida? E apreendida, surpreendida desde seu primeiro instante, em uma lógica da dívida e do dever? Por que a verdade seria devida, ou seja, devida à veracidade, ao desvelamento de si, à verdade de si como sinceridade? Haveria, e em particular na história do discurso, e mesmo do vir-a-ser-literatura do discurso, uma autobiografia mais antiga e intacta de toda confissão, um relato de si virgem de toda confissão? E, portanto, de toda linguagem redentora, no horizonte da salvação como resgate? (DERRIDA, 2002, p. 45).

Em Caetano, a narrativa psicológica, delirante, não é uma tentativa de apreender o real como se pensava Schwarz, mas uma apreensão do real por meio de uma linguagem delirante, na condição de prisioneiro e do uso de uma escrita em crise. A questão é que aí trata-se de um real distinto do que se pretende Schwarz, como utilitarismo de esquerda. Trata-se, então, do real como experiência limite, como sujeito esgotado. O real está então, sobretudo, na narrativa mística, quando do delírio de premonição sobre o dia de sua soltura, até mesmo na tentativa de premonição no modo em que estaria na hora em que fora chamado para sua libertação.

Na narrativa, o narrador recorre ao seu estado de mente confusa, delirante, para explicar a experiência:

> Os dias naquela semana na solitária da Polícia do Exército às vezes são lembrados por mim como um só dia que pareceu durar uma eternidade. Depois de muito tempo – mas o que era "muito tempo"? –, comecei a procurar por mim mesmo na pessoa que dormia e acordava no chão daquele lugar odioso cuja imutabilidade impunha-se como prova de que não havia – nunca houvera – outros lugares. (VELOSO, 1997, p. 353).

Essa "linguagem mística" é uma tentativa de verdade na linguagem do livro. Essa tentativa de verdade por meio dessa linguagem não pode parecer ingênua porque não se pretende uma outra verdade senão aquela vivida, experienciada e sugerida pelo limite da linguagem, pela experiência limite, a qual impossibilita o alcance que esbarra no limite da linguagem, ou mesmo joga com essa numa produção silenciosa, delirante, com vazios e espaços.

A narrativa psicológica deixa transparecer o sujeito da escrita como dá ao leitor a oportunidade de vivenciar, por meio da escrita, uma outra experiência do cárcere, a que é atravessada pela memória e pelo narciso em sua escrita. A mistificação sem convicção já seria o bastante para demonstrar na narrativa que delira a experiência limite daquele sujeito, porque ali já havia a perda de si, embora Bataille aproxime a ideia de experiência limite e mística, mas negue a palavra mística, em Caetano se pode falar em experiência mística, pois para além de uma incidência sobre o corpo havia o delírio da adivinhação sobre o futuro como algo superior àquela condição humana e sem a menor explicação. Mas não somente isso, a inclusão das canções como aporte de um jogo de azar ou sorte quando tocadas na prisão tornam a cena como uma elucubração e potencializa a obra. Essas mesmas canções fazem parte de seu repertório constituinte enquanto compositor e músico, e tornam a cena um espetáculo ficcional mais que de um romance realista e de uma experiência limite.

A relação entre signos, reais e imaginários, faz com que a obra não se fixe na tentativa de relatar a realidade, ao menos não a realidade vivida, mas a realidade escrita na memória e recriada por meio da linguagem e da recepção dos signos no imaginário do leitor. A experiência do cárcere estava tornando-o um místico inconvicto.

> [...] cheguei à minúcia de prever que receberia a ordem de liberação no alto da colina, depois do meio-dia mas antes de a tarde cair, e no ato de ingerir um alimento. Esses dados foram deduzidos não apenas da leitura mecânica dos sinais já convencionados, mas do seu permanente enriquecimento conseguido com injeções de sentido feitas de última hora e, sobretudo, no modo como eu formulava as perguntas em cada caso. Eu me dizia: "se eu lançar o jato de baygon nessa barata e ela conseguir fugir sem morrer, haverá um atraso de três dias na ordem de liberação"; e também: "Se 'Hey Jude' for assoviada por um soldado do lado de fora da cela, isso dará um empurrão muito mais fraco em direção à liberdade

> do que se a mesma canção for cantada pelo soldado; se porém, ela for executada no rádio antes do pôr do sol, o atraso se reduzirá em doze horas", etc. Eu não devia assoviar nenhuma das canções benfazejas – isso as enfraqueceria. era bom que as cantasse – como uma oração –, mas, como augúrio, elas tinham muito mais valor se ouvidas casualmente. (VELOSO, 2018, p. 125).

A narrativa que se quer fantástica, mas, sobretudo, de uma tentativa de apreensão do real na experiência de cárcere em Caetano, pode ser pensada aqui como uma procura do real. Pela confusão mental e infusão do tempo, o narrador mostra a experiência limite, condição de uma experiência pautada no esvaziamento do ser, no aniquilamento do corpo, mas também na condição confessional da autobiografia. Em *Narciso em Férias* a autobiografia se torna no momento enunciativo a elucidação da experiência limite por meio da narrativa delirante de quase morte quando coloca a condição do narrador, enquanto sujeito, de alguém que já poderia prever os acontecimentos, inclusive do momento mesmo de sua libertação e em como tudo aconteceria em detalhes.

A autobiografia já flutuante pela linguagem ganha ares ficcionais para dar vazão ao imaginário, não com o intuito de torná-la menos real, ao contrário, joga para o imaginário o que é reduzido pelo "eu" da autobiografia, tornando aquilo que poderia ser chamado por uns de "romance realista" a uma instância mais fluida, sem o aprisionamento da pretensão de realidade.

> [...] Se o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nesta referência, então a repetição é um ato de fingir, pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida nele então surge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto. Assim o ato de fingir ganha a sua marca própria, que é de provocar a repetição no texto da realidade vivencial, por esta repetição atribuindo uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido. (LOPES, 1999, p. 74).

Embora Lopes esteja falando do texto ficcional, isso também cabe à autobiografia em *Narciso em Férias*, tendo em vista uma escrita particularmente com um tom ficcional impresso pelo teor denso da experiência narrada a fim de usar como estratégia para desnaturalizar o acontecimento, ressemiotizar a experiência, transformando

em potência a experiência negativa, deixando fluir no imaginário do leitor uma realidade repetida que se transforma em signos e desdobra no imaginário. "[...] ficcionalizar a própria existência como estratégia de sobrevivência ante à barbárie capitalista [...]" (MOREIRA, 2010, p. 139).

A escrita autobiográfica não deixa escapar nem negligencia o potencial ficcional de uma linguagem escrita, mesmo que essa tente relatar uma experiência vivida. Ao contrário, a sedução do texto narrado está justamente e potencialmente em sabermos estar neste limite do desconhecido entre o que é ficcional e o que é da imaginada realidade vivenciada pelo narrador, sendo, ao final, tudo uma grande ficção pelo crivo da linguagem.

A escolha de palavras, frases, pontuação, é parte do repertório que compõe o jogo de sedução que atravessa uma escrita que se pretende narrar a realidade, mas que usa do artifício de um tom quase ficcional, místico. Mas não nos enganemos, esse artifício em nada tem a ver com dar tom mentiroso, ou absolutamente ficcional, do senso comum. Ao contrário, esse tom ficcional está ainda na tentativa de apreensão do real, de narrar com precisão a experiência do cárcere, uma tentativa de levar ao leitor o máximo de aproximação do que acontecera não somente entre as grades, mas, sobretudo, o sentimento psicológico a que estava sendo submetido naquela experiência.

A narrativa psicológica deixa transparecer o sujeito da escrita como dá ao leitor a oportunidade de vivenciar por meio da escrita uma outra experiência do cárcere, a que é atravessada pela memória e pelo narciso em sua escrita. "A mistificação sem convicção já seria o bastante para demonstrar na narrativa que delira a experiência limite daquele sujeito, porque ali já havia a perda de si", (SOARES, 2021, p. 76). Embora Bataille aproxime a ideia de experiência limite e mística, mas negue a palavra mística, em Caetano se pode falar em experiência mística, pois para além de uma incidência sobre o corpo havia o delírio da adivinhação sobre o futuro como algo superior àquela condição humana e sem a menor explicação. Mas não somente isso, a inclusão das canções como aporte de um jogo de azar ou sorte quando tocadas na prisão tornam a cena como uma elucubração e potencializa a obra. Essas mesmas canções fazem parte de seu repertório constituinte enquanto compositor e músico e tornam a cena um espetáculo ficcional mais que de um romance realista e de uma experiência limite.

Exílio: perda de si e o estrangeiramento do "eu"

Depois de um período preso e confinado no Brasil, a violência sistêmica imposta pelo Estado Ditatorial amplia seus mecanismos de repressão e silenciamento, condicionando, em julho de 1969, Caetano Veloso ao exílio. O processo que se desencadeia a partir de então corresponde a um deslocamento não apenas geográfico, mas principalmente de desterritorialização, no qual corpo e alma, apartados de suas referências identitárias, são atravessados pela perda de lugar, perda de si, de identidade, apagamentos e o estrangeiramento do eu, restando apenas o corpo, segregado, como a última ancoragem daquilo que sobrou de si.

Do estrangeiramento do eu, proveniente do deslocamento, surge a necessidade de construir um espaço seu. À narrativa epistolar ocupa um lugar essencial nesse momento, a escrita deslocada sobre si, que reflete o conjunto de experimentações vivenciadas, exerce também a função de companhia e prática edificante no exercício da disciplina e interiorização para enfrentar os percalços que se desencadeiam com o exílio.

Daí nasce a escrita da crise, não como se pode pensar uma escrita da loucura como Artaud, ou somente uma experiência limite de Bataille, essa escrita da crise se daria no esvaziamento do ser não espelhado, no vazio da experiência estrangeira que desterritorializa o já desterritorializado em exílio de seu país e de si mesmo. Ensimesmado, vê-se esvair no sumidouro do espelho o artista brasileiro para dar de cara com a face do estrangeiro, o outro, do outro lado do Atlântico. Nesse sentido, destacamos o sofrimento e consequentemente a própria formação do indivíduo com atenção especial para a dor psicológica que se manifesta no corpo. Conforme o fragmento a seguir de uma das missivas enviadas ao *Pasquim* em novembro de 1969

> Hoje quando eu acordei eu dei de cara com a coisa mais feia que já vi na minha vida. Essa coisa era a minha própria cara. Eu sou um sujeito famoso no Brasil, muita gente me conhece. Eu acredito que a maneira pela qual esse conhecimento se dá pode dizer muito a mim mesmo sobre mim. Acho que uma capa de revista pode ser como um espelho para um homem famoso. Quando um homem vê a sua cara no espelho ele vê objetivamente o estado em que a vida o deixou.

> O vídeo-tape, a fotografia colorida e as manchetes que incluem o nome de um homem famoso são também assim como o espelho. Durante todo o tempo em que eu estive trabalhando em música popular no Brasil, eu levei em conta esse fato. E eu pensava que estivesse fazendo alguma coisa. Pois, a imagem que me era devolvida era a de alguém vivo, em movimento, passando realmente por entre as coisas. (VELOSO, 1969).

Segundo Georges Vigarello,

> A pele revela nossos estados de alma, as dores ou tensões do corpo, revela nosso íntimo, o sobrepeso acusa nosso estresse, os inchaços denunciam nossa vida agitada e pressionada, ao passo em que os nossos conflitos íntimos vem duravelmente inscrever-se em nossos tecidos para envenenar nossa vida. (VIGARELLO, 2016, p. 8).

Para Alain Corbin, o espelho constitui uma identidade corporal, na medida em que o indivíduo consegue contemplar o corpo em que habita. Tal indiscrição coloca perante o sujeito um perfil que consentirá o afloramento de uma estética de si,orosto que incorpora e reflete as dores da alma, por meio de uma exposição usual. Assim como o espelho, a fotografia é um elemento fundamental nesse processo do olhar para si, exercendo uma função direta na afirmação da personalidade, permite ao indivíduo tomar para si sua própria imagem, estetizar sua existência por meio do registro como lembrança (PACHECO, 2018).

Nessa perspectiva, o elemento corporal revela certa complexidade, pois não está mais atrelado a uma sensação comum, transporta-se, elabora uma imagem, transforma-se em representação, é agente ativo na construção de um si, que não é possível sem o corpo. O corpo que dispõe de capacidade reflexiva, manifesta-se, expande, enquanto lugar próprio de ideias e afetos, difusor de intimidades, externando conflitos existenciais e emocionais (VIGARELLO, 2016, p. 13).

Em meio a crise, a escrita conforta o sentimento pessoal, favorecendo uma ressignificação, propondo "uma nova forma de lidar com as normas, com o saber e a verdade de si, sugerindo uma transgressão" (CALÇADO, 2012. p. 26). A escrita tanto para si mesmo quanto compartilhada funciona como uma maneira de adestrar-se, treinar os seus instintos, desejos e emoções, projetar o conjunto de experimentações vivenciadas em razão da solidão (PACHECO, 2018). Implica dizer que corresponde a "um processo ligado ao amor próprio e ao

cultivo de si" (CALÇADO, 2012. p 39), no qual o indivíduo deve "tornar-se senhor de si mesmo, senhor também das suas próprias virtudes" (NIETZSCHE, 2009, p. 12).

A intensificação das relações consigo mesmo torna o sujeito agente ativo no processo, "capaz de tomar a si próprio como objeto de conhecimento e campo de ação para transformar-se, corrigir-se, purificar-se, e promover a própria salvação" (FOUCAULT, 1985, p. 48). Conhecendo a si próprio, ciente da dinâmica promovida pela condição de exílio, elabora uma verdade sobre si, reavaliando sua existência, superando-se cotidianamente.

Conclusão

A narrativa psicológica e densa tanto no livro *Narciso em Férias* como nas cartas, no tempo em que passou exilado, mostra a escrita do sujeito em crise, bem como os sujeitos que nascem dessa escrita. A escrita que delira, que rompe com o pensamento linear, que possibilita a busca pelo real, também é a escrita que circunscreve no enunciado o nascimento do sujeito ao tempo em que o dissolve. A experiência do cárcere, bem como do exílio, é tomada por Caetano como experiências que criam sobre o corpo um esfacelamento transfigurado pela escrita em crise. Uma experiência limite que funciona como busca pelo real por meio do delírio e do místico para relatar a experiência de quase morte ou mesmo de isolamento e desterritorialização que gera uma perda de si.

A linguagem se estabelece como recurso que fortalece o tom ficcional do livro e das cartas na tentativa de relatar a experiência de estrangeiramento, de encarceramento, indo ao seu limite como forma de expressar o isolamento, de expressar a perda de si e mesmo o delírio como forma de tentativa de apreensão do real, estabelecendo, aí, uma crise da escrita, que não consegue comunicar o que se pretende, mas o que se pode em seu limite. A narrativa que delira ou mesmo que descreve faz no imaginário do leitor uma profusão de signos que tentam estabelecer comunicação, mas que se propagam como rizoma numa teia de pensamentos que flutuam na linguagem e que pululam no imaginário do leitor, principalmente o leitor não engessado pela crítica acadêmica.

Referências

CALÇADO, Thiago. *O sofrimento como redenção de si:* Doença e Vida nas filosofias de Nietzsche e Pascal. São Paulo: Paulus, 2012.

DERRIDA, Jacques. *Posições*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

DRUMMOND, Washington. *Experiência do impossível*. Bahia: Redobra, UFBA, v. 9, p. 215-218, 2012

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 3*. O cuidado de si./ Michel Foucault: Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque: Revisão técnica de José Augusto Guilhan Albuquerque. – Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985

KAFKA, Franz. *O processo*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

LOPES, Cássia. *Um olhar na neblina: um encontro com Jorge Luís Borges* / Cássia Lopes - Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural, EGBA, 1999.

MOREIRA, Osmar. *Oswald de bolso: crítica cultural ao alcance de todos*. Salvador: UNEB, Quarteto p. 139, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich W. *Genealogia da Moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PACHECO, Áurea de Almeida. *Experimentação estética: a escrita de si nas cartas de Caetano Veloso. (1969-1970)*. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Universidade do Estado da Bahia, Departamento de Ciências Humanas, Campus IV. Jacobina, 2018.

VIGARELLO, Georges. O sentimento de si: história da percepção do corpo, séculos

XVI-XX/ Georges Vigarello; tradução de Francisco Moraes. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

SOARES, Davi S. *Caetano Veloso: a ficção em cenas de "Narciso em Férias"*. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso. Mestrado. Programa de Pós-graduação em crítica Cultural- Pós-Crítica. Universidade do Estado da Bahia. Campus II, Alagoinhas, 2021, p. 76.

Mitos gregos revisitados em duas peças de Carlos Henrique Escobar

Bárbara Siqueira Martins (UFF)[1]

Introdução

Embora afastado do atual cenário intelectual brasileiro por conta da idade avançada e de sua partida do país para viver recluso na cidade portuguesa de Aveiro, Carlos Henrique Escobar produziu um considerável número de peças para os palcos e para literatura brasileira, muitas delas premiadas por concursos teatrais do Serviço Nacional de Teatro da Fundação Nacional de Artes (Funarte) entre as décadas de 1960 e 1980. Além de sua ativa participação na academia na área dos estudos filosóficos e da análise do discurso, em sua trajetória dramatúrgica, Escobar contou com a colaboração de personalidades como Antônio Abujamra, Dina Staf, Ruth Escobar – sua primeira esposa e grande parceira em suas produções artísticas –, e ainda propiciou a estreia do talentosíssimo Sérgio Mamberti em sua primeira peça profissional.

No conjunto de suas oito peças encenadas, um recurso literário que chama atenção de seu público leitor e espectador foi o uso recorrente de adaptações de mitos greco-romanos em narrativas que se passam em um período ou local diferente da Antiguidade Clássica e da Grécia Antiga. Pode-se encontrar a temática mítica nas peças *Antígone América* (1962), *Ramon, o filoteto americano* (1977); *Ana Clitemnestra* (1986) e *Medeia masculina* (1998), para citar apenas alguns de seus trabalhos, já que há escassos registro de suas criações e pouco interesse editorial em novas publicações de sua produção literária, embora o autor, que hoje se dedica à leitura e ao estudo, tenha tentado reeditar alguns desses textos nos últimos vinte anos.

Segundo o próprio autor em entrevista ao pesquisador João Kogawa, infelizmente, suas peças se encontram atualmente "podres e úmidas nos porões da Funarte"[2], certamente por conta dos desafetos

1. Graduada em Letras com habilitação em Grego Clássico (UFF) e mestranda em Literatura Brasileira e Teoria da Literatura (UFF).
2. Entrevista presente no artigo Carlos Henrique de Escobar por ele mesmo: tragicidade e teoria do discurso, de João Kogawa, disponível em: https://www.

causados pelo seu envolvimento com a militância política de esquerda de São Paulo na juventude e o consequente desentendimento político-ideológico provocado entre Escobar e a diretoria desse órgão cultural em alguns momentos de sua trajetória como autor de teatro.

No entanto, ainda que ofuscado artisticamente, pesquisadores do gênero literário teatral, com ênfase em textos da dramaturgia que evocam a recepção clássica em narrativas modernas, reconhecem a qualidade do trabalho do autor e afirmam, como as professoras Carlinda Nuñez e Tereza Virgínia Barbosa em um artigo que fizeram em conjunto, que "Carlos Henrique Escobar, ainda que menos conhecido e estudado, [...] talvez tenha sido o dramaturgo que mais produziu peças de extração mítica para o teatro brasileiro" (2016, p. 301).

Foi também em um outro artigo da professora Carlinda Nuñez que se pode notar uma certa predileção da dramaturgia nacional no uso da temática mítica nos palcos, como, por exemplo, podemos citar os títulos *Orfeu da Conceição* (1954), *Pedreira das almas* (1957) e *O pagador de promessas* (1987) que trazem em seu bojo elementos da Antiguidade Clássica, assim como a profusa produção de Escobar entre essas décadas, seguindo a tendência literária identificada por Nuñez no trecho exposto a seguir, no qual vemos que o enredo greco-romano muito serviu como instrumento para abordar questões que rondavam o autor e sua época no momento de criação artística:

> O teatro brasileiro de tema greco-romano se consolidou, ao longo do século XX, por meio de obras que se tornaram emblemáticas tanto da eficaz absorção do clássico quanto de engenhosas formas de adaptação do antigo aos palcos modernos. Em sua maioria, as reapropriações brasileiras da herança clássica se prestaram a reformulações radicais, quase desfigurações da matriz grega ou romana, devidas à frequente nacionalização das problemáticas, à mudança de nomes das personagens e à hibridação de formas. (NUÑEZ, 2015, p. 40).

Convém destacar que o conceito de recepção clássica é definido de forma diversa pelos estudiosos de literatura, mas, a princípio, neste trabalho, buscamos analisar a temática de forma mais ampla, assim como defende a pesquisadora Anastasia Bokagianni (2016, p. 116), como o estabelecimento do "nosso diálogo com o passado clássico,

periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/34060. Acesso em: 10 nov. 2021.

independentemente da forma que tenha; é como uma conversa de via dupla em vez de um monólogo priorizando um ou outro lado". Nosso foco, portanto, não é dar mais importância ao texto "original" ou ao adaptado, com aspas porque sabemos que sua sobrevivência ao longo dos séculos está sujeita a fragmentações, mas vê-los como narrativas que, na contemporaneidade, podem ter reinterpretações complementares entre si.

Dessa forma, tendo em vista a importância e necessidade do estudo dos textos teatrais de Carlos Henrique Escobar e, além disso, com o intuito de resgatar sua obra na pauta das discussões acadêmicas da área de literatura brasileira e de estudos da recepção e do teatro, neste artigo, analisaremos como se deu a recepção dos mitos helênicos em duas de suas peças: *Antígone América* e *Ana Clitemnestra*. Nosso objetivo é destacar alguns aspectos da caracterização das protagonistas, buscando delimitar os pontos semelhantes e divergentes na adaptação teatral moderna, sendo essas uma das etapas iniciais do trabalho de dissertação de mestrado intitulado, por ora, como Tragédia no subúrbio carioca em que se pretende analisar mais detidamente e peça *Ana Clitemnestra*.

Antígone América

De acordo com as narrativas gregas, em especial a versão eternizada pela encenação dirigida pelo tragediógrafo Sófocles, aproximadamente, em 442 a. C., Antígona, filha do rei de Tebas, Édipo, foi uma forte mulher de seu tempo que não se calou diante da tirania de seu tio, o governante Creonte, em busca do direito de sepultar o corpo de seu irmão Polinices. Por questões religiosas e jurídicas de seu povo, os ritos funerários tinham um forte significado na cultura grega e eram fundamentais no passamento do cidadão helênico. Como aponta a historiadora Sandra Ferreira dos Santos em um artigo no qual analisa o papel da figura feminina na prática desses ritos,

> A ideia de que o morto continuava tendo direitos legais é um princípio da teoria legal grega na Antiguidade. Sólon transformou em crime de ofensa falar mal ou contar mentiras sobre os mortos. Em alguns casos, o herdeiro podia processar o ultrajante. Negar os ritos funerários do morto era considerado ato de *hýbris* contra

> o morto. As pessoas podiam ser processadas por não cumprirem com o dever de realizar os ritos nas tumbas. (SANTOS, 2010, p. 352).

Contudo, como comentado anteriormente, por desavenças familiares em relação ao comando da cidade de Tebas, esse direito foi negado a Polinices. Incansável em sua lealdade, Antígona acaba morrendo ao tentar fazer justiça sozinha buscando alguma maneira de velar o corpo de seu irmão que jazia insepulto em praça pública. Entretanto, Antígona não pode contar nem mesmo com o apoio de sua irmã Ismene, uma das poucas descendentes que restou com ela da amaldiçoada família dos labdácias: "Não te direi mais nada, mesmo se quisesses ajudar, a mim não me trarias nenhum prazer. Age como te parece melhor; a esse eu enterrarei. Se ao fazê-lo tiver que morrer, que bela morte será!" (SÓFOCLES, 2017, p. 11).

A peça brasileira *Antígone América*, escrita por Carlos Henrique Escobar quando autor tinha apenas 17 anos, mas publicada somente 12 anos depois, de acordo com a Enciclopédia Itaú Cultural (2021), foi encenada nos teatros paulistas entre os anos de 1960 e 1962 com direção de Antônio Abujamra. No texto, publicado uma única vez pela editora Decisão, uma das primeiras modificações que observamos em relação à peça grega é uma pequena diferença na grafia dos nomes das personagens, mas que, de forma alguma, compromete sua identificação e correspondência no texto moderno.

Outra mudança realizada pelo autor, foi a transferência e elevação da contenda do direito ao sepultamento, que no mito original estava mais concentrada na esfera familiar e religiosa, para abordar com maior destaque as questões políticas da cidade, que na peça moderna também se chama Tebas. Com efeito, a Tebas ficcional de Escobar estava passando por um momento de conflito armado, pois, de um lado estavam os operários e camponeses lutando por liberdade e igualdade social e, de outro lado, estavam o governo tirano de Creon, a burguesia representada pelo coro da peça e o clero representado na figura do "padre" Tirésias, fazendo uma analogia com a figura do famoso profeta grego homônimo que aparece em diversas tragédias antigas, inclusive em *Antígona*, e nos textos homéricos.

Assim como na lenda grega, Polinices e Antígone são sobrinhos de Creon, por conta disso, fazem parte de uma classe social privilegiada da cidade, mas, para desgosto do tirano, os irmãos se identificam com as pautas sociais levantadas pela população de Tebas e se

opõem ao tio de forma pública, fragilizando seu poder como governador. Diante dessa transgressão aos mandos e desmandos do tio, primeiramente, Polinices acaba morrendo fuzilado pelos soldados de Creon e, como ensinamento à população, é negado seu direito ao sepultamento e seu corpo permanece em decomposição na praça da cidade, vigiado por dois soldados a fim de impedir a captura do corpo para o enterro, para que todos cidadãos vejam o resultado de sua desobediência.

A protagonista Antígone, assim como no mito, luta pelo direito de velar o corpo do irmão e, na peça moderna, suas motivações são mais do que religiosas, porque afrontar a ordem do tio é também uma forma de manter vivas as convicções do irmão e dos integrantes da luta camponesa e operária, mostrando que seu legado e ideais reprimidos nessa disputa permaneceriam vivos ecoando em Tebas.

Segundo a pesquisadora Anastasia Bokagianni (2018, p. 445) ao ser questionada sobre o grande interesse em determinadas épocas de os autores resgatarem temas das narrativas gregas em suas obras, a estudiosa de literatura grega e recepção clássica analisa que o renascimento das tragédias nos palcos modernos surge com toda força, na maior parte das vezes, em momentos conflituosos como períodos de crises e guerras. Assim, se levarmos em conta o cenário político repressivo do Brasil nos anos 1960 e destacarmos aqui um trecho da fala de Carlos Henrique Escobar presente na reportagem sobre o documentário *Os dias com ele* (2013), de sua filha, a diretora Maria Clara Escobar, fica evidente que a escolha de um pano de fundo para peça no qual o embate entre o autoritarismo e a liberdade é o mote dos acontecimentos foi muito bem planejada tanto para denunciar o contexto histórico do autor quanto para criticar o contexto ficcional de disputa entre a burguesia e os trabalhadores do campo em *Antígone América*. No trecho citado na matéria, Escobar recobra que a perseguição ao seu teatro emanou de diversos grupos políticos e sempre rondou sua carreira, com ênfase no período de encenação dessa obra, em específico, nos teatros paulistas:

> Algumas das minhas peças, sobretudo 'Antígona-América' [...] foram censuradas pelos militares. Na verdade, o conjunto do meu teatro foi covardemente destruído pelos stalinistas. Hoje, e já é tarde, começo a publicar meu teatro escrito 30 ou 40 anos atrás. (ESCOBAR, 2013, n. p.).

No que tange à caracterização das personagens nas peças antiga e moderna, Antígona e Antígone possuem os mesmos atributos de valentia, lealdade e persistência. As heroínas desfrutam de uma luta solitária, pois, apesar do povo tebano reconhecer a razão das protagonistas e a legitimidade de sua reivindicação no embate com o tirano Creonte/Creon, ninguém ousa ajudá-las. Na verdade, para Jacqueline de Romilly (1998, p. 81), desde o início da peça grega, Antígona sofre com a solidão, mas a todo momento se apropria desse sentimento, pois segue durante toda trama resoluta na missão de cumprir seu ato heroico ciente de sua solitude. Na peça moderna, a protagonista Antígone também se mostra impassível e destemida em seu objetivo como vemos no trecho a seguir em seu diálogo com o tio:

> ANTÍGONE – Não reconheço nenhuma lei nestes tempos, não obedeço nenhum chefe. Faço o que é justo e o que é justo nunca se escreve em lei.
>
> CREON – Antígone, seu irmão está morto. Enterrá-lo de nada adianta mais.
>
> ANTÍGONE - Os mortos devem ser mortos e não exemplos. Polinices seguiu o mesmo desejo que eu sigo; o de afrontá-lo. Queremos começar aqui o que já começou há muito tempo lá fora.
>
> CREON – Louca. Os lá de fora não a quererão entre eles.
>
> ANTÍGONE - Eu já me impus.
>
> CREON – Você?
>
> ANTÍGONE – Minha rebeldia vem como proa de tudo, Creon, ela entusiasmara os da cidade a uma nova luta. Bem sei que nós não somos eles, nem somos o amanhã que já iniciaram.
>
> (ESCOBAR, 1962, p. 30).

Além da maior presença e falas de soldados na peça, mostrando quem move as engrenagens do governo de Creon, enquanto ele repousa atrás dos muros do palácio, Escobar finaliza *Antígone América* com o canto do hino dos camponeses e o desespero de Creon após perder os filhos em batalha, numa cena que deixa claro que, embora os trabalhadores do campo dificilmente conseguirão deter o poder, continuarão resistindo na luta por seus direitos. As heroínas, lutando sozinhas contra um adversário tão poderoso, inevitavelmente, tem como desfecho de suas histórias a sepultura, mas fica para o público

antigo e moderno o exemplo de persistência e coragem inabalável das protagonistas mesmo em um cenário de tirania.

Ana Clitemnestra

Em 1986, para escrever a peça *Ana Clitemnestra*, Escobar inspirou-se na história de vida da real Anna Emília Ribeiro, esposa do escritor Euclides da Cunha, e no assassinato com motivação passional envolvendo o casal que ocorreu no Rio de Janeiro, em 1909, no bairro da Piedade. Vale salientar que não foi apenas Carlos Henrique Escobar que se valeu dessa história para elaborar uma produção ficcional, esse crime causou tanto impacto na história brasileira que também foi mote da minissérie *Desejo* (1990), escrita por Glória Perez na rede Globo, e da mais recente ópera *Piedade* (2012), de João Guilherme Ripper.

Usando como pano de fundo mais uma vez a mitologia grega, Escobar adaptou as narrativas presentes na trilogia *Oresteia*, atribuída ao tragediógrafo Ésquilo, aproximando as características da personagem grega Clitemnestra e os momentos trágicos que compõem a sua história nas lendas com a biografia de Anna Ribeiro. Estabelecendo essa aproximação, o dramaturgo buscou fazer com que sua dramatização trouxesse um novo olhar sobre a figura pública da esposa de Euclides da Cunha, pois, embora não se tenha informações de seu envolvimento no assassinato do esposo, Anna Ribeiro sofreu muitas perseguições na sociedade da época sendo acusada, mesmo sem provas, como cúmplice no crime cometido por seu amante Dilermando que matou o escritor com três tiros no coração.

De acordo com os historiadores Arno Voguel e Regiane Ferreira (2015), já em 1909, a cobertura jornalística do crime transmitiu à população, por meio de manchetes bastante sensacionalistas, o relato do crime com uma forte carga teatral, repleta de tragicidade nos acontecimentos, que se pode conferir em recortes de jornais da época analisados pelos historiadores em seu artigo com base em pesquisas no acervo *online* da Biblioteca Nacional:

> Os jornais performaticamente trataram de comunicar "o fato" à capital do país e a toda a população brasileira. A morte de Euclides ficou conhecida a partir de então como a «tragédia da Piedade», em explícita analogia com as tragédias gregas. Chegou-se a invocar

> diretamente os símbolos da tragédia, por exemplo, a categoria fatalidade. O aprofundamento das investigações revelou que Anna e Dilermando eram, de fato, amantes. Um julgamento de massa pelos jornais aplicou a sentença. Euclides fora canonizado, e o casal adúltero, hostilizado. (VOGUEL; FERREIRA, 2015, p. 166).

Cúmplice do assassinato de Euclides da Cunha ou não, Escobar vê a real Anna Ribeiro como uma mulher corajosa e ousada para o seu tempo, mas que foi rejeitada e silenciada com a repercussão de sua trágica história de amor na sociedade carioca da época. Ao contrário do juízo de valor dado pela população a esses acontecimentos, Escobar tinha a pretensão com essa obra de evidenciar com bastante sensibilidade as dificuldades sofridas por Anna Ribeiro ao longo de um casamento no qual a moça vivenciou muitas dificuldades, pois, durante seu matrimônio com o escritor, ela passou a maior parte do tempo solitária em casa, enfrentando várias gestações sozinha e cuidando dos filhos no Rio de Janeiro, enquanto o esposo se dedicava incessantemente a um objetivo maior para a nação, o registro do que presenciou no sertão durante a guerra de Canudos. O posicionamento de Escobar sobre o caso fica evidente na "informação preliminar" escrita no prólogo da peça, no qual diz que Anna «é evidentemente a nossa Clitemnestra, a mulher que afronta a República e defende seus atos e sentimentos» (2007, p. 118).

Em um trecho da peça brasileira, quando o personagem Euclides comenta sobre a necessidade de construir um muro ao redor da casa para proteger mais a família durante sua ausência, a personagem Ana expõe sua completa aflição e descontentamento em permanecer sozinha em um repetido ciclo de engravidar e cuidar dos filhos depois do aviso de mais uma planejada viagem do marido:

> ANA – (grita) Não. Você quer me prender. Você que sempre está fora, quer me prender aqui. Já não aguento. Tudo nesta casa é sombrio, é sozinho, é nada. Sou um ninho de filhos e peso como uma cesta de pedras. Estou cansada. Cansada.
>
> EUCLIDES – Ana, por favor.
>
> ANA – (desesperada) Me leve. Me leve com você, Euclides. Estou ficando louca.
>
> (ESCOBAR, 2007, p. 140).

"Triste, louca ou má", para citar a famosa canção contemporânea que trata da mesma problemática da solidão e submissão feminina vivenciada por diversas mulheres ainda hoje, a caracterização da ficcional Ana também é dotada pelos mesmos traços de força e audácia da personagem Clitemnestra. Para o dramaturgo brasileiro, ela é atravessada "pelos mesmos símbolos e pela mesma grandeza do personagem grego" (2007, p. 117). Uma mulher valente que transgride a conduta submissa feminina comum na época no Rio de Janeiro, embora "caraterizada, na versão dramática, por um protagonismo que os acontecimentos reais lhe não conferiram", como analisa a pesquisadora Maria de Fátima Silva (2021, p. 53) em um dos poucos trabalhos existentes sobre a produção literária do autor, tendo em vista o silenciamento da voz de Anna Ribeiro e sua definição como adúltera e assassina presente nos jornais que cobriram os fatos.

Embora haja essas similaridades entre as personalidades de Ana e Clitemnestra, na tragédia grega de Ésquilo, a esposa de Agamêmnon indubitavelmente manifesta seu plano de vingança para matar o marido em seu retorno para casa[3], o que não ocorre na peça moderna num primeiro momento de forma enfática, apesar de no desfecho, na cena 24ª, Ana pedir ao amante Dilermando que mate seu próprio filho, fruto do casamento com o escritor, a fim de apagar qualquer rastro de Euclides da Cunha de sua memória, um dos poucos momentos que se nota o desejo de Ana de vingar seus sofrimentos.

Na primeira cena de *Ana Clitemnestra,* numa conversa entre transeuntes, Escobar mostra a divergência de posições da população sobre o caso, mesmo estando a personagem Ana já em seus anos finais de vida, passando na rua com as filhas para ir ao médico:

> MILITAR 1 – É uma mulher de fibra. Meu avô me disse.
>
> MILITAR 2 – É uma puta. Mulher de dois homens.
>
> MILITAR 1 – Seu último marido foi general.
>
> MILITAR 2 – E daí? A culpa não é dele.

3. CLITEMNESTRA - Contemplo enfim o resultado favorável/ de planos pacientemente preparados./ Estou aqui exatamente no lugar/ em que seguida e firme o golpeei/ no cumprimento de missão apenas minha. (ÉSQUILO, 1964, p. 58).

> MILITAR 1 – É de quem então? Ouça aqui. Esta mulher nunca disparou um tiro.
>
> MILITAR 2 – E precisava?
>
> (ESCOBAR, 2017, p. 121).

A beleza fatal é outro ponto de contato entre Clitemnestra e Ana, pois esta aparece na peça moderna como "uma das mulheres mais bonitas do Rio de Janeiro" (p. 121) na fala de um militar que a vê passar e aquela era irmã gêmea da belíssima Helena, que por sua graciosidade foi estopim da Tróia, de acordo com os mitos gregos. Para Silva (2021, p. 66-67), por Agamêmnon e Euclides compartilharem do mesmo epíteto, "esperados", já que estavam envolvidos cada um em suas respectivas contendas longe do lar – Tróia e Canudos –, os personagens deram margem ao "abandono e indiferença" matrimonial e, principalmente a "omissão no exercício da paternidade", influenciando a permanência de um novo "homem da casa" para suprir essa falta, o que ocasionou o adultério e o rumo trágicos dos acontecimentos nas duas histórias.

Com um olhar dissonante da população sobre os fatos vivenciados pelo autor de *Os sertões* e sua esposa no subúrbio carioca, Escobar pautou sua vida e obra sempre escolhendo defender o lado dos silenciados, com isso, nesta peça, deu protagonismo e humanidade a "Ana Ribeiro, sobrenome por parte de pai, Ana da Cunha, por parte de Euclides, Ana de Assis, por parte do então tenente Dilermando, ou Ana Clitemnestra, como o autor prefere chamá-la"[4], uma mulher que teve, até a hora morte, sua existência sempre à sombra de figuras masculinas.

Considerações finais

Do mesmo modo que surge na obra de Carlos Henrique Escobar, até os dias de hoje, os mitos greco-romanos servem como instrumento para autores modernos abordarem questões humanas atemporais. A produtividade do uso dessa temática, sobretudo na dramaturgia, talvez se dê, como afirma Anatol Rosenfeld, em sua obra intitulada *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*, pela fabulosa capacidade

4. ESCOBAR, 2007, p. 118.

dessas narrativas de atingir "tudo com as cores apaixonadas do amor e do ódio, do medo e da esperança. [...] [Nos mitos] se manifesta uma interpretação totalizadora e unificadora do universo, das suas origens e da sua essência, assim como das forças fundamentais que nele atuam" (1982, p.36).

Patrice Pavis é o outro teórico que nos mostra a relevância de resgatar os textos clássicos e ver o quanto eles ainda têm o que nos dizer na contemporaneidade. No entanto, para Pavis (1991, p. 52 e 53), na esteira dos trabalhos de Antoine Vitez, é preciso abandonar a ideia de que basta "retirar a poeira" (*dust off*) dos clássicos para trazê-los de volta aos palcos modernos. A tarefa não é tão simples quanto parece. Antes, é necessário potencializar o texto clássico para "historicizar a poeira" herdada pelo tempo de acordo com o público que irá recepcionar a nova obra, ressignificando os temas que foram evocados no passado de acordo com as vivências dos novos espectadores.

Com base nos breves comentários acerca dos trabalhos *Antígone América* e *Ana Clitemnestra* tecidos neste artigo, podemos notar como Escobar obtém êxito ao propor com suas produções artísticas que resgatam narrativas míticas um rico diálogo com a tradição clássica, alinhando conflitos que remontam à Antiguidade Clássica a momentos históricos marcantes de nosso país, como a Guerra de Canudos, e a pautas sociais importantes presentes entre as décadas de 1960 e 1980, como a questão da instituição familiar, em *Ana Clitemnestra*, e a luta de classes, em *Antígone América*.

Embora não siga os moldes de uma tragédia clássica, e nem mesmo tenha pretendido realizar tal feito, pois, como comenta no texto presente no prefácio da edição do livro *Teatro*, de 2007, julga absurda essa ideia, de forma híbrida, o autor soube utilizar os mitos para compreender um pouco mais sobre os desejos, as relações de poder e as sinas dos homens de seu tempo ao criar um texto brasileiro alicerçado na troca cultural propiciada no contato com textos antigos.

Referências

ANTÍGONE América. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento392770/antigone-america>.

Acesso em: 11 de nov. de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

BOKAGIANNI, Anastasia. O que há de tão clássico na recepção dos clássicos. *Revista de Estudos Clássicos,* Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, 2016, pp. 114-131. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/CODEX/article/view/3341>. Acesso em: 11 nov. 2021.

ESCOBAR, Carlos Henrique. *Antígone América*. São Paulo: Editora Decisão, 1962.

ESCOBAR, Carlos Henrique. *Teatro*. [*S. l.*]: Moïra, 2007.

ESCOBAR, Carlos Henrique. Carlos Henrique Escobar ressurge no documentário 'Os dias com ele'. [Trecho de entrevista cedido a] Rodrigo Fonseca. *O Globo*. Rio de Janeiro, 02 fev. 2013. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/carlos-henrique-escobar-ressurge-no-documentario-os-dias-com-ele-7469676>. Acesso em: 11 nov. 2021.

ÉSQUILO. *Agamêmnon*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

KOGAWA, João. Carlos Henrique de Escobar por ele mesmo: tragicidade e teoria do discurso *Revista Diálogos,* Maringá, v. 18, n. 2, p. 927-942, mai.-ago./2014. Disponível em: <https://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/34060>. Acesso em 10 nov. 2021.

NUÑEZ, Carlinda Fragale P.; BARBOSA, Tereza V. R. Ismene, princesa de Tebas e o páthos (pós-)moderno. *Soletras,* Rio de Janeiro, n. 32, p. 301-319, 2016. Disponível em: <https://www.e- publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/28930>. Acesso em: 10 nov. 2021. DOI: 10.12957/soletras.2016.28930.

NUÑES, Carlinda Fragale Pate. Mitos gregos no teatro brasileiro dos últimos 30 anos. *Fragmentum*, Santa Maria, n. 45, p. 37-53, abr./jun. 2015. ISSN 2179-2194 (online). Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/fragmentum/article/view/20736/12375>. Acesso em: 11 nov. 2021.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Brasília: Universidade de Brasília, 1998.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

SANTOS, Sandra F. dos. Ritos funerários na Grécia Antiga: um espaço feminino. *Núcleo de Estudos da Antiguidade UERJ,* Rio de Janeiro,

n. 9, p. 348-365, 2010. Disponível em: <http://neauerj.com/Anais/coloquio/sandraferreira.pdf.> Acesso em: 11 nov. 2021.

SÓFOCLES. *Antígona*. Porto Alegre: L&PM, 2017.

SILVA, Maria de Fátima. Entre realidade e ficção: Ana Clitemnestra, de Carlos Henrique Escobar. *In*: MARA, Joseane; ARAÚJO, Orlando L. de; SILVA, Renato C. da. (org.). *Recepção dos mitos gregos na dramaturgia brasileira*. Catu: Bordô-grená, 2021. P. 49-76.

VOGUEL, Arno; FERREIRA, Regiane. A tragédia da Piedade: o grande drama da república. *Anuário Antropológico/2014*, Brasília, v. 40, n. 1, p. 165-201, 2015. Disponível em: <http://www.dan.unb.br/images/pdf/anuario_antropologico/Separatas%202014_I/AtragediadaPiedade.pdf.> Acesso em: 10 nov. 2021.

Um "aborto de cérebros inativos": a ascensão do fascismo do ponto de vista de Lewis Grassic Gibbon

Carolina de Pinho Santoro Lopes (UERJ/CPII)[1]

Introdução

Os textos literários não surgem em um vácuo, e sim estão inseridos em um contexto histórico, político e social. Muitas vezes, as obras respondem a esse contexto e contribuem para o diálogo sobre as questões mais prementes de seu tempo. O objetivo deste artigo é analisar a representação do fascismo na obra de Lewis Grassic Gibbon (1901-1935), com o foco na trilogia ficcional *A Scots Quair* (1932-1934) e em ensaios publicados na coletânea *Scottish Scene* (1934).

Lewis Grassic Gibbon era o pseudônimo adotado por James Leslie Mitchell em algumas de suas obras, especialmente naquelas mais relacionadas com a Escócia, sua terra natal. Oriundo da região rural de Mearns, no nordeste do país, o autor nasceu em uma família de camponeses. Ele deixou o vilarejo onde cresceu ainda jovem e, após passar por diferentes cidades e empregos, se fixou nos arredores de Londres em 1928, quando iniciou sua carreira literária. Gibbon demonstrou, desde cedo, uma preocupação com questões políticas e sociais, que se expressava particularmente em sua indignação em relação à desigualdade. O posicionamento político do escritor se manifesta em sua obra, tanto ficcional quanto não-ficcional.

Mais do que uma influência acidental, essa presença de questões políticas na obra de Gibbon parece ser parte de um projeto do autor, que rejeita tanto a arte que explora as mazelas vivenciadas pelos mais pobres quanto a que ignora flagelos sociais (GIBBON, 2007, p. 137-139). Em relação aos seus próprios escritos, ele afirma, de forma provocadora, "odeio o capitalismo; todos os meus livros são propaganda explícita ou implícita" (GIBBON, 2001, p. 739)[2]. Para o crítico

1. Graduada em Letras – Inglês/Literaturas (UERJ), Mestre em Literaturas de Língua Inglesa (UERJ) e doutora em Estudos de Literatura (UERJ). É professora do Colégio Pedro II.
2. A tradução desta citação, assim como a de todas as subsequentes, é de minha autoria. Texto original: "I hate capitalism; all my books are explicit or implicit propaganda"

literário William K. Malcolm, Gibbon acredita "no poder transformador [da arte] como um veículo utilitário para críticas sociais e políticas, como, enfim, um agente de mudança" (MALCOLM, 2016, p. 17)[3]. Assim, para Gibbon, os aspectos estéticos estão estreitamente ligados a um desejo de atuação política por meio de suas obras.

Nos textos sob análise, é possível perceber as marcas da opinião do autor quanto aos acontecimentos históricos da sua época. Nos artigos publicados em *Scottish Scene*, as impressões de Gibbon são expressas de forma mais direta, no estilo do autor, caracterizado pela ironia e pelo uso de palavras fortes. A coletânea *Scottish Scene*: Or the intelligent man's guide to Albyn foi publicada em parceria com o poeta escocês Hugh MacDiarmid (1892-1978) e continha ensaios de ambos os autores, assim como poemas de MacDiarmid e contos de Gibbon. O objetivo da obra era apresentar um panorama da Escócia nas primeiras décadas do século XX. Nesse sentido, Gibbon considera positivas as discordâncias em relação ao posicionamento de MacDiarmid, um nacionalista escocês que demonstrava certa simpatia pelo fascismo, como ilustrado em sua correspondência com ele: "vemos a cena escocesa de diferentes ângulos, e apresentamos uma imagem múltipla melhor" (MITCHELL, 1933b, p. 1)[4]. As cartas também demonstram a percepção de Gibbon sobre seu estilo enfático e polêmico. Ele comenta com certo humor, por exemplo, a sugestão dos editores de que os dois autores "[deveriam] moderar aqueles poderes admiráveis de invectiva – pelo menos, dentro de algum limite" (MITCHELL, 1933a[5]).

A trilogia *A Scots Quair* é composta pelos romances *Sunset Song* (1932), *Cloud Howe* (1933) e *Grey Granite* (1934). Todos se passam em localidades ficcionais inseridas no nordeste da Escócia, no período entre 1911 e o começo da década de 1930. A narrativa acompanha o amadurecimento da protagonista Chris, desde o final da adolescência até a vida adulta. Seu filho, o jovem Ewan, nasce no primeiro romance e recebe mais destaque conforme vai crescendo, ganhando

3. "its transformative power as a utilitarian vehicle for social and political criticism, as, ultimately, an agent of change"
4. "we view the Scottish scene from different angles, and give a better composite picture"
5. "we should both restrain those admirable powers of invective – at least, within bounds"

protagonismo especialmente no último volume, em que se torna um jovem adulto. A vida desses personagens se entrelaça com acontecimentos históricos da época representada, a exemplo da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Desse modo, a narrativa enfoca o impacto de grandes eventos na vida das pessoas comuns. A ascensão do fascismo é representada dentro desse contexto na trilogia, por meio de ações e falas dessa massa anônima frequentemente ausente nos textos historiográficos.

O fascismo em ensaios de Lewis Grassic Gibbon

Embora Lewis Grassic Gibbon tenha morrido em fevereiro de 1935, antes, portanto, da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e da exposição dos horrores do Holocausto, sua obra demonstra uma percepção aguda da ascensão do fascismo e das possíveis consequências desse acontecimento. Essa corrente política é mencionada em três dos ensaios publicados em *Scottish Scene*: The Wrecker: James Ramsay MacDonald, Glasgow e Religion. Nesses textos, Gibbon enfatiza o caráter totalitário do fascismo, assim como o ideal de pureza étnica dessa ideologia.

Em The Wrecker: James Ramsay MacDonald, Gibbon tece severas críticas ao político mencionado no título, que foi o primeiro membro do Partido Trabalhista a assumir o cargo de primeiro-ministro no Reino Unido. Ramsay MacDonald (1866-1937) exerceu essa função por dois períodos: por alguns meses em 1924 e entre os anos de 1929 e 1935. No artigo, Gibbon condena MacDonald pelo que considera uma traição aos ideais socialistas do Partido Trabalhista, caracterizando o seu primeiro mandato como "o governo mais Conservador desde o de Lorde Salisbury [Robert Gascoyne-Cecil (1830-1903), primeiro-ministro nos períodos de 1885-1886, 1886-1892 e 1895-1902]" (GIBBON, 2007, p. 129)[6]. Seu segundo período no governo foi marcado por cortes de gastos públicos, inclusive dos auxílios para os desempregados, uma medida que gerou grande descontentamento popular (THOMSON, 1977, p. 147). No final do ensaio, Gibbon se volta para o período em que escreve, a década de 1930, e expressa descontentamento mais uma vez, ao declarar que, mesmo que o Partido

6. "the most Conservative government since Lord Salisbury's"

Trabalhista alcançasse novas vitórias, "o espírito, a fé e a esperança" haviam desaparecido (GIBBON, 2007, p. 132)[7].

Ao enfocar o período contemporâneo, o autor deixa claro que observa um recrudescimento das tensões militares no contexto europeu. De acordo com Gibbon, "Novos exércitos estão se erguendo, brutais e rápidos, determinados, desesperados, mutuamente destrutivos, comunista e fascista" (GIBBON, 2007, p. 132)[8]. Assim, de certa forma, ele prenuncia o conflito que se desenrolaria em um futuro próximo, com o embate das forças soviéticas e das demais nações aliadas contra o Eixo nazifascista. A escolha de palavras de Gibbon na citação acima enfatiza a violência e a extensão da destruição envolvidas nos combates previstos. O tema da possível aproximação de uma nova guerra também está presente em *A Scots Quair*, como será discutido mais adiante. Esses ecos das ideias presentes nos ensaios de Gibbon em sua obra ficcional são recorrentes.

No artigo Glasgow, o retrato da maior cidade da Escócia tem como foco as condições de vida precárias dos 150 mil moradores das comunidades mais pobres. Como de costume, o autor ressalta o sofrimento dos grupos mais desfavorecidos, como no trecho a seguir:

> eles subsistem de comida da categoria de entranhas, mal cozida, mal ingerida com dentes rapidamente apodrecidos, cujo cuidado custa mais do que eles têm condições de pagar; trabalham – se têm emprego – em fábricas ou fundições ou no fedor intenso das Docas, horas trabalhosas, entediantes e prosaicas – hora a hora, dia a dia, desperdiçando os tecidos dos seus corpos e o material espiritual das suas almas; estão desempregados – vastos números deles – condenados a dias longos de olhares vazios, sem sapatos, trêmulos ao se esconderem nesse ou naquele beco pobre quando os cobradores dos locadores vêm, de mendicância destituída e desesperada nas agências de e nos Comitês de Assistência Pública; suas vozes são as vozes de homens e mulheres que tiveram sua humanidade roubada... (GIBBON, 2007, p. 135)[9]

7. "the spirit, the faith and the hope"
8. "New armies are rising, brutal and quick, determined, desperate, mutually destructive, communist and fascist"
9. "they live on food of the quality of offal, ill-cooked, ill-eaten with speedily-diseased teeth for the tending of which they can afford no fees; they work – if they have work – in factories or foundries or the roaring reek of the Docks toilsome and dreary and unimaginative hours – hour on hour, day on day, frittering away the tissues of their bodies and the spirit-stuff of their souls;

Essa vida terrível contrasta com o conforto dos mais abastados, que ainda julgam que essa parcela da população é privilegiada por contar com "educação gratuita, aluguéis baixos, nenhum imposto, auxílios estatais" (GIBBON, 2007, p. 136)[10]. Além de apontar essas contradições, Gibbon reforça a urgência de proporcionar condições dignas para os mais explorados. Segundo o autor, essa necessidade se sobrepõe a outros esforços humanos, pois "Não há nada na cultura ou na arte que valha a vida e a felicidade mais básica de um dos milhares que apodrecem nas favelas de Glasgow. Não há nada na ciência ou na religião" (GIBBON, 2007, p. 137)[11].

Nesse contexto de extrema desigualdade, o fascismo é entendido como mais uma corrente política ineficaz no alívio do sofrimento do povo. Em uma metáfora estendida, Gibbon traça um paralelo entre os problemas sociais de Glasgow e uma doença, e descreve as diferentes soluções propostas por cada grupo político. Para o autor, o tratamento correto na opinião do "investigador imparcial" deve ser uma cirurgia, proposta apenas pelo médico comunista (GIBBON, 2007, p. 139)[12]. Depois de satirizar os anarcocomunistas e os socialistas ortodoxos, Gibbon volta a sua crítica para os fascistas: "O diagnóstico do fascista: falta de sangue. Tratamento: sangria" (GIBBON, 2007, p. 140)[13]. O fascismo, portanto, não só seria incapaz de resolver os problemas sociais, mas ainda causaria o seu agravamento. Os nacionalistas e separatistas escoceses também são alvo do humor de Gibbon, sendo representados como movimentos inócuos no combate à desigualdade.

O autor também relaciona o fascismo com a opressão de minorias étnicas e com um ideal de pureza nacional. Nesse aspecto, a influência dessa ideologia é percebida no cenário escocês. Dentre uma

they are workless – great numbers of them – doomed to long days of staring vacuity, of shoelessness, of shivering hidings in this and that mean runway when the landlords' agents come, of mean and desperate beggings at Labour Exchanges and Public Assistance Committees; their voices are the voices of men and women robbed of manhood or womanhood..."

10. "Free education, low rent, no rates, State relief"
11. "There is nothing in culture or art that is worth the life and elementary happiness of one of those thousands who rot in the Glasgow slums. There is nothing in science and religion"
12. "impartial investigator"
13. "The Fascist diagnosis: lack of blood. Remedy: bleeding"

lista de crenças políticas absurdas, Gibbon menciona "a ideia de fascistas escoceses expulsando todos aqueles de sangue irlandês da Escócia, deixando Albyn completamente deserta salvo por uma meia dúzia de pictos pró-irlandeses como eu" (GIBBON, 2007, p. 137)[14]. A cidade de Glasgow recebia um grande número de imigrantes irlandeses e tem um longo histórico de sectarismo religioso. A referência aos pictos, o povo que habitava o território escocês durante a Antiguidade, reforça a preocupação dos fascistas com o resgate de uma suposta pureza racial. Para Gibbon, porém, esse é um ideal falacioso, como ilustrado pela sugestão de que uma Escócia sem indivíduos de outras origens seria praticamente despovoada. Além disso, ele se coloca do lado dos irlandeses, em oposição aos grupos que os veem como invasores indesejados.

Em Religion, Gibbon discute o papel e o impacto da religião na Escócia. Ele encontrou inspiração para sua compreensão da história na teoria difusionista, especialmente nas obras de Grafton Elliot Smith (1871-1937) e William James Perry (1868-1949), que acreditavam que a civilização teria se originado no Egito e se espalhado, a partir dali, para o restante do mundo (SASSI, 2015, p. 36). Essas ideias são o ponto de partida para Gibbon imaginar uma era de ouro da humanidade, quando os caçadores e coletores viviam de forma igualitária. A perspectiva de um período passado de liberdade das amarras da civilização, como a hierarquia social e as guerras, permite ao autor tanto manter a crença de que a humanidade é essencialmente boa quanto conceber um futuro utópico (MALCOLM, 2016, p. 23; SHIACH, 2015, p. 11). Dessa forma, a religião é compreendida por Gibbon como parte do arcabouço opressivo da civilização. No ensaio sob análise, por exemplo, ele afirma que os povos pré-históricos não tinham religião e que ainda existem indivíduos em locais remotos vivendo "tão alegremente sem religião" quanto eles (GIBBON, 2007, p. 183)[15].

Na parte final do ensaio, Gibbon prevê o inexorável fim da religião, algo positivo em sua opinião. No entanto, uma possível causa para que esse processo demorasse mais seria, segundo ele, a ascensão do fascismo. Sobre esse movimento político, Gibbon escreve que:

14. "the thoughts of the Scottish Fascists evicting all those of Irish blood from Scotland, and so leaving Albyn entirely deserted but for some half-dozen pro-Irish Picts like myself"
15. "as happily irreligious"

> Outro aborto de cérebros inativos – o fascismo – paira sobre um mundo atormentado, uma crença do bruto selvagem enlouquecido pelo cio, o degenerado covarde que teme o belo brilho metálico dos espaços abertos celestes, os ventos da mudança, o fluxo e o choro de mares e estrelas estranhos sobre a conduta e as esperanças humanas – que arrastaria os homens de volta a uma noite econômica, à escravidão do estado, à escravidão (toda forma de escravidão contribui para seu propósito) das instituições arcaicas da Religião. O que aconteceu na Itália e na Alemanha pode acontecer na Escócia. Os vários partidos nacionalistas escoceses têm grandes elementos do f. (GIBBON, 2007, p. 194-195)[16]

A passagem demonstra a visão negativa de Gibbon do fascismo como um movimento totalitário e retrógrado, que arrastaria a humanidade para as trevas. Além disso, o autor, mais uma vez, aponta o nazifascismo como uma ameaça dentro do contexto escocês, e não restrita à Itália e à Alemanha. Sua preocupação, portanto, abarca tanto o cenário internacional mais amplo quanto a política escocesa.

Em resumo, nos ensaios analisados, Gibbon associa o fortalecimento do movimento fascista com o aumento das tensões geopolíticas na Europa e a consequente possibilidade de novos conflitos armados. Ele também representa essa ideologia como ineficaz para combater a desigualdade social, um dos problemas mais urgentes em sua opinião. Gibbon ainda chama a atenção para o caráter reacionário e totalitário do fascismo, abordando inclusive a opressão de minorias étnicas. Por fim, a influência dessa corrente é percebida dentro do Reino Unido, sendo particularmente forte dentro de movimentos nacionalistas de acordo com o autor.

16. "Another abortion of inactive brains – that of Fascism – looms over a tormented world, a creed of the *must* jungle brute, the cowardly degenerate who fears the fine steely glimmer of the open spaces of the heavens, the winds of change, the flow and cry of strange seas and stars in human conduct and human hope – who would drag men back into economic night, into slavery to the state, into slavery (all slaveries aid his purpose) to the archaic institutions of Religion. What has happened in Italy and Germany may happen in Scotland. The various Scots nationalist parties have large elements of Fascism within them."

O fascismo em *A Scots Quair*

Essa tendência de crescimento do fascismo na política britânica é representada no segundo volume da trilogia, *Cloud Howe*, e particularmente no último romance, *Grey Granite*. Thomson afirma que a considerável desigualdade social da década de 1930 criou um contexto favorável à polarização política, o que deu força para a atividade de organizações fascistas no Reino Unido (THOMSON, 1977, p. 118, 148). Em *A Scots Quair*, o apoio ao fascismo está associado com membros da elite e indivíduos com maior grau de escolaridade. Um exemplo disso é a figura de Mowat, proprietário das terras em que está localizada a pequena cidade de Segget, cenário ficcional de *Cloud Howe*, e também dono da fábrica têxtil que é o centro da atividade econômica local. Esse personagem relaciona aspirações nacionalistas para a Escócia com uma admiração pelos acontecimentos políticos na Itália, que são, do seu ponto de vista, "realmente espantosos, o país acordando, recuperando sua alma, os líderes antigos de volta – com um ou outro novo. Disciplina, ordem, hierarquia –[17]tudo isso" (GIBBON, 2006, p. 369). Na perspectiva de Mowat, o ideal é trazer esses princípios para a Escócia, aliados a um resgate da cultura nacional, em uma espécie de retorno a um passado de prosperidade. A protagonista, Chris, questiona essa visão idealizada da história escocesa, interpelando Mowat: "*Alguma vez já existiu essa*[18]" (GIBBON, 2006, p. 370) . Para Chris, estar diante de Mowat a faz ver "o desfile da história", com os séculos de opressão imposta a camponeses como ela por pessoas da mesma classe que o jovem herdeiro, cuja família era dona de Segget[19] (GIBBON, 2006, p. 370). Os ideais fascistas de Mowat estão, portanto, ligados a uma posição de poder político e econômico e à hierarquia social perpetuada por longos períodos da história.

Outro simpatizante dessa corrente no romance é Alec Hogg, filho do prefeito de Segget, que considera os fascistas "ótimos, Conservadores,

17. "Rahly amazing, the country awakening, regaining its soul, its old leaders back – with a new one or so. Discipline, order, hierarchy – all that"
18. O discurso direto é sempre indicado por itálico na trilogia. Texto original: "*Was there ever the kind of Scotland you preach? – Happy, at ease, the folk on the land well-fed, the folk in the pulpits well-feared, the gentry doing great deeds? It's just a gab and a tale, no more*"
19. "the pageant of history"

assim, mas muito mais do que isso" (GIBBON, 2006, p. 324)[20]. Ele trabalha como escriturário na capital e é um personagem esnobe, repleto de "*maneirismos de Edimburgo*" (GIBBON, 2006, p. 325)[21], por fazer um trabalho não braçal em uma cidade grande. Isso reforça a ligação do fascismo com personagens que têm um sentimento de superioridade na trilogia. Essa relação torna-se ainda mais evidente na parte final do romance, quando Alec passa a rejeitar essa ideologia. Essa mudança ocorre depois que ele perde o emprego e passa por dificuldades sem receber qualquer ajuda dos outros membros do grupo fascista de que fazia parte. Após retornar para Segget e começar a remendar a pavimentação das ruas para seu sustento, Alec afirma que "não havia nada como um belo gosto da fome para fazer você se desencantar com as ideias em que acreditava [...] em relação às fantasias fascistas para a Escócia e a Juventude – bem[22]. Em *Grey Granite*, outros personagens arrogantes mostram-se alinhados a ideais autoritários. Um deles é John Cushnie, que mora na pensão administrada por Chris na cidade fictícia de Duncairn, uma metrópole industrial. Ele também possui um emprego burocrático, mas se sente desconfortável com sua posição social por ser oriundo de uma família da classe trabalhadora: "o que isso importava, você mesmo era classe média agora e não queria sequer lembrar que poderia ter sido um trabalhador vulgar[23]. Ao falar dos comunistas, John acusa esse grupo de manipular os trabalhadores e alega que "aquilo era o pior da classe trabalhadora: que eles podiam ser desencaminhados por agitadores, não tinham discernimento e precisavam ser fortemente controlados[24] . Para além dessa visão condescendente dos trabalhadores, essa citação sugere a crença de John na necessidade de uma autoridade forte, ecoando os valores expressados por Mowat.

A ascensão de Mussolini e Hitler ao poder e seu papel cada vez mais proeminente na política europeia são sugeridos por referências

20. "fine, Conservative, like, but a lot more than that"
21. "*Edinburgh touches*"
22. "there was nothing like a damn good taste of starvation to make you take ill with ideas you'd held [...] as for Fascism's fancies on Scotland and Youth – well, starvation's grip in your belly taught better"
23. "what did it matter, you were middle-class yourself now and didn't want ever to remember that you might have been a keelie labourer"
24. "that was the worst of the working class that they could be led astray by agitators, they'd no sense and needed to be strongly ruled"

a esses líderes em *Grey Granite*. Essas menções ocorrem em diálogos cotidianos, o que dá a entender que o estabelecimento desses regimes totalitários é um assunto que chama a atenção da opinião pública no romance. Além disso, ambas as figuras históricas são associadas à força bruta e à tirania nessas passagens. Um exemplo disso é quando Ma Cleghorn, sócia de Chris na administração da pensão, tenta abrir caminho entre a multidão na loja de departamento Woolworth's e acaba pisando no pé de um homem. Quando ele chama a sua atenção, ela responde "*Quê? Quer dizer alguma coisa?* e ele disse *Quero, sim. Quem você pensa que é – Mussolini?*[25]. Enquanto o homem desaprova o ditador italiano ao associá-lo com uma forma violenta de se portar, Ma não vê problema em ser comparada com ele, pois parece relacionar Mussolini, de forma positiva, com um modelo de masculinidade (GIBBON, 2006, p. 563). Já Hitler é associado com abuso de autoridade durante uma greve na fábrica em que Ewan, o filho da protagonista Chris, trabalha. Quando o policial Sim Leslie ameaça prendê-lo, outros trabalhadores reagem com revolta: "Um rosnado considerável se fez ouvir entre o povo em resposta, ninguém podia impedir os grevistas de fazer um piquete. Quem o filho da mãe pensava que era –[26]Hitler?" (GIBBON, 2006, p. 589) . Para os grevistas, Hitler personifica o autoritarismo e o desrespeito por direitos básicos, o que deixa entrever alguns dos discursos circulando sobre ele em Duncairn. Essa associação do regime nazista com o totalitarismo e a violência é reforçada com a prisão injusta de Ewan durante a greve. Quando o jovem é brutalmente agredido na prisão, ele se funde a uma série de grupos perseguidos:

> não mais Ewan Tavendale de forma alguma, mas perdido e ensanguentado em uma centena de corpos enfraquecidos e torturados ao redor do mundo, na Escócia, na Inglaterra, nos covis de tortura da Alemanha nazista, nas fossas de tormentos da Ucrânia polonesa, uma coisa lívida e retorcida nas prisões onde torturam os comunistas de Nanquim, um menino negro em uma cela do Alabama enquanto enfiam as navalhas em sua carne, castrando com diligência e uma crueldade prolongada. (GIBBON, 2006, p. 609-610)[27]

25. "*Ay? Anything to say?* and he said *Ay, I have. Who do you think you are – Mussolini?*"
26. "A fair growl went up from the folk at that, no body could stop strikers picketing their works. Who did the fat sod think he was – Hitler?"
27. "not Ewan Tavendale at all any more but lost and be-bloodied in a hundred broken and tortured bodies all over the world, in Scotland, in England, in the torture-dens of the Nazis in Germany, in the torment-pits of the Polish

A referência à tortura perpetrada pelos nazistas na Alemanha reafirma o caráter ditatorial desse regime. Além disso, Gibbon aproxima diversos grupos oprimidos em diferentes locais do mundo, enfatizando as similaridades entre eles e apontando a possibilidade de repressão em contextos políticos variados.

A própria motivação para a greve tem a ver com um aumento da produção de armamentos, o que reflete a intensificação das tensões geopolíticas mencionada por Gibbon na sua obra não-ficcional, como analisado anteriormente. No começo da década de 1930, a fábrica Gowans and Gloag passa a contratar mais operários por conta de uma maior demanda por peças de metal. Ao descobrir que essas peças seriam utilizadas para a fabricação de munição e cilindros de gás para uso bélico, o jovem Ewan tenta convencer os colegas a paralisarem a produção. Como estratégia persuasiva, ele relembra os efeitos terríveis dos ataques com gás mostarda durante a Primeira Guerra Mundial, em mais um exemplo da ênfase de Gibbon na brutalidade vivenciada pelos indivíduos em meio aos processos históricos. Os demais trabalhadores se mostram indiferentes à produção de armamentos, uma vez que isso proporcionou uma diminuição no número de desempregados e que eles acreditavam que apenas estrangeiros, especialmente asiáticos e negros, seriam afetados por novos conflitos militares. Ewan, porém, defende a necessidade de solidariedade internacional, considerando "um espírito de porco miserável" aquele que "não se importava por estar fazendo coisas que seriam usadas para explodir trabalhadores chineses, pessoas como ele, em pedacinhos" (GIBBON, 2006, p. 576)[28]. A greve acaba sendo deflagrada com o foco na precarização das condições de trabalho na fábrica. No fim, os trabalhadores obtêm algumas conquistas, mas a produção de armamentos continua, o que é entendido por Ewan como uma derrota. Ao tentar consolá-lo, Jim Trease, o líder do Partido Comunista, menciona o grande interesse do Japão na compra de armas, em uma referência à política expansionista japonesa que levaria o país a participar da Segunda Guerra Mundial.

Ukraine, a livid, twisted thing in the prisons where they tortured the Nanking Communists, a Negro boy in an Alabama cell while they thrust the razors into his flesh, castrating with a lingering cruelty and care"

28. "a poor swine [...] it didn't matter to him he was making things to be used to blow Chinese workers to bits, people like himself"

A visão de Ewan de que é necessário estender a solidariedade para além de fronteiras nacionais ou raciais se fundamenta na percepção das similaridades de grupos oprimidos em diferentes momentos históricos ou espaços geográficos. O jovem se identifica com "os camponeses e os escravos e a gente comum" (GIBBON, 2006, p. 550)[29], o que o leva a priorizar os laços entre indivíduos da mesma classe social em relação a outros tipos de ligação, como o patriotismo. A posição de Ewan nessa questão se aproxima da opinião expressada por Gibbon no ensaio Glasgow, em que afirma que "a salvação do mundo não se encontra nem no nacionalismo nem no internacionalismo, aquelas duas metades gêmeas de um inteiro idiota", mas em "cosmopolitismo supremo" (GIBBON, 2007, p. 142)[30]. A proximidade entre as ideias de Gibbon e do seu personagem é comentada pelo crítico literário Ian Campbell (1974), que vê o jovem Ewan como a corporificação das crenças políticas do autor. Esse alinhamento ideológico, de fato, pode ser observado em diversos momentos de *A Scots Quair*, como na passagem citada.

O crescimento do fascismo torna Ewan e Jim Trease mais pessimistas em relação ao futuro. Ewan diz a seu companheiro de luta que não há mais estudantes de esquerda, mas apenas fascistas e nacionalistas, e como consequência, "a luta pelo futuro era dos trabalhadores contra todo o mundo" (GIBBON, 2006, p. 649)[31]. Ele acredita que a ascensão da ideologia fascista vai retardar a revolução dos trabalhadores. Uma ideia parecida é expressa em uma conversa entre o personagem e a sua namorada, Ellen, em que ele afirma que a mudança vai demorar para acontecer porque "o capitalismo tinha ainda cem ardis para esquivar-se do próprio fim, o fascismo, *New Deals*, a teoria do crédito social, a guerra: o fascismo provavelmente duraria mais que os demais" (GIBBON, 2006, p. 639-640)[32]. A noção de que o capitalismo possui diferentes facetas que o ajudarão a perdurar faz com que Ewan duvide da possibilidade de transformação da realidade durante o seu tempo de vida. Consequentemente, sua luta

29. "peasants and slaves and common folk"
30. "the world's salvation lies in neither nationalism nor internationalism, those twin halves of an idiot whole [...] ultimate cosmopolitanism"
31. "the fight for the future was the workers against all the world"
32. "capitalism had a hundred dodges yet to dodge its own end, Fascism, New Deals, Douglasism, War: Fascism would probably outlast the lot"

política não pareceria dar fruto por um longo período. No entanto, ele considera que é importante persistir embora "*a História*" se mostre "*nossa senhora, e não a serva que imaginávamos...*" (GIBBON, 2006, p. 640)[33]. Apesar da sensação de ser apenas mais uma engrenagem no sistema, Ewan não vê outra forma de agir a não ser continuar lutando por seus ideais. Essas impressões são compartilhadas por Jim Trease, que chega a prever a vinda de uma nova guerra:

> Ele disse que duvidava que fossem jamais ver a revolução dos trabalhadores no seu tempo, o capitalismo tinha atravessado crises antes e faria isso de novo, estava suficientemente bem organizado na Grã-Bretanha para suportar dez milhões de desempregados, quanto mais os dois e meio atuais, o fascismo estabilizaria e as guerras ajudariam, elas estavam vindo, as guerras, mas vindo lentamente. (GIBBON, 2006, p. 651)[34]

Jim está convencido de que o capitalismo é forte o bastante para resistir mesmo em meio a uma crise social profunda como a vivenciada naquele momento. Nesse sentido, Ewan e Jim revelam uma visão mais cética do engajamento político, pois esperam que a mudança ocorra apenas no longo prazo.

Considerações finais

Como explorado antes, Gibbon aborda o surgimento e a ascensão do fascismo tanto em sua obra ficcional quanto na não-ficcional. Muitas das características centrais atribuídas pelo autor a essa corrente política em seus ensaios também estão presentes na trilogia *A Scots Quair*. A ideia de que uma nova guerra, decorrente das mudanças no cenário geopolítico, se aproximava, por exemplo, pode ser observada nas referências a uma corrida armamentista e nas previsões dos personagens Ewan e Jim Trease no último romance da série. O caráter

33. "*History our master not the servant we supposed. . .*"
34. "He said he misdoubted they'd ever see workers' revolution in their time, capitalism had taken crises before and would take them again, it was well enough organized in Great Britain to carry ten million unemployed let alone the two and a half of to-day, Fascism would stabilize and wars help, they were coming, the wars, but coming slow"

autoritário e brutal do nazifascismo também pode ser observado nas referências feitas ao longo da trilogia tanto à brutalidade das prisões nazistas quanto às figuras de Hitler e Mussolini, relacionadas à violência e ao abuso de autoridade. Além disso, a percepção de que o fascismo é uma ameaça no contexto doméstico da política escocesa é representada pela simpatia de alguns personagens por essa ideologia. O fato de que eles são retratados de forma negativa em *A Scots Quair* pode ser relacionada com as críticas mordazes do autor ao fascismo. A representação dos simpatizantes desse movimento político como personagens que pertencem à elite ou aspiram a fazer parte dela também pode refletir a visão de Gibbon de que o fascismo se descola da busca por uma sociedade mais igualitária e visa à manutenção do *status quo*, como mencionado no ensaio Glasgow.

A noção da expansão do fascismo como uma ameaça de retrocesso também pode ser percebida na obra de Gibbon. Se, no ensaio Religion, essa ideologia é ligada ao prolongamento da influência da religião na sociedade, algo negativo na perspectiva do autor, Ewan e Jim Trease preveem o atraso da revolução dos trabalhadores como consequência do crescimento do fascismo em *A Scots Quair*. Ambos os personagens consideram improvável que a sociedade se torne mais igualitária em um futuro próximo. Ainda em Religion, Gibbon também faz previsões a respeito do possível prevalecimento do fascismo:

> Se, por acaso, esse for o rumo dos acontecimentos, resta esperar que o historiador (embora ele mesmo a caminho do cadafalso ou da berlinda) olhe para o processo com uma indiferença fria, vendo-o como não mais do que um desvio temporário, algo que, por sua natureza, não pode durar. A humanidade sobreviveu a essa doença por tempo de mais para perecer em seu último acesso de febre ou cair permanentemente em *delirium tremens*. (GIBBON, 2007, p. 195)[35]

Nessa citação, Gibbon expressa pessimismo em relação a um possível futuro em que o fascismo se torne dominante, enfatizando a repressão

35. "If such should be the play of chance it is to be hoped that the historian (albeit himself on the way to the scaffold or the pillory) will look on the process with a cool dispassion, seeing it as no more than a temporary deviation, a thing that from its nature cannot endure. Man has survived this disease far too long either to perish in its last bout of fever or permanently retire into delirium tremens"

do historiador, figura que seria um obstáculo ao controle da representação do passado pelo regime. No entanto, o autor também manifesta uma esperança cautelosa de que esse futuro nefasto não perdure por muito tempo. Para Gibbon, então, a ameaça fascista não deve ser motivo para uma apatia desesperançosa, mas para a perseverança da resistência, o caminho escolhido pelo jovem Ewan. Há, no horizonte, a esperança de que o fascismo seja efêmero, como todos os ideais humanos na visão da protagonista Chris: apenas "nuvens que deslizavam indistintas para a noite" (GIBBON, 2006, p. 448)[36].

Referências

CAMPBELL, Ian. Chris Caledonia: the Search for an Identity. *Scottish Literary Journal*, Glasgow, v.1, n. 2, p. 45-57, 1974.

GIBBON, Lewis Grassic. *A Scots Quair*. Edimburgo: Polygon, 2006.

GIBBON, Lewis Grassic. *Smeddum:* A Lewis Grassic Gibbon Anthology. Edimburgo: Canongate, 2001.

GIBBON, Lewis Grassic. *The Speak of the Mearns*. Edimburgo: Polygon, 2007.

MALCOLM, William K. *Lewis Grassic Gibbon:* A Revolutionary Writer. Edimburgo: Capercaillie Books, 2016.

MITCHELL, James Leslie. [*Correspondência*]. Destinatário: Christopher M. Grieve (Hugh MacDiarmid). Welwyn Garden City, 17 set. 1933a. 1 carta.

MITCHELL, James Leslie. [*Correspondência*]. Destinatário: Christopher M. Grieve (Hugh MacDiarmid). Welwyn Garden City, 24 out. 1933b. 1 carta.

SASSI, Carla. The Shifting Identities of Mitchell and Gibbon. In: LYALL, Scott (ed.). *The International Companion to Lewis Grassic Gibbon*. Glasgow: Association for Scottish Literary Studies, 2015. p. 33-46.

SHIACH, Morag. Lewis Grassic Gibbon and Modernism. In: LYALL, Scott (ed.). *The International Companion to Lewis Grassic Gibbon*. Glasgow: Association for Scottish Literary Studies, 2015. p. 9-21.

THOMSON, David. *England in the Twentieth Century*. Harmondsworth: Penguin, 1977. (The Pelican History of England, v. 9).

36. "Clouds that sailed darkling into the night"

Entre o Brasil Oficial e o Brasil Real: as representações das classes sociais em *Auto da Compadecida* e *Farsa da Boa Preguiça*, de Ariano Suassuna

Daniel Reis Pessanha (UFF)[1]

Ariano Suassuna, em seu discurso de posse para a Academia Brasileira de Letras, afirma ter lido em Alfredo Bosi, uma distinção, feita por Machado de Assis, indispensável para se entender o processo histórico brasileiro: "Não é desprezo pelo que é nosso, não é desdém pelo meu país. O país real, esse é bom, revela os melhores instintos; mas o país oficial, esse é caricato e burlesco". (BOSI, 2017, p. 186). Levando em consideração que a primeira edição de *História Concisa da Literatura Brasileira*, livro onde se encontra a frase referenciada de Machado de Assis, data de 1970, não se pode afirmar que este pensamento já estava presente em Ariano Suassuna quando escreveu as peças *Auto da Compadecida* (1955) e *Farsa da Boa Preguiça* (1960). Entretanto, é possível perceber em suas peças, através da representação das classes populares e das classes abastadas, esses dois Brasis, o Brasil real e o Brasil oficial. Tendo como base a compreensão de mimesis como "a imitação da realidade, ou melhor, sua representação" (HUBERT, 2013, p. 9) apresentado por Marie-Claude Hubert em seu livro *As grandes teorias do teatro* (2013), o presente artigo tem como objetivo analisar as personagens representadas em *Auto da Compadecida* (1955) e *Farsa da Boa Preguiça* (1960) como mimesis da realidade social e econômica encontrada no Brasil.

Em *Casa-grande & Senzala* (1933), Gilberto Freyre já apresentava os antagonismos da formação brasileira:

> Considerada de modo geral, a formação brasileira tem sido, na verdade, como já salientamos às primeiras páginas deste ensaio, um processo de equilíbrio de antagonismos. Antagonismos de economia e de cultura. A cultura europeia e a indígena. A europeia e a africana. A africana e a indígena. A economia agrária e a pastoril. A agrária e a mineira. O católico e o herege. O jesuíta e o fazendeiro. O bandeirante e o senhor de engenho. O paulista e o emboaba. O pernambucano e o mascate. O grande proprietário e o pária. O bacharel e o analfabeto. **Mas predominando sobre todos**

1. Graduado em Letras (UFF). Mestrando em Literatura Brasileira (UFF).

> **os antagonismos, o mais geral e o mais profundo: o senhor e o escravo**. (FREYRE, 2006, p. 116, grifo nosso)

Compreendendo o antagonismo predominante entre o senhor e o escravo, que marca o distanciamento social entre ricos e pobres, um fato que se mantém até hoje, percebe-se que o Brasil, sob o ponto de vista social, é extremamente marcado pela segregação. Torna-se possível, portanto, entender com mais clareza a distinção feita por Machado de Assis.

No livro *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil* (1995), encontra-se a seguinte afirmação sobre o distanciamento social e cultural vivido no Brasil: "com efeito, no Brasil, as classes ricas e pobres se separam umas das outras por distâncias sociais e culturais quase tão grandes quanto as que medeiam entre povos distintos." (RIBEIRO, 2015, p. 158-159). A partir desta afirmação de Darcy Ribeiro, percebe-se que, no Brasil, ocorre uma separação tão profunda entre as classes sociais que se chega ao ponto de compará-las a povos distintos. Ainda em Darcy Ribeiro encontra-se a seguinte afirmação sobre as classes dominantes:

> A classe dominante bifurcou sua conduta em dois estilos contrapostos. Um, presidido pela mais viva cordialidade nas relações com seus pares; outro, remarcado pelo descaso no trato com os que lhe são socialmente inferiores. Assim é que na mesma pessoa se pode observar a representação de dois papéis, conforme encarne a etiqueta prescrita do anfitrião hospitaleiro, gentil e generoso diante de um visitante, ou o papel senhorial, em face de um subordinado. (RIBEIRO, 2015, p. 164)

A partir desta citação, é possível perceber um certo tipo de comportamento e tratamento apresentado pelas classes dominantes que, no trato com os seus iguais, revela cordialidade, mas, em face de alguém que lhe é "socialmente inferior", nas palavras de Darcy Ribeiro, se utiliza de um tratamento marcado pelo descaso. Em outras palavras: os grupos pertencentes aos estratos sociais mais abastados se afirmam pela diferença, humilhando e destratando os brasileiros pertencentes às classes menos abastadas. É justamente sob esse ponto de vista que se analisa as personagens da dramaturgia de Ariano Suassuna, isto é, estuda-se tais representações tomando como base o tratamento a que são submetidos nas peças. Tem-se, portanto, uma

preocupação em compreender as relações sociais que ocorrem entre as classes dominantes e as classes populares. É através dessa compreensão que se pode identificar a separação de um país em dois, percebendo a existência de dois Brasis.

Ao abordar as representações das classes sociais na dramaturgia de Ariano Suassuna, tomando como base as citações de Gilberto Freye e Darcy Ribeiro, pode-se acabar percorrendo um caminho que levará a uma generalização que em nada contribuirá para o avanço das questões sociais no Brasil. Em *Literatura e Sociedade* (1965), Antonio Candido realiza uma importante advertência sobre o exagero de uma verdade:

> Nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la. Mas também, nada mais perigoso, porque um dia vem a reação indispensável e a relega injustamente para a categoria do erro, até que se efetue a operação difícil de chegar a um ponto de vista objetivo, sem desfigurá-la de um lado nem de outro. (CANDIDO, 2019, p. 13)

Se é um fato que a sociedade brasileira é marcada por um grande distanciamento social, não o é a afirmação de que toda pessoa pertencente às classes dominantes adote um comportamento de descaso diante de uma pessoa pertencente às classes menos abastadas. Dessa forma, o presente artigo tem como foco os estratos sociais das classes abastadas que se afirmam pela diferença, o que leva ao tipo de tratamento exposto por Darcy Ribeiro. Feita esta ponderação, pode-se seguir com a análise.

Retomando o já citado *Literatura e Sociedade* (1965), de Antonio Candido, busca-se apresentar ainda, a modalidade de estudo de tipo sociológico em literatura adotada para esta análise. No livro, Antonio Candido enumera algumas modalidades de estudos, explicando o foco de cada um, sendo o segundo tipo que será abordado por este artigo. Isto é, o "formado pelos estudos que procuram verificar a medida em que as obras espelham ou representam a sociedade, descrevendo os seus vários aspectos". (CANDIDO, 2019, p. 19). Em outras palavras, tem-se como objetivo, como já foi dito, compreender esse espelhamento da sociedade brasileira na obra de Ariano Suassuna. Ademais, tem-se como base ainda a definição de análise sociológica da literatura encontrada no livro *Teoria da Literatura em suas fontes* (1975), de Luiz Costa Lima:

> A análise sociológica em geral se caracteriza pela abordagem das condições que mostram como o fato literário se constitui em instituição social, i. e., como uma modalidade discursiva diante da qual a comunidade de leitores se posta com um conjunto determinado – homogêneo ou heterogêneo – de expectativas". (LIMA, 2002, p. 663).

Tendo isso em vista, Luiz Costa Lima afirma que "as obras literárias não são a imagem da sociedade, mas apenas a contém". (LIMA, 2002, p. 674). Diante disso, a análise sociológica proposta procura compreender a sociedade que está contida nas peças *Auto da Compadecia* (1955) e *Farsa da Boa Preguiça* (1960).

Em *Auto da Compadecia* (1955), percebe-se claramente o distanciamento social apresentado por Darcy Ribeiro (1995) quando se observa o tratamento que os patrões de João Grilo e Chicó impõem sobre os seus empregados. Os maus-tratos e as explorações aos quais são submetidos evidenciam muito bem a visão de um certo estrato social brasileiro oriundo das classes dominantes, que vê o povo pobre como mera força de trabalho, negando qualquer possibilidade de dignidade humana, como se vê na reclamação de João Grilo:

> Ó homem sem vergonha! Você ainda pergunta? Está esquecido de que ela deixou você? Está esquecido da exploração que eles fazem conosco naquela padaria do inferno? Pensam que são o Cão só porque enriqueceram, mas um dia hão de me pagar. E a raiva que eu tenho é porque quando estava doente, me acabando em cima de uma cama, via passar o prato de comida que ela mandava pr'o cachorro. Até carne passada na manteiga tinha. Pra mim nada, João Grilo que se danasse. Um dia eu me vingo! (SUASSUNA, 2014, p. 29-30)

Neste trecho é possível identificar um completo desprezo pela dignidade humana de uma pessoa pobre que, doente e em cima de uma cama, era obrigado a ver o prato de comida que o cachorro recebia, levando-o a se comparar com um animal e a chegar à seguinte conclusão: a sua vida valia menos do que a de um cachorro. Citando mais uma vez Darcy Ribeiro, é possível compreender esse tipo de comportamento proveniente de alguns segmentos da sociedade brasileira:

> As atuais classes dominantes brasileiras, feitas de filhos e netos dos antigos senhores de escravos, guardam, diante do negro, a mesma atitude de desprezo vil. Para seus pais, o negro escravo, o forro, bem como o mulato, eram mera força energética, como um saco de carvão,

> que desgastado era substituído facilmente por outro que se comprava. Para seus descendentes, o negro livre, o mulato e o branco pobre são também o que há de mais reles, pela preguiça, pela ignorância, pela criminalidade inatas e inelutáveis. (RIBEIRO, 2015, p. 167)

Tal visão pode ser percebida na peça *Farsa da Boa Preguiça* (1960), onde se encontra claramente a raiva de Aderaldo contra Joaquim Simão:

> ADERALDO
> Agora o que eu quero é essa mulher!
> Esse poeta me irrita:
> Diz que vive como quer!
> Vou tomar a mulher dele
> Da forma como quiser!
>
> (SUASSUNA, 2020, p. 40)

> ADERALDO
> [...] Se há, no mundo, um homem para eu ter raiva, esse é um:
> é pobre, preguiçoso e orgulhoso!
> Ele se faz de feliz só pra me fazer raiva!
> Não está vendo que eu não posso acreditar nisso
> – um homem feliz, morrendo de fome!
> Eu tenho três carros, vinte casas,
> em cada casa onde estou, tenho sete criados!
> Tenho ações, o agave, o algodão, meu matadouro...
> Tempo é ouro!
> Se você quiser, Nevinha, tudo isso é seu:
> meu ouro, meu gado, minha energia!
>
> (SUASSUNA, 2020, p. 58)

Aderaldo, representando a classe dominante e motivado por sua cobiça pela esposa do poeta, encontra na preguiça de Joaquim Simão o motivo para desprezá-lo. No entanto, o desprezo não é suficiente, e Aderaldo começa a falar sobre todas as suas posses a fim de humilhar, diante de Nevinha, Joaquim Simão. Diante disso, percebe-se, mais uma vez, o tratamento destinado aos mais pobres por setores das classes dominantes.

Ao representar as classes populares do Nordeste e as formas como são tratadas em *Auto da Compadecida* (1955) e *Farsa da Boa Preguiça* (1960), Ariano Suassuna revela não só a sociedade nordestina, mas também uma parcela da sociedade brasileira que ultrapassa essas fronteiras, isto é, que pode ser percebida em outras regiões do Brasil.

Um outro ponto também ressaltado na obra de Ariano Suassuna é, não só o modo como os patrões tratam os seus empregados, mas também o que move as relações sociais apresentadas. No caso da peça *Auto da compadecida* (1955), Antônio Moraes é o único personagem que se enquadra, de uma maneira mais clara, no tipo de classe dominante a que Darcy Ribeiro se refere, no entanto, é possível perceber essas relações sociais em outros personagens que compõem a peça. O primeiro exemplo a se citar para tratar dessa questão é o do padre João e do bispo. O primeiro ato da peça começa tratando de um cachorro que está, nas palavras de Chicó, "se ultimando", cachorro este que pertence à mulher do padeiro. João Grilo, ao perceber que o padre não iria benzer o cachorro se contasse de quem era, diz que o cachorro é do major Antônio Moraes, pois sabia que sendo o cachorro do poderoso major o padre aceitaria benzê-lo. Neste ato ocorre uma nítida percepção sobre como João Grilo compreende muito bem a sociedade que o cerca e se utiliza dessa clareza para manipulá-los. Por isso, Marina de Oliveira afirma no livro *Os Miseráveis entram em cena, 1950-1970* (2016) que "as trapaças são uma forma de amenizar a situação de precariedade de ambos, que, com um chefe avaro, recebem um salário que mal dá para comer". (OLIVEIRA, 2016, p. 12). João Grilo compreende, portanto, que as relações sociais que o cercam são movidas, principalmente, pelo poder social e econômico. Desse modo, o padre nega benzer o cachorro num primeiro momento, mas reconsidera ao saber que o cachorro é de Antônio Moraes. Ou seja, o que determinou a decisão final do padre foi a posição social do dono do cachorro. Por isso, ao ser questionado por Chicó pela mentira que havia contado, João Grilo afirma:

> Era o único jeito do padre prometer que benzia. Tem medo da riqueza do Major que se pela. Não viu a diferença? Antes era "Que maluquice, que besteira!", agora "Não vejo mal nenhum em se abençoar as criaturas de Deus!"". (SUASSUNA, 2014, p. 27).

Ainda no livro de Marina Oliveira, percebe-se que as trapaças só encontram êxito porque exploram "as fraquezas das personagens ludibriadas", o que só reforça a afirmação de que João Grilo compreende muito bem a sociedade que o cerca:

> Por outro lado, é importante ressaltar a relatividade do alcance maléfico das trapaças, na medida em que refletem apenas as fraquezas

> das personagens ludibriadas. Assim, as primeiras invenções dos maltrapilhos revelam a hipocrisia de certos funcionários da Igreja Católica, pois fica notório que o Padre só decide abençoar o cão quando acredita que ele pertence ao poderoso major Antônio Moraes. Depois disso, a suposta crença no testamento do cachorro mostra a conivência dos religiosos em executar o enterro sacrílego mediante suborno. O engodo direcionado à mulher do padeiro, por seu turno, revela a sua desmedida ambição, uma vez que, fascinada pela ideia de ficar rica, ela acredita na insólita possibilidade de um gato descomer dinheiro. A falácia direcionada a Severino do Aracaju também se vale da ingênua devoção do pistoleiro ao padre Cícero. (OLIVEIRA, 2016, p. 13).

Compreende-se, portanto, que João Grilo atua em *Auto da Compadecida* (1955) como o personagem astuto que manipula os demais ao seu bel-prazer, sendo a inteligência a sua maior arma para a sobrevivência em uma sociedade fortemente marcada por injustiças sociais.

Por outro lado, se em *Auto da Compadecida* (1955), apenas o Major Antônio Moraes se enquadra na classe dominante, do ponto de vista econômico, em *Farsa da Boa Preguiça* (1960), Ariano Suassuna apresenta de maneira muito mais clara, dois personagens dessa classe, a saber, Aderaldo Catacão e Dona Clarabela. Isto é, se na primeira peça a separação entre as classes se dá apenas pela questão econômica, na segunda, além da questão econômica, tem-se também a intelectual e religiosa. Em *Farsa da Boa Preguiça* (1960), é a personagem de Dona Clarabela que representará a sua diferença, frente ao povo, através da intelectualidade e do ateísmo.

> CLARABELA
> A vivência! Está na moda, também!
> Não é coisa que eu invento!
> A vivência do amor faz parte, agora,
> da problemática do casamento!
> É outro tema palpitante do momento,
> um problema de comunicação,
> para evitar a poluição populacional e a massificação!
> Você precisa fazer um curso, Aderaldo!
>
> ADERALDO
> Curso de quê, Clarabela?

CLARABELA
Qualquer curso! Se for dado por um alemão neomarxista é melhor!
Mas, na falta dele, um americano neoliberal
ou um sociólogo tropicalista também serve!

(SUASSUNA, 2020, p. 62-63)

A partir desta citação percebe-se que a intelectualidade de Clarabela é uma intelectualidade da moda, em outras palavras, é uma falsa intelectualidade. A importância não se assenta no conhecimento em si, mas, sim, no fazer um curso da moda. Desse modo, não importa se for um "alemão neomarxista, um americano neoliberal ou um sociólogo tropicalista". A intelectualidade e o acesso ao conhecimento, no caso da peça, o acesso a um conhecimento da moda, funciona apenas como uma marcação social, pois não se constrói nada a partir desse conhecimento, sendo apenas mais uma forma de alguns setores das classes dominantes se diferenciarem das classes populares.

Além da moda intelectual, Clarabela apresenta ainda o seu ateísmo como mais uma forma de se diferenciar de Joaquim Simão. Em um certo momento da peça, Clarabela demonstra interesse em ter relações com um homem "rústico" e, quando se vê sozinha com Simão, faz a proposta. Joaquim Simão, diante da proposta, e após ser chamado de medroso, responde: "Sou! E lhe digo mais: tem que ser assim! O homem, pra viver certo, tem que respeitar três coisas: a mulher, o que é certo e Deus!" (SUASSUNA, 2020, p. 86). Clarabela, ao receber a resposta de Simão e perceber a sua religiosidade, apresenta, em tom de superioridade, o seu ateísmo:

CLARABELA
Deus! Agora, sim! Era o que faltava! Ora Deus!
Isso é coisa superada, Simão!
Deus é uma ideia superada e obscurantista,
inventada pelos impostores e exploradores.
Pergunte a Aderaldo:
nós dois somos ateus e livres-pensadores!
Aderaldo é neoliberal,
mas eu sou social-democrata!

SIMÃO
A senhora pegue com essas coisas, vá se fiando,
que quando der fé, está no Inferno das Pedras,
no terceiro caldeirão, chiando!

CLARABELA
Ih, que coisa anacrônica e vulgar!
Medo de Deus! E, ainda por cima,
medo de mulher! Que Vergonha!

(SUASSUNA, 2020, p. 86)

Tem-se, portanto, um outro tipo de marcação social: o ateísmo. Isto posto, Clarabela, ao perceber que não conseguiria nada com Simão, diz: "Ah, já vi que você é inteiramente medíocre, um sujeito desclassificado, sem qualquer sensibilidade! Pensava encontrar um puro, um Poeta, um original, e lá vem você com Inferno, medo, Deus e amor conjugal!" (SUASSUNA, 2020, p. 87). Nesta citação, a busca pelo distanciamento social através do desprezo pela religião fica ainda mais evidente. Compreende-se, portanto, na peça de Ariano Suassuna, que o distanciamento social e cultural vivido pelos setores menos abastados da população brasileira, não se dá apenas pela via econômica, mas também pela intelectual e religiosa. Dessa forma, na *Farsa da Boa Preguiça* (1960), diferentemente de *Auto da Compadecida* (1955), tem-se muito claramente a representação da classe dominante e, diante disso, a peça de Ariano Suassuna expõe a percepção de Aderaldo e Clarabela sobre as classes populares.

Em um outro momento da peça, Aderaldo começa a se tornar um rico que controla os seus gastos. Diante dessa postura, Clarabela se vê preocupada, pois, se Aderaldo continuar dessa forma, o casal não poderá continuar afirmando a sua diferença em relação ao povo.

ADERALDO
Que gente mais estranha! Cada dia
a gente se convence mais desta verdade:
as classes populares
estão cada vez mais incapazes
de compostura e de dignidade!

CLARABELA
É isso mesmo, Aderaldo! Mas,
por falar em compostura,
precisamos tomar cuidado com a nossa.
Suas medidas de economia são salutares,
mas, se continuam muito rigorosas,
daqui a pouco ninguém nos respeita mais.
Você não viu esses dois Vaqueiros? Eles

> **veem a gente levando o mesmo estalão de vida deles, e aí ficam nos julgando gente da sua laia**
>
> (SUASSUNA, 2020, p. 204, grifo nosso)

Tendo em vista essa situação, Clarabela faz a seguinte afirmação: "uma certa representação nossa é indispensável ao respeito do Povo. Por que, por exemplo, você não mantém, mais, um mordomo?" (SUASSUNA, 2020, p. 205). Tem-se, mais uma vez, a representação da preocupação das classes dominantes encontradas na sociedade brasileira, que não só contribui para o distanciamento social e cultural das classes no Brasil, mas também dele depende para afirmar a sua diferença. É este distanciamento que separa o Brasil oficial do Brasil real.

Considerando tudo o que foi dito, torna-se possível compreender o extremo distanciamento social que é representado nas peças através das personagens das classes abastadas e das classes populares. Isto posto, entende-se a importância da frase machadiana para Ariano Suassuna e para a sua compreensão do país. O autor chama a atenção, portanto, para um país dividido pela desigualdade social.

Referências

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira.* 51. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária.* 13ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2019.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal.* 51ª ed. rev. São Paulo: Global, 2006.

HUBERT, Marie-Claude. *As grandes teorias do teatro.* Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

LIMA, Luiz Costa. A análise sociológica da literatura. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Literatura em suas fontes, vol. 2.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 659-688.

OLIVEIRA, Marina de. *Os Miseráveis entram em cena: Brasil, 1950-1970.* 1ª.ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil.* 3ª.ed. São Paulo: Global, 2015.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida.* 36ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

SUASSUNA, Ariano. *Farsa da Boa Preguiça.* 13ª.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.

A resistência feminina em três contos de Marilene Felinto

Edilva Bandeira (UFMS/CTPL)

Introdução

A produção e circulação da literatura escrita por mulheres tem avançado a passos lentos e firmes nas instâncias de poder que dominam a produção, circulação e legitimação da literatura no Brasil, como editoras, universidades, mídia e crítica especializada.

Na narrativa e na poesia o volume da produção das mulheres aumenta inexoravelmente, seja com publicações pelas grandes e pequenas editoras, autopublicações impressas, digitais em blogs, sites, apresentações em saraus, slam, feiras e festas literárias.

Essas mulheres que escrevem atualmente são narradoras e poetas de diferentes lugares do Brasil levantando suas vozes e falando na prosa e no verso de questões contemporâneas que afligem às mulheres e à sociedade, como violência contra a mulher, machismo, opressão, misoginia, mercado de trabalho, gravidez, sexualidade, envelhecimento e muitas outras questões que oprimem e interditam a vivência feminina.

Como as narradoras e poetas que estão levantando suas vozes, ocupando espaços literários e produzindo ficção no Brasil, Marilene Felinto compartilha com elas a denúncia da violência perpetrada pelo estado e pela sociedade contra a mulher e contra às pessoas negras, denúncia também o machismo, o racismo e a miséria. É uma escritora experiente que produz há muito tempo.

Nasceu em Recife em 1957, mudou-se para São Paulo na década de 1970. Em São Paulo graduou-se em Letras pela USP, estreou na literatura com o elogiado romance *As Mulheres de Tijucopapo*, obra premiada com o prêmio da União Brasileira dos Escritores (1981) e prêmio Jabuti (1982). Além de escritora, trabalha como tradutora, jornalista e cronista. Em suas colunas no Jornal *Folha de São Paulo* na década de 1990, causou várias polêmicas com posicionamentos feministas, antirracistas e contrários aos interesses das elites políticas, econômicas e sociais. Escreveu durante muitos anos na revista *Caros Amigos*. Além das *Mulheres de Tijucopapo*, publicou as obras, Graciliano *Ramos: Outros heróis e esse Graciliano* (1983). *O lago encantado de Grongonzo* (1987),

Postcard, (1991) *Jornalisticamente incorreto* (2001), *Obsceno abandono: amor e perda* (2002) e *Contos Reunidos* (2019). Traduziu obras de Patricia Highsmith, Thomas Wolfe, Edgar Alan Poe, Sam Shepard, Mariana Alcoforado, John Fante e outros.

Este trabalho discute e analisa os contos "Ilsa, Vanilsa, Valdaísa;" "Grávida como minha mãe" e "Embalagem para presente," da obra *Contos Reunidos* (2019). Nesses três contos, Felinto narra as vivências e resistências de mulheres, que vivem plenamente, ainda que precariamente, interditos representados por violências, objetificação do corpo feminino e a opressão que se manifesta contra as mulheres em diferentes épocas e espaços. Direcionando-as a determinados destinos que lhes são reservados pela sociedade patriarcal em que elas estão inseridas.

A construção das personagens femininas é marcada por memórias, questionamentos e a busca para entender seus lugares no mundo em meio aos papéis de trabalhadoras, mães e prostitutas que lhes são impostos. Os três contos trabalham com a memória e também com o tempo presente. As personagens se recusam a entregar-se a um possível destino reservado às mulheres

Os contos objetos da análise desse trabalho é uma autopublicação produzida por ocasião da participação vigorosa e elogiada de Marilena Felinto na FLIP 2019 (Festa Literária Internacional de Paraty).

Em "Ilsa, Vanilsa, Valdaísa;" a personagem principal é uma índia Caeté nomeada como Tia da narradora-personagem, que admira a alegria e delicadeza da tia em meio a vida sofrida pelo trabalho pesado em fábricas de cimento e tecido que enfrentou durante a vida.

Em "Grávida como minha mãe," narrado em primeira pessoa, o questionamento é sobre o destino de parideira imposto a mulher, a violência e servidão que o peso de carregar um útero impõe a mulher, especialmente quando ela deseja ter um filho e experimenta o medo da devastação que a gravidez provoca no corpo.

Em "Embalagem para presente," a narradora-personagem é uma prostituta que se vê como presente de aniversário enviado a um cliente. Identificando-se como objeto de uma rifa, de um jogo de azar da vida, ela se questiona e relembra a dor e a solidão que sente em sua condição de prostituta.

O professor da Faculdade de Letras da UFRJ, João Camilo Penna, no prefácio da coletânea *Contos Reunidos* (2019), afirma que os contos mostram não apenas a talentosa escritora revelada nos romances,

eles confirmam Felinto como grande escritora da geração de narradores que surgiram na década de 80. A coletânea reúne contos inéditos e também reedições de contos publicados em *"Postcard"* (1991).

> Ler Marilene Felinto é ter a certeza de que se está diante de algo realmente novo. Seu lugar é solitário na narrativa brasileira contemporânea, um marco no deserto que há tempos ameaça encobrir essa área de nossa literatura. É a árvore possível, que surge não se sabe por quais efeitos da genialidade, mas que é tão somente raiz, terra e vida. (PENNA, 2019, p. 10)

Marilene Felinto como mulher negra e nordestina, posiciona-se publicamente sobre questões políticas e sociais que afetam o país, especialmente aquelas ligadas ao racismo, machismo e discriminação contra mulheres, sejam elas negras, brancas ou indígenas. Sua literatura denuncia a situação de opressão e marginalidade em que vivem às mulheres pobres, a margem do mercado de consumo e dos valores considerados tradicionais das famílias brasileiras, casamento, maternidade e determinados comportamentos esperados das mulheres, como o não uso livre de seus corpos.

Em *A Literatura e a formação do homem* (1972) Antônio Candido, aponta a literatura como manifestação artística que transfigura a realidade para relatar às experiências e investigar a identidade e o destino humano.

Ao construir suas personagens femininas, seja em romances ou contos, Felinto cria mulheres rebeldes que brigam, gritam, choram de frustração e não se conformam com um suposto e opressivo destino reservado à mulher.

Nos contos objetos da analise desse trabalho, Marilene Felinto, transfigura a realidade para investigar a identidade e relatar o destino, vivências dessas mulheres desamparadas, subjugadas, mas que lutam por autonomia e liberdade.

Memórias e resistência em "Ilsa, Vanilsa, Valdaísa"

Narrado em 1ª primeira pessoa por uma narradora-personagem, protagonista (auto diegética), o conto é iniciado com questionamentos da narradora que está no velório da tia nas profundezas do Nordeste, local de origem tanto da tia, quanto da narradora. Durante o velório a

narradora é tomada por memórias das vivências da tia quando morou em São Paulo, tão distante da terra em que nasceu e amava. "Quem teria tirado do seu local de origem uma pessoa como essa minha tia, e botado ali naquele estranho bairro de Rochdale, Osasco, São Paulo?" (FELINTO, 2019, p.11).

O local de origem da tia é o sertão nordestino, ela é descrita como índia caeté de cabelo liso e negro, remando no rio Igaraçu de margem a margem. No desenvolvimento da diegese a narradora continua à beira do caixão de defunto da tia, recordando e se questionando sobre o destino dessa mulher que veio de tão longe morar e sofrer em São Paulo, terra prometida, que encerra fartura e prosperidade no imaginário de tantos nordestinos. Em São Paulo, a tia é oprimida e vive uma vida de privações e pobreza da mesma maneira em que vivia no Nordeste. Na capital paulista sua vida é cercada pela saudade das cidades nordestinas onde nasceu e viveu grande parte da vida e para onde volta na velhice.

> No seu caixão de defunto – ele que encerrava ali um pedaço inteiro, carinhoso da minha infância -, minha tia levava embora para sempre e todo sempre o tal Rochdale, onde ela vivera seu tempo de retirante nordestina na cidade grande do Sudeste, seu tempo dolorido de saudade de Itapissuma, de Igarassu. (FELINTO, 2019, p.12)

O tempo da narrativa é o tempo presente do velório, mas este tempo se desloca para o passado por meio das recordações da protagonista. É um passado de memórias da tia morando no bairro de Rochdale, que alagava todos os anos, localizado na periferia de Osasco, munícipio da grande São Paulo, da tia pescando no rio, vendo a narradora nascer na casa pobre da Vila operária em que moravam às famílias que trabalhavam na fábrica de cimento, que poluía tudo, desumanizando o ambiente e as pessoas do lugar. A tia é testemunha de vários acontecimentos que perpassam a vida da protagonista.

> Tia é testemunho. Tia é quando alguém me viu nascer às margens do rio Cuieiras, na casa da vila operária da fábrica que produzia toneladas de cimento, o pó subindo solto na atmosfera, maltratando os operários, as tias, o pai, a mãe, as meninas recém-nascidas. O pó do cimento, o calcário em pó....as condições desumanas..., os Ermírios, os homens cavalos que mandavam na fábrica. (FELINTO, 2019, p.13)

A recordação da tia, do apito da fábrica, da luta pela sobrevivência, da fé religiosa, da exploração a que as pessoas estavam submetidas pela gente rica que mandava ali, como "os Lundgren" e Ermírios", proprietários das fábricas de cimento e de tecido que empregavam (e exploravam) os trabalhadores e trabalhadoras locais.

A memória da tia é testemunho dessas experiências vividas pela narradora. A recordação da tia se cruza com a lembrança de outra mulher que a narradora conheceu no sertão de sua infância. Esta mulher era uma operária desterrada, separada dos filhos e demais familiares, longe de casa, trabalhando nas fábricas dos ricos senhores que empregavam e exploravam a população trabalhadora do lugar.

> Conheci uma mulher assim, originária de Landrisales, vivendo num desterro também longínquo, operária, apartada dos seus, dos filhos, das coisas todas dela. Landrisales, Rochdale, Lundgren, Ermírios...que nomes são esses? Onde fica Landrisales tia? Que nomes. (FELINTO, 2019, p.14)

O espaço em que as personagens habitam nas memórias da narradora é distópico, hostil, nele às mulheres percorrem caminhos sombrios, são sempre exploradas e expostas à pobreza. São lugares de nomes estranhos que assustam, pois trazem em si a representação da violência simbólica representada pela exploração e pobreza.

Só no penúltimo parágrafo do conto a tia é nomeada como Ilsa, durante o conto inteiro nas memórias que a personagem trouxe à tona, ela foi chamada pela narradora apenas de Tia. A memória também se manifesta e permanece nos nomes das filhas e netas, Ilsa, Vanilsa e Valdaísa.

A narradora também busca memórias da tia em fotos, nos lugares que visitaram juntas no último encontro. Busca dentro de si todas as memórias possíveis da tia, guardiã de suas memórias infantis, são essas memórias que fazem a ligação afetiva e dolorosa, entre o interior da protagonista e o exterior de sua vida atual nesse momento do velório da tia. A memória da ruína da vila operária da sua infância dialoga com a ruína pessoal buscada pela narradora dentro de si. A morte da tia desencadeia a busca pelas vivências alegres e tristes que compõem sua trajetória existencial. "Tia é quando procuro por minhas ruínas e já não encontro mais" (FELINTO, 2019, p.14)

O útero como representação da opressão em "Grávida como minha mãe"

Este conto também é narrado em 1ª pessoa por uma narradora autodiegética que participa da narrativa como personagem principal. É um conto curto, de duas páginas, centrado no fluxo de consciência de uma mulher que deseja ter um filho, fora do corpo.

A narradora verbaliza angustiadamente, logo no início do conto, o desejo de ter um filho e o medo do estrago que tal ato fará em seu corpo. "Louca para ter um filho, mas não sou caixa, não sou saco onde se alojem coisas que depois serão cuspidas para fora, expulsas de mim" (FELINTO, 2019, p. 19).

O monólogo continua anunciando esse desejo obsessivo de ter um filho, mas não usando seu corpo de mulher, que constantemente é devassado e violentado por entradas e saídas. "Louca para ter um filho sonhado, mas não com esse devassado corpo de mulher – essa devastação por onde entram e saem membros, gentes, seres". (FELINTO, 2019, p.19). Ela argumenta sobre o vazio que ouviu falar que fica dentro da mulher quando o filho sai. "Dizem que é a mais insuportável das ausências" (FELINTO, 2019, p.19).

Ela deseja, sonha com um mundo em que as mulheres não tenham mais útero, apenas óvulos para serem fecundados em outro lugar que não o útero, lugar abençoado e louvado em diferentes culturas, mas que para a personagem é lugar de opressão, de violência contra a mulher. "Eu não vejo a hora de haver uma mutação na espécie e as mulheres não terem mais útero, somente óvulos que serão fecundados em uma caixa" (FELINTO, 2019, p. 20). O desejo de um útero artificial vai se intensificando no decorrer da narrativa, a protagonista desejando que todos os seus órgãos sejam artificiais, menos os do prazer, colocando o prazer acima do dever da procriação, preceito caro a sociedade judaico-cristão em que vive a personagem.

Para libertar-se dos incômodos que cercam sua condição de mulher como menstruação e sintomas provenientes da gravidez, ela recorda as gravidezes da mãe e descobre que ela chorava muito e tinha desejos de chupar manga verde. A protagonista quer saber como a mãe se comportava quando estava grávida dela, pergunta a todos, mas nem a mãe, a irmã mais velha, as tias, o pai, ninguém lembra.

A personagem lamenta afirmando que precisava dessa memória. Por que ela precisava dessa memória? Para se fortalecer e fugir da

estranha vontade de ser mãe sem querer que seu corpo fosse usado nessa função? Ser mãe é um desejo feminino? O instinto materno pode manifestar-se em uma mulher junto com o medo da gravidez? "Uma lástima – pois alguém precisava ter para mim essa memória de quando eu ainda estava na barriga de minha mãe" (FELINTO, 2019, p.20).

No último parágrafo do conto, ela retoma o desejo de ter o filho, repete o que foi dito anteriormente, numa repetição obsessiva, usando as mesmas palavras para verbalizar o desejo de um útero artificial para não enfrentar as dores e agonias associadas a gravidez. "Eu quero que venha logo esse útero artificial porque eu não sou caixa, eu não sou saco onde se guardam coisas por um tempo e depois retiram essas coisas" (FELINTO, 2019, p.20).

O desejo da personagem por um útero artificial contradiz o papel do útero como representação feminina presente em várias culturas, sejam elas patriarcais ou matriarcais. Ele é visto como benção quando procria e maldição quando não dá frutos, é estéril. No decorrer da história, mulheres foram elevadas ou desprezadas pelo produto de seus úteros.

> O útero representa todas as mulheres, com ou sem o órgão físico. Através deste ponto simbólico, que é a casa da alma feminina, parimos a nós mesmas, gestamos sonhos e concebemos projetos. Lá existe uma morada onde todas as mulheres puderam, podem e poderão se acolher, é o lugar de onde todos nós viemos. (STRACK, 2003, p. 28)

A personagem deseja a mutação da espécie para que a mulher não esteja mais submetida a determinação de parir por meio do corpo que as portadoras de um útero estão. Essa ideia é retomada novamente no conto, numa repetição obsessiva que busca a libertação da mulher da opressão que muitas vezes as portadoras de um útero sofrem. "Eu não vejo a hora de haver uma mutação na espécie e as mulheres não terem mais útero, somente óvulos que serão fecundados em uma caixa" (FELINTO, 2019, p.20).

Essa ideia retomada obsessivamente remete a um desejo da personagem de uma outra vida possível à mulher, que não a colocasse nessa situação inexorável e considerada natural para a sociedade, ter que parir, quando deseja um filho.

A mulher objetificada em "Embalagem para presente"

Assim como nos contos anteriores "Ilsa, Vanilsa, Valdaísa;" e "Grávida como minha mãe", este "Embalagem para presente," também é escrito em primeira pessoa, por uma narradora que é a personagem principal da trama.

A narradora começa contar a história enquanto está à porta de um cliente como presente de aniversário enviado por alguém que não é mencionado. As frases iniciais do conto atestam o grau de insignificância com que a protagonista se define. "Isso sou somente eu, você repare que soa como um sopro, um silvo, uma aragem, uma coisinha de nada, um olho de brasa alumiando na escuridão" (FELINTO, 2019, p. 25).

Há uma rápida descrição do espaço ficcional como uma rua fétida, suja de uma cidade grande, a personagem constata que a solidão impregna sua vida composta de muitos dias ruins. "Cidade grande é isso, solidão. Eu não sei quais foram os piores dias de minha vida, de tantos que foram" (FELINTO, 2019, p. 26).

Os dois parágrafos seguintes do conto são uma autodescrição depreciativa de sua triste condição de prostituta, ali de saltos altos, boca e olhos pintados, roupa apertada, minissaia e meia arrastão, parada à espera de alguém. Ela se descreve como o estereótipo da mulher depravada, perdida, condenada socialmente na perspectiva dos valores patriarcais e tradicionais familiares brasileiro, em que o ideal de mulher é a recatada, com roupas sóbrias, mulher de um homem só.

Mediante pagamento há uma autorização de posse de seu corpo pelo cliente a quem ela foi oferecida como presente de aniversário. Há autocensura e dor no consentimento de uso do seu corpo exposto a venda, alugado e oferecido como presente. "Pode me pegar, me leva para dentro da sua casa, me deita na sua cama conjugal. Você não me quer? Pois eu estou aqui para me dar a você. Oferecida, como eu sempre fui, toma! Me toma. Feliz Aniversário". (FELINTO, 2019, p. 26).

Conforme a diegese vai se aprofundando o mergulho na dor pela protagonista cresce e caminha para um clímax emocional vivido por ela ao relatar dores e vivências opressivas que culminam em choros em escritórios de advogados e consultórios médicos. Há experiências com choques e agulhas que a levam a um estado de desespero insuportável.

A dor de viver é brutal, o que a leva a pensar que viver é estar em uma prisão acompanhada pelo abandono e a solidão. "É verdade que

eu tenho achado uma prisão viver – ultimamente eu tenho achado a vida uma prisão. Minha orelha está cheia de agulhas que doem, meu peito está cheio de abandono que dói". (FELINTO, 2019, p.26).

No último parágrafo do conto há o aprofundamento da consciência íntima da protagonista, a descoberta de quem ela é no mundo, uma mulher objeto, puta, vagabunda, concubina, amante. A constatação de que os homens só a querem nesses termos: de negação de sua identidade de mulher e aceitação de sua utilidade apenas de objeto usado e descartado sem sentimento ou consideração. "Sou essa, em laço de fita de seda: você repare que sai como um sussurro que eu, puta, daria no fundo do seu ouvido, como tantas vezes dei: porque eu só sirvo para você se for como vagabunda concubina sua? Por que você não me quis? (FELINTO, 2019, p. 26).

O tom do conto desce, desacelera, a personagem faz uma última reflexão carregada de cansaço e de descoberta de seu lugar no mundo, como objeto de rifa, prêmio dado a alguém "no jogo de azar da vida". Essa reflexão encaminha o final da narrativa para um clímax de dor, de desespero, de constatação da triste condição de rejeição de seu eu de mulher.

A construção das personagens femininas nos três contos

Conforme nos reporta Baker (1974), o escritor norte americano Ernest Hemingway em entrevista em 1954, falou sobre a *metáfora do iceberg,* que se fundamenta em sua afirmação de que escrevia com base no princípio do iceberg, em que apenas uma parte mínima é visível, está acima da água, a maior parte está submersa, escondida nas profundezas escuras. Para Hemingway a grandeza do iceberg é que somente um oitavo de sua grandeza brilha ao sol, enquanto sete oitavos estão submersos, e as partes que estão submersas, que não aparecem, são as que robustecem o iceberg.

A teoria do iceberg desenvolvida por Hemingway é assimilada por críticos e escritores posteriores que se baseiam sempre no princípio das camadas submersas dos contos. Marcadores de ampliação da compreensão dos contos de Hemingway estão submersos, símbolos, pistas que levam a outros caminhos interpretativos das narrativas estão abaixo da superfície, esperando que o leitor, "explorador paciente", se disponha mergulhar em busca desses mistérios.

Ribeiro (2020, p.1) afirma: "Para alcançar o efeito cumulativo do iceberg, a linguagem deve buscar a pureza mais completa, a ausência de efeitos decorativos, assim podemos expressar a essência da linguagem narrativa como ação pura, como descrição substantiva".

A linguagem articulada por Felinto, seja na fala das personagens, seja na narrativa, não apresenta efeitos decorativos, é linguagem dura, às vezes até brutal, é econômica e descreve à ação de maneira suscinta, o leitor precisa mergulhar profundamente no texto para compreender os recortes e labirintos da arquitetura literária de sua prosa. Os significados sempre estão submersos.

> Marilene dá o seu recado numa linguagem próxima da linguagem oral, frases curtas – na maioria das vezes os períodos não ultrapassam uma linha –, registrando o que a sua personagem diz, pensa ou o que mal formula. E o faz com a precisão de um atirador de elite, disparando palavras mortíferas, rancorosas, mas de uma quase intratável ternura: "as palavras carbúnculo" em que Mário de Andrade via a possibilidade e o princípio de "um carinho diamante". (CATANI, 1987, p. 30.)

Marilene Felinto constrói sua artesania literária articulando o dito e o não dito pela boca das personagens e deixando ao leitor a tarefa de procurar na parte submersa do conto mais detalhes das vivências dessas mulheres sofridas, angustiadas, desprezadas, solitárias.

A história visível dessas mulheres-personagens, que na narrativa são representadas como trabalhadora indígena, pobre, mulher que teme a devastação do corpo pela maternidade, prostituta solitária e rejeitada à porta do cliente, remete a indagações sobre a vivência "secreta" dessas mulheres, vivências que estão submersas, abaixo da superfície aparente da narrativa. Por que Ilsa (a única personagem que tem nome) voltou ao final da vida para o lugar de pobreza de onde fugiu? Por que a personagem de "Grávida como minha mãe" tem tanto pavor de engravidar? Por que a prostituta se sente triste e rejeitada? Não há respostas na narrativa para essas questões, essas respostas estão mergulhadas nas camadas submersas do texto. Neste há apenas símbolos, pistas interpretativas, que levam o leitor para as águas profundas das narrativas em busca das respostas aos seus questionamentos.

A análise feita nesse trabalho, buscou contextualizar os contos compreender os textos literários em seu contexto histórico, como objetos artísticos frutos de um projeto estético e ideológico de sua

autora. Os três contos de Marilene Felinto abordam memórias e vivências femininas em uma perspectiva de consciência histórica sobre a opressão feminina, ainda muito presente na sociedade atual. A trama narrativa se desenvolve por meio de ações acontecidas em espaços e tempos reais, as vozes das mulheres que falam nos contos apresentam um discurso às vezes claro, às vezes ambíguo, que levam o leitor por diferentes caminhos interpretativos.

> O conhecimento artístico está centrado no dialogismo, na polifonia, na ambiguidade, podendo atingir a própria contradição: algo pode ser e não ser ao mesmo tempo, dependendo da perspectiva, do ponto de vista do leitor ou espectador. A obra de arte nunca encerra um único sentido, sendo possíveis várias e diferentes interpretações (D'ONOFRIO, 1999, p. 22)

A construção das personagens femininas feitas por Marilene Felinto nos contos analisados é coerente com o projeto de literatura construído pela autora desde o início de sua produção literária. Suas personagens femininas são fortes, resistentes, indomáveis, conscientes do mundo bruto e masculino que enfrentam, mas sempre plenas de força para questionarem sua condição no mundo e lutarem por emancipação e liberdade plena.

Considerações finais

Este trabalho fundamentou-se na "teoria do iceberg" proposta por Hemingway que trabalha com a noção de camadas submersas dos contos em que há uma história visível na superfície e uma história invisível abaixo da superfície narrativa. Nos contos analisados a história visível é de pobreza, rejeição, questionamentos e memórias, a invisível é de resistência, de lutas femininas que não sabemos, deduzimos pelo comportamento, ações e vozes das personagens. Há um monólogo íntimo de memória e de linguagem pulsante da narradora e das personagens.

Fundamentou-se também na teoria de Antônio Candido (1972), que apresenta a literatura como manifestação artística que transfigura a realidade para relatar às experiências e investigar a identidade e o destino humano. O destino das personagens dos contos é permeado pelas experiências das mulheres pobres, marginalizadas, incompreendidas. Como transfiguração da realidade o texto literário

é influenciado pela história, ideologia e "espírito do tempo". Está impregnada de conflitos, dores, beleza e interesses pessoais e sociais próprios da condição humana.

Bastos (2013, p.3), comentando o trabalho ficcional de Marilene Felinto, afirma que as personagens mais densas e multifacetadas construídas pela autora são sempre mulheres nordestinas, solitárias, exploradas, abandonadas, que não se abatem diante das dificuldades, mas que as enfrentam, protestando, gritando, não se calando diante das injustiças a que estão expostas.

> O olhar, sempre fulminante, é visto primeiramente em sua operação de escolha do material que, pertencente ou contíguo à vida da escritora, passa a integrar sua narrativa. A proximidade entre autora e narradora adensa o olhar, que se torna ainda mais poderoso em sua ação de atravessar as mentiras que impregnam e justificam a relação entre personagens, para revelar o vazio subjacente às existências (BASTOS, 2013, p. 4)

Analisar um texto literário é cruzar zonas claras e escuras da tessitura ficcional, é trilhar caminhos nas entrelinhas dos labirintos narrativos, poéticos e dramáticos construídos pelos autores.

No mundo ficcional criado por Felinto nos três contos, as personagens femininas estão subordinadas aos acontecimentos passados que determinam o presente e alteram o futuro. A cosmovisão presente nos contos aponta para um espaço hostil às mulheres, em que elas vivem, sofrem e resistem, subordinadas a uma ordem cruel imposta a elas. O espaço-tempo habitado e vivido por elas é carregado de interditos ditados por valores patriarcais que as oprime e aprisiona de várias maneiras.

A escrita de Marilene Felinto interliga passado e presente pelo fio condutor da miséria, violência e opressão feminina. As vivências das mulheres-personagens construídas por ela sinalizam caminhos possíveis de sobrevivência e resistência.

Suas personagens não se dobram ao destino que às vezes parece determinista em sua crueldade e opressão, elas lutam, gritam, protestam, brigam, recusam-se a desistir de viver e de lutar. São mulheres fortes, valentes, que com seus saberes e experiências ousam sonhar com uma vida melhor.

Essa é a grandeza do texto de Felinto, uma literatura seca, ácida, brutal, de densidade metafórica profundamente representativa da escrita

contemporânea ficcional, que em seu fazer literário, articula um projeto estético e ideológico conectado com a realidade social brasileira.

Referências

BASTOS, Dau. *A ficção feroz de Marilene Felinto*: ensaio sobre as mulheres de Tijucopapo. EUTOMIA – Revista de Literatura e Linguística. Recife, 12 (1): 38-63, Jul./Dez. 2013. Disponível em: file:///C:/Users/Microsoft%20Windows/Downloads/405-1119-1-PB.pdf. Acesso em 3 de setembro de 2021.

BAKER, Carlos. *Hemingway*: o escritor como artista. São Paulo: Civilização Brasileira, 1974.

BOSI, Alfredo (Org.). *O Conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1973.

BRAIT, Elisabeth. *A personagem*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1985.

CATANI, Afrânio. *O lago encantado de Grongonzo*. São Paulo: Leia Livros. Ano IX, setembro, 1987, p. 30. Publicado originalmente no extinto Leia Livros. São Paulo. Ano IX, setembro, 1987, p. 30.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal.* São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CAMPOS, Cláudia Arruda; HOSSNE, Andrea Saad; RABELLO, Ivone Daré (Org.). *Ficções:* leitores e leituras. Cotia, SP: Ateliê, 2001.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Metodologia do trabalho intelectual*. São Paulo: Atlas, 1999.

FELINTO. Marilene. *Contos reunidos*. São Paulo: Edição da autora, 2019.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

GOTLIB, Nádia Battella. *A teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1990.

RIBEIRO, Rauer Rodrigues. *Hemingway:* um mergulho na "Teoria do iceberg". Disponível em: https://editorapangeia.com.br/a-arte-de-escrever-16-hemingway-um-mergulho-na-teoria-do-iceberg/ Acesso em 30 de agosto de 2021.

STRACK. Hanna. *A benção do ventre materno:* o útero na simbologia da Europa antiga, do Egito antigo, na Bíblia e as consequências para uma espiritualidade da criação, hoje. http://www.hanna-strack.de/wp/wp-content/uploads/2011/09/A-B%C3%A9ncao-do-Ventre-Materno.pdf. Acesso em 5 de setembro de 2022.

Fora de forma – a escrita da crise

Evelina Hoisel (UFBA/CNPq)[1]

Inicio estas reflexões recortando uma citação do capítulo "Fora de forma" (p. 181-216), de *Guerra em surdina,* do escritor Boris Schnaiderman (1ª edição de 1964). Trata-se da frase que abre o capítulo que escolhi para nomear minha abordagem sobre a escrita da crise. Cito: "Desde o início da investida sobre o vale do Pó, João Afonso passou a viver num turbilhão" (SCHNAIDERMAN, 2004, p. 181).

A palavra turbilhão aparece diversas vezes neste capítulo, funciona como uma espécie de motivo condutor (*leitmotiv*) para caracterizar os acontecimentos que marcaram a participação do narrador-protagonista, João Afonso, na Segunda Guerra Mundial, expondo a violência dos conflitos no palco da guerra, a Itália. E, como motivo condutor dessas vivências, os movimentos turbinados pelas tensões inscrevem-se também na sua escrita, uma escrita de crise, uma escrita fora de forma, constituída por amontoados de memórias, medos, incertezas, angústias, tristezas e desânimo, fantasmas que atravessam a subjetividade de João Afonso, ela também, fora de forma, isto é, deformada, feita de resíduos, restos, fragmentos de pensamentos que se disseminam em ritmo acelerado e pulsam caoticamente na subjetividade de João Afonso.

Do *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (HOUAISS; VILAR, 2001, p. 2787), recorto alguns dos significados da palavra turbilhão:

> massa gasosa, freq. massa de ar, em forte movimento giratório;
>
> sorvedouro, voragem;
>
> [Figurado] agitação intensa que envolve de modo vertiginoso;
>
> [Figurado] aquilo que impele, arrasta ou excita impetuosamente;
>
> [Figurado] algo que cria perturbação, confusão ou que devasta, destrói com rapidez e violência;
>
> turba: multidão em movimento ou desordem;
>
> [Figurado] qualquer movimentação circular de coisas e pessoas.

1. Professora Titular de Teoria da Literatura da UFBA, Pesquisadora CNPq1D, Líder do Grupo de Pesquisa em Teoria da Literatura, Literatura Comparada e Criação Literária /Diretório CNPq.

E essa é a característica da escrita do diário de João Afonso ao narrar sua participação na Segunda Guerra Mundial, como integrante da Força Expedicionária Brasileira, no capítulo "Fora de Forma" – bem como em outros capítulos, como "Sem quartel nem compaixão". Uma escrita que escorre impetuosamente em fluxos e refluxos, em tensões e afrouxamentos.

Se o tema dessa narrativa memorialística, historiográfica e autobiográfica é relatar a atuação do personagem narrador no território italiano, lutando contra o fascismo, o foco dos episódios narrados desloca-se constantemente do cenário exterior do campo de batalha para flagrar os conflitos que se processam na intimidade do protagonista e dos demais participantes da guerra, uma guerra em surdina, uma guerra abafada, não audível, porque não se escutam as explosões dos conflitos interiores, como são ouvidos os estrondos dos tiros dos canhões lançados sobre os inimigos. Na guerra em surdina, as irrupções interiores são interceptadas pela escrita turbilhão – a escrita da crise – dos diários de João Afonso, escritos não só pela necessidade de organizar os acontecimentos e imprimir-lhes uma ordem, mas também para registrar sentimentos e sensações, e examinar-se, pois, como observa o próprio narrador-protagonista: "Guerra? A guerra se trava é no íntimo de João Afonso. Carrancudo, ensimesmado, ele se encolhe no capotão, enquanto o jipe voa em seu regresso clandestino às posições de artilharia" (SCHNAIDERMAN, 2004, p. 113).

Pode-se entender, a partir dessas considerações, o título do romance *Guerra em surdina,* de Boris Schnaiderman (cuja 4ª Edição é de 2004): mostrar que, por trás de soldados treinados para não temerem a guerra, para desafiarem a morte, existem os homens com todas as suas fragilidades, angústias, incertezas, temores e medos. Aliás, a palavra medo, assim como a palavra turbilhão, circula constantemente na escrita de João Afonso, que dedica um dos últimos capítulos do livro a esse tema – "Medo", "pois o que houve de mais importante em toda a guerra foi mesmo o medo" (SCHNAIDERMAN, 2004, p. 217). O medo que se incorporou ao cotidiano dos soldados da Força Expedicionária Brasileira – FEB, na Itália, diante de tantas atrocidades vividas.

Observa-se na narrativa de *Guerra em surdina* um jogo de alternância de um narrador em terceira pessoa que se desdobra, assumindo também a primeira pessoa. |E esse jogo escritural é relevante para que se estabeleça a variedade de pontos de vistas por meio dos quais

a guerra é percebida, sentida, narrada, divulgada e, primordialmente, vivenciada na intimidade dos soldados brasileiros e de todos aqueles que lutaram nos campos de batalha durante a Segunda Guerra Mundial e se encontram representados nos diários de João Afonso.

Se o narrador em terceira pessoa possibilita uma visão da guerra mais objetiva, mais distanciada, de caráter mais documental do ponto de vista historiográfico – e aqui faço um parêntese para citar uma fala de João Afonso, já no final da narrativa, ao declarar: "Sou um homem histórico, um monumento ambulante, não preciso pensar, não devo até!" (SCHNAIDERMAN, 2004, p. 237) – é o narrador em primeira pessoa que melhor dramatiza os sujeitos em crise diante das horripilantes cenas de violência, sangue, mortes e sofrimentos humanos, da promiscuidade da vida no exército, do amontoado informe dos escombros – esqueletos de edifícios, sobrados sem tetos, estátuas decapitadas, "um mundo inesquecível, lúgubre, de alucinação e demência" (SCHNAIDERMAN, 2004, p. 55), tudo isso estampado em uma escrita atormentada, instável, em desabamento, que se constitui em turbilhões, revelando a erosão mental e emocional dos soldados, por meio da vertiginosa narrativa dos diários de João Afonso.

O narrador em terceira pessoa comenta os acontecimentos que se processam na intimidade de João Afonso, assumindo uma função de espectador, acompanhando e traduzindo, de forma atenta, o desenrolar dos processos psíquicos em erupção na sua subjetividade. Narrador e protagonista se fundem e se separam, distanciam-se, às vezes estabelecendo entre a primeira e a terceira pessoa um diálogo, o qual, em última instância, é um diálogo de João Afonso com ele mesmo. Trata-se, portanto, de um sujeito cindido. Poderíamos associar esse fecundo procedimento ao coro na tragédia grega, vez que ele é um espectador que é capaz de perceber não somente as tensões travadas no palco em consequência dos embates das personagens, mas também aquelas que se processam nas subjetividades, em decorrência dos conflitos interiores, constituindo-se, assim, como uma espécie de *alter ego* do protagonista, diagnosticando as suas ações. Vejamos alguns exemplos de comentários do narrador em terceira pessoa que interrompem os fluxos narrativos de João Antônio, em primeira pessoa:

> João Afonso encosta-se à parede. Está fora do turbilhão e muito triste. (SCHNAIDERMAN, 2004, p. 185).

> João Afonso sente desfazer-se um pouco a névoa em que ele vive, e então tem vontade de chorar, não se sabe o motivo, tudo parece mais fácil, a vitória tão próxima e, no entanto, imobilizado em Zocchetta, sente todo o peso daqueles meses de uma tensão contínua, e só lhe sobra vontade de sumir debaixo da terra. (SCHNAIDERMAN, 2004, p. 198).

> O abatimento, a alegria, a bebedeira de João Afonso, tudo se mistura num último rodopio do turbilhão. (SCHNAIDERMAN, 2004, p. 202).

A alternância de narrador é praticada em diversos trechos – de maneira mais concentrada nos dois capítulos já destacados –, e a mudança do foco narrativo retira o protagonista e o leitor do ritmo acelerado no qual são lançados constantemente. É como se personagem e leitor submergissem nos fluxos das memórias, elas também feitas de escombros e de restos, numa enxurrada de paisagens, objetos, pessoas, sentimentos, culpas, medos, tristezas, explosões, tudo triturado, misturado, mostrando uma face da guerra nem sempre apreendida e registrada pelas narrativas historiográficas, mas que são passíveis de serem flagradas pela escrita literária, com sua vocação democrática (DERRIDA, 2018), de tudo recolher e dizer, de falar sobre tudo, de mergulhar nas subjetividades e capturar aquilo que está abafado, silenciado nos bastidores, e irrompem em turbilhões na intimidade dos sujeitos.

Pode-se observar uma tensão entre revelar e não revelar, exteriorizar e não exteriorizar os conflitos – os traumas – que pulsavam na intimidade dos soldados e se deixavam flagrar a partir de marcas – cicatrizes – visíveis nos seus corpos. O trauma é ferida aberta na intimidade dos sujeitos ou nos corpos, resultantes de acontecimentos violentos, recalcados ou não, e que não conseguem ser elaborados simbolicamente sob a forma de palavras, pelos sujeitos em crise (GAGNEBIN, 2009). Inscritos na memória de João Afonso, os signos dessas feridas são expostos e traduzidos como signos da crise: "olhar de indiferença, gestos mecânicos" (SCHNAIDERMAN, 2004, p. 41); "fisionomia triste e resignada" (p. 47); "corpos prostrados, apatia": "moleza, desalento, falta de perspectiva" (p. 88), "a modorra subir-lhe pelas pernas e espalha-se pelo estômago" (p. 83); "sentimento de solidão e abandono" (p. 107) "rostos duros e pétreos e olhos imóveis" (p. 129)."cansaço, náusea" (p. 213) Essas características traçam retratos e exteriorizam conflitos turbinados na intimidade desses sujeitos em crise, crise ainda acentuada pelas questões sexuais que envolviam

constantemente a vida da tropa. Como signos-cicatrizes provocam perplexidade e náusea no narrador-protagonista, diante da crueldade e da barbárie que ele deseja compreender, e para isso registra na escrita dos seus diários.

Os diários de João Afonso exalam o cheiro dos corpos putrefatos nos campos de batalha, o odor do sangue de soldados feridos – "um cheiro que parecia penetrar pelos poros, pelas orelhas, pelos olhos" (SCHNAIDERMAN, 2004, p. 106) –, pessoas e animais feridos e expostos ao relento, o suor dos corpos durante as lutas, a névoa que se espalha nas paisagens em consequência das destruições causadas pelos tiros dos canhões disparados sobre as cidades, os horrores que turvam também o olhar de João Afonso, como em uma névoa. Recorto um longo trecho:

> Borboleta desce do jipe e vai discutir com os americanos, o oficial americano gesticula e grita qualquer coisa que Borboleta não entende mas vai balbuciando yes, yes, passada meia hora os tanques se deslocam alguns metros para a frente e o caminhão consegue passar, vão aparecendo através da poeira colinas salpicadas de crateras, surgem também muitos cadáveres de cavalos utilizados pelos alemães para tração e que morreram no bombardeio, passamos por um povoado em ruinas, e que eu identifico de memória, pela carta que usei recentemente, como Castel d'Aiano, junto a uma das casa há um tanque Tigre coberto de destroços, o canhão aparecendo sob um monte de tijolos e caliça, logo adiante um cavalo morto, estirado no chão, a cabeça entre as patas, mais uma povoação completamente desmantelada, Villa d'Aiano, nuvens sinistras de corvos, numa curva de estrada o cadáver de um soldado brasileiro, tem as unhas fincadas no barranco, o corpo dobrado para frente, num esforço supremo de galgar aquele obstáculo, vão aparecendo outros cadáveres, capacetes alemães e americanos, peças de fardamento rasgadas e sujas de sangue, papéis velhos, latinhas, armamento abandonado, todo um mundo que se desmantela e desaparece na confusão do campo de batalha, finalmente o capitão pára junto a uma casa de pedra, as pranchetas são armadas ao ar livre, sentamo-nos sobre caixotes [...] (SCHNAIDERMAN, 2004, p. 195)

> [...] chegamos a Zocca quase destruída, a igreja foi atingida e as casas em volta estão com as paredes pela metade, vem dos escombros o cheiro adocicado e penetrante dos corpos em decomposição, o caminhão prossegue a corrida e pára na frente de um pelotão de infantaria, pela estrada passa um jipe com três prisioneiros alemães e um soldados brasileiro de carabina, [...] (SCHNAIDERMAN, 2004, p. 196).

Além da guerra em si, outros conflitos invadem o sentimento de João Afonso e acentuam a sua crise. Inicialmente, o fato de ter saído do Brasil para lutar na Itália contra o fascismo, a favor da democracia, quando o Brasil também vivia uma aguda situação política, em decorrência da ditadura do Estado Novo, imposta por Getúlio Vargas. Em diversas ocasiões, o soldado da Força Expedicionária Brasileira João Afonso, calculador de tiros, indaga-se sobre o acerto dessa decisão, embora em outros momentos tenha a convicção de que deveria lutar sim contra o nazismo, com as forças aliadas. E essa vontade de luta, esse desejo de participação, choca-se com a dormência dos demais soldados, que não compreendem o contrassenso do governo de enviá-los para a guerra. A consciência dessa necessidade é uma das marcas que distingue João Afonso dos demais companheiros de tropa.

Por outro lado, é também recorrente a sua indagação sobre a própria participação do Brasil na guerra, aspecto, aliás, que se estendia pela tropa da Força Expedicionária Brasileira, despreparada para a luta, e sem entender o motivo pelo qual estava sendo enviada para o campo de batalha na Itália. Em diversas ocasiões, enquanto "um terror supersticioso marca(va) o rosto de alguns soldados" (SCHNAIDERMAN, 2004, p. 87), a tropa se sentiu ultrajada, atingida na sua dignidade, considerando-se vendida por dólares aos americanos pelo governo brasileiro. Diante desses aspectos, pode-se afirmar que a palavra turbilhão traduz ainda a sensação de ser lançado nos limites do extremo e de ser tragado pelo imponderável, pelo imprevisto, pelo que não se podia controlar, como o redemoinho riobaldiano na sua travessia pelo sertão mundo, no *Grande sertão: veredas,* de Guimarães Rosa.

João Afonso vivenciou também, de forma estonteante, o conflito decorrente de sua função na FEB. Por ser detentor de um diploma universitário, ele era o calculador de tiros que eram despejados contra o inimigo, ceifando vidas e destruindo cidades. Em decorrência dessa função – que aparece constantemente na escrita com a sigla CT –, o questionamento sobre o que é a guerra aprofunda-se e torna-se frequente nos fluxos de consciência e transborda para a escrita de seus diários que, como uma escrita de si, é uma possibilidade de entender aquilo que, na sua travessia pelos campos de batalha, nem sempre foi possível compreender: a própria vida na guerra. Cito trechos significativos desse conflito:

> passamos pela encosta de Monte Castelo, as árvores retorcidas e chamuscadas, as crateras de granada, as casinhas completamente esfareladas, meu Deus, meu Deus, estão aí as casinhas que eu marcava com um alfinete sobre a carta, foi praí que eu calculei tiro, mas não era eu, o ato de guerra é impessoal, posso arrancar os olhos de alguém, e não terei sido eu o autor do feito, de outro modo não seria possível, não há crime nem pecado, todos os pecados já estão resgatados de antemão, e ademais há o turbilhão, tudo que eu fizer nesse turbilhão será obra de um outro, a estrada vai subindo a serra e lá embaixo, ao longe, avista-se o vale do fiume Reno, um trecho de Silla [...] [SCHNAIDERMAN, 2004, p. 192).

> [...] No turbilhão de absurdos, vivemos entregues ao inexorável , como nos entregamos ao monstro cinzento que nos trouxe para a guerra (SCHNAIDERMAN, 2004, p. 146)

> [...] Até a crueldade tem algo de inexorável, acaba sendo aceita como uma fatalidade (SCHNAIDERMAN, 2004, p. 144)

> [...]. O inimigo é feroz e implacável, portanto temos que usar contra ele balas explosivas, proibidas pela convenção de Genebra, balas que se estilhaçam ao encontrar o primeiro obstáculo e provocam ferimentos horríveis. Ferocidade contra ferocidade. Será possível que o nazismo nos contaminou? (SCHNAIDERMAN, 2004, p. 145).

Ao adentrar um trecho narrativo mais extenso do que os citados até aqui, pode-se perceber uma narrativa que flui sem obedecer as regras de sintaxe, com ausência de parágrafos, ruptura da sequência lógica, uma narrativa que escorre em várias páginas em um só fôlego e em rodopio, com parágrafos extensos – às vezes são seis ou mais páginas nas quais as anotações fluem ininterruptamente –, objetivando externar o mundo interior de João Afonso, a vida psíquica que se expressa na escrita dos diários por meio de rupturas temporais e espaciais, toda a gama de impressões, sensações, raciocínios, expondo as vivências numa sequência abrupta que desordena as formas estabelecidas da lógica linguística e da narrativa e traduzem o assombro do sujeito cindido, em crise, em um mundo também em crise sufocante de brutalidade, de crueldade e de barbárie.

Justamente por isso, os registros da *Guerra em surdina* assumem várias tonalidades e dicções: além da narrativa oscilar entre um narrador em primeira pessoa e outro em terceira, as anotações no diário aparecem como se fossem cenas numeradas, como no capítulo "Homens ao mar" (subdividido em 20 cenas/fragmentos), e no capítulo "Guerra em surdina" (com 9 cenas/fragmentos); às vezes os

fragmentos obedecem a uma cronologia temporal "Pecado? Glória? (João Afonso escrevendo)", datados como costuma ser em um diário; em outros capítulos, como já apresentado aqui, a escrita circula em turbilhão, num exuberante jorro de impressões que pulam nas páginas do livro, no qual constam ainda diversas fotos de cenas da guerra. A opção pelo diário possibilita essa pluralidade de registros e de estilos, como espaço propício para a escrita da crise, que não se adequa a uma forma fixa. Para Evando Nascimento, "O diário seria mesmo o gênero dos gêneros, onde cabem cópias, notícias, reportagens, entrevistas ao vivo, densos relatos – toda uma resenha do chamado dia a dia que continuamente *assalta*, mas nunca da vida inteira" (NASCIMENTO, 2008, p. 159). Por esse motivo, pode-se considerar o diário como uma escrita sem limites. No diário como *o gênero dos gêneros,* não há limites institucionais nem estéticos para o acolhimento de uma profusão de formas, temas, tipologias discursivas, ficção e não ficção, aspectos esses que acolhem e amplificam, no diário de João Afonso, um sujeito em crise.

Além dessas questões diretamente relacionadas à guerra em si, João Afonso expõe a realidade dos soldados brasileiros, as rotinas de humilhações e de injustiças, o menosprezo que sofriam dos superiores hierárquicos que sempre privilegiavam os soldados americanos – "os gringos" – enquanto os brasileiros eram desprestigiados, ficando sempre em segundo plano. Essa divisão gerava conflitos entre os componentes das tropas aliadas, provocando o sentimento de desmoralização e de abatimento dos brasileiros. Essas diferenças manifestavam-se de várias maneiras: pelas funções exercidas, pela distinção entre os aposentos ocupados, pela qualidade da comida. Para os brasileiros, a fome era frequente, e o que era servido para eles denotava o descaso e a humilhação: eles consideravam o que recebiam de alimento como uma ração, distribuída em latinhas, enquanto para os americanos passavam suculentos bifes e outras iguarias.

O diário de João Afonso revela, assim, o dia a dia dos bastidores da vida na guerra, estampando as neuroses que se abatiam sobre os soldados, as fobias que não aparecem nos relatos oficiais, que preferem contar os atos de heroísmo. Como declara João Afonso: "Ora, neurose de guerra, quem é que não tinha? E eu precisava ser evacuado, era difícil escapar com vida, daquele inferno" (SCHNAIDERMAN, 2004, p. 218). Então, ele ilustra a agudeza dessa situação de humilhação, degradação e de fome a partir de uma cena na cozinha, quando

ele andava muito abatido e foi acometido por uma espécie de surto, num gesto de desespero que se exterioriza e expõe a dimensão das forças represadas pelos maus-tratos com que a tropa era tratada pelos comandantes da expedição. Vejamos a cena:

> Estávamos na hora do rancho, reunidos em volta da cozinha. O capitão, o sargento da cozinha e mais uns oficiais discutiam. Tinham chegado jornais do Brasil e era um tal de Brigadeiro prá cá, general Dutra prá lá, enquanto nós esperávamos a comida. Pensei nuns caramelos tedescos que bem podiam cair ali e fiquei fulo da vida. Pulei para uma elevaçãozinha, tirei do cinto a granada de mão e gritei: "Sirvam já a comida, senão eu espatifo essa joça toda!" Alguém deu um pulo para me desarmar, um companheiro me segurou os braços. Mas não me evacuaram por neurose de guerra, não. Trataram logo de arranjar papel e tinta e fizeram uma big queixa de mim. Contaram o caso todo por escrito, tim-tim por tim-tim,. Disseram que eu ia responder a conselho de guerra. Ora, que importava! Era, apesar de tudo, uma evacuação para a retaguarda. (SCHNAIDERMAN, 2004, p. 218-219).

João Afonso consegue livrar-se desse julgamento do conselho de guerra a partir de forças imponderáveis que circulam na guerra, as quais se manifestam de forma bastante imprevista e assumem dimensões variadas, atingindo tanto o destino do batalhão, como o do indivíduo isoladamente. Enquanto aguardava o julgamento, o cabo João Afonso faz um patrulhamento noturno, e, como não encontrou o inimigo alemão, resolveu sair para beber vinho com um amigo (os casos de bebedeira e de prostituição constituíam-se um problema frequente para os pracinhas, envolvendo a participação de moradores das cidades italianas). No caminho, João Afonso termina por encontrar e surpreender oito soldados alemães, tornando-os prisioneiros e levando-os para o acampamento. Esse episódio é considerado como um ato de bravura e, por esse motivo, em vez de julgamento, João Afonso foi promovido a sargento, livrando-se assim do castigo.

O exercício do poder e da hierarquia dominava todas as etapas da carreira dos soldados, desde o momento da convocação. Os convocados, na sua grande maioria, não sabiam por que foram escolhidos para lutar na Itália. E não havia explicação! O primeiro capítulo de *Guerra em surdina,* intitulado "Homens ao mar", inicia com a seguinte descrição: "Pálidos, nervosos, abatidos, os homens apinhavam-se no saguão no Ministério da Guerra. Foram convocados ao acaso,

segundo parecia. [...] E os convocados não compreendiam por que a sorte recaíra sobre eles" (SCHNAIDERMAN, 2004, p. 11). Pode-se entender, por essa via, um comentário de João Afonso já citado anteriormente: "No turbilhão dos absurdos, vivemos entregues ao inexorável, como nos entregamos ao monstro cinzento que nos trouxe para a guerra" (SCHNAIDERMAN, 2004, p. 146).

Desde o período em que os soldados aguardavam a partida do navio para a Itália – o monstro cinzento – quando a tropa ainda estava agrupada no quartel, já ecoavam as vozes autoritárias e não se estabelecia uma comunicação entre os diversos escalões do exército. João Afonso descreve a vida na caserna como "um mundo estreito e cinzento", "um submundo lúgubre e isolado", "era o contato com os aspectos mais rudes da realidade" (SCHNAIDERMAN, 2004, p. 22). Além disso, os castigos eram frequentes, o que resultava na constituição de duas comunidades distintas: "a dos que mandam e a dos que obedecem de cabeça baixa", vez que não era admitido qualquer diálogo com os superiores hierárquicos. Entretanto, muitas vezes, a tropa encontrava mecanismos de resistência para se vingar dos castigos, dos gritos recebidos, das afrontas e do sentimento de abandono, recorrendo à morosidade e ao relaxamento para cumprir suas tarefas. Era a maneira que encontravam para resistir e sobreviver à degradação moral e física.

Diante de tudo isso, João Afonso registra sua perplexidade ante o complexo mundo militar e a quase impossibilidade de transmitir em palavras, no rodopio do turbilhão, muitos episódios de suas vivências durante a Segunda Guerra Mundial, lutando nas trincheiras italianas contra o nazismo. "A minha perplexidade ante o mundo militar era algo tão complexo que dificilmente se transmitiria por meio de palavras!" (SCHNAIDERMAN, 2004, p. 31). Aliás, esse aspecto é confirmado no *Caderno italiano* (2015a), um livro autobiográfico do escritor e tradutor Boris Schnaiderman, contando sua experiência como soldado brasileiro na Itália, durante a Segunda Guerra Mundial, diante dos mesmos acontecimentos relatados por João Afonso, que, como narrador-protagonista é um dos diversos biografemas de Schnaiderman inscritos no espaço ficcional de *Guerra em surdina*. No capítulo 5, denominado "No limiar da palavra", do *Caderno italiano*, Schnaiderman indaga-se: "Como verbalizar tudo aquilo? Como encontrar uma tradução? [...] Realmente a palavra humana tem o seu limite intransponível, sua barreira final. [...] Tudo isso é forte demais, e eu

só posso transmitir minha perplexidade no limiar da palavra" (SCHNAIDERMAN, 2004, p. 70, 72 e 73).

Se em vários momentos João Afonso depara-se com a dificuldade de exprimir em palavras a intensidade do turbilhão que o tragava, ele procura resistir às forças do incontornável, do inexorável e, por meio de uma escrita que não se aprisiona em uma forma, ele deixa o seu testemunho escavado dos escombros de sua memória-história. Ao contrário do narrador benjaminiano, que voltava emudecido da guerra porque os traumas resultantes dos campos de batalha não lhe permitiam narrar pois estavam mais pobres de experiência comunicável (BENJAMIN, 1987), João Afonso acredita na capacidade que tem na escrita de curar e de salvar. Como concebe Gilles Deleuze (1997), escrever é uma tentativa de libertar a vida daquilo que a aprisiona, é a possibilidade de construir saídas das prisões existenciais, é o ato de tornar visível o invisível, tornar pensável o impensável, tornar dizível o indizível.

Para concluir, importa salientar que esta narrativa que é diário, é ficção, é memória, é relato histórico, tem como referência as experiências de Boris Schnaiderman nas trincheiras italianas. Por meio do personagem João Afonso, inserem-se no espaço da escrita de *Guerra em surdina* biografemas das vivências de Boris Schnaiderman, um agrônomo que também se inscreveu na Força Expedicionária Brasileira – FEB, e foi convocado para lutar na Segunda Guerra Mundial, na Itália, nos anos de 1944 e 1945, como programador de tiros, a mesma função exercida pelo narrador-protagonista de *Guerra em surdina*. Assim, as experiências de João Afonso estão inscritas na história pessoal deste intelectual russo-brasileiro, que transforma os conflitos entre as trincheira da guerra em um saber que precisa ser distribuído, compartilhado, no sentido de promover outros olhares sobre a barbárie, seja expondo as tensões turbinadas na subjetividade dos pracinhas por meio de personagens ficcionalizados como em *Guerra em Surdina,* seja assumindo uma escrita declaradamente autobiográfica sobre o mesmo tema, como é o seu *Caderno Italiano,* publicado em 2015.

No seu *Caderno italiano,* publicado tantos anos depois de *Guerra em surdina,* Boris Schnaiderman continuou juntando os cacos, os rastros e os restos de sua memória-história na Segunda Guerra Mundial como uma forma de protesto, de resistência, por acreditar que a transmissão simbólica, a retomada reflexiva do passado, pode nos ajudar a não repeti-lo, e ousar outras possibilidades para o presente.

Referências

BENJAMIN, Walter. O narrador; considerações sobre a obra de Nikolai Leskov In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política.* Tradução: Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, p.197-221, 1987.

DELEUZE, Gilles. A arte e a vida. In: *Crítica e clínica.* Tradução de Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 11-16. (Col. TRANS).

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Tradução: Marileide Dias Esqueda. 1ª reimpressão, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que significa elaborar o passado? In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever, esquecer.* São Paulo: Editora 34, p. 97-106, 2009.

HOUAISS, Antonio; VILAR, Mauro Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

NASCIMENTO, Evando. *Retrato desnatural*: diários – 2004 a 2007. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Caderno italiano*. São Paulo: Perspectiva, 2015a.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Guerra em surdina.* 4. ed. rev. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

As utópicas cidades em folhetos de Antônio Francisco

Felipe Gonçalves Figueira (INES)[1]

Os espaços na poética de Antônio Francisco

No 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 potiguares e cearenses para a formação ética e estética de sua obra – ou seja, dos espaços de viagem como espaços de formação do poeta.

O presente estudo tem como premissa a ideia de que os espaços representados na obra de Antônio Francisco não são meramente pano de fundo para desenrolar das ações, mas construções com valores estéticos e éticos relevantes para a totalidade dos sentidos de seus folhetos.

Nesse sentido, para fins meramente analíticos, em estudo anterior caracterizei essas estratégias de construção do espaço na obra de Antônio Francisco da seguinte forma (FIGUEIRA, 2021): a) formação ética e estética do eu-lírico e o espaço; b) a degradação do espaço e as degradações éticas e estéticas; c) a suspensão do espaço-tempo regular e a dimensão maravilhosa.

Interessa para o presente artigo a última das três categorias e, mais especificamente, quando no texto é representada uma cidade como um dos elementos constitutivos da dimensão maravilhosa da obra. Para tanto, buscarei refletir a partir das proposições teóricas sobre tempo e espaço literários estabelecidas na tradição do pensamento de Mikhail Bakhtin (BAKHTIN, 2006; 2018; BEZERRA; 2005).

1. Docente do Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES). Doutor em Estudos de Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF).

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 e historicamente são tanto 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 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: 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. Por seu valor exemplar para subsidiar meu argumento, cito trecho do folheto "O guarda-chuva de prata":

> Quando a Lua era quadrada
> e o sol era mais quente,
> existia um grande reino
> nos confins do Oriente,
> tão violento e confuso
> quanto este mundo da gente.
>
> (FRANCISCO, 2011c)

A referência à lua quadrada marca duplamente tempo e espaço muito diferentes dos nossos. Trata-se de tempo incomensurável, já que essa paisagem da Lua quadrada (ou seja, essa paisagem) é também um desafio à imaginação. As relações humanas e sociais, ao contrário, são muito semelhantes a "este mundo da gente". E, com isso, o eu-lírico se projeta enquanto instância de organização do texto literário e convida explicitamente ao leitor também a projetar seus valores subjetivos sobre o mundo extraliterário à construção discursiva daquele espaço-tempo artístico.

A suspensão do espaço-tempo regular e a dimensão maravilhosa

Conforme definição já apontada (FIGUEIRA, 2021), uma das dimensões da construção do espaço 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. Do ponto de vista dos sentidos do discurso, 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.

Obra das mais festejadas de Antônio Francisco, em "Os animais têm razão" conhecemos a história de um viajante que, muito cansado, 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, da abundância em meio à penúria. E é sob seus galhos que os animais discutirão sobre as relações estéticas e éticas da humanidade consigo 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 seboso sou eu.

(FRANCISCO, 2011c, p.97)

Há uma dimensão carnavalizadora (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. Não podemos perder de vista que a mera possibilidade dessa postura dialógica, do encontro franco e aberto de vozes distintas, 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 carnavalizadora desse texto 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.

A referência ao texto "Os animais têm razão" (idem) serve para explicitar a perspectiva mais geral sobre a suspensão do cronotopo regular da vida em favor da constituição do espaço-tempo maravilhoso nos folhetos de Antônio Francisco. Como veremos, nos demais textos, a carnavalização não é necessariamente elemento tão marcante, embora haja sempre importante dimensão carnavalizadora nas cosmovisões dessas obras em específico. Passo, então, a apresentar os procedimentos utilizados pelo autor para a construção literária de cidades utópicas.

Utopia e cidades

Definir aquilo que me refiro quando digo "utopia" é necessário. Embora o pequeno espaço não seja o suficiente para descrever os sentidos e usos possíveis do termo, acredito que qualquer explicação só seja pertinente na medida em que ilumina a leitura da obra de Antônio Francisco e, por isso, embora sucinta, eficiente para esse fim. Nascida da reflexão de Thomas Morus (2016), utopia agrega ao radical grego *tópos* um sufixo com valor semântico negativo. Essa ideia de "lugar nenhum" tem larga trajetória na cultura ocidental e

modificou-se à luz da história. Interessa, no entanto, uma ideia geral mais ou menos consensual. Nesse sentido, a palavra descreve uma comunidade ideal, livre de conflitos internos, que incorpora um conjunto claro de valores e permite a completa satisfação das necessidades humanas. (BURDEN, 1996) Ao mesmo tempo, ao correlacionar a obra de Antônio Francisco àquela do pensador inglês, aponto à potência da leitura atenta dos textos do poeta potiguar como expressão de um exercício literário filosófico que pode retomar, a partir de Morus, a uma tradição com berço em Platão (2018; ALMINO, 2017), por exemplo. A República, Utopia e as cidades maravilhosas de Antônio Francisco são menos um projeto urbanístico e mais um projeto ético.

Ao situar a obra de Antônio Francisco em uma tradição a partir de Platão, passando por Thomas Morus, busco explicitamente lê-la também em sua dimensão filosófica. Essa minha atitude implica, evidentemente, assumir que há no discurso de Antônio Francisco uma intencionalidade reflexiva e fundamental. Nesse sentido, afirmo haver um pensamento em Antônio Francisco especialmente no campo da Ética que é sempre retomado e complexificado em sua produção literária. No presente texto, não darei conta de encerrar esse debate. Ao contrário, apenas gostaria de iniciá-lo.

A correlação entre utopia e fundação de cidades ficcionais na obra de Antônio Francisco fica 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, nesse folheto, 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. Nós, leitores, podemos nos desprender desse espaço extraliterário e experimentar – a partir da literatura – o espaço ideal da cidade de Maria.

Há formas distintas da construção desse não-lugar na obra do poeta mossoroense. É o que observamos na crítica da relação do homem com o dinheiro no folheto intitulado "A lenda da ilha amarela" (FRANCISCO, 2011a). Trata-se de uma espécie de alegoria ao início do genocídio português no continente americano representado pelo embate entre duas espécies de macacos. A superioridade dos nativos não é bélica ou corporal, mas ética:

> Eram macacos comuns
> Pequenos, amarelados
> Com pouco pelo no corpo
> Andavam todos pelados
> Mas na arte de viver
> Eram mais que avançados.
>
> (FRANCISCO, 2011a, p.20)

A descrição desses seres não evidencia nada de extraordinário: "comuns", "pequenos", "pouco pelo", "pelados". No entanto é na dimensão do ser consigo e com o outro que se destacavam. Em uma organização social com seres tão distintos do ponto de vista da "arte de viver" que

Não tinha cartão de crédito
E nem cheque pré-datado
O dinheiro ali também
Era um troço do passado
Pois todo macaco tinha
Seu próprio supermercado.

(FRANCISCO, 2011a, p.21)

Da leitura do trecho vemos que a falta de acesso aos instrumentos de crédito não pode ser entendida como atraso civilizacional. Ao contrário, esses recursos eram "troço do passado". A superação desses mecanismos é evidenciada pela possibilidade de todos terem acesso farto a alimentação. Ou seja, o endividamento como meio para acesso à alimentação não é natural e derrocada é sinal de grandeza dos habitantes dessa ilha, os macacos amarelos. Assim posto, parece clara a minha hipótese inicial que, ao descrever esses espaços a partir do eu-lírico, o autor tece reflexão e crítica ao presente, ao mundo extraliterário. É uma expressão da bivocalidade artística, interrogando sobre o nosso tempo enquanto constitui um espaço imaginado tão distante e com criaturas tão diversas. Impulsiona, ao mesmo tempo, a responsabilidade do leitor que – ao discordar, ao concordar, ao tergiversar – também precisa se posicionar sobre temas como a alimentação e os direitos fundamentais; estrutura de crédito e acesso.

Em "A lenda da Ilha Amarela" (FRANCISCO, 2011a), logo na quarta estrofe, observamos a relação daqueles macacos nativos com a natureza:

Os rios eram sagrados
Claros como a luz do dia
Uma só mancha de óleo
Na água ninguém não via
Um só papel de jornal
Na ilha não existia.

(FRANCISCO, 2011a, p. 19)

Como observamos, há uma sacralização, ou seja, uma elevação desses elementos como os mais importantes dentro do conjunto ético daquele grupamento. Em seguida, há uma comparação indireta com o mundo extraliterário: a mancha de óleo e o papel de jornal jogados nos cursos de rios são problemas nossos que urgem. Ao descrever o

espaço daquela cidade-ilha com esses elementos, a crítica recai sobre nossa incapacidade de manter o mesmo relacionamento com a natureza. Observando com mais atenção o mesmo trecho, percebemos que o poeta representou um problema de ordem individual – papéis de jornal jogados por pessoas – e outro de ordem estrutural-coletivo – o óleo derramado por empesas. Não há, portanto, a proposta reducionista e falaciosa segundo a qual andar de escada em lugar de pegar o elevador ou tomar banhos frios podem resolver questões ambientais e econômicas complexas. (SANTIAGO, 23 set. 2021)

Ao final da narrativa, tendo os macacos brancos invasores dominado os nativos, há a seguinte descrição de fatos e paisagens:

> Queimaram um pouco de álcool
> E penetraram na mata
> Trocaram cursos de rios
> Mudaram a cor da cascata
> Encheram a ilha de trilas
> Procurando ouro e prata
>
> (FRANCISCO, 2011a, p. 24)

Portanto, a chegada representa tanto a destruição dos indivíduos – os macacos amarelos – quanto do espaço e da paisagem. O fundamento da ação é a busca por metais tidos como preciosos pelos invasores. A destruição é também a dessacralização da natureza, perde seu status anterior e se torna objeto da dominação. Nessa mudança, há uma reorientação ética expressa nessas duas posturas em relação à natureza, dos antigos e dos novos habitantes.

Entre as primeiras obras de Antônio Francisco está o folheto "Meu sonho" (2011c). "Cansado de ler jornais", o eu-lírico adormece lentamente e acessa um espaço de paisagem maravilhosa:

> Era um planeta coberto
> De plantas de todas as cores,
> As lagoas orquestradas
> Por marrecos cantadores
> E as abelhas bailando
> Por entre pétalas de flores.
>
> (FRANCISCO, 2011c, p.17)

A paisagem tem elementos de harmonia constituídos por termos da música e da dança: "orquestradas", "cantadores", "bailando". Essa

relação não se limita aos elementos da natureza entre si. O homem toma parte dessa ecologia em pé de igualdade:

> Depois eu parei para ver,
> Perto de uma pedreira,
> Quatro homens construindo
> De pedra uma cadeira...
> Eu perguntei a um deles:
> – Por que não faz de madeira?
>
> Disse: – "Não temos coragem
> De cortar uma árvore bela
> Para fazer uma cadeira
> Somente pra sentar nela.
> Achamos melhor ficarmos
> Sentados na sombra dela."
>
> (FRANCISCO, 2011c, p. 18-19)

Não há tentativa de domínio, mas uma busca conciliatória: não há derrubada de árvores para a construção de cadeiras, assim há sombras para se sentar. O espanto do eu-lírico está justamente na percepção de aquela ser outra orientação ética na relação do homem com a natureza. Uma fratura com a perspectiva do mundo fora do sonho para o eu-lírico ou daquele extraliterário para o leitor.

Semelhante a "Meu sonho" é o procedimento em "Uma cidade de sonhos" (FRANCISCO, 2011e). Estando o eu-lírico em sala de aula, ouve a crítica do professor:

> – O querer do ser humano
> Está correndo demais
> Atropelando a floresta,
> Dizimando os animais
> Deixando sem pena e dó
> A natureza para trás.
>
> O homem tem que frear
> Essa vontade de ter,
> Separar felicidade
> Da vontade de querer
> E viver feliz na Terra
> Deixando a Terra viver.
>
> (FRANCISCO, 2011e, p. 83)

Da fala do professor citada em discurso direto pelo eu-lírico, ocorre a retomada do debate sobre a relação do homem com os bens materiais e o dinheiro. Enfatiza que a vontade de ter e querer não podem se confundir com a felicidade. Compreendemos uma crítica à visão de mundo que percebe na acumulação de bens materiais a realização maior da subjetividade humana. Em evidente limitação da compreensão daquilo que é ser humano. Essa crítica tem ajustado liame com o ponto que passa a ser desenvolvido nos versos subsequentes. No avançar do balanço rítmico da leitura, desembocamos da crítica da relação do homem com a Terra resumida à apreensão senhorial sobre os recursos naturais. Ao contrário dessa postura, o professor propõe uma relação de (co)vivência: "(...) viver feliz na Terra/ deixando a Terra viver." Uma perspectiva da Terra como um ser vivo e que precisa ser respeitado. Aspecto, inclusive, que aproxima a poesia de Antônio Francisco de proposições ancestrais do nosso continente, como Pachamama dos povos andinos. A proposição do professor atribui subjetividade ao planeta Terra, e informa da urgência para que o homem aprenda a conviver com esse outro, por tanto tempo silenciado.

Como recurso recorrente em outros textos de Antônio Francisco, o eu-lírico adormece ouvindo a proposição do docente e sonha com uma realidade alternativa. O adormecer é o recurso literário que permite a suspensão do espaço-tempo regular e a introdução do elemento maravilhoso. É, portanto, caminho de acesso a uma cidade superior àquelas do mundo vivido em diversos aspectos:

> E sonhei que eu passeava
> Dentro de um formigueiro
> Igual a qualquer cidade
> Que tem pelo o mundo inteiro.
> Mas coberto de florestas
> Cascata, rio oiteiro.
>
> As formigas tinham o mesmo
> Formato que a gente tem,
> Mas viviam diferentes
> Ninguém pisava em ninguém
> Nem atropelava a vida
> Do jeito que a gente vem.
>
> (FRANCISCO, 2011e, p. 84)

Uma das primeiras imagens que o eu-lírico nos oferece é a do formigueiro. Trata-se certamente de uma visualização muito fácil. Plastifica-se em nossa consciência o eu-lírico por entre estranhas formigas. Acontece que a imagem não se sustenta por muitos versos. Logo em seguida, revela que a cidade é igual a qualquer outra e que seus habitantes têm o "formato que gente tem". É uma ambiguidade que se desfaz com muita facilidade e rapidez no texto. No entanto, guarda importante função, pois nos apresenta a relação daquela cidade e daquelas pessoas com a natureza. A organização do formigueiro é ela própria natureza e natural. A cidade que o eu-lírico tem acesso por seu sonho, semelhante às demais do nosso mundo e com habitantes também comuns, é aquela em que a natureza e as pessoas são respeitadas. O eu-lírico nos oferece uma imagem para, em seguida, retirá-la. Isso não ocorre sem que permaneça a ideia das novas relações éticas encontradas nesse espaço.

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, reflete 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 de espaços e tempos constituem a realização literária de valores éticos e estéticos a serem problematizados e discutidos nas obras.

Para fins meramente analíticos, categorizei (FIGUEIRA, 2021) 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.

Observando atentamente essa última categoria, compreendi que é recorrente a construção de cidades como elementos desse maravilhoso.

Intitulei essas cidades de utópicas em meu estudo, pois percebo que além da tradição do gênero literário, podemos exercitar a reflexão de pensar a obra de Antônio Francisco na tradição filosófica ocidental. Essa proposição tem clara intenção de alargar os sentidos possíveis da leitura. Conforme espero ter demonstrado no curso do presente texto, com isso não estou a falsear a obra, mas estabelecer reflexões justas com a estatura da obra. É o intento estabelecer um lugar para Antônio Francisco não só entre os importantes autores de literatura brasileira, mas também como um relevante pensador brasileiro.

Nesse intercurso, evidenciei dois aspectos recorrentes nessas cidades utópicas. Em primeiro lugar, a relação de seus habitantes com o dinheiro e os bens materiais. O dinheiro – como medida do mundo que amesquinha a vida do homem – é rechaçado de forma bastante veemente nas experiências de cidades literárias de Antônio Francisco. Outro aspecto importante está no respeito à Terra, ao ambiente e à natureza alçando esse conjunto a condição de outro ao qual o homem deve tratar com equidade e respeito.

A ideia de que a obra de Antônio Francisco traz um empenho ético assim como o estético é reafirmado em minha análise. E a compreensão de que sua obra literária é também um exercício filosófico não pode ser anuviada por preconceitos regionais, acadêmicos, classistas etc. É urgente encarar essa dimensão filosófica de importantes autores de literatura de folhetos para encaminharmos, mesmo que tardiamente, à compreensão do pensamento brasileiro em sua verdadeira amplitude.

Referências

ALMINO, João. Utopia é ficção: em torno do livro de Thomas More. *In.* ALMINO, João. *Dois ensaios sobre Utopia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2017.

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.

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.

BURDEN, Tom. Utopia. In: *Dicionário do pensamento social do Século XX*. Editado por William Outhwaite, Tom Bottomore; com a consultoria de Ernest Gellner, Robert Nisbet, Alain Touraine. Editoria da versão brasileira Renato Lessa, Wanderley Guilherme dos Santos. Tradução de Eduardo Francisco Alves e Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

FIGUEIRA, Felipe Gonçalves. A construção de espaços na poética de Antônio Francisco. In: SILVA, Douglas Rosa da; Piverra, Rejane; BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas (org.). *Literatura:* modos de resistir. Porto Alegre: Bestiário/Class, 2021.

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.

FRANCISCO, Antônio. *O olho torto do rei*. Fortaleza: IMEPH, 2011e.

FRANCISCO, Antônio. *Quatro léguas e meia de cordel*. Fortaleza: IMEPH, 2019.

MORUS, Thomas. *Utopia*: sobre a melhor condição de uma república ou sobre a nova ilha Utopia. Trad. Leandro Dorval Cardoso. Petrópolis: Vozes, 2016.

PLATÃO. *A República de Platão*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2018. Coleção Textos, v. 19.

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.

SANTIAGO, Maira. *O Globo.* Bolsonaro pede para população evitar elevador e tomar banho frio: 'É muito mais saudável'. 23 set 2021. Disponível em <https://economia.estadao.com.br/noticias/geral,bolsonaro-pede-para-populacao-evitar-elevador-e-tomar-banho-frio-e-muito-mais-saudavel,70003849078. Acesso 23 set 2021.

"Existe algo que destrói meu pensamento": a correspondência de Antonin Artaud e Jacques Rivière

Gabriel Bustilho Lamas (UFRJ)[1]

Introdução

Em 1º de maio de 1923, Jacques Rivière, então editor da NRF (*La Nouvelle Revue Française*), envia uma carta a Antonin Artaud recusando, muito educadamente, os poemas que esse tinha enviado à revista que editava. Porém, ainda na mesma carta, se diz interessado em conhecer o autor daqueles poemas e convida-o para uma visita à sede da NRF.

Diante da resposta negativa quanto à publicação dos textos e após visitar Rivière na sede da revista em 5 de junho de 1923, Artaud envia uma carta para o editor, ainda no mesmo dia, falando alguns aspectos de seus poemas, na tentativa de esclarecer, por assim dizer, a imperfeição desses poemas em nome de um direito de existir literariamente.

A partir disso, começa entre eles uma troca de cartas que dura até 8 de junho de 1924 e que culmina na publicação dessa correspondência ainda em 1924, na NRF, com o título de Une Correspondance. Tal publicação, futuramente, ficaria conhecida como *Correspondência com Jacques Rivière*, e, sobre ela, Artaud, em carta a Jean Paulhan com data de junho de 1937, chegou a afirmar que "de tudo que escrevi é talvez tudo o que restará. Passados 13 anos, pode-se dizer que volto ao mesmo ponto, mas a volta que dei fez-se em espiral: elevou-me mais alto" (ARTAUD *apud* REY, 2002, p. 19).

Mas a que se deve a importância que Artaud dá a essa publicação 13 anos depois? Uma possibilidade de resposta seria o fato de que é nessa correspondência que Artaud fala abertamente sobre seu fazer poético – ou sobre a impossibilidade desse fazer poético –, expondo uma espécie de crise em seu pensamento:

> Existe algo que destrói meu pensamento; algo que não me impede de ser isso que eu poderia ser, mas que me deixa, se assim posso

1. Graduado em Letras – Literaturas de língua portuguesa pela UFRJ. Mestrando em Letras – Ciência da Literatura (UFRJ). Bolsista CAPES.

> dizer, em suspensão. Algo furtivo que rouba as palavras que tinham sido encontradas, que diminui a tensão mental, que destrói ao fim e ao cabo, na sua substância, a massa do meu pensamento. Que me rouba até mesmo a memória das voltas e trajetos através das quais se exprime algo e que traduzem com exatidão as modulações as mais inseparáveis, as mais localizadas, as mais existentes do pensamento. (ARTAUD, 2017, p. 27).

E essa crise não deixará de ser reverberada e desdobrada durante toda a sua vida, mas tomando caminhos diversos: a crise do pensamento de Artaud reverbera a crise do pensamento ocidental; a crise de sua poética se desdobra na crise da poesia e da linguagem.

Assim, pode-se vislumbrar um pouco a importância dada por Artaud a uma publicação de quando era tão jovem: sua questão central retorna – ou Artaud retorna a ela. Por conta disso, pretende-se, aqui, ler a *Correspondência com Jacques Rivière* de forma a pensá-la por caminhos de leitura que não deixem de apontar aspectos de obras futuras de Artaud, tomando como justificativa a persistência que essa obra tem para seu pensamento. Isso deve se dar sem, no entanto, deixar de observar essa correspondência no tempo de sua origem, entre os anos de 1923 e 1924.

Dessa forma, a leitura feita nesse texto passeia pela obra de Artaud tanto sincronicamente quanto diacronicamente, deixando que seus comentadores surjam para aproximar ou afastar, iluminar ou enturvar diferentes aspectos da obra de Artaud, sempre fazendo o esforço para retornar ao tema central apresentado: a *Correspondência com Jacques Rivière* e as questões que ela evoca.

Para isso são convocados os textos de Ana Kiffer, de Maurice Blanchot, de Jacques Derrida, de Jean-Michel Rey e de Michel Pierssens, que se dedicaram a pensar, em diferentes épocas e em diferentes contextos, múltiplas fases da vida e da obra de Artaud.

Pensar, existir

Nessa tentativa de esclarecer as imperfeições de seus poemas, Artaud se oferece a Rivière como um caso mental, expondo ao editor sua "doença de espírito", "Uma verdadeira *paralisia*. Uma doença que remove a palavra, a lembrança, que desenraiza o pensamento" (ARTAUD, 2017, p. 39). Segundo ele, é por conta dessa "doença do espírito" que

seus poemas são imperfeitos – e por isso foram recusados por Rivière –, mas Artaud afirma que, apesar das imperfeições, é preciso que eles tenham o direito de existir literariamente. Assim, em carta de 5 de junho de 1923, retomando a conversa que eles tiveram pessoalmente na sede da NRF naquele dia, ele diz:

> Sofro de uma assustadora doença do espírito. Meu pensamento me abandona em todos os graus. Desde o simples fato de pensar até sua materialização em palavras. Palavras, formas de frases, direções interiores do pensamento, reações simples do espírito, estou em busca constante do meu ser intelectual. Quando chego a dar uma forma, mesmo que imperfeita, eu a fixo, com medo de perder todo o pensamento. Sei que estou abaixo de mim mesmo e disso sofro, mas consinto a imperfeição pelo medo de que seja isso ou a morte. (ARTAUD, 2017, p. 22).

Aqui já pode-se tentar ler a doença de espírito de Artaud pensando a totalidade de sua obra. Pode-se, por exemplo, na esteira do que aponta Pierssens (1988), pensar o desenvolvimento de uma "linguística de Artaud", que tem seu primeiro momento nessa crise do pensamento apontada nas cartas enviadas a Jacques Rivière, e que depois passa pela sua ideia de uma nova linguagem no Teatro da Crueldade para culminar, finalmente, nas glossolalias dos anos 1940[2].

2. *Pour résumer ce premier moment, je dirai donc qu'Artaud en passe d'abord par une formulation étrangement saussurienne lorsqu'il tente de cerner la façon dont sa pensée se fragmente avant de pouvoir se posséder en possédant le système analytique de la langue. Ce qu'il évoque, c'est par conséquent un en-deçà de la langue telle que Saussure l'envisage, une avant-genèse. Logiquement, ce ratage de la mise en langue ne devrait plus autoriser que deux issues : ou bien le repli dans « l'amorphisme », accompagné de la sensation de se faire voler ses mots, ou bien l'effondrement dans l'infralinguistique et la production proprement insensée d'articulations fragmentaires aléatoires, réglée seulement par des rythmes. Artaud en fait va s'engager dans une troisième voie — a priori impossible. Tout son effort à l'époque du Théâtre et son double, puis à l'asile de Rodez et après, consistera précisément à nier la fatalité de cette logique du déterminisme linguistique et à tenter de justifier le cri, le rythme, la glossolalie, en les présentant comme une autre manière de faire sens : et pour lui, en ce sera la seule. Mais déjà, dès la première phase de son évolution linguistique, vérité, la phase héroïquement saussurienne de sa pensée, il est facile de repérer les prémisses de cette orientation future, ne serait-ce que lorsqu'il est question dans Paul les Oiseaux des « langues de feu » pour lesquelles Uccello est appelé à quitter sa langue ou, dans L'Ombilic des limbes, de « l'angoisse*

Ou, pode-se pensar na carta que Artaud envia a André Rolland de Renéville, em 1932, em que inclui "um desenho ruim em que isso que se chama o subjétil me traiu" (ARTAUD *apud* DERRIDA, 1998, p. 23). E disso desdobrar a possibilidade de isso que impede que Artaud fixe seu pensamento seja caso também de uma traição, uma traição de um subjétil: um suporte ou uma superfície[3] que, no momento em que Artaud vai fixar seu pensamento sobre eles, realizam uma traição contra ele e seu pensamento.

E como exatamente essa traição se daria? É isso que contam as cartas enviadas a Rivière, elas são o relato da traição do pensamento, são uma espécie de testemunho disso, como a frase na carta a André Rolland de Renéville foi o testemunho da traição do subjétil, já que, nessa carta, a parte do papel em que supostamente o desenho se encontrava estava rasgada quando chegou ao seu destinatário, não restando outra prova de que ali teria acontecido uma traição senão a frase citada.

Certamente, pode-se tentar seguir esses caminhos, mas nenhum deles dá conta, de fato, de outra questão central que está posta: a relação que essa forma imperfeita tem com a morte e, consequentemente, com a vida, e como tal forma imperfeita é o que assegura a distância da morte: "consinto a imperfeição pelo medo de que seja isso ou a morte". Em toda essa correspondência, Artaud insistirá nessa existência literária de seu pensamento, uma insistência que permite também sua existência enquanto sujeito. Na mesma carta de 5 de junho de 1923, Artaud segue:

> Creia, senhor, eu não tenho nenhum objetivo imediato nem mesquinho, o que quero é livrar-me desse problema palpitante. Isso

opiumnique » qu'Artaud imagine, dit il, « pleine de langues de feu parlantes ». Voilà les premières traces de l'espèce de pentecôte que sera le retour d'Artaud le Mômo, devenu en fin de parcours un praticien expert en glossolalie, et qui voudra désormais écrire en langues (PIERSSENS, 1988, p. 113-114).

3. A noção pertence ao jargão da pintura e designa o que está de certo modo deitado embaixo (*sub-jectum*) como substância, um sujeito ou um súcubo. Entre a parte de baixo e a de cima, é ao mesmo tempo um suporte e uma superfície, às vezes também a matéria de uma pintura ou de uma escultura, tudo o que nela se distinguiria da forma, tanto quanto do sentido e da representação, o que não é representável. Sua profundidade ou sua espessura presumidas deixam ver apenas uma superfície, a da parede ou a da madeira, mas desde então a do papel, do tecido, do painel (DERRIDA, 1998, p. 26).

> porque não espero que o tempo ou o trabalho possam remediar tais obscuridades ou desfaleceres, daí por que reivindico com tanta insistência e inquietude sua existência, mesmo que seja uma existência abortada. [...] É todo o problema do meu pensamento que está em jogo. Não se trata de nada menos senão que de saber se tenho ou não o direito de continuar a pensar, em verso ou em prosa. (ARTAUD, 2017, p. 23-24).

Artaud quer fixar seu pensamento com medo de que seja isso ou a morte, porque, num mundo cartesiano, em que "penso, logo existo"[4], não há espaço para esse pensamento falho, em crise, imperfeito, porque esse pensamento ainda não é reconhecido como pensamento, e não pensar é não existir. Por isso ele quer saber se possui o direito de continuar a pensar, trata-se de reivindicar o direito de existir literariamente para reivindicar o direito de existir mesmo. Trata-se de saber se essa existência em crise, atravessada por uma doença do pensamento, é uma existência de fato.

Assim, os poemas imperfeitos de Artaud são o campo de batalha do sofrimento e da impossibilidade de pensar que o afetam. E disso também as cartas dão testemunho. Elas descrevem o campo de batalha, reivindicando o direito de continuar a pensar justamente um pensamento outro, que parece ser tanto uma crise do pensamento de um sujeito – Antonin Artaud – quanto uma crise do pensamento de uma sociedade, uma crise do pensamento ocidental, até mesmo uma crise do Ocidente, que é algo que Artaud não cessará apontar em sua obra:

> O segundo pilar que é abalado na radicalidade das experimentações que faz a obra de Artaud diz respeito ao modo como esse escritor enceta, no seio da consolidação do nazifascismo europeu (que hoje poderíamos entender como realização extrema do pensamento eurocêntrico, devidamente ampliado pelo contexto pós-colonial para além do que se delimita como sendo o atual território europeu), a construção de um pensamento outro. Suas referências de

4. A questão do pensamento (na sua relação com a ação, com a vida, com o verbo) é a obra de Artaud. Um pensamento, no entanto, que quer desvencilhar-se da tradição francesa, de Pascal, de Descartes, na busca inquietante de um pensar sem espírito. Ora, trata-se portanto de uma interrogação sobre a possibilidade de pensar diferente de tudo aquilo que aprendemos como sendo próprio ao pensar. [...] Aí está a doença do espírito – desenraizar do pensamento. (KIFFER, 2008, s.p.).

> leitura – que se inspiram no pensamento alquímico medieval, na cabala, no tarô, no teatro balinês e, sobretudo, na sua vivência dos ritos indígenas da serra Tarahumara, no México, soavam, aos bons olhos do homem branco, no mínimo carregadas de um forte teor de "exotismo". [...] Por essa razão se poderia dizer que a leitura de Artaud exige um confronto permanente com o fato de que pensar é diferir de si mesmo. Ou seja: a atividade do pensamento não vem consolidar sistemas, nem criar mundo ou estabilizá-los, mas, ao contrário, vem desalojar incessantemente nossos mundos vividos ou vivíveis. (KIFFER, 2016 p. 34-35).

Mas que pensamento seria esse, que é outro e põe em xeque o pensamento da razão ocidental? Kiffer (2016) argumenta que a obra de Artaud é atravessada por um pensamento do corpo, que passa pelo corpo, que dói fisiologicamente, nos nervos, na carne, como ele mesmo afirma em carta de 25 de maio de 1924:

> Me dou conta das paradas e das irregularidades dos meus poemas que tocam a essência mesma da inspiração e que provêm de minha indelével impotência a me concentrar sobre um objeto. Por fraqueza fisiológica, fraqueza que toca a substância mesma do que se conveio chamar de alma e que é o emanar de nossa força nervosa coagulada em torno dos objetos. Mas dessa fraqueza sofre toda a nossa época. Ex: Tristan Tzara, André Breton, Pierre Reverdy. Mas a alma deles não sofre fisiologicamente [...] Resta que eles não sofrem e eu sofro, não somente com o espírito, mas na carne e na alma cotidianas. (ARTAUD, 2017, p. 38).

O editor também não compreende como Artaud consegue descrever com tanta clareza seu estado mental, sua impossibilidade de pensar, e não consegue realizar esse pensamento na poesia, não consegue trazer essa clareza na hora de dar forma a esse pensamento. Acerca disso, Blanchot observa que essa diferença reside no fato de que, quando Artaud escreve seus poemas, escreve "contra o vazio e para escapar dele", já quando escreve o relato dessa impossibilidade, escreve "expondo-se a ele [ao vazio], tentando exprimi-lo e tirar dele uma expressão" (BLANCHOT, 2005, p. 54).

Mas pode-se ir além, porque, ao mesmo tempo que isso aponta para o interior – uma crise desse sujeito e uma crise do seu pensamento –, aponta para o exterior – uma crise da poesia e da linguagem: pois são elas, com suas formas, que também não conseguem dar conta do pensamento de Artaud, que não conseguem apreender

esse pensamento (pode isso ser outra traição do subjétil, dessa vez outro: linguagem, língua, letra?).[5]

As formas que Artaud dá ao seu pensamento são imperfeitas não apenas pelo mal que o atinge, mas também porque as formas da poesia, da língua francesa e da linguagem verbal são limitadas, são insuficientes para abarcar o pensamento de Artaud. Por isso ele buscará, no Teatro da Crueldade, uma nova linguagem, e, a partir de Rodez, fará uso das glossolalias: trata-se de buscar novas formas para dar conta de um pensamento que as formas não conseguem apreender.

Publicar, existir

Rivière, apesar de não compreender como Artaud pode ser tão claro em seu diagnóstico e não conseguir expressar-se perfeitamente quando escreve um poema, não deixa de espantar-se com o relato oferecido a ele por Artaud. Tanto espanta-se que sugere a Artaud não a publicação dos poemas, mas a publicação, como um romance epistolar, da correspondência realizada por eles – que girava em torno dos poemas –, porque vê valor no relato dessa doença do pensamento. Assim como também via Blanchot,

> Os poemas, que ele [Jacques Rivière] julga insuficientes e indignos de publicação, deixam de o ser quando são completados pela narrativa da experiência de sua insuficiência. Como se o que lhes faltava, seu defeito, se tornasse plenitude e acabamento pela expressão aberta do que falta e pelo aprofundamento de sua necessidade. (BLANCHOT, 2005, p. 47-48).

Portanto, seus poemas, ainda defeituosos, são, de alguma forma, preenchidos por algo que não está lá e que não poderia estar: algo que lhes atinge, provocando o que lhes falta. Os poemas tomam o lugar deste impulso incontornável de escrita, visto que funcionam ao

5. "Mas não se dirá tranquilamente que o francês foi a única língua materna de Artaud; nem, da língua, que ela é um suporte, como se poderia afirmar de um papel ou de um tecido, da parede ou de um painel. A menos que a tratemos, por sua vez, como subjétil, como essa espécie de sujeito sem sujeito" (DERRIDA, 1998, p. 33).

mesmo tempo como o lugar em que se salva o pensamento em sua condição de perdido e como o lugar em que se perde o pensamento em sua tentativa de apreensão, ou em que o pensamento é ainda uma impossibilidade de pensar. Impossibilidade essa que é um ímpeto a pensar mais profundamente, ir até o limite do corpo e do espírito, um ímpeto a pensar a própria impossibilidade, levando à escrita das cartas.

Mas, quando Rivière faz a sugestão de publicação desse romance epistolar, a faz falseando a realidade, acrescentando elementos posteriores, pedindo para que seja realizada por intermédios de pseudônimos, o que Artaud de pronto nega:

> Caro senhor, por que mentir, por que colocar no plano literário algo que é o grito da vida mesmo, por que dar aparência de ficção ao que é feito da substância inextirpável da alma e que é como a reivindicação da realidade? Sim a sua ideia me agrada, me satisfaz, mas com a condição de que não demos a esse que assiste a impressão de um trabalho fabricado. Temos o direito de mentir, mas não sobre a essência da coisa. Não me interessa necessariamente assinar a carta com o meu nome. Mas é preciso que o leitor tenha em mãos os elementos de um romance vivido. (ARTAUD, 2017, p. 37).

Não se deve falsear a vida, isso também é Artaud assegurando, pela sua existência literária, sua própria existência. Assim, a correspondência de Artaud com Rivière revela-se como narrativa de uma vida que tenta se realizar, como narrativa de uma reivindicação da realidade. Mas revela-se também como obra, com a particularidade de ser uma obra que fala sobre a impossibilidade de constituir uma obra, de uma impotência. Curioso, então, que a entrada de Artaud no meio literário seja justamente por via da publicação de correspondências, gênero que faz mais parte de uma vida cotidiana do que propriamente da vida literária.

Quando a publicação da correspondência ocorre na NRF, na capa, ao lado do título Une Correspondance, há três estrelas no lugar destinado ao nome do autor. Já dentro da revista, junto às cartas, o nome de Artaud aparece por completo – Antonin Artaud –, enquanto o nome de Rivière aparece apenas com as iniciais – J.R.

Acerca desse fato, num primeiro momento – quando Rivière sugeriu a publicação a Artaud e ele reivindicou que ela não falseasse a vida, não mentisse sobre a essência da coisa –, Artaud havia dito que não se importava se o nome dele não estivesse ali. Depois, porém,

passa a pedir a Jean Paulhan[6], secretário recém contratado da revista, que os nomes constassem na publicação, tanto o dele quanto o de Rivière.

Quando Artaud pede isso a Paulhan a revista já havia sido publicada, mas ele ainda não tinha visto a publicação. Mas esse pedido, a priori, parece um tanto incoerente, já que anteriormente sequer se importava se seu próprio nome não estivesse ali. Essa estranha insistência pelo nome, no entanto, também pode ser lida antecipando alguns outros aspectos da obra de Artaud.

Após a publicação de *As Novas Revelações do Ser*, em 1937, em que assina seu nome como "O Revelado", Artaud passa um tempo – justamente nos anos em que se encontrava internado em asilos psiquiátricos na França ocupada pelos nazistas – recusando a escrita de seu nome: Antonin Artaud.

Seu nome só será retomado depois, já no asilo de Rodez, onde o médico responsável pelo asilo, Dr. Gaston Ferdière, o dá cadernos para que escreva e solicita que ele passe a traduzir alguns livros e poemas. A partir desse incentivo de Ferdière, Artaud traduz algumas obras, entre elas um trecho de *Alice através do Espelho*, de Lewis Carroll, e poemas de Edgar Allan Poe, entre eles o poema "Israfel".

Jean-Michel Rey (2002) mostra como esse processo de tradução de obras de Carroll e de Poe é essencial para a retomada que Artaud faz de seu próprio nome, quando aos poucos passa a assinar Antonin Nalpas, usando como sobrenome o sobrenome de solteira de sua mãe, até finalmente dizer "Eu, Antonin Artaud" – fórmula que se repetirá algumas vezes em sua obra. A partir disso, Rey mostra que o momento de retomada do nome próprio coincide com o momento de retomada de sua escrita, de sua escrita mais "literária" (por assim dizer, já que Artaud nunca deixou de escrever cartas nos tempos de internação), uma vez que, a partir desse processo de tradução, Artaud torna a escrever, até mesmo se apropriando dos textos que traduziu.

Curiosa relação, então, da escrita do nome próprio com a escrita da poesia, que não deixa de nos apontar outra vez para uma das questões centrais da correspondência com Rivière: o direito a existir

6. "Em 4 de setembro, Artaud retorna a Paris. Ainda não viu o número e insiste com Paulhan para que seu nome e o de Rivière apareçam" (MÈREDIEU, 2011, p. 255).

literária e literalmente[7]. O nome está ali para reforçar que essas cartas não são meras descrições ou fabulações para um romance epistolar, como também não são um suplício para a publicação de poemas, elas são o testemunho de uma existência literária, de um fazer poético que reivindica o seu próprio pensamento, sua própria existência enquanto sujeito, num acordo em que o imperfeito desse pensamento é sua pouca chance de se manter vivo, e é, por isso mesmo, a afirmação de uma potência de vida, ainda que resista ela à forma. É, assim, a própria afirmação da vida no que ela tem de mais incapturável.

Assim, o retorno da escrita do nome traz de volta – "em espiral", elevando mais alto – questões que já estavam postas nos anos 1920 pela *Correspondência com Jacques Rivière*: o direito a pensar – mesmo que um pensamento falho –, consequentemente um direito a escrever e a produzir uma obra poética, se tornando um direito a existir, que é reforçado pela assinatura – aquilo que, para além do nome próprio, atesta que Artaud existe, porque atesta que seu pensamento existe e que pode ser enunciado:

> O nome aqui é mais do que a assinatura. É o direito à palavra, que só poderia se consolidar através dessa modalidade, desse "como" posso falar? Em primeiro: "só posso falar se alguém puder ouvir o que tenho a dizer". Daí a importância do processo, cujo leitor deverá possuir todos os seus elementos, condição de sua escuta/leitura. Esse processo é aquele que autoriza, que dá o direito à palavra. Nele o autor se constitui, assim como o leitor. A *Correspondência com Rivière* é, em parte, realização desse processo que acompanhará Artaud em toda sua obra. (KIFFER, 2008, s.p.).

Considerações finais

Por fim, os caminhos de interpretação abertos aqui visam ao mesmo tempo se fixar no texto da correspondência e dar passos à frente, pensando a totalidade da obra de Artaud. Eles buscam mostrar que a crise do pensamento de Artaud, a crise desse sujeito que quer saber se tem o direito de continuar a pensar "em verso ou em prosa",

7. É preciso lembrar que é justamente em 1937, ano da publicação de *As Novas Revelações do Ser,* que Artaud envia a carta a Jean Paulhan afirmando a importância da *Correspondência com Jacques Rivière*.

passa também pela crise do pensamento ocidental, pela crise da razão (sua ida ao México apenas alguns anos depois para viver os rituais dos índios Tarahumara deixa isso muito claro). Mas essa crise também não deixa de passar pela crise da linguagem e da poesia, por isso um pensamento do corpo buscaria também uma linguagem do corpo, daí as glossolalias, por exemplo, que exigem do corpo um refazimento, um aprender a falar que necessita de uma força maior na garganta, no tórax, e que também podem ser lidas pelo seu âmbito místico-religioso, uma linguagem adâmica, babélica, performativa, o que seja, uma linguagem que certamente não é a nossa. Todas essas possibilidades de leitura demonstram a complexidade da obra de Artaud, que, já nos anos 1920, no início de suas publicações, lançaria os impulsos que reverberam em toda sua obra.

Referências

ARTAUD, Antonin. *A Perda de Si*. Organização e tradução de Ana Kiffer e Mariana Patrício. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DERRIDA, Jacques. *Enlouquecer o subjétil*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ateliê, 1998.

KIFFER, Ana. *Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2016.

KIFFER, Ana. *Cartas e Corpos, de Antonin Artaud*. In: XI Congresso Internacional Abralic, 2008, São Paulo. Anais do XI Congresso Internacional Abralic, 2008. Disponível em: https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/005/ANA_KIFFER.pdf . Acesso em: 25 out. 2021.

MÈREDIEU, Florence de. *Eis Antonin Artaud*. Tradução de Isa Kopelman e equipe da Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PELBART, Peter Pál. *Ensaios do Assombro*. São Paulo: n-1 edições, 2019

PIERSSENS, Michel. *Ecrire en langues: la linguistique d'Artaud*. In: Langages, 23^{e} année, n°91, Les glossolalies, p. 111-117, 1988.

REY, Jean-Michel. *O nascimento da poesia:* Antonin Artaud. Tradução de Ruth Silvano Brandão. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

Horror da crise: monstruosidades-mundo; monstruosidades-eu;

Gabriela Lopes Vasconcellos de Andrade (UFMG)[1]

O horror é a arte do desconforto da dissimilitude. As figuras monstruosas fazem parte desse fazer artístico. Dessa forma, no presente texto busco interpretar as imagens dos acontecimentos de crise das monstruosidades do imaginário japonês, tanto do ruir do mundo quanto da ruína do próprio sujeito, a partir da análise da figura do Godzilla, nos filmes de 1954 e 2016, assim como a trajetória do protagonista do *mangá* de Inio Asano (2018-2019), *Boa Noite PunPun*.

De antemão, é preciso definir o que estou chamando de horror e de monstruosidade. Em *Horror,* Brigid Cherry (2009) faz uma leitura sobre o cinema e afirma que o conceito de gênero é o problema para as obras artísticas, principalmente em relação ao horror. Filmes específicos podem ser vendidos para o público a partir de certa etiqueta, sem necessariamente se encaixar em uma fórmula. Para a autora, gêneros evoluem, transformam e hibridizam com o tempo para oferecer aos espectadores variações de um tema ou de acordo com a geração, a tendência de uma época. Para Cherry, o horror muda de acordo com os acontecimentos e o sentimento de uma época – o que provoca medo e perturbação e depende dos anseios e dos problemas de uma geração.

> *Here perhaps is a key to the horror genre's sheer diversity: it has endured for so long, from the earliest years of cinema to the present day, and derives from so many different sources that it has fragmented into an extremely diverse set of sub-genres. Horror cinema's longevity (it is now well over 100 years old, not to mention the fact that horror stories are themselves as old as mankind), means that the genre has evolved and developed many branches and offshoots*. (CHERRY, 2009, p. 13).[2]

1. Graduada em Letras Vernáculas (UFBA), mestrado em Literatura e Cultura (UFBA) e doutorado em Literatura e Cultura (UFBA), tendo realizado doutorado sanduíche na UCLA como bolsista Fulbright. Atualmente, faz estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (UFMG).
2. "Aqui, talvez, seja uma chave para a diversidade do gênero de horror: ele perdurou por tanto tempo, desde os primeiros anos de cinema até os dias atuais, e deriva de tantas fontes diferentes que se fragmentou em um conjunto extremamente diversificado de subgêneros. A longevidade do cinema de horror (agora, com mais de cem anos, sem mencionar o fato de as histórias de

O horror, como discute Cherry, está presente em toda a história do cinema. O primeiro filme foi feito em 1896. Era um curta-metragem de dois minutos chamado *A Mansão do Diabo*, de Georges Méliès. Desde então, por mais de cem anos, o gênero é recorrente nas salas de cinema e, agora, nas telas de celular. Como também, desde Edgar Allan Poe, com seus contos, ou Frankenstein, de Mary Shelley (2017), presente como narrativa literária. Além disso, o conceito de horror faz parte da vida humana, sendo teorizado desde a antiguidade. O que acontece é que o estilo da história reflete as necessidades de uma época, como as censuras, as estéticas, as influências dos acontecimentos políticos e sociais, como pestes, guerras, exacerbação do capitalismo, etc., que respingam na forma como a obra é construída e pensada.

O medo é uma emoção antiga. O horror usa a forma estética do medo para tirar o leitor de um conforto de leitura, pois o medo provoca uma desfiguração do sentimento. A partir do medo, o horror como estética possibilita ir além dos modelos e dos dispositivos da vida cotidiana. Essa é a poética do horror – uma lente de aumento, uma exacerbação parodística, uma hipérbole, do cotidiano. A monstruosidade e o horrível são as metáforas abjetas da vida. Esta questão da poética do horror aparece no livro *Notions of Genre* (GRANT; KURTZ, 2016), no ensaio "*Even a man who is pure at heart: poetry and danger in horror film*". No texto, Dillard (2016) afirma que o horror distorce todas as formas possíveis da morte em poética, em uma realidade ficcional apreensível e apelativa, não banalizada, afetiva, e o terror é o *suspense* que leva ao efeito do horror.

Para outro teórico do gênero, Noel Carrol (2010), em *The Nature of Horror*, o horror como arte é uma espécie de emoção que atinge o corpo, é um efeito físico. É a própria desmedida. Para mim, isso ocorre porque o horror é uma ampliação das imagens e dos acontecimentos cotidianos ao seu nível extremo para justamente modificar o nosso corpo por meio do abjeto. É ironizar a normatividade maquínica que captura os corpos e libertá-los por meio dos efeitos da arte – é despertar para o além da normatividade – o dissimilar.

horror serem tão antigas quanto a humanidade) significa que o gênero evoluiu e desenvolveu muitos ramos e ramificações" (CHERRY, 2009, p. 13, tradução nossa).

Uma das figuras do horror é o monstro. Julio Jeha (2007), em *Monstros e monstruosidades na literatura,* afirma:

> Monstros corporificam tudo que é perigoso e horrível na experiência humana. Eles nos ajudam a entender e organizar o caos da natureza e o nosso próprio. Nas mais antigas e diversas mitologias, o monstro aparece como símbolo da relação de estranheza entre nós e o mundo que nos cerca. [...] Nesse caso, "monstruosidade" carrega implicações tanto estéticas quanto políticas. Deformidades externas revelam transgressão. (JEHA, 2007, p. 7).

No entanto, os objetos de estudo neste texto, os filmes *Godzilla*, de 1954 e Shin Godzilla, de 2016, assim como o *mangá Boa Noite Punpun*, não são produtos da monstruosidade do Ocidente, mas de uma noção de "monstruosidade" diferente, que talvez nem seja a ideia do "outro" abjeto. Nas traduções das línguas românicas e germânicas para o japonês, a palavra monstro normalmente é traduzida por *bakemono* (化け物), derivada da palavra *obake* (お化け), coisa capaz de mudar, transformar. Os termos se referem à *yôkais,* que se transformam em outra coisa temporariamente, como os mitos da raposa (*kitsune*), do texugo (*mujina*), do cão-guaxinim (*tanuki*), do gato (*bakeneko*) e da planta (*kodama*). *Obake* também pode ser sinônimo de *yûrei,* o ser em que o humano se transforma quando morre, o fantasmagórico.

Yôkai (妖怪) – "aparição estranha", espírito e entidades no folclore japonês – , não são literalmente demônios no sentido ocidental da palavra (ainda que, muitas vezes, o termo seja traduzido dessa forma), mas espíritos e entidades cujo comportamento pode variar de malévolo ou pernicioso a amigável, fortuito ou útil para os humanos. A definição mais próxima ou equivalente para *yôkai* no mundo ocidental deveria ser "espectro". Assim, a mitologia sobre as "monstruosidades" no Japão não está ligada ao dualismo metafísico do bem e do mal, mas de representações do modo de vida, dos fenômenos naturais e dos sentimentos humanos.

Em *Fabulações do corpo japonês e seus microativismos*, Christine Greiner (2017) discute sobre a relação da fantasia com a questão da monstruosidade no Japão a partir do *Godzilla*. Para a autora, no país nipônico a fantasia é um princípio de realidade que perpassa o modo de vida. Esse princípio pode gerar inércia, apatia e desaparecimento em sujeitos que querem se esconder na fantasia, como é o caso dos

hikikomoris[3], fenômeno ligado às estratégias mercadológicas extremamente agressivas. Tais estratégias do capital elaboram as fantasias nos *animes*, *mangás* e *idols*, além de toda a cultura do *host* até figuras digitais como a Hatsune Miku[4]. E, ao mesmo tempo, a fantasia como princípio de realidade é um movimento ético, político e estético que possibilita uma diversidade de produções, gêneros e imagens. Greiner, relendo Roland Barthes (2016) em *O Império dos Signos*, busca pensar como o Japão é uma fantasia em si mesma, que precisa, para ser entendida, antes de tudo, de uma cosmovisão poética. E afirma:

> A fantasia também pode, neste sentido, ser considerada um dos operadores da fabulação, emergindo não apenas na maneira como os próprios japoneses lidam com seus territórios imaginados, mas nas estratégias que ampliam estas mesmas experiências para outros circuitos, envolvendo redes complexas que não podem ser identificadas a partir dos parâmetros de interioridade e exterioridade, mesmo porque, elas não estão nem dentro, nem fora do Japão, mas ao se constituírem já são desterritorializadas. (GREINER, 2017, p. 132).

A figura do monstro faz parte da fantasia. Por isso, para Greiner, é possível pensar o *Godzilla* nesse aspecto, já que esse "tem sido uma metáfora político-filosófica que age como um dispositivo de leitura no Japão e considera sempre o corpo em metamorfose" (GREINER, 2017, p. 131). Assim, o monstro não é necessariamente uma metamorfose do mal, mas a metamorfose dos modos de vida, das ações e dos acontecimentos. O *Godzilla* é o próprio corpo japonês – como sujeito e como sociedade –, sobrevivendo às consequências do pós-guerra. O monstro é uma forma de pensar as transformações desse corpo oprimido pelo bélico nuclear, mas que, ao mesmo tempo, deseja justiça.

Miri Nakamura (2015), em *Monstrous Bodies, the rise of the uncanny in modern Japan*, afirma que a metáfora do Godzilla é uma representação da relação japonesa com a ideia de monstruosidade. Para a autora, a fantasia dos corpos monstruosos faz parte da mitologia e do

3. Termo japonês utilizado para descrever pessoas que ficam reclusas, isoladas, por meses ou anos, sustentados por sua família e que normalmente são consumidores dos produtos mercadológicos japoneses.
4. Hatsune Miku é uma espécie de personagem cantora digital-3D, estilo *moe*, que utiliza um *software* de *voicebank* para Vocaloid, desenvolvida pela Crypton Future Media.

imaginário japonês desde o período antigo[5]. Os *yôkais* estão ligados ao animismo e a antropomorfia, e relacionam-se intimamente com a vivência das pessoas, sendo ao mesmo tempo aquilo que assombra e aquilo que provoca um estranhamento familiar – uma dissimilitude sensível, vivida. Nakamura discute como na cultura japonesa a figura do monstro não é o que atrapalha a normalidade. A autora, inclusive, utiliza como exemplo a cultura *Mecha*[6] ou a quantidade de obras com monstros como protagonistas. Nakamura afirma que tais imagens sempre estiveram no âmbito da fantasia, mas o que ameaça a normalidade e provoca dissimilitude são os corpos ambíguos. A ambiguidade é o que suscitaria o horror da hipérbole do cotidiano – aquilo que não é possível definir.

A fantasia continua como princípio da realidade, no entanto, esse corpo ambíguo desafia as categorias já estabelecidas. Esse desafio não propõe novas modalidades de criar um "outro" – o monstro, o anormal, o abjeto –, mas desestabiliza, provoca a dissimilitude e transforma as sensações por trazer o ambíguo, o corpo em metamorfose. O que a ambiguidade possibilita é desestabilizar os padrões e denunciar as categorias, trazendo uma possibilidade outra, zonas de indiscrição entre ficção e realidade, entre o que podemos nos tornar e o medo vinculado a isso. A ambiguidade é a denúncia do corpo em crise. Tais figuras fazem parte da estética do horror por trazer a ambiguidade como uma hipérbole do cotidiano em crise que nos confronta, nos desestabiliza. Os filmes do Godzilla e, principalmente, o *mangá Boa Noite Punpun* trazem esse corpo ambíguo em cena, um corpo em crise.

Greiner ainda afirma que, no universo *pop* japonês, existe uma produção estética que resiste, de maneira quase invisível, aos sistemas políticos e sociais. Ela os denomina de *micropop* e utiliza o Godzilla como um de seus exemplos. O *micropop* seria o processo de fazer "da arte um ativismo que nasce das banalidades e da vida comum, em que sentimentos ambíguos podem nos expor, uns aos outros" (GREINER, 2017, p. 131). Assim, o que o *micropop* propõe é observar os fenômenos banais e, a partir dele, possibilitar, como ruptura, novas relações e significados. Dessa forma, para entender os objetos

5. *Yamato*, mais precisamente no período *Asuka*, com a introdução do budismo, 538 a 710 d.C.
6. Produções de ficção científica que utilizam como motivo os robôs gigantes.

deste trabalho a partir de um corpo crise, em que as monstruosidades, enquanto figuras ambíguas, produzem releituras das dissimilitudes do mundo e do eu, faço a análise dos filmes *Godzilla* e do *mangá Boa Noite Punpun*.

Godzilla (ゴジラ, *Gojira*) é um filme japonês de 1954 dirigido por Ishiro Honda, produzido e distribuído pela *Toho Studios*. É o primeiro filme da franquia e da era *Showa*. O filme foi o pioneiro de uma forma de efeitos especiais chamada *suitmation*, na qual um dublê vestindo uma roupa interage com cenários em miniatura. Esse formato estabeleceu a estética do *tokusatsu*[7]. Em 1956, uma versão estadunidense fortemente reeditada foi lançada, o que gerou uma série de produções internacionais, sendo reconhecida como a franquia mais antiga da história.

No filme, as autoridades japonesas lidam com o súbito aparecimento de um monstro gigante, cujos ataques despertam os temores do holocausto nuclear, impregnados no imaginário pós-guerra. O Godzilla aparece em uma ilha na costa japonesa, atacando navios da marinha, destruindo casas e plantios, além de matar os moradores locais. Tal fenômeno se torna uma calamidade e preocupação nacional. Por conta disso, os moradores da ilha vão até Tóquio exigir ajuda humanitária e, atendendo aos pedidos, o governo manda pesquisadores para investigar. O professor-paleontólogo-zoologista, Kyohei Yamane, descobre que Godzilla evoluiu de uma antiga criatura marinha, que voltou à vida por conta da realização de testes subaquáticos de bomba de hidrogênio.

É evidente o caráter ético e político do filme. O monstro é a hipérbole da violência do holocausto atômico e da consequente crise do mundo. A questão da bomba nuclear e a discussão da ética científica atravessa toda a narrativa. Uma das provocações que o filme traz é questionar a soberania humana em relação à natureza. Godzilla é um ser paleolítico que é despertado após ser atacado por testes nucleares. Sua figura ambígua denuncia a monstruosidade humana, que utiliza a ciência de maneira destrutiva. Retomando temáticas que aparecem em *Frankenstein*, o filme questiona se o humano tem o direito de exterminar o monstro, visto que esse foi criado pelo próprio homem.

Essa aporia é protagonizada por Yamane, que, em seus diálogos,

7. Termo em japonês para filmes ou séries *live-action* que utilizam do *suitmation* como principal efeito especial.

sempre tenta mostrar a ambiguidade do monstro, nos aproximando dele e, por isso, nos gerando mais medo pela empatia de não enxergá-lo como outro e, sim, como nós mesmos. *Godzilla* denuncia a crise da sociedade. O professor, inclusive, apresenta aspectos nacionalistas em seu discurso ao afirmar que a figura ancestral gigante é capaz de sobreviver à radioatividade, relacionando o monstro à resiliência japonesa após as bombas de Hiroshima e Nagasaki. Godzilla deveria ser estudado e incorporado à vivência humana. Aniquilá-lo seria apagar a história. A fala do professor encena os questionamentos do próprio discurso fílmico, que critica as armas de guerra e propõe um pensamento pacifista, valorando os sobreviventes que resistiram ao poder atômico. Há uma denúncia do bélico como uma sombra da história da humanidade.

Outra provocação interessante, que também traz essa hipérbole do horror em relação à crise em sociedade, é o dilema do cientista Daisuke Serizawa. Após Godzilla sair do interior e atacar a cidade de Tóquio com o seu sopro atômico, a população da cidade vive em um cenário de calamidade, muito próximo do que aconteceu durante a Segunda Guerra Mundial, em que hospitais e abrigos ficaram cheios de sobreviventes sofrendo doenças oriundas da radiação. Por conta do sofrimento da população e de sua iminente destruição, tentam matar o Godzilla, mas sem sucesso. Nesse cenário, Serizawa aparece com uma descoberta científica inovadora capaz de salvar a população japonesa. O cientista descobre uma forma de desintegrar os átomos de oxigênio, e isso faria com que os seres vivos fossem asfixiados até a morte. Entretanto ele se recusa a utilizar sua descoberta como uma arma, temendo seu potencial de aniquilamento.

Ainda assim, diante da destruição de Tóquio, Serizawa resolve utilizar sua descoberta. O cientista decide fazer isso levando o segredo com ele, destruindo seu laboratório e queimando seus resultados antes de mergulhar no oceano para descarregar o dispositivo. Ao fazer isso, corta sua corda, impedindo que o puxem do mar, sacrificando-se por um bem maior. Em uma ética samurai, Serizara escolhe impedir que as pessoas tenham acesso a outra arma de destruição em massa. Afinal, se bombas nucleares continuarem a existir, novos Godzillas existirão. A humanidade cria aquilo que a destrói.

O horror é essa crise da destruição que o Godzilla encena. Não é uma metáfora sutil, pois muitas vezes o horror não é de sutilezas. *Godzilla* é uma hipérbole que denuncia o mais ambíguo das realizações

humanas: o seu poder de (auto)destruição. Essas temáticas são retomadas no *remake* de 2016, *Shin Godzilla* (シン ゴジラ, *Shin Gojira*), porém refletindo os problemas de sua época. O filme, dirigido por Hideaki Anno e Shinji Higushi, possui um tom ainda mais político, pois conta como o governo luta contra a burocracia para lidar com o súbito aparecimento de um monstro gigante radioativo, que evolui sempre que é atacado.

Em um ritmo frenético, tanto nos diálogos quanto na montagem, o filme traduz, em sua linguagem, o desespero dos personagens ao tentar lutar contra o tempo para impedir os ataques da criatura. Os oficiais do governo se concentram na estratégia militar e na segurança civil, enquanto o secretário-chefe de gabinete, Rando Yaguchi, é encarregado de uma força-tarefa para pesquisar a criatura. As Forças de Autodefesa do Japão e os Estados Unidos se mobilizam, mas seus ataques não surtem efeito. Ao contrário, Godzilla evolui como um vírus, fortalecendo-se a cada investida e tornando-se cada vez mais bélico. A partir disso, apresenta-se o principal conflito do filme: as Nações Unidas informam ao Japão que irão bombardear o país com armas nucleares se os japoneses não conseguirem derrotar a criatura, sem dar tempo para evacuar a população. Por trás dessa vontade, está uma corrida entre EUA, China e Rússia para definir quem vai conseguir destruir e estudar o Godzilla primeiro.

As questões éticas e a reflexão sobre os horrores que o Japão viveu aparecem nesse momento. Em uma conversa entre Yagushi e o primeiro ministro, os dois falam sobre a necessidade de tentar parar o Godzilla. Ambos concordam que uma bomba seria pior que o monstro, visto que, na primeira vez, a miséria assolou o país, três milhões de pessoas morreram e milhares de outras perderam suas casas. A perda do lar é um horror inimaginável e motiva as decisões dos personagens. O filme critica a subserviência japonesa imposta no pós-guerra, além de confrontar o próprio racionalismo e egocentrismo humanos, que criaram um monstro. Assim, para matá-lo é necessário congelá-lo – congelar as células que mutam – como um tratamento de um câncer, de um vírus.

Godzilla fica congelado no meio de Tóquio, como um monumento, um lembrete do horror que pode estar à espreita. A humanidade terá que conviver com a monstruosidade, a ambiguidade do horror, no meio de suas vidas. A última cena mostra diversas figuras humanas cristalizadas na cauda do Godzilla, em uma hipérbole visível de que

o monstro é o próprio ser humano, ou melhor, o ser humano em crise. Nesse sentido, o nome do filme suplementa essa interpretação. A sílaba *shin* pode ser escrita de várias formas e pode significar "novo", "verdadeiro" e "Deus". Essa ideia do Godzilla ser um novo e verdadeiro Deus reencarnado é apresentada no discurso fílmico, pois várias pessoas na rua protestam contra seu extermínio, acreditando que a criatura vinda dos oceanos é Deus reencarnado e uma punição divina que a humanidade precisa sofrer pelo seu egocentrismo e sua violência. O horror está justamente na última cena, afinal, Deus é composto por seres humanos em sua forma mais ambígua e horrenda.

O horror da crise é algo que permeia os dois filmes do Godzilla e o mangá *Boa Noite Punpun*. O livro, *A Perda de Si: Cartas de Antonin Artaud*, organizado por Ana Kieffer (2017), é um compilado das cartas do autor. Tal escrita epistolar tece a arte como experiência radical e cruel do substrato da vida, que aparece na correspondência como uma tentativa de sistematização do sofrimento que acomete o autor. Os textos poéticos de Artaud apresentam uma negação radical do centro até no uso da forma – do espaço físico –, eles empreendem uma torturante busca pelo espaço em suspensão da própria crise, do mal, da doença, da crueldade, que atravessam o ser e o ser-escrita, não como representação, mas como absurdo e loucura da vivência cruel.

O que fica evidente é como essa escrita da crise, um sujeito à margem do pensamento, no flerte com a "loucura", se dispersa nos próprios limites da escrita e da língua. A crise acontece justamente por uma consciência da própria língua como uma moldura indissociável do pensamento e da vivência humana. A crise, do corpo em falência, da mente em retalhos, impede uma escrita pela consciência da falência da própria língua. Não é por acaso que Artaud ensaia a criação de uma língua própria, na qual as palavras são, antes de tudo, sons e imagens, uma língua que não comunica sentidos, mas evoca o ilimitado, o impossível da experiência interior do sujeito em crise.

Boa Noite Punpun, *mangá* escrito e ilustrado por Inio Asano, serializado no Japão entre 2007 e 2013, apresenta como motivo a falência do signo e da escrita de um sujeito em crise. O quadrinho japonês narra a vida e as experiências de Punpun Onedora, desde o ensino fundamental até os seus 21 anos. Acompanhamos a sua infância traumática no convívio com uma mãe deprimida e um pai violento, assim como a dor de decepcionar e ficar preso na lembrança do seu amor de infância, até o confronto cada vez mais latente do protagonista com o

abismo da sua existência. O diferencial da história é que Punpun (e sua família) é representado como pássaro em um desenho de estilo simples e *cartoon*, contrapondo-se ao detalhamento e realismo presentes na arte do *mangá* como um todo.

A representação de pássaro é justamente o horror da monstruosidade na ambiguidade humana. Punpun não consegue se expressar, ainda que tenha uma mente criativa. Ele é incapaz de sobrepor e dar significado ao significante. Assim, na impossibilidade de compreender e ser compreendido, Punpun entra em um ciclo de autodestruição e de depressão, buscando a violência (realizada contra os outros e contra si mesmo) como resposta. As suas falas no *mangá* sempre aparecem entre aspas porque, ainda que ele tente escrever, alguém precisa narrar a sua história por ele. Ele nunca é proprietário da palavra. Quem se propõe a fazer isso é Sachi – uma *mangaká*, que, por meio dos manuscritos de Punpun, serve como uma tradutora dos seus pensamentos, da sua vivência e da forma como ele se vê.

Assim, Punpun não se vê como um humano. Ele sempre procura o pior de si mesmo, ficando em um ciclo vicioso de cinismo, de abuso e de pensamentos abjetos. Por consequência, o menino-pássaro realiza atos transgressivos, violentos e extremos, como o assédio de uma paquera da infância, a tentativa de estupro de Aiko, o assassinato da mãe da garota e seu uso odioso, viril e grotesco das palavras ao final do *mangá*. Punpun só consegue se expressar para ferir. Ao ferir o outro, ele forja e acredita na sua própria abjeção e monstruosidade, aceitando a miséria, o banal e o horror da vida. Desse modo, Sachi representa-o como um pássaro, livre e, ao mesmo tempo, fora deste mundo. O interessante é que, em cada crise, sua forma se metamorfoseia e se torna ainda mais monstruosa. Em um momento, ele é um triângulo, uma forma ainda mais simples de uma existência, que se anula completamente. Em outro, após suas ações mais atrozes, torna-se uma cabeça grande e comprida em um corpo humano. Uma cabeça literalmente obscura, preta, com olhos e chifres.

A monstruosidade de Punpun se torna quase insuportável no reencontro final com Aiko. Quando eles finalmente cumprem a promessa de infância de fugirem juntos após matarem a mãe da garota, a crise e o caos jogam com o medo da empatia de enxergarmos nós mesmos nos personagens. Nesse período, ao saber que perdeu toda a humanidade, Punpun violenta a garota com suas palavras, oferecendo pouco afeto, ainda que intimamente a ame intensamente, e,

por isso, deseje a destruição de tudo. A garota, sabendo que está caminhando para a morte, pede que ele a mate, sem conseguir romper o ciclo de abuso que viveu durante toda a sua vida. No entanto, ainda que a enforque, Punpun penaliza Aiko, ao deixá-la viver. E, por isso, Aiko se mata, pois ela deseja não ser esquecida. Ela quer incrustar-se como trauma na memória.

Ao contrário, Punpun deseja a morte e o esquecimento. Sachi impede que isso aconteça. Ela o encontra nas ruas, após uma tentativa fracassada de suicídio, e eterniza a história do homem-pássaro em um *mangá.* Ele é preso e, finalmente, as coisas parecem fazer sentido. A punição do Estado apresenta-se como uma forma de amparo que ele nunca teve. Sachi também é uma espécie de abrigo. Ela, assim como a mãe, que o abandonou com o suicídio, tem a personalidade dura e fala a verdade. Contudo, de algum modo, Punpun acha nela o amparo que não tinha na mãe. Sachi consegue traduzir as palavras literais do Punpun, humanizando o monstro, agora preso em uma gaiola.

Punpun demonstra o mais cruel de nós mesmos. A voz abjeta que ecoa nele é a nossa própria voz. A monstruosidade-eu – a subjetividade em crise de Punpun – é uma hipérbole para os nossos pensamentos mais grotescos e sombrios. Em *Boa Noite Punpun,* nos confrontamos com o sujeito que desistiu da própria humanidade porque nunca teve nada a perder, sempre pôde deixar de existir, justamente por sua incapacidade de transformar em signo a própria crise. Punpun precisa de tradução. A hipérbole do horror é, justamente, nós nos confrontarmos com tal necessidade.

Ao transformar a crise em monstro, é possível criar essa tradução da palavra. O monstro é o texto que fratura a economia das formas. E é na escrita que essa possibilidade de fratura se transforma. A crise de Punpun é uma crise da escrita. É possível relacionar com o pensamento de Artaud, que desenha sobre si a crise do sujeito enquanto uma crise da palavra. Questionado sobre a veracidade desta crise, principalmente porque a sua escrita epistolar e teórica é tão profícua, ele responde:

> Existe algo que destrói o meu pensamento; algo que não me impede de ser isso que eu poderia ser, mas que me deixa, se assim posso dizer, em suspensão. Algo furtivo que rouba as minhas palavras [...] que destrói ao fim e ao cabo, na sua substância, a massa do meu pensamento. (ARTAUD *apud* KIFFER, 2017, p. 27).

A escrita da crise é a busca pelo espaço em suspensão da própria crise, do mal, da doença, da crueldade, que atravessam o ser, em sua loucura da vivência cruel. A crise do corpo em falência, da mente em retalhos impõe uma ruptura com a língua e o texto. O monstro é o abandono do limite do próprio corpo para a construção do abjeto em que o eu e o mundo se colocam como presentificação do caos e da crise. O horror encena o desejo de falar sobre algo que desafie os limites do corpo, o automatismo da vida. Não é exatamente a desconstrução de uma forma que é dilaceradora, mas, a partir de uma deformação cruel, de uma ambiguidade latente, há uma ruptura. Essa fratura acontece em um processo de hipérbole. O horror e suas monstruosidades são uma hipérbole dos incômodos cotidianos, dos interditos, da dor humana, tanto da crise do eu quanto da crise do mundo.

Referências

A MANSÃO do Diabo. Direção: Georges Méliès. Produção: Georges Méliès. França: Star Film Company, 1896. 35mm, p&b.

ASANO, Inio. *Boa Noite Punpun*. São Paulo: JBC, 2018. 7 v.

BARTHES, Roland. *O império dos signos*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.

CARROL, Noël. The Nature of Horror. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 46, n. 1, p. 51-59, 1997.

CHERRY, Brigid. *Horror*. Abingdon: Routhleadge, 2009.

DILLARD, R. H. W. Even a man who is pure at heart: poetry and danger in horror film. In: GRANT, Barry Keith; KURTZ, Malisa (Ed.). *Notions of genre: Writings on popular film before Genre Theory*. Texas: University of Texas Print, p. 211-222, 2016.

GODZILLA. Direção: Ishirô Honda. Produção: Tomoyuki Tanaka. Japão: Toho Co. Ltd, 1954. Streaming (96 min), 35 mm, p&b.

GRANT, Barry Keith; KURTZ, Malisa (Ed.). *Notions of genre*: *Writings on popular film before Genre Theory*. Texas: University of Texas, 2016.

GREINER, Christine. *Fabulações do corpo japonês e seus microativismos*. São Paulo: N-1, 2017.

JEHA, Julio (Org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

KIFFER, Ana (Org.). *A perda de si*: cartas de Antonin Artaud. Tradução de Anna Kiffer e Mariana Patrício Fernandes. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

NAKAMURA, Miri. *Monstrous Bodies, the rise of the uncanny in modern Japan*. Cambridge: Harvard Press, 2015.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein, ou O Prometeu Moderno*. Tradução de Márcia Xavier de Brito. São Paulo: Dark Side, 2017.

SHIN Godzilla. Direção: Hideaki Anno; Shinji Higushi. Produção: Minami Ichikawa; Taichi Ueda; Yoshihiro Sato; Masaya Shibusawa; Kazutoshi Wadakura; Akihiro Yamauchi. Japão: Toho Company Ltd.; Funimation. Streaming (119 min), *wildscreen*, color.

A tensão entre o conservadorismo e o progressismo sociais em *Las galas del difunto* de Valle-inclán

Gustavo Rodrigues da Silva[1]

Os esperpentos valle-inclanianos

Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936) escreveu mais de cem obras em prosa, entre elas, *Sonata de otoño* (2006), *Sonata de estío* (2006), *Sonata de primavera* (2006) e *Sonata de invierno* (2006), nas quais encontramos as aventuras e os amores da personagem Marqués de Bradomín. Também merece atenção a sua obra *La lámpara maravillosa: ejercicios espirituales* (1974), na qual Valle-Inclán discute literatura e filosofia por meio da visão que o autor tem desses dois mundos. A sua produção em poesia é pequena e se resume à trilogia *Claves líricas* (1964), 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. Evoca a Galícia natal, antecipa aspectos da estética esperpêntica, e trata do ser humano e de como esse vê o mundo em que vive. Escreveu trinta e sete obras de teatro, cujo ápice são os esperpentos.

Os esperpentos valle-inclanianos são um gênero literário de acordo com Anthony Zahareas e Rodolfo Cardona em *Visión del esperpento* – Teoría y práctica en 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"[2] (CARDONA; ZAHAREAS, 1987, p. 23). No prólogo do esperpento *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 está de joelhos perante elas, ele se diminui e elas crescem literariamente, se tornam

1. Gustavo Rodrigues da Silva é bacharel e licenciado em Letras/Espanhol pela USP, mestre em Teoria e História Literária pela Unicamp e doutorando em Estudos de Literatura pela UFSCar.
2. "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).

heroínas. Um exemplo dado pela personagem don Estrafalario 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 as manipula como quiser. Don Estrafalario cita como exemplo dessa terceira maneira o teatro de marionetes presente no prólogo da mesma obra e cuja personagem principal é El Bululú: "DON ESTRAFALARIO.- En tanto ese Bululú, ni un solo momento deja de considerarse superior, por naturaleza, a los muñecos de su tabanque. Tiene una dignidad demiúrgica"[3] (VALLE-INCLÁN, 1990, p. 123). Na opinião de Cardona e Zahareas (1987, p. 25), nessa perspectiva, o autor não se envolve emocionalmente com as suas personagens. Para esses autores (1987, p. 30), o autor demiurgo é para as suas personagens um morto vendo os vivos do além, vê toda a humanidade de maneira objetiva, sem comover-se com as suas penas. Nos esperpentos, o manipulador de marionetes é um Deus, as marionetes são os homens e o seu teatro é o mundo.

Cardona e Zahareas defendem (1987, p.27) que a forma esperpêntica é uma fronteira indecisa entre a tragédia e o grotesco. Quanto ao conteúdo esperpêntico, os autores opinam (1987, p. 28) que são acontecimentos históricos espanhóis 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"[4] (CARDONA; ZAHAREAS, 1987, p. 28). 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 e da Espanha

3. "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).

4. "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).

como uma deformação grotesca europeia, um país sempre atrasado em relação aos outros países europeus. Cardona e Zahareas sustentam (1987, p. 31) que os esperpentos valle-inclanianos são tragicomédias humanas, farsas grotescas satíricas 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. 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; pois só se aproxima, não é o mesmo literariamente. Valle-Inclán usa a metáfora do espelho proposta por Platão em *A república* (2016), 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: "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"[5] (VALLE-INCLÁN, 2001, p. 174). É uma matemática deformante perfeita tanto da realidade como da literatura, pois os esperpentos literatizam a História Espanhola.

Nos esperpentos valle-inclanianos, trata-se de um realismo histórico de estilo grotesco. Cardona e Zahareas postulam (1987, p. 43) 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, 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, e a diversão com o horror. Para Cardona e Zahareas (1987, p. 49), as figuras por excelência do grotesco são as marionetes, que são criaturas desumanizadas e mecânicas, porém,

5. "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).

lembram figuras humanas. As marionetes produzem uma perda da tradicional noção do que é o mundo, as normas são distorcidas assim como as personalidades.

A tensão entre o conservadorismo e o progressismo sociais

O terceiro esperpento de Valle-Inclán é *Las galas del difunto* (1990). Surge no número 10 da publicação *La novela mundial*[6] em 20 de maio de 1926, com o título El terno del difunto. Em 1930, entra na trilogia esperpêntica *Martes de carnaval*[7] (1990) com o título Las galas del difunto. O drama tem como tempo ficcional o ano de 1898, quando chega ao fim o Império Colonial Espanhol com a derrota do país europeu para os Estados Unidos na Guerra de Cuba[8]. Faz três horas que o soldado espanhol derrotado Juanito Ventolera chega à Espanha. Tenta se relacionar sexualmente com a prostituta La Daifa, cujo nome verdadeiro é Ernestina Galindo. Para esse objetivo, tenta melhorar a sua vestimenta. Na cena quarta, sem saber o grau de parentesco, viola o túmulo de um recém morto, que é o pai da moça, cujo nome é Sócrates Galindo; que falece na segunda cena. Juanito Ventolera viola o túmulo para trocar a sua roupa de militar fracassado por um terno fino que está usando o defunto. Don Sócrates Galindo tinha alugado uma parte de sua casa para Juanito por imposição do governo municipal. Esse militar é sádico, pois, antes de visitar La Daifa com a roupa do morto, vai à casa de Galindo exigir que a viúva lhe entregue a bengala e a cartola para completar o seu figurino. Ele é mais sádico que Don Juan, personagem literária tradicional espanhola e sinônimo de grande conquistador amoroso. No final do drama, Juanito Ventolera

6. *La novela mundial* é uma publicação literária espanhola em números de revistas de 1926 a 1928. Consultar: SÁNCHEZ-ÁLVAREZ INSUA; SANTAMARÍA BARCELO, 2009. A bibliografia completa de cada obra presente neste artigo está na seção Referências.
7. *Martes de carnaval* traz os esperpentos: Los cuernos de don Friolera (1921), Las galas del difunto (1926) e La hija del capitán (1927).
8. A fase final da Guerra de Cuba acontece de 1895 a 1898 e é vencida pelos norte-americanos. Eles conquistam as últimas colônias espanholas e põem fim ao Império Colonial Espanhol. Essa perda é muito sentida pelos espanhóis e até é tema de muitas obras literárias modernistas espanholas. Para maiores detalhes, consultar: MORAL RUIZ, 1998, várias páginas.

aparece para a prostituta com o figurino completo. A moça descobre que o pai falecera por uma carta sua endereçada ao progenitor, que o militar encontra em um dos bolsos do paletó. Nessa carta, ela lhe pedia dinheiro porque está devendo para a cafetina do prostíbulo no qual trabalha, que se chama La Madre. Também na carta, La Daifa avisava ao pai que pretendia se mudar para Lisboa, visto que lá as prostitutas ganham mais.

Entre os vários temas passíveis de análise literária nesse esperpento, um dos menos pesquisados em nível mundial é a tensão entre o conservadorismo e o progressismo sociais na Espanha das primeiras décadas do século XX, mais precisamente, entre o ano de ambientação da obra, que é 1898, e o ano de publicação com o título definitivo; que é 1930. Não encontramos nenhuma pesquisa literária nesse tema cujo arcabouço teórico se baseasse em ideias dos autores Antonio Candido e Luiz Costa Lima. É esse o objetivo que temos para esse artigo e vamos analisar a primeira cena de Las galas del difunto, porque defendemos que é a que apresenta mais exemplos daquela tensão em todo o esperpento.

Na Espanha, nas primeiras décadas do século XX, os polos conservadores sociais são a Igreja Católica Espanhola (a mãe de todos os espanhóis), a Monarquia Espanhola, muitos políticos e o Exército Espanhol. Esses políticos com o Exército mandam no país com o respaldo político da Monarquia e o respaldo moral da Igreja Católica. Já alguns polos progressistas sociais espanhóis dessa época são o Partido Social Obrero Español (PSOE), o Partido Comunista Español (PCE) e vários artistas, como os escritores da Geração de 98 e do Modernismo Espanhol[9]. Para referendar a nossa análise, quando possível, apresentaremos fragmentos de notícias, artigos, editoriais e propagandas presentes nos jornais católicos *El siglo futuro e El debate*, pois, segundo Feliciano Montero García (2019), esses são os jornais espanhóis católicos mais influentes sobre a população espanhola nas três primeiras décadas do século XX.

A primeira cena de Las galas del difunto é a mais longa e tem as personagens principais como sendo Juanito Ventolera, La Daifa e La Bruja. Essa cena tem como espaço o prostíbulo em que trabalha La Daifa. O primeiro aspecto no qual se evidencia a tensão entre o

9. Para mais detalhes desses polos, ler GONZÁLEZ CUEVAS; MONTERO GARCÍA, 2019, toda a obra.

conservadorismo e o progressismo sociais na Espanha do começo do século XX é o nome do prostíbulo, que enaltece a crítica e a carnavalização[10] religiosas presentes em muitos fragmentos da obra. Na primeira didascália, percebemos que é um nome que faz referência a um grupo religioso e soa obsceno, denigrindo esse grupo religioso: *Tapadillo de la Carmelitana*[11]. Também, o local é criticado nessa mesma didascália porque se escreve que é uma casa do pecado. Na cena, o segundo aspecto no qual se evidencia essa tensão é a presença de La Daifa, que é uma prostituta e uma das protagonistas da obra. Esses dois fatos são uma afronta ao conservadorismo social da época. Nesse sentido, no editorial "El socialismo en su última consecuencia, es el azote con que Dios castiga a la sociedad actual", sem autor, do jornal *El siglo futuro* de 13 de agosto de 1920, lemos uma crítica à figura da prostituta e a Voltaire, que, segundo esse editorial, enaltece essa profissional: "Voltaire, con su tiránico imperio moldea el alma de la mujer en el troquel de sus ridículas frivolidades; para la joven moderna, no hay más Dios que su cuerpo, ni más religión que la moda"[12] (EL SIGLO FUTURO, 13-08-1920, p.03). De acordo com Antonio Candido em *Literatura e sociedade* – estudos de teoria e história literária (1980), o externo, o social se torna interno em uma obra literária e, portanto, em sua análise: "Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*" (CANDIDO, 1980, p. 4, grifos do autor).

Logo no começo da cena, La Bruja, que é como se fosse uma mulher de recados do prostíbulo, ataca indiretamente à Igreja Católica Espanhola porque deseja que o pai de La Daifa morra para que a sua colega receba uma herança, ou seja, aquela não quer o bem do seu próximo. Por esse motivo, é que se chama "a bruxa". Para conseguir o seu objetivo, pede que a moça ascenda uma vela para o diabo, escrito com letra maiúscula *Patillas*: "LA BRUJA.- ¡Ay, qué viejo renegado! ¡Cuándo se lo llevará Satanás! [...]/ Tú llámale por la muerte, que

10. Para mais informações sobre esse conceito, ver BAKHTIN, 2010, p. 1-50.
11. "Escondidinho da Carmelitana" (tradução nossa).
12. "Voltaire, com seu tirânico império, dá forma a alma da mulher no molde de suas ridículas frivolidades; para a jovem moderna não há mais Deus que o seu corpo, nem mais religião que a moda" (tradução nossa).

mucho puede el deseo, y más si lo acompañas encendiéndole una vela a Patillas"[13] (VALLE-INCLÁN, 1990, p. 44-45). La Daifa também deseja a morte do pai porque quer o seu dinheiro: "LA DAIFA.- ¡Y tener que desearle la muerte para mejorar de conducta! [...] ¡No habrá una peste negra que se lo lleve!"[14] (VALLE-INCLÁN, 1990, p. 44). Nessa mesma página, a obra carnavaliza o respeito à Igreja Católica Espanhola porque descreve La Daifa, que é uma prostituta, com uma bata de cor azul do céu e um laço vermelho intenso, que é a cor do diabo: "*La daifa de la bata celeste y el lazo escarlata sale a la puerta haciendo la jarra, y permanece en el umbral mirando a la calle*"[15] (VALLE-INCLÁN, 1990, p. 45-46, grifos do autor).

Em seguida, Juanito Ventolera passa em frente ao prostíbulo, vê La Daifa, há um interesse mútuo e os dois começam a conversar. Os dois criticam o Exército Espanhol, principalmente os militares de altos cargos, logo, o conservadorismo social:

> JUANITO VENTOLERA.- Allí solamente se busca el gasto de municiones. Es una cochina vergüenza aquella guerra. El soldado si supiese su obligación y no fuese un paria, debería tirar sobre sus jefes./ LA DAIFA.- Pero las consecuencias alcanzan a los más inocentes, y un hijo que hoy estaría criándose a mi lado, lo tengo en la Maternidad. Esta vida en que me ves, se la debo a esa maldita guerra que no sabéis acabar./ JUANITO VENTOLERA.- Porque no se quiere. La guerra es un negocio de los galones. El soldado sólo sabe morir. [...] ellos roban en el rancho y en el haber[16] (VALLE-INCLÁN, 1990, p. 48-49)

13. "A BRUXA.- Ah, que velho renegado! Quando o Diabo o leve! [...]/ Você chama o seu pai para a morte, que muito pode o desejo de alguém, e mais se você acompanha esse desejo ascendendo uma vela para o Patinhas" (tradução nossa).
14. "A RAMEIRA.- E ter que desejar a sua morte para que eu melhore a minha conduta! [...] Não haverá uma peste negra que o mate!" (tradução nossa).
15. "A rameira da bata celeste e o laço vermelho escuro sai na porta com as mãos na cintura, e permanece na parte inferior olhando a rua" (tradução nossa).
16. "JUANITO VENTOLERA.- Na guerra, se procura gastar munições. É uma suja vergonha aquela guerra. O soldado, se soubesse a sua obrigação e não fosse um desprezado, deveria atirar nos seus chefes./ A RAMEIRA.- Mas as consequências chegam até nos mais inocentes, e um filho que estaria criando-o ao meu lado, está na Maternidade. Esta vida na qual você me vê, eu a devo a essa maldita guerra que vocês não sabem a acabar./ JUANITO VENTOLERA.- Porque não se quer. A guerra é um negócio dos chefes militares. O soldado só sabe morrer. [...] Eles roubam as nossas coisas no rancho e no nosso salário" (tradução nossa).

Nessa passagem, se descobre que La Daifa teve um filho e ele está na maternidade, porque ela não tem condições de o criar. Algumas falas antes, ela revelou a Juanito que o seu noivo, o pai da criança, morreu nessa Guerra de Cuba, uma guerra gerada pelo afã conservador espanhol de dominar outros países; custe o que custar. Os chefes militares pensam em poder e em roubar os seus subordinados. Esses discursos críticos contra instituições de uma sociedade encontram eco no texto A análise sociológica de Luiz Costa Lima, presente na obra em que o mesmo autor organiza e que se chama *Teoria da literatura em suas fontes* (2002). Nesse artigo, Costa Lima defende (2002, p.105) que a análise literária que tem como foco uma certa sociedade é uma análise de discursos literários e sociais que caracterizam essa mesma sociedade.

Na continuação da conversa entre La Daifa e Juanito Ventolera, a moça lhe conta que foi expulsa de casa pelo pai porque ficou grávida e é solteira. Ela volta a criticar a Guerra de Cuba: "LA DAIFA.- Se fue dejándome embarazada de cinco meses. Pasado un poco más tiempo no pude tenerlo oculto, y al descubrirse, mi padre me echó al camino. Por donde también a mí me alcanza la guerra"[17] (VALLE-INCLÁN, 1990, p. 50). Por essa fala nessa cena, percebemos que o pai de La Daifa se mostra como uma personagem que representa o conservadorismo social espanhol nos trinta primeiros anos do século XX. Por outro lado, nesse sentido, nessa cena, La Daifa e o seu ex-noivo representam o progressismo social da época, visto que tiveram relações sexuais antes do casamento. Outra vez, a obra carnavaliza a Igreja Católica Espanhola, pois o *pecador* se chamava Aureliano Iglesias, que significa aquelas igrejas que resplandecem como ouro, ou seja, as igrejas mais preciosas. Recorremos a Candido, que defende que a obra literária é um organismo social composto de várias partes, vários pontos de vista: "é justamente esta concepção da obra como organismo que permite, no seu estudo, levar em conta e variar o jogo dos fatores que a condicionam e motivam" (CANDIDO, 1980, p. 15).

Ainda nessa longa conversa entre La Daifa e Juanito Ventolera, o soldado volta a criticar o Exército Espanhol e a prostituta concorda

17. "A RAMEIRA.- Ele foi para a guerra me deixando grávida de cinco meses. Passado um pouco mais de tempo, não pude esconder a gravidez de meu pai, e quando ele descobriu, me expulsou de casa. Por onde, também a mim, a guerra me atinge" (tradução nossa).

com ele. Juanito perdeu a guerra, está humilhado perante a sociedade espanhola conservadora, que vê em suas mãos o fim do Império Colonial Espanhol e, para piorar a situação, não tem um centavo no bolso:

> LA DAIFA.- ¿Ni una beata para convidar?/ JUANITO VENTOLERA.- Pelado al cero, niña./ LA DAIFA.- ¡Más que pelado! ¡Calvorota!/ JUANITO VENTOLERA.- Es el premio que hallamos al final de la campaña. ¡Y aún nos piden ser héroes!/ LA DAIFA.- ¡Cabritos sois!/ JUANITO VENTOLERA.- ¡Y tan cabritos![18] (VALLE-INCLÁN, 1990, p. 51-52)

Como notamos nesse fragmento, a obra se remete à sociedade espanhola e emite opiniões. Nesse sentido, corrobora Costa Lima: "o texto é tomado como *indicador, documento* do que se passa na sociedade. Por certo, o texto sempre aponta para fora de si, seja no momento de sua produção, seja no de sua recepção, mas não é transparente a esta matéria externa" (COSTA LIMA, 2002, p. 107, itálicos do autor).

No fim da cena, conversando com La Daifa, Juanito Ventolera é irônico porque diz que a sua palavra é verdadeira como a do Rei Alfonso XIII: "JUANITO VENTOLERA.- ¡Mi palabra es de Alfonso!"[19] (VALLE-INCLÁN, 1990, p. 55). Sabe-se que esse rei é submisso aos políticos da sua época de reinado e, portanto, a sua palavra não tem valor. Por exemplo, em 1923, quando o militar espanhol Miguel Primo de Rivera y Orbaneja toma o poder na Espanha, ele se cala e aceita.[20] Contudo, a imprensa conservadora da época sempre agrada o referido rei. Na notícia "En Córdoba: grandes verdades" do jornal *El debate*, sem autor, publicada na edição do dia 21 de maio de 1928, observemos o que se escreve quando da visita do rei à Córdoba: "Dijo el Monarca grandes verdades, y muy bien dichas [...] fiel intérprete de lo que todos esos millones de españoles sienten, piensan, dicen y

18. "A RAMEIRA.- Nem um dinheirinho para me convidar para um café?/ JUANITO VENTOLERA.- Estou duro, menina./ A RAMEIRA.- Mais que duro! Miserável!/ JUANITO VENTOLERA.- É o prêmio que encontramos ao final da campanha. E ainda nos pedem para ser heróis!/ A RAMEIRA.- Ingênuos é o que vocês são!/ JUANITO VENTOLERA.- E como!" (tradução nossa).

19. "JUANITO VENTOLERA.- A minha palavra é verdadeira como a do Rei Alfonso XIII" (tradução nossa).

20. Para mais informações sobre a atuação desse rei, consultar BERTOLLI FILHO; SEBE BOM MEIHY, 1986, p. 12.

quieren"[21] (GARCÍA ESCUDERO, 1983, p. 716). Reparem que os setores sociais conservadores espanhóis do começo do século XX propagam erroneamente que todos os espanhóis pensam como eles. Essa questão de verdades e mentiras se relaciona com uma ideia de Candido (1980, p. 20-21) quando defende que a arte é social, pois depende da ação dos fatores do meio que se exprimem na obra e produz sobre os indivíduos um efeito prático ao reforçar ou mudar condutas e valores sociais. Logo, ao haver ironia na fala de Juanito Ventolera, a obra faz o leitor pensar sobre quanto existe de verdade nos discursos conservadores sociais da época.

Consequências da tensão

Nessa primeira cena de *Las galas del difunto*, constatamos críticas a três dos quatro pilares do conservadorismo social espanhol de 1898 a 1930, que são o Exército, a Igreja Católica e a Monarquia. Por outro lado, há a prostituição, que podemos considerar um polo do progressismo social espanhol da época em uma sociedade tão católica, rural e atrasada em relação a outras europeias. Quando a obra mostra prostitutas que desejam a morte de outro ser humano, esse fato se constitui em uma crítica ao progressismo social daqueles anos. Como resultado, podemos afirmar que a obra mostra que há gente má em qualquer lugar, em qualquer instituição.

Como demonstramos nessa análise, o elemento social é um fator da construção artística conforme propõe Candido (1980, p. 7). Segundo o mesmo autor (1980, p. 10-11), defendemos que a nossa análise se enquadra no segundo tipo de possíveis análises literárias que priorizam o elemento social, aquele tipo em que se procura verificar em que medida as obras literárias espelham ou representam uma sociedade, descrevendo os seus vários aspectos. Também, sustentamos que a nossa análise se encaixa no quinto tipo, que estuda a função política das obras literárias. Por esse prisma, de acordo com Candido (1980, p. 23, 36), essa primeira cena pode ser considerada uma produção artística de segregação, porque questiona muito mais do que

21. "O Monarca disse grandes verdades, e muito bem ditas [...] fiel intérprete do que todos esses milhões de espanhóis sentem, pensam, dizem e querem" (tradução nossa).

elogia o *status quo* da sociedade espanhola de 1898 a 1930, uma sociedade conservadora por meio de seus discursos sociais cristalizados no imaginário social dos espanhóis do período. Esses discursos se referem à gravidez antes do casamento, ao ato de desejar o mal ao próximo, e às instituições sociais conservadoras como incólumes. Como consequência do exposto, sustentamos que essa primeira cena produz uma nova função literária total (CANDIDO, 1980, p. 45), pois elabora um novo sistema simbólico, que transmite uma nova visão de mundo, novas representações sociais grupais bem diferentes daquelas dos jornais espanhóis católicos, que pretendem ser totalitárias. A cena também apresenta uma nova função literária social (CANDIDO, 1980, p. 46), porque estabelece novas relações sociais entre as instituições e o povo, e, consequentemente, uma nova ordem social com o descrédito da população com a Igreja Católica, a Monarquia e o Exército espanhóis. Por fim, a função literária ideológica (CANDIDO, 1980, p. 46-47) presente na cena mostra que as instituições sociais conservadoras espanholas do começo do século XX têm ideologia e propõem condutas que causam prejuízo à população, como no caso de recomendar aos pais que expulsem as filhas solteiras que engravidam. Nessa primeira cena do esperpento, a consequência dessa função literária ideológica é que La Daifa se torna prostituta e devedora de dinheiro para a sua cafetina. O seu filho fica sozinho na maternidade, até porque o pai do menino já faleceu. Conforme Candido (1980, p. 64-70), a literatura é uma forma de atuação no mundo e de equilíbrio coletivo; ela traduz impulsos e necessidades de expressão, de comunicação e de integração. O artista é um intérprete do ser humano social.

Já em relação a Costa Lima (2002, p. 105), a nossa análise literária tenta entender os mecanismos em operação em uma sociedade potencialmente capaz de caracterizá-la. Logo, o fato literário se torna fato social, uma instituição social. De acordo com Costa Lima (2002, p. 119-120), a nossa análise literária é um instrumento de compreensão de uma sociedade, porque uma obra literária é sempre mimética e realista em relação a uma sociedade. Em suma, uma análise literária com enfoque em uma sociedade sempre se constitui em um documento de realidade (COSTA LIMA, 2002, p. 106). Em nosso caso, a realidade da sociedade espanhola das três primeiras décadas do século XX, uma sociedade com uma mentalidade muito conservadora, porém com alguns questionamentos progressistas.

Referências

AZNAR SOLER, Manuel. *Guía de lectura de Martes de carnaval.* Barcelona: Editorial Anthropos, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento.* O contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BERTOLLI FILHO, Claudio; SEBE BOM MEIHY, José Carlos. *A guerra civil espanhola*. São Paulo: Ática, 1986.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade:* estudos de teoria e história literária. 6. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980.

CARDONA, Rodolfo; ZAHAREAS, Anthony N. *Visión del esperpento*. Madri: Editorial Castalia, 1987.

COSTA LIMA, Luiz. A análise sociológica. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 105-133.

GARCÍA ESCUDERO, José María. *El pensamiento de "El Debate"* - Un diario católico en la crisis de España (1911-1936). Madrid: La Editorial Católica, 1983.

GÓMEZ MARÍN, José Antonio. *La idea de sociedad en Valle-Inclán*. Madri: Taurus Ediciones Sociedad Anónima. Cuadernos Taurus, número 67, director Jesús Aguirre, 1967.

GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro Carlos; MONTERO GARCÍA, Feliciano. *Los conservadores españoles en el siglo XX*. Alcalá de Henares: UNED e Universidad de Alcalá. Disponível em: <https://ebuah.uah.es/dspace/>. Acesso em: 19 nov. 2020.

GREENFIELD, Summer. *Valle-Inclán:* Anatomía de un teatro problemático. Madri: Taurus, 1990.

HEMEROTECA DIGITAL DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA, EL SIGLO FUTURO, 13-08-1920, p. 03. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000371752&search=&lang=es>. Acesso em: 20 nov. 2020.

MONTERO GARCÍA, Feliciano. *El movimiento católico en la España del siglo XX*. Entre el integrismo y el posibilismo. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/58908572.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2020.

MORAL RUIZ, Carmen. *El 98*. Madrid: Acento Editorial, 1998.

PLATÃO. *A república de Platão*. Tradução de Jorge Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2016.

SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSUA, Alberto; SANTAMARIA BARCELO, María del Carmen. *La novela mundial.* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.

VALLE-INCLÁN, Ramón María del. *Claves líricas*: Aromas de leyenda, El pasajero, La pipa de Kif. 2. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.

VALLE-INCLÁN, Ramón María del. *La lámpara maravillosa*: ejercicios espirituales. 3. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1974.

VALLE-INCLÁN, Ramón María del. *Luces de bohemia*. Esperpento. Estudo introdutório, tradução e notas de Joyce Rodrigues Ferraz. Brasília: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte Español – Consejería de Educación y Ciencia en Brasil, 2001.

VALLE-INCLÁN, Ramón María del. *Martes de carnaval* – Esperpentos – Las galas del difunto. Los cuernos de don Friolera. La hija del capitán. Edição crítica de Ricardo Senabre Sempere. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.

VALLE-INCLÁN, Ramón María del. *Sonata de primavera. Sonata de estío. Sonata de otoño. Sonata de invierno.* Memorias del Marqués de Bradomín. Cidade do México: Editorial Porrua, 2006.

ZAVALA, Iris. *La musa funambulesca*. Poética de la carnavalización en Valle-Inclán. Madri: Editorial Orígenes, 1990.

Entre parasitas

Iasmim Santos Ferreira (UFS)[1]

Introdução

Desde seus primeiros escritos na imprensa, Machado demonstra o interesse pela temática do parasitismo, sobretudo, no conjunto de crônicas "Aquarelas", publicado em 1859, no jornal *O Espelho*, no Rio de Janeiro. De sua primeira fase até o amadurecimento do escritor, há um personagem parasita aqui e acolá, seja o alfinete de (em *Um Apólogo*), seja o agregado José Dias (em *Dom Casmurro*), seja Rubião (em *Quincas Borba*), rodeado de parasitas, levando-o à loucura, ou até mesmo o próprio Brás Cubas (em *Memórias Póstumas*), que tentou de toda sorte se dar bem contando apenas com a aparência do talento.

Apesar de na crítica machadiana haver diversos estudos apontando personagens que se dão bem às custas alheias, falta um entrecruzamento de comportamentos das personagens parasitas, bem como a interligação entre a primeira fase e a segunda. Com vistas disso, nasce o presente trabalho, cuja dedicação repousa sobre o primeiro romance de Machado de Assis: *Ressurreição* (1872). E é nele que o autor aguça a sua pena ampliando o esboço do parasita da mesa das "Aquarelas" para a narrativa ficcional.

No entanto, o que era para ser um romance romântico apenas com amor idealizado, sublimação da mulher e enlace das relações amorosas e financeiras; torna-se uma narrativa curiosa pela presença do parasita Viana, irmão da protagonista Lívia. A advertência da primeira edição evidencia que tipo de construção narrativa Machado ensejou fazer.

> Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres; com esses simples elementos busquei o interesse do livro. A crítica decidirá se a obra corresponde ao intuito, e sobretudo se o operário tem jeito para ela.
>
> É o que lhe peço com o coração nas mãos. (ASSIS, 1872, p. 1)

1. Doutoranda em Letras – Estudos Literários (UFS/PPGL/CAPES). Mestre em Letras e Licenciada em Letras – Português pela mesma instituição.

O romance de costumes, como mencionado acima, corresponde ao tipo comum dos romances românticos da época. Nosso autor se nega a fazê-lo e elege o contraste de dois caracteres. Tais são encarnados pelos personagens Meneses e Félix. O primeiro era a candura em pessoa e o segundo o carrancismo e a prepotência. Ambos desejavam alcançar o coração da viúva Lívia. Este arrebatou-lhe o coração, mas não vingou. Até então, embora Machado não quisesse ter feito uma narrativa de costumes, quase que seria apenas isso, se lá não estivesse a ponta de seu tema favorito: o parasitismo. Para analisar a performance da personagem Viana, fundamentamo-nos principalmente em Bakhtin (2002, 2010, 2011), Brandão (2001, 2015), Julia Kristeva (1974), Sá Rego (1989) e Nitrini (2015). A próxima seção dedica-se ao parasita de estreia.

Entre parasitas: o parasita de estreia

No romance de estreia *Ressurreição* (1872), Machado de Assis retoma o esboço do tipo parasitário da mesa, abordado inicialmente nas "Aquarelas" (1859), dando corpo aos comportamentos descritos na crônica "O parasita I" pela performance de Viana. Este é um tipo parasitário curioso, pois não só bate à porta do anfitrião a cada refeição como deseja fazer parte da família, tornando-se seu cunhado. Como bom parasita que é, Viana surge por entre a frecha do estreito amoroso que ele mesmo cria para Lívia, sua irmã. Vejamos:

> Havia meia hora já que o doutor saíra da janela, quando lhe apareceu uma visita. Era um homem de quarenta anos, vestido com certo apuro, gesto ao mesmo tempo familiar e grave, estouvado e discreto.
>
> – Entre, Sr. Viana, disse Félix quando o viu aparecer à porta da sala. Vem almoçar comigo, já sei.
>
> – Esse é um dos três motivos da minha visita, respondeu Viana; mas afirmo-lhe que é o último.
>
> – Qual é o primeiro?
>
> – O primeiro, disse o recém-chegado, é dar-lhe o cumprimento de bons anos. Folgo que lhe corra este tão feliz como o passado. O segundo motivo é entregar-lhe uma carta do coronel. (Assis, 1872, p. 234)

O parasita visita seu anfitrião, este está tão acostumado a recebê-lo que afirma: "Vem almoçar comigo, já sei". Viana como bom parasita que é além de ser bem vestido, discreto e familiar, sabe ter uma boa resposta para seu hospedeiro, diz ser o terceiro motivo de sua visita o almoço. O ofício lhe impõe achar razões para visitar o amigo no horário de refeição. No entanto, ele estava interessado não só na alimentação como também em levar a carta do coronel que era um convite para o sarau, a fim de apresentar sua irmã Lívia ao médico Félix.

O narrador de *Ressurreição* manifesta-se em terceira pessoa do singular e é um arguto observador que não deixa de marcar o lugar que Viana ocupa na narrativa, denominando de parasita em diversos momentos. O comportamento da voz narrativa revela algo próprio da prosa machadiana: a observação distanciada do seu objeto de análise. Tal recurso foi bastante utilizado pelo sírio helenizado Luciano de Samósata, com quem Machado não só aprendeu essa característica como muitas outras. O estudioso Enylton J. de Sá Rego recorta os principais recursos luciânicos em Machado, a saber: o questionamento genérico, o estilo fragmentário, a paródia e o nacionalismo, o caráter não-moralizante, as citações truncadas, o ponto de vista distanciado do *Katáskopos* (SÁ REGO, 1989, p. 8-18). À luz de Bakhtin, compreendemos que Luciano parte da sátira menipeia e do seu "espírito 'propositalmente baixo e 'fisiológico', rebaixa os deuses à esfera do cotidiano cômico e do erotismo" (BAKHTIN, 2002, p. 329; aspas do autor). Mas não se fixa nos limites dessa tradição, ele harmoniza e unifica o diálogo platônico (em prosa), a comédia (em verso) e o discurso cínico, advindo do socratismo, segundo Brandão (2001, p. 118, 124).

Pela voz narrativa, já no primeiro capítulo do romance conhecemos as personagens, especialmente Viana, cuja descrição transparece o seu comportamento. O fragmento abaixo define-o do seguinte modo:

> Viana era um homem essencialmente pacato com a mania de parecer libertino, mania que lhe resultava da frequência de alguns rapazes. Era casto por princípio e temperamento. Tinha a libertinagem do espírito, não a das ações. Fazia o seu epigrama contra as reputações duvidosas, mas não era capaz de perder nenhuma. E, todavia, teria um secreto prazer se o acusassem de algum delito amoroso, e não defenderia com extremo calor a sua inocência, contradição que parece algum tanto absurda, mas que era natural. (ASSIS, 1872, p. 235)

Pacato, cujo esforço é para mostra-se libertino, casto por princípio e temperamento, isto é, tranquilo, seguro de si mesmo. Mas não só, também possuía o espírito de libertinagem, mas jamais permitiria que esta chegasse às suas ações.

O tom da narração recai sobre Viana em muitos momentos, dando a ver sua importância desde a ideia de unir Lívia ao médico até a iminência do casamento. Sua condição na trama não permite que o consideremos uma simples personagem secundária, mas também não é uma protagonista. Amparados na categorização feita por Beth Braith a despeito desse elemento na narrativa, chegamos à conclusão de que Viana é personagem adjuvante, ou seja, "personagem auxiliar; ajuda ou impulsiona uma das outras forças" (BRAITH, 2017, p. 69) e sua atuação faz dele um espécime de parasita cupido, devotado à união das protagonistas. No entanto, seu esforço só põe em relevo seu desejo de beneficiar-se ainda mais de seu anfitrião, tornando-se um parente.

Quanto à habilidade de Viana em comunicar-se, fazia dele não um enunciador secundário na conversa com Félix, mas um protagonista, movendo o assunto conforme o seu interesse. Embora o anfitrião soubesse a razão de ele estar em sua casa, alimentar-se, não lhe fechava as portas. A presença do parasita torna-se algo prazeroso para quem o recebe, pois ele sabe ser agradável e responder com serenidade diante de pequenos infortúnios, como quando elogia os vinhos e pergunta onde Félix os encontrava. Nesse momento, o senhor lhe dá uma resposta ríspida ao lhe dizer: "Na minha algibeira" (ASSIS, 1872, p. 235). Todavia, ele não demonstra desapontamento, pelo contrário, tem sempre uma palavra oportuna. Logo, afirma: "Tem razão; o dinheiro compra tudo, inclusive os bons vinhos" (ASSIS, 1872, p. 235). Sua fala abrange a pequena situação circunscrita no presente, a dos vinhos, e aponta para amplitude das relações financeiras, as quais desembocam nas pessoais. O dinheiro do médico não só comprava bons vinhos, como também a companhia. Viana parasitava-o porque tinha o que oferecer e a moeda torna-se o elo de ligação entre ambos.

Viana recebe a alcunha de "parasita consumado, cujo estômago tinha mais capacidade que preconceitos, menos sensibilidade que disposições", isto é, pertence ao grupo dos parasitas alimentares ou da mesa, o tipo mais antigo e mais grotesco, extraído do diálogo *O Parasita*, de Luciano de Samósata. Em seu diálogo, o autor clássico

sublima a parasítica como a arte mais elevada por não ter preocupações como as outras pessoas, essa inversão irônica é utilizada para satirizar a vaidade alheia, que leva às pessoas a viverem suas vidas em função dos bens e funções que possuem. Tal inversão faz do parasita o mais bem-aventurado da humanidade e um elemento de prestígio ao rico. Nas palavras de Luciano: "o parasita é que confere prestígio ao rico, e nunca o rico ao parasita" (LUCIANO, *O Parasita*; p. 215-216).

A relação textual que se estabelece entre o parasita luciânico e os parasitas machadianos é de ampliação da temática e de adaptação diante do contexto brasileiro. Um vínculo próprio ao lucianismo, já que sua poética se baseia na paródia, e não na *mimese* aristotélica, de acordo com Brandão (2001). Esse vínculo paródico mostra-se estreito desde o conjunto de crônicas "Aquarelas" (1859), no qual Machado se dedica ao esboço dos tipos parasitários mais proeminentes na sociedade brasileira do século XIX: os fanqueiros literários, o parasita alimentar, o parasita literário, o empregado público aposentado e o folhetinista. Nesse sentido, notamos uma absorção maior do diálogo *O Parasita*, de Luciano, como afirma Kristeva: "todo texto é absorção e transformação de um outro texto" (1974, p. 64). E como Machado faz parte do chamado cânone brasileiro, ou seja, da grande literatura, corresponde bem a qualidade de rescrever outras literaturas, o que Nitrini considera função da grande literatura: "um permanente 'rescrever ou revisar'" (NITRINI, 2015, p. 146; aspas da autora).

Vale lembrar de que o parasita de *Ressurreição* não entrou no ofício da parasítica por pobreza. Ele possuía uma herança deixada pela mãe e que permanecia intacta. Sobrevivia do rendimento de um emprego que teve, do qual saiu por dissidência com o patrão. Por conseguinte, não era parasita por necessidade, mas por vocação. Nas palavras de Machado: "Nasceu parasita como outros nascem anões. Era parasita por direito divino" (ASSIS, 1872, p. 235).

Ademais, o irmão de Lívia era também o parasita da consideração, da amizade. Sabia ser alegre, polido e tornar-se querido mesmo nos locais onde era recebido com tédio. O romancista reduz a citação de Sá de Miranda "Boa cara, bom barrete e boas palavras custam pouco e valem muito" para "boa cara, bom barrete, boas palavras" e põe em relevo a capacidade das palavras de unir e de repelir pessoas. O parasita alimentar não pode ser comandado apenas pelo estômago, para chegar ao desejado alimento passa pelas boas relações e pelas conversas agradáveis, e nisso, ele é um mestre.

Outras características desse tipo parasitário são a bajulação, o adorno nas palavras, o elogio desmedido. Não perde de vista seus objetivos, assim, Viana reata os louvores ao dono da casa, esquece a história dos vinhos e parte para ficcionar o afeto do Coronel Morais pelo médico Félix. A voz narrativa conta: "afirmou-lhe que ninguém era mais querido na casa do Coronel Morais, e que ele próprio não se recordava de pessoa a quem mais estimasse neste mundo" (ASSIS, 1872, p. 236). Claro, que tal invencionice não era sem finalidade, desejava torná-lo seu cunhado. Vejamos sua performance para incluir Lívia no assunto:

> – O senhor é tão feliz a este respeito, terminou o hóspede, que até as pessoas que o não veem há muito conservam em toda a integridade o afeto que o senhor lhes inspirou. Adivinha de quem lhe falo?
>
> – Não.
>
> – Bem, sabê-lo-á de noite; lá verá em casa do coronel uma pessoa que o admira, e que o não vê há muito. Sejamos francos; é minha irmã Lívia.
>
> – Admira-me isso, porque eu apenas a vi duas vezes.
>
> – Não.
>
> – Não é possível, insistiu Viana. Lembra-me que eu mesmo os apresentei um ao outro. Se não me engano foi em dia da Glória, há dois anos...
>
> – Eu descia o outeiro, continuou Félix, quando os encontrei. Estivemos parados cinco minutos. À noite encontramo-nos em um baile; cumprimentamo-nos apenas e nada mais.
>
> – Só isso?
>
> – Nada mais.
>
> – Nesse caso, concluiu Viana, cuido que o senhor possui o segredo de fascinar as moças, só com cinco minutos de conversa e um cumprimento de sala. Minha irmã fala muito no senhor; pelo menos depois que veio de Minas...
>
> – Ah! ela esteve em Minas?
>
> – Foi para lá há perto de dois anos, depois que lhe morreu o marido. Veio há oito dias; sabe o que me propõe?
>
> – Não.
>
> – Uma viagem à Europa. (ASSIS, 1872, p. 236)

Viana transita do afeto do coronel para a admiração de sua irmã pelo médico. Este nem se lembrava de Lívia e contra-argumenta, pois havia muito tempo que tinham se visto e dedicaram apenas um mero cumprimento. Contudo, para o parasita não há obstáculos invencíveis. Ele transforma a distância temporal em presença marcante, dois encontros e um mero cumprimento de cinco minutos em segredo de fascinar as moças. E mais, contorna as respostas contrárias incrementando que sua irmã veio de Minas depois da morte do marido, para deixar claro que está viúva. Em seguida, eleva-se nos elogios sobre a beleza de Lívia, afirmando: "Oh! a esse respeito a viuvez foi para ela uma renovação. Era bonita quando o senhor a viu; hoje está fascinante. Há ocasiões em que eu sinto ser irmão dela; tenho ímpetos de a adorar de joelhos. Com franqueza, assusta-me" (ASSIS, 1872, p. 236). Não que não fosse capaz de adorar a irmã de joelhos, pois seu comportamento bajulador é quase que um instinto, porém incrementa esse desejo para arrematar o assunto. Depois de um quarto de hora, despede-se do médico com a certeza de que este estará à noite e terá a oportunidade de atá-lo à viúva. O narrador segreda aos leitores o pensamento de Félix, completamente influenciado pelas palavras de sua visita: "Que mulher será essa, perguntou a si mesmo, tão bela que mete medo, tão fantasiosa que causa lástima?" (ASSIS, 1872, p. 237).

Não obstante Félix não era enganado por Viana, sabia o quanto era parasita, mas não conseguia abrir mão de sua companhia. O narrador revela que o médico não nutria grande amizade e estima pelo hóspede, considerava-o franco, hospedeiro, rude e serviçal, conforme podemos ver no excerto abaixo.

> Félix não se iludia a respeito da estima de Viana. Sem negar que o irmão da viúva lhe tivesse alguma amizade, dava-lhe, todavia, limitado valor. Lívia asseverava, entretanto, que o irmão falava dele com grande entusiasmo, e até certo ponto o entusiasmo era sincero. Félix tinha sobre Viana certa ascendência moral; além disso, era um homem franco e hospedeiro, rude mas serviçal. (ASSIS, 1872, p. 244)

Mais do que imaginar a união de Lívia e Félix, Viana semeou o sentimento a fim de passar da condição de visitante à de cunhado, membro da família. Como se pode ver: "Félix despediu-se de Lívia, não enlevado, não palpitante, mas disposto a uma aventura. Amiudou as suas visitas a Catumbi, a grande aprazimento de Viana, que suspeitou alguma afeição entre os dois, e imaginara uma aliança de

família" (ASSIS, 1872, p. 251). O encontro na casa do coronel contraiu as palavras de Viana, pois sua irmã em momento algum demonstrou afeição pelo médico. Todavia, o narrador mostra que sua atitude pode ser interpretada como "modelo de dissimulação e cálculo" (ASSIS, 1872, p. 252). Seu irmão não perde tempo e quinze dias depois daquela noite contorna a distância entre os dois. Ele avisa a seu anfitrião que a jovem viúva desistiu de ir à Europa e atribui isso a algum namoro, despertando no médico o sentimento de que Lívia estaria interessada nele. O final da conversa entre eles demonstra que o parasita ganhou uma promessa de irem à Europa os três juntos.

Félix tornou-se um frequentador de Catumbi para ver a viúva e seu irmão esforçou-se para que a relação entre eles obtivesse êxito. Não era cruel, fazia de conta que não os via nem os ouvia para que pudessem ficar à vontade. Numa ou noutra situação, foi inoportuno, mas não por vontade. Seu desejo real era uni-los, conforme a voz narrativa revela.

> Félix voltou a Catumbi naquele mesmo dia. A viúva estava radiante de felicidade, trêmula de alegria. Estendeu-lhe a mão, que ele apertou, não palpitante como ela, mas cheio de delicadeza e graça. A presença de Viana, além disso, impedia qualquer outra manifestação exterior. O parasita, que parecia empenhado em preparar uma aliança de família com o médico, dispôs-se a não ser cruel para os dois namorados; fechou os olhos, cerrou os ouvidos, e, se em todo o caso foi importuno, não o deveu à vontade, mas à situação, porque em tais circunstâncias nem todo o engenho de Voltaire pode fazer um homem interessante. (ASSIS, 1872, p. 256)

Como não bastasse os esforços para ingressar na família de Félix, Viana propõe a irmã que se mudasse para um prédio elegante, num bairro bem melhor e, claro, perto do futuro cunhado. Sua felicidade e seu programa de reforma pareciam não ter limites. Então tem-se um tipo de parasita que beira à entrada na família, não se contenta em adentrar os portões como um hóspede, mas deseja sentar à mesa como um dos seus consanguíneos. E para isso estreita as distâncias geográficas, assim fica mais fácil sentir o cheiro do almoço e fazer aquela visita de praxe. Numa de suas conversas com Félix inseriu o orçamento da reforma da nova casa como o assunto da vez e mostrou-se preocupado com o fato de Lívia casar, logo necessitaria ficar mais próximo da irmã. De uma só vez, uniu dois interesses numa só prosa: o orçamento da reforma e o casório da irmã, porém o médico deu de ombros a toda essa conversa.

> – Falávamos das suas reformas, disse ele, e fazíamos prosaicamente o orçamento da despesa que vai ter.
>
> Viana sorriu-se à socapa, mas não deixou cair o assunto no chão. Falou com volubilidade dos seus planos, que eram vastos e originais, concluindo por uma singela confissão, acompanhada de um olhar indagador.
>
> – Receio, disse ele, que a Lívia se case mais tarde ou mais cedo.
>
> Félix limitou-se a sorrir com indiferença; entravam ambos na sala. (ASSIS, 1872, p. 271)

A atuação da personagem demonstra a performance da parasítica, que se inclina constantemente para a concórdia com a opinião do anfitrião a fim de não perder a estima e os jantares. As palavras irônicas de Machado, as quais deslocam o sentido de opinião para comida, põe em relevo a astúcia da personagem: "O parasita acompanhou a boa opinião do médico com um entusiasmo que cheirava a bons jantares" (ASSIS, 1872, p. 272). Pouco a pouco, Viana avançava no seu propósito e frequentava cada vez mais a casa do médico. E como não bastasse, no dia do seu aniversário foi à casa do amigo para convidá-lo a um jantar em comemoração do seu aniversário. Machado com sagacidade irônica narra gradativamente o convite, que começa aparentemente despretensioso para estar à mesa entre poucos amigos, como uma presença especial e o primeiro a ser convidado, porém, ao final revela que o jantar de anos custaria um jantar a juros.

> No dia seguinte, logo cedo, Viana foi à casa do médico. Não ia almoçar com ele; ia convidá-lo para jantar.
>
> – Faço anos hoje, disse o parasita, e quisera ter à mesa alguns amigos, poucos. O senhor é dos primeiros, não pode faltar.
>
> – Não faltarei, respondeu Félix.
>
> Viana emitiu em seguida algumas ideias a respeito da maneira por que encarava um jantar de anos. Não devia compreender senão amigos íntimos, por ser festa do coração, alegria doméstica, em que tudo o que não falasse a língua da amizade seria estrangeiro ou talvez inimigo. Não bastava gosto para a escolha de tais amigos; era preciso jeito e sagacidade para discernir os que se prendiam pelo afeto dos que aderiam pelo costume. Esqueceu-lhe o principal; esqueceu-lhe dizer que, no seu ponto de vista, um jantar de anos era também um jantar a juros. (ASSIS, 1872, p. 279)

Graças às intervenções do parasita, Lívia e Félix começaram a se entender. Casamento combinado, porém, a noiva não queria uma grande divulgação a fim de não atingir Raquel, jovem que também amava o médico. No entanto, o irmão da noiva estava determinado a fazer uma ampla publicidade, o que no fundo era mais uma conquista dele de entrar para a família de Félix do que a união dos pombinhos. O narrador revela a agilidade do parasita em levar a notícia à população.

> A notícia foi referida por ele na Rua do Ouvidor, esquina da Rua Direita. Daí a dez minutos chegara à Rua da Quitanda. Tão depressa correu que um quarto de hora depois era assunto de conversa na esquina da Rua dos Ourives. Uma hora bastou para percorrer toda a extensão da nossa principal via pública. Dali espalhou-se em toda a cidade. (ASSIS, 1872, p. 290)

O amor dos pombinhos não durou muito, não passou dos preparativos do casório e Félix escreveu uma carta para Lívia desfazendo a aliança que estava por começar. A narrativa surpreende o leitor com a atitude de Viana, pois acolhe e aconselha a irmã a não se lamentar pelo acontecido, mas ser grata por não ter subido ao altar e depois ser rejeitada. Com isso, o parasita demonstra que mais do que seu desejo de unir os dois e beneficiar-se disso, tem afeto por Lívia. Enseja um princípio da parasítica, percebe-a como profissão, por isso não está acima da família.

O amor não vinga, já que o doutor Félix é muito instável e ciumento. Para completar, recebe uma carta anônima recheada de acusações de adultério por parte de Lívia. O relacionamento não sobrevive às intempéries. Com isso, Viana não entrará para a família do médico. Para além do seu desejo frustrado, o parasita demonstra a ética profissional da parasítica e a superioridade dos sentimentos familiares; nos assuntos do coração, sua irmã está acima do anfitrião. O que não o impediu de perdoá-lo e de desejar que o engano fosse desfeito para que seu desejo se cumprisse, como se pode ver abaixo.

> A convalescença de Lívia foi mais rápida do que se devera esperar. O intervalo foi aproveitado por Félix em se reconciliar com Viana, que achou dentro de si bastante misericórdia para perdoar o culpado. A submissão do médico o lisonjeou, e o seu arrependimento lhe pareceu o que realmente era, – sincero. Era natural perguntar-lhe a razão do rompimento. Viana achou melhor calar se; o que ele queria antes de tudo era a reparação do erro. (ASSIS, 1872, p. 304)

O parasita de *Ressurreição* não aparece no final da trama, a qual se volta aos protagonistas. Contudo, seu não aparecimento é significativo, pois reflete uma característica da parasítica: o não envolvimento amoroso. O parasita Simão, do diálogo de Luciano, defende que aquele que se dedica a tal ofício não deve ter mulher, nem terras, nem mordomos, nem nada que o preocupe, assim será sempre "entre os homens, aquele que menos se entristece, coisa que a sua própria arte lhe proporciona e lhe oferece: o facto de não ter nada que o deixe triste" (LUCIANO, *O Parasita*, p. 213).

Conclusão

A narrativa romanesca machadiana estreia com ares românticos do amor não alcançado e com requintes de investigação psicológica das personagens. Não teria nada de inovador se não houvesse o parasita da mesa, o qual revela o interesse do senhor Assis pelos tipos parasitários, fazendo com que sua pena não pare em Viana, mas desdobre-se em muitos outros como José Dias (em *Dom Casmurro*) ou o casal Palha (em *Quincas*).

Viana cumpre um papel de elo entre a produção de Machado de Assis. De um lado, remonta a discussão iniciada em seus primeiros escritos na imprensa carioca (na série "Aquarelas"), de outro, é o primeiro dentre os demais parasitas que surgiram nos romances, além de dar corpo ao tipo mais clássico do parasitismo: o da mesa. Este tipo foi retratado por Luciano de Samósata em seu diálogo *O Parasita*. E é de Luciano que Machado pega de empréstimo a temática e os recursos do lucianismo. Como vimos, o questionamento genérico, o estilo fragmentário, a paródia e o nacionalismo, o caráter não-moralizante, as citações truncadas, o ponto de vista distanciado do *Katáskopos* (SÁ REGO, 1989, p. 8-18) são características dessa tradição presentes nos escritos de Machado.

Ademais, Viana encarna o típico parente cupido, que só deseja se dar bem na união da irmã com uma família rica. Um parasita que quer ser mais do que parasita, quer ser parente. Todavia, seu desejo não se concretiza e ele acaba saindo de cena na descrição do narrador. A performance da personagem no decorrer da trama demonstra sua capacidade de diálogo, de acordos, de criar uma situação e de levá-lo ao cabo. Por mais que pareça que Viana perdeu por não ter

concretizado o matrimônio de Lívia e Félix, os parasitas nunca perdem, eles sabem como tirar proveito de qualquer situação. Ele soube aproveitar enquanto as coisas se encaminhavam e muito provavelmente não se tornou um inimigo do ex-cunhado com o fim da relação.

Referências

ASSIS, Machado de. *Aquarelas*. Disponível em: <machado.mec.gov.br>. Acesso em: 05 set. 2021.

ASSIS, Machado de. *Ressurreição*. Disponível em: <machado.mec.gov.br>. Acesso em: 05 set. 2021.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*: A teoria do Romance. 5. Ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

BRAITH, Beth. *A personagem*. São Paulo: Contexto, 2017.

BRANDÃO, Jacyntho 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, Jacyntho Lins Brandão. *A poética do Hipocentauro*: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

BRANDÃO, Jacyntho Lins Brandão. *Biografia literária – Luciano de Samósata.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LUCIANO DE SAMÓSATA. O Parasita. In: *Luciano [III]*. Tradução do grego, introdução e notas Custódio Magueijo. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. Disponível em: <http://www.uc.pt/imprensa_uc>. Acesso em: 10 jan. 2020.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*: História, Teoria e Crítica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

SÁ REGO. Enylton 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".

"Grosseiro, monstruosamente grosseiro": limites supressivos do romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos

Ismael C. Freitas (UFRGS)[1]

No presente ensaio, articulando análise formal e pesquisa em fontes primárias[2], proponho uma leitura da publicação dos capítulos 29 e 30 de *São Bernardo* (2003 [1934]), sob o título "Ciúmes", no periódico *Boletim de Ariel* (RJ), em 1934. A princípio, acredito que talvez seja possível, nesta interpretação, apreender a atuação de Graciliano Ramos em relação à articulação dos dispositivos literários disponíveis à década de 1930. A investigação tem como justificativa procurar como, do ponto de vista do autor, foi pensada a mobilização problemática das formas que constituíram historicamente a tradição da literatura brasileira à época.

Não obstante, a investigação detida dos capítulos, lidos na sua relação com o conjunto do livro, não prescinde do comentário mediado pelo processo histórico. No desenvolvimento do argumento, quero demonstrar como, paralelamente, a publicação do periódico e dos capítulos no romance manifesta a produção de um engodo da consciência narrativa de Paulo Honório, narrador de *São Bernardo*. O fundamento da análise parte da compreensão de que a injeção da forma moderna do capital, com o objetivo de produzir mão de obra interna, leva ao aniquilamento aquilo que é estruturalmente irrelevante à reprodução, sem ser, no entanto, desnecessário ao metabolismo próprio à periferia do capitalismo e à divisão internacional do trabalho.

1. Graduado em Letras (UFRGS), mestrando na linha de pesquisa Literatura, sociedade e história da literatura pelo Programa de Pós-graduação em Letras da UFRGS, é professor de Língua Portuguesa da rede privada de Porto Alegre.
2. O método de análise e de pesquisa parte da proposição de Walter Benjamin, em "Autor como produtor" (2012): "Antes, pois, de perguntar qual a posição de uma obra literária *em relação* às relações de produção da época, gostaria de perguntar: qual é a sua posição *dentro* dessas relações? Essa pergunta visa imediatamente à função exercida pela obra no interior das relações de produção literárias de uma época. Em outras palavras, ela visa de modo imediato à *técnica literária* das obras." (p. 131, grifos do autor). Assim, pretendo ensaiar de que modo, a partir da análise formal, o escritor Graciliano Ramos elaborava as contradições históricas a que estava submerso, tendo em vista a sua rearticulação dos dispositivos literários disponíveis à época.

Boletim de Ariel: "ciúmes"

Conforme supracitado, em edição de setembro de 1934, é publicado, sob o título de "Ciúmes", dois capítulos de São Bernardo, "o romance aparecer", no *Boletim de Ariel* (RJ). Esse excerto, nas edições posteriores, está distribuído entre os capítulos 29 e 30 do livro, o que sugere uma espécie de autonomia do recorte. Em termos de enredo, as 5 ou 6 páginas apresentam momentos distintos, mas conjugados do ciúmes de Paulo Honório em relação à Madalena. A escolha do trecho é luminosa, pois, a publicização do romance parte efetivamente da colocação de cenas em que a constituição do foco narrativo e da consciência do personagem se mostra no seu caráter problemático. Deve haver algo sugestivo nesse recorte que serve duplamente à venda da obra e à dimensão formal da fatura.

Antes de partir para a análise conjunta de periódico e romance, porém, é necessário atentar à importância do *Boletim de Ariel* no período dos anos 1930, como aglutinador do debate político-literário, sem estar desvinculado às demandas da editora a qual servia como porta voz. De fato, como aponta Tania Regina de Luca (2017), o *Boletim* foi ponta de lança da Editora Ariel e, portanto, não seria inconcebível compreender que a revista tinha como objetivo a comercialização das ações da empresa e dos seus produtos, sem, porém, liquidar a possibilidade de anunciar certo tom polêmico e de aglomerar autores que compartilhavam tendências estéticas e políticas, apesar mesmo do tom esmaecido das publicações. Daí se compreende o porquê do conselho editorial manifestar certa preocupação em preservar a imagem diante do público-leitor, com a predominância de um ecletismo bem-comportado (cf. LUCA, 2017, p. 08).

Neste jogo de forças, é interessante notar de que modo é constituído o local da crítica literária e, de modo global, a crítica à produção cultural no Brasil à época. Sem ferir o gosto do público, o *Boletim de Ariel* tencionava consagrar e legitimar os autores que viriam a constituir o nome da década. Essa notação é de especial relevância porque remete à instância de delegação do gosto artístico, sem talvez extinguir a dimensão política desse campo de atuação das letras brasileiras.

Para entender a relação de classe interposta na publicação do *Boletim,* lanço mão da análise de Antonio Candido acerca da "revolução" cultural da época, em "A revolução de 1930 e a cultura" (1989). Se

eu não estou enganado, trata-se de uma revolução dentro da ordem, a partir da qual o crítico desentrava, senão contradições, ao menos formas de dissolução, mediando-as ao processo histórico a que estava inserido. Descrevendo a maneira como o dinamismo social surgiu no Brasil devido à implementação do capital industrial, Candido mostra como, dentre os demais setores, a instrução primária para a maioria da população "atingiu apenas de raspão" a integração global dessa parcela da sociedade à cultura – note-se que a categoria de "cultura" aqui é um problema a ser investigado. Dinamicidade efetiva foi conferida às camadas médias, cuja afirmação era proforma necessária à formação dos exércitos de trabalhadores a serem alocados à produção industrial, e, obviamente, necessária às elites, cuja função se articulava à construção da ideologia patriarcal da época. Em outras palavras:

> A qualidade e grau de consciência dos detentores da cultura e do saber tornavam-se elementos de peso, porque eles podiam assumir a função de "delegados" da coletividade. De um lado isto servia de pretexto para manter posições privilegiadas, com a conseqüente sujeição das camadas dominadas (que não eram cultas nem "preparadas" para dirigir o seu destino, segundo a ideologia reinante). Mas sob o ponto de vista estritamente cultural, podia ser oportunidade de servir como veículo possível para manifestar os interesses e necessidades de expressão dessas camadas. (CANDIDO, 1989, p. 193).

A formulação dialética, se não for forçado dizer, tem amplo alcance. Em termos de expressão ideológica, a cultura, salvo discurso contrastante, fica circunscrita à parcela minoritária das elites brasileiras, ainda que a sua expressão, com o processo de democratização, comece também a desenvolver a conscientização das contradições sociais do país. Desse modo, é dada a largada para a compreensão do atraso e do subdesenvolvimento integrante da periferia do capitalismo[3]. Por consequência, o local do intelectual transforma-se em um espaço de conflitos, na medida em que o artista, o escritor, deve atuar, muitas vezes, como opositor da ordem institucional, sendo, todavia, chancelado por ela em sua dimensão de classe. Segundo Ana Paula Pacheco (2015), o romance *Vidas Secas*, na sua composição formal, promove objetividade histórica a essa contradição.

3. Idem. "Literatura e subdesenvolvimento", p. 116-144.

Conforme Antonio Candido[4], pode-se notar como, apesar de tudo, o movimento aludido possibilitou consequências formais, na sua maioria, de pouca monta. O interesse dos escritores à época residia na preocupação de absorver os problemas da alma e da sociedade, em detrimento da elaboração formal. A realização estética era relegada ao segundo plano na medida em que a espontaneidade temática, segundo pertinência social, tomava vulto, sem dar conta da relação dependente do ideário com a sua elaboração estrutural. Nesse sentido, a publicação de "Ciúmes" no *Boletim de Ariel* ganha especial interesse, pois, diante do que foi exposto, o recorte apresenta, conjuntamente, a dimensão comercial, da qual se vale a editora, e também a relevância temática, da qual se descobre as tensões próprias do universo do mando do proprietário rural. No entanto, quero propor que a fatura estética, balizada pela autonomia do trecho, resiste aos contrapesos do periódico.

"Aqueles brutos sujos"

Para o leitor que folheava as páginas do *Boletim* de setembro de 1934, procurando encontrar comentários, resenhas, notícias sobre as novíssimas publicações das editoras da época, se deparando aqui e acolá com críticas de cinema, sobre a mais recente fita de Eisenstein, ou ainda sobre a técnica literária de Jorge Amado, empregada em *Suor*, enfim, o episódio (por falta de palavra melhor) "Ciúmes" se abria num estirão: "Quando as duvidas se tornavam insupportaveis, vinha-me a necessidade de affirmar. Magdalena tinha manha encoberta, indubitavelmente" (RAMOS, 1934, p. 325).

Sob o título, o nosso leitor hipotético logo compreende a situação que se descortina neste parágrafo: as dúvidas insuportáveis só podem se referir ao ciúmes sugerido no título e, em relação ao conflito, temos, inclusive, um nome, o de Madalena. Nada mais é dito. Sobre o narrador, ao menos neste trecho, tudo o que o leitor pode depreender é que se trata de um homem em sofrimento, vítima das dúvidas que o consomem. Daí o desenvolvimento psicológico do personagem: se a hipótese é maior do que se pode aturar, a única solução que lhe sobra é a afirmação da culpa do outro, de Madalena. No entanto, a

4. Op. cit. p. 195.

afirmação, como se pode ver, é o contrário complementar da negação, que se abre no parágrafo seguinte e que, como diálogo, faz uso da repetição do advérbio "indubitavelmente": "– indubitavelmente, indubitavelmente, comprehendem? Indubitavelmente"[5].

Ora, a insistência da palavra é, a princípio, estratégica, na medida que intenta organizar o ato – ou a falta de qualquer referência ao ato, como se apresenta ao leitor no *Boletim* – segundo o domínio do narrador. Há certo gozo na repetição, pois, ao menos do ponto de vista da voz narrativa, a verdade sugerida é para ser reforçada. Reforçada para si mesmo. O leitor, porém, percebe que a repetição é em si a escolha mais fácil, a recusa que se toma diante de uma perspectiva ainda mais dolorosa. O estribilho de "indubitavelmente", portanto, refere-se à oscilação de um sujeito fraturado, cuja tentativa de sustentação é a negação. O objeto dessa negação é o que devemos investigar. De todo modo, devo ressaltar que esse trecho é um enunciado, antecedido por travessão, cujo verbo "compreendem", em tom interrogativo, busca diálogo com o leitor. O que temos até aqui é, então, um retrato disforme do narrador que, retroativamente, sugere um adultério que, para o leitor, parece a todo momento um engodo. Ainda, o parágrafo seguinte reforça a leitura: "as repetições continuadas traziam-me uma especie de certeza"[6].

No entanto, diante dessa nova afirmação, o leitor é apresentado a uma contradição ou a uma ruptura. Agora, o narrador não se refere à interlocução que buscou com um outro, mas, sim, com a introspecção que fazia no momento de suas dúvidas. Por consequência, temos em mãos uma justaposição de vozes que dizem respeito ao presente do enunciado e também ao presente da enunciação. Desses três breves parágrafos, resta uma questão: quem é esse narrador que revela uma diluição de si mesmo sem ao menos se apresentar? As únicas impressões que conseguimos recolher acerca dessa persona são, se o leitor me permitir, menos que ruínas. Sabemos apenas que se trata de um homem rememorando um episódio de ciúmes e que, na presente situação, parece ser um sujeito em frangalhos.

João Luiz Lafetá, em "O mundo à revelia" (2001), demonstra como se constitui a redução estrutural do foco narrativo de *São Bernardo* corporificado já nos dois capítulos iniciais do romance. Para o crítico,

5. Ibidem.
6. Ibidem.

os "capítulos perdidos" apresentam de antemão a figura do narrador, caracterizando-o, para além da matéria, a partir da dinamicidade da técnica narrativa em si. Corporificado no ritmo do livro, Paulo Honório figura como proprietário, antes mesmo de assim apresentar-se. O caráter maciço da constituição do ponto de vista narrativo representa, então, a feição própria da burguesia como classe no Brasil, segundo as características que a situação do país lhe confere, problema formal que medeia, por sua vez, as formas sociais do desenvolvimento desigual e combinado da implementação do capital industrial na periferia do sistema. Salvo engano, Lafetá, portanto, compreende o narrador de *São Bernardo* em chave alegórica, cuja definição acabada é a imagem do dínamo, que "simboliza, no interior do romance, a força modernizadora que atualiza de forma devastante o universo de S. Bernardo" (LAFETÁ, 2001, p. 206).

Diante disso, percebe-se que o narrador que se apresenta nas páginas iniciais e que reduz o que houver à sua volta ao seu próprio domínio, reduzindo, por consequência, o universo circundante à lógica do fetiche da mercadoria como mediação própria da relação do proprietário com o mundo, é em tudo diferente do Paulo Honório do *Boletim de Ariel*. Os capítulos discutidos aqui estão inseridos, no conjunto do romance, em um momento em que o próprio ritmo da narrativa toma outra dimensão. Nestas páginas, o dínamo já se encontra emperrado. A recusa de Madalena em virar também objeto da reificação do proprietário, por efeito, engendra na consciência do narrador uma fissura a partir da qual escapam os signos da deformação e da monstruosidade que virão a sinalizar a subjetividade fraturada que se enuncia na sobreposição do tempo da narrativa. Esse segundo traço do foco narrativo, a outra feição da reificação, está ilustrada, em primeira mão, ao leitor do *Boletim*.

Voltando à cena, no mesmo parágrafo, o narrador acusa D. Glória de alcoviteira, acenando à desconfiança que tem com todos à sua volta que travavam qualquer tipo de relação com Madalena. Depois de até mesmo atirar as desconfianças contra o Padre Silvestre, Paulo Honório anuncia o "pulo medonho de sua infelicidade" ao notar que Madalena, conforme sugere, namorava os "caboclos da lavoura". O comentário não poderia, aliás, passar sem a afirmação ao leitor: "os caboclos, sim senhor", de forma a apresentar novamente a insegurança de seus ciúmes. No entanto, durante a reminiscência, o narrador declara o que poderia haver de conflito da consciência do

personagem, levando em conta a compreensão de que aquele "namoro" não tinha nem pé nem cabeça. Sua justificativa:

> Realmente, uma *criatura branca*, bem lavada, bem vestida, bem engommada, bem aprendida, não ia encostar-se *àquelles brutos escuros*, sujos, *fedorentos a pituim*. Os meus olhos me enganavam. Mas se os olhos me enganavam, em que me havia de fiar então? Se eu via *um trabalhador de enxada* fazer um aceno a ella!
>
> Com esforço e procurando distracção, conseguia reprimir-me. Era intuitivo que o aceno não podia ser para ella. Não podia. (*Ibidem*, p. 325, grifos meus).

Nesse caso, cabe enfatizar algo que a crítica comumente deixa de lado nos ensaios acerca de *São Bernardo*. O romance, como se vê, não pode ser refratário, e efetivamente não poderia deixar de ser, às tensões raciais do início do séc. XX. De modo geral, o conflito plasmado na história de Paulo Honório foi lido apenas na chave da dimensão da classe, mesmo quando a origem do personagem foi pesada na discussão, de tal forma que mesmo a crítica deixou-se reproduzir uma dinâmica de esquecimento de um dos planos de fundo que configuram a forma do romance. Ainda que se leve em consideração para a análise, no panorama do capital industrial, o desenvolvimento desigual, mas combinado do país na periferia do capitalismo, é necessário, para além da manutenção das categorias de origem escravocrata, lançar mão do caráter racial posto a jogo neste momento. No fim, quero propor que a raça seja um pressuposto essencial para a discussão de *São Bernardo*, pois lhe compõe, abaixo da superfície, o campo de força necessário para a sustentação da narrativa[7].

Considerando a publicação no periódico, importa ressaltar o modo como, a partir da apresentação de um narrador proprietário cujo domínio e vontade senhorial se manifesta em fissura, o conflito de ordem racial vem à tona. A conjunção do trecho parece levar o leitor à conclusão de que a minoração da perspectiva de Paulo Honório deve

7. A análise que proponho segue a interpretação de Toni Morrison acerca do imaginário literário dos Estados Unidos, em *Playing in the dark* (1993). Segundo a autora, numa sociedade altamente racializada, ainda que os autores e suas obras não discutam em primeiro plano questões atinentes à raça, os textos literários elaboram na sua estrutura, muitas vezes através do trabalho inconsciente da linguagem, a presença do negro na formação social e histórica da sociedade estado-unidense.

rearranjar as estruturas narrativas com a racialização dos atores em questão. O recorte, portanto, tem como cerne um gesto discursivo que cristaliza as tensões próprias ao processo de modernização do capitalismo industrial aliado às heranças escravistas. Em outras palavras, a produção desse gesto carrega, na sua paralisação, uma sugestão acerca dos limites do próprio narrador: alienado à sua condição, Paulo Honório deve se confrontar com processos que lhe escapam e que, no fim, produzem a sua própria derrocada ou, em outros termos, significam a possibilidade de desagregar a perspectiva senhorial. A desorganização do ponto de vista do narrador de *São Bernardo*, em síntese, não é alheia às tensões raciais próprias ao processo histórico em que o romance está inserido.

Nesse sentido, importa destacar o sentido da trajetória social do personagem-narrador e, por decorrência, das suas consequências formais, como descrito por Ana Paula Pacheco, em "A subjetividade do lobisomem" (2010), em que é analisada a dimensão realista da fatura do romance, considerando o movimento arrivista de Paulo Honório. Conforme a autora, o desenvolvimento da "escalada" do personagem sugere algo de promessa, na ordem do dia no imaginário dos anos anteriores à Revolução de 1930, que, no entanto, só pode se realizar em chave invertida, já que o narrador, para alcançar o domínio da propriedade, trai a cada passo a sua origem e nega, em grande escala, o pressuposto da ideologia liberal importada. No caso, em termos estruturais, é interessante notar como o espírito empreendedor de Paulo Honório, seguindo em dia a ideologia de livre concorrência, adquire um caráter emblemático, nas palavras de Pacheco, no âmbito da modernização do país. Quanto à singularidade das oportunidades do homem do campo, figuradas na posição de origem de Paulo Honório, confere-se algo particular do descompasso brasileiro em relação ao quadro da divisão internacional do trabalho, evidenciando o quanto a trajetória do narrador depende do engano, da trapaça, do acanalhamento e, sobretudo, da destruição do outro.

Novamente, a lógica da reificação recobre, do ponto de vista de Paulo Honório, todas as relações de mando e de mundo, o que, por consequência, passa a camada de verniz do encantamento, do fetiche da forma-capital que vigora no romance e, a despeito mesmo do narrador, deixa transparecer o seu andamento voraz. O sentimento da propriedade, corporificado na figura do narrador, encontra arestas, em primeiro lugar, na decisão do suicídio de Madalena, adiantando-se,

portanto, à voracidade do marido; em segundo, aos pios das corujas que dominam o eixo fantasmagórico do livro. Assim, o ciúmes de Paulo Honório e o suicídio de Madalena, em conjunto, devem simbolizar a regressão da posse, a ruína do proprietário, cuja ordem devora a si mesmo. Conforme Ana Paula Pacheco, o processo de conscientização, que o final do romance remonta, representa a formação da subjetividade historicamente mal constituída, e tem desfecho no autorretrato do lobisomem. Quando Paulo Honório encontra no reflexo do espelho algo monstruoso, meio lobo meio homem, a verdade que se processa é que o mundo reificado é enfrentado sobre uma lente sobrenatural, de onde o fetiche se mostra vencedor, sobretudo, para aquele que ascendeu de trabalhador do eito a proprietário. Para a pesquisadora, o movimento refere o limite do esclarecimento [*Aufklärung*], quando a consciência regressiva aparece diante de uma humanização sem consequência: uma suposta autonomia que depende, sobremaneira, do controle do corpo do outro, em dia, portanto, com o processo da modernização conservadora[8]. Paulo Honório encontra-se sozinho, o livro é escrito após outubro de 1930, a derrota econômica assemelha-se àquela do âmbito pessoal. Em síntese: sem os de baixo, a imagem no espelho é insuportável (cf. PACHECO, 2010, p. 80).

O quadro fundamenta a análise do capítulo em evidência. Nesse caso, os olhos de Paulo Honório registram o aceno daqueles "brutos escuros e sujos" para "uma criatura branca", numa dinâmica própria do ciúmes que não consegue refrear o pavor de assemelhamento com os trabalhadores de enxada. Ofício, o de cabra do eito, que um dia

8. É interessante notar como o pressuposto metodológico da interpretação de Pacheco remonta à leitura de Roberto Schwarz (1981; 2012) da orientação dialética de Adorno. O fundamento está na análise formal como plano de investigação dos tensionamentos históricos plasmados na elaboração e na tessitura estética. Para Schwarz, o caso brasileiro, a partir da sua leitura de Machado de Assis, apresenta um decalque em relação à importação das formas ocidentais, cuja manifestação representa a sua própria inautenticidade. Porém, a vacuidade retém a particularidade da força, em negativo, da crítica da cultura desde o ponto de vista da periferia do capitalismo. Todavia, considerando a especificidade de *São Bernardo*, cabe questionar de que modo a apreciação negativa (no sentido dialético) do romance sugere, quanto à forma, a constituição de uma consciência em tensão com os processos de reificação e de fetiche da mercadoria, considerando a relação do Brasil à época no limite com o mundo plenamente industrial.

foi também o do sr. Honório. Os ciúmes, portanto, estão irmanados ao pavor de se ver decair ou de se ver negado ao direito de domínio do corpo do outro, ora de Madalena, ora dos trabalhadores de enxada. A prova real está na mediação histórica que deve levar em conta o caminho da acumulação do capital alinhado, no início do séc. XX, à condição de territorialização da mão de obra.

Luiz Felipe Alencastro, em "A pré-revolução de 1930" (1987), demonstra como, até meados de 1930, o país apenas importou a mão de obra a fim de sustentar o sistema de produção agrário-exportador. As tensões próprias da implementação do capital industrial fizeram com que o Estado começasse a se preocupar com a formação dos quadros nacionais de trabalhadores, dando início ao processo de territorialização do mercado de trabalho. Para tanto, o projeto de nação teve que ser orientado em linha de massa ao discurso ideológico de cunho nacionalista, propagado pelo rádio e figurado na imagem do "pai". Segundo o historiador, o livro *Casa-grande e Senzala* (2006), de Gilberto Freyre, forneceu a teoria e a prática do esteio ideológico em jogo, cujo discurso encobria nostalgicamente o sentido do cotidiano. Pode-se concluir que, a partir disso e de acordo com Darcy Ribeiro (2015), o Brasil apenas aniquilou e dizimou corpos que não eram interessantes à estrutura de classe com o horizonte na reprodução da mão de obra. Com a internalização da manutenção da força de trabalho, o projeto de modernização conservadora teve que rearticular os seus mecanismos de acumulação primitiva, o que não significou, porém, a descontinuidade dos seus elementos arcaicos.

Por conseguinte, é preciso apreender de que modo o discurso de Gilberto Freyre, como processamento ideológico do racismo brasileiro sintetizado no mito da democracia racial, atendeu às necessidades estruturais do capital e da divisão do trabalho no Brasil. Após a abolição, segundo Lélia Gonzalez (2018), o racismo passou por um processo de reforço e perpetuação mediante os interesses de classe da elite brasileira, sobretudo, tendo em vista o barateamento da mão de obra e a subsequente marginalização da população negra. A eficácia ideológica do racismo, então, está na manutenção da acumulação primitiva em que se articula, num projeto de continuidade, setores qualitativamente diferentes da produção de capital. Como aludido anteriormente, a implementação do capitalismo industrial no país necessitou aplicar um desenvolvimento desigual e combinado, modernizando a fachada e reproduzindo as suas ferramentas de

heranças escravistas. Para Gonzalez, a combinação do elemento "arcaico" se deve à posição geográfica das populações negras, que, na sua maior parte, encontram-se distribuídas nas regiões onde predominam as formas pré-capitalistas de produção, ou seja, nas regiões do Brasil subdesenvolvido. Em outros termos, a definição da categoria de arcaico recai, em duplo movimento, sobre aquilo que permanece e é necessário à acumulação e também sobre aquilo que é, de modo global, enxergado como atraso, mal visto pela cultura ocidental importada. O conceito, portanto, refere-se a um processo de classificação de um objeto (o outro) que deve ser superado, aniquilado, ao mesmo tempo em que a sua manutenção é estrutural e serve à manutenção do sistema que está sendo implementado. Assim, a população negra acabou por constituir, em sua grande maioria, a massa marginal crescente que, no âmbito do capitalismo competitivo, configurou o exército industrial de reserva. Em relação à produção de mão de obra, portanto, o mito da democracia racial teve vigência estrutural de barateamento da reprodução da força de trabalho, na medida em que continuou produzindo a periferia interna à periferia do capitalismo, constituindo continuamente um estado de exceção intramuros.

Os ciúmes de Paulo Honório, tal como se apresentam no capítulo, acenam, então, nas linhas de fundo do romance, algo da dinâmica da racialização dos anos 1930. As críticas de Ana Paula Pacheco e João Luiz Lafetá, na esteira de Antonio Candido (1992), apontam para o sentido da forma segundo o movimento da modernização conservadora, em que na medida que "constrói destruindo", também "destrói construindo" (cf. CANDIDO, 1992, p. 30). A diretriz dessa passagem refere-se ao vetor da violência de Paulo Honório, exercida, no primeiro momento, de dentro para fora, e, no segundo, de fora para dentro. De modo geral, a fatura representa a sua objetividade histórica na impossibilidade do processo da modernização se realizar plenamente na periferia do capitalismo, daí, para Pacheco, o limite da elaboração da consciência do proprietário que, para fazer a si mesmo, precisou exercer a violência sobre o outro. Nesse sentido, a redenção de caráter humanizador, para o qual Candido aponta, é a todo momento negada:

> Nesse processo de autodevoramento pelo ciúmes e pela dúvida ele anula a construção anterior, percebe a vacuidade das realizações

> materiais e nega o próprio ser, que elas condicionam. Intervém então o elemento inesperado: Paulo Honório sente uma necessidade nova - escrever - e dela surge uma nova construção: o livro onde conta sua derrota. Por meio dele obtém uma visão ordenada das coisas e de si, pois no momento em que se conhece pela narrativa destrói-se enquanto homem de propriedade, mas constrói com o testemunho da sua dor a obra que redime. E a inteligência se elabora nos destroços da vontade. (CANDIDO, 1992, p. 31).

Qual será então o destino da elaboração negativa de Paulo Honório, tendo em vista a dimensão da raça que se desdobra no ciúmes daqueles brutos sujos? Por certo, a estagnação do narrador confere sentido para além dos limites supressivos do desenvolvimento do capital no Brasil da década de 1930. Há, como quero propor, a possibilidade de ler a elaboração formal de *São Bernardo* na chave da infraestrutura da acumulação no país que sedimenta, objetivamente, o racismo como elemento necessário à manutenção do sistema. Deste modo, a configuração do romance, sobretudo em relação ao aceno dos trabalhadores da enxada, sinaliza a cristalização de Paulo Honório sobre o significado dialético do estabelecimento do arcaico, isto é, segundo à categoria que define o outro como aquilo que deve ser concomitantemente aniquilado e mantido em vigor. Sob risco de erro, quero sugerir que há aí uma concepção de história que se abre na perspectiva da construção do livro de Paulo Honório e, na sequência, na elaboração do seu luto. Suprimida a dimensão racial – nos âmbitos da narrativa e da crítica – compreende-se como a superação da história não se completa, não se resolve, assim como o luto que não consegue nomear a sua perda. No limite, diz respeito à lacuna que continua produzindo a si mesma, constituindo forçosamente a dinâmica de uma história foracluída.

"Monstruosamente grosseiro"

Por fim, devido à extensão da análise, quero me ater à leitura do capítulo 30, destacando do conjunto mais um gesto tensivo. Neste caso, acompanhamos o desenrolar da discussão do casal, Paulo Honório e Madalena, engatilhada a partir do delírio do narrador. A crise do diálogo, da impossibilidade de compreensão entre os dois, ganha certa representação de episódio e, no final, o narrador declara que, para

ele, as palavras da esposa eram venenosas, algo que sugere alguma semelhança com o narrador de *Dom Casmurro*: "E se ella tentava empregar a minha linguagem resumida, matuta, as expressões mais inoffensivas e concretas eram para mim semelhantes às cobras: faziam voltas, picavam e tinham significação venenoso" (RAMOS, 1934, p. 326). Mas, salvo engano, isso já não representa uma tentativa encoberta de fazer o leitor aceitar o ponto de vista do narrador. Ele quer antes apontar o fato de que o uso dos termos do outro era significado de que não era possível que se compreendessem. Por efeito, o relato depõe contra o próprio proprietário, já que é ele quem não domina os recursos linguísticos que Madalena domina e, portanto, pode lançar mão, inclusive, daquilo que é objetivamente o modo de falar conhecido do narrador. A língua de Paulo Honório na boca de Madalena já é outra e representa aquilo que escapa, ainda no presente, ao narrador, mesmo que a escrita do livro sustente outra possibilidade de domínio.

A cena se abre ao som de passos noturnos, que conforme o narrador, parecem rondar a propriedade a fim de se encontrar secretamente com Madalena. Inicialmente, Paulo Honório imagina se tratar de seus inimigos, prepara-se para a tocaia, atira e com o barulho assusta a esposa, que estava dormindo. À pergunta da mulher, o marido impõe o seu ciúmes, dizendo se tratar dos amantes. Logo, Madalena cai em desespero, começa a chorar e, na sequência, o próprio Paulo Honório dá início às ponderações desastrosas acerca de suas impressões, por ora achando equivocado, sonhando, tendo pesadelos; outras vezes, ouve assobios e os associa aos pios das corujas. Novamente, o trecho pinta-se com o sentido da fantasmagoria do romance, que lhe recobre de trás para frente, desde o episódio da morte de Madalena. No entanto, neste momento, o logro do ciúmes se agudiza e o desenrolar da cena constrói-se sobre o crescimento do mal-estar de ambos os personagens, em algo diabolicamente gozoso. Com o início das lágrimas de Madalena, Paulo Honório toma trave no delírio e questiona, limitadamente, o seu próprio gesto: "Entristecia-me. Grosseiro, monstruosamente grosseiro" (RAMOS, 2003, p. 180). A madrugada avança, Madalena dorme cansada de chorar, Paulo Honório permanece no contínuo desvario, num movimento incessante de descoberta de um novo emblema da traição e explicação de seu desatino. No ponto em que até o corpo apresenta a angústia do

personagem: "levantava-me, arrastava uma cadeira, sentava. Magdalena ressonava" (RAMOS, 1934, p. 326).

Enquanto dorme a esposa e sem conseguir acompanhá-la, as horas passam. "Uma pancada no relógio da sala de jantar. Que horas seriam? Meia? Uma? Uma e meia? Ou metade de qualquer outra hora". Paulo Honório inventa um jogo de ganho e lucro que segue o abrir e fechar da mão, "Repettia a leseira, imaginava para cada dedo que se movia um conto de réis de lucro no balanço, e que me rendia uma fortuna imensa, tão grande que me enjoava della e interrompia a contagem" (*Ibidem*). Novamente, a batida do relógio, a imprecisão da passagem do tempo: "Segunda pancada do relógio. Meia hora? Uma? Uma e meia? Só vendo. Erguia-me, pisava com força. Magdalena continua a dormir". A angústia do personagem segue o movimento da passagem do ato à negação do ato, de modo supressivo. "Destrancava e trancava a porta do corredor. Tornava a destrancar, tornava a trancar. E examinava o rosto de Magdalena". Da angústia, Paulo Honório passa ao ressentimento, quer acordar a esposa, voltar à discussão, ao desentendimento. A reflexão, incômoda, vai passando ao desfecho que apontei ao início.

Considerando a publicação no *Boletim*, quero destacar o movimento do conjunto. De início, o recorte deixa falar um narrador cuja intenção é a todo momento devorada por seu próprio fluxo narrativo. Sua história é a contraproposta da negociação que coloca diante de si mesmo. Trata-se, portanto, de um homem que, a despeito de tudo, não consegue nada mais que reproduzir a sua própria falência. Quando o seu ciúmes encontra materialização na pretensa impossibilidade que a esposa branca pudesse ter algum caso com os seus trabalhadores negros, entrevemos uma chave para a análise. A voracidade da implementação da forma-capital recobre tudo, desde o ponto de vista da classe. No entanto, a dimensão da raça problematiza e impõe a mediação histórica que dá corpo à inflexão do romance. Precisamente, quais são os elementos arcaicos que subjazem na cristalização da modernização truncada que os críticos ensaiam em relação ao princípio formal de *São Bernardo*? Como tentei elucidar, o arcaico, enquanto categoria que, em primeiro lugar, identifica a condição de trabalho de um sistema de produção unicamente agrário-exportador, em segundo, estabelece um princípio categorizante de enquadramento do outro que deve ser aniquilado.

A sequência do capítulo 30 é interessante, pois, nesse caso, a caracterização do conflito do ciúmes do narrador remonta à angústia,

ao veneno do presente, que perfaz a oscilação do personagem, o movimento de passagem do ato à negação da realização. Em outras palavras, no nível da ação, trata-se de um narrador emperrado, cujas intenções se voltam sobre si mesmas, negando-se a todo momento. Seguindo a linha interpretativa de José Pasta Jr. (2011) da dialética do ser e do não ser própria às constantes estruturais de obras como *Memórias Póstumas de Brás Cubas, Grande Sertão: Veredas* entre outras, pode-se compreender que aqui também, no romance de Graciliano Ramos, há uma dimensão particular da formação supressiva brasileira. No entanto, acredito que há de se historicizar esse movimento, considerando as condições históricas e materiais em que se encontram as formas e as técnicas literárias mobilizadas pelos diferentes autores em seus contextos. Para o caso de *São Bernardo*, quero propor que o sentido da paralisia do narrador e da fatura esteja naquilo que a história hegemônica forçadamente e, em dupla via, consciente e ideologicamente, quer ignorar. Nisso reside o interesse da publicação dos capítulos no *Boletim de Ariel*. Afinal, a imobilidade de Paulo Honório aparece como consequência do episódio em que o aniquilamento do outro é confrontado com a necessidade de sua permanência, mantida à margem e à exclusão.

Nesse sentido, há uma forte inter-relação entre romance e periódico, na medida em que ambos constroem, na intersecção, um panorama criterioso para a análise das técnicas literárias que um escritor, no seu contexto, pode fazer uso diante das potencialidades históricas a que se confronta. Porém, o esquecimento da crítica de um elemento estrutural que a publicação do *Boletim* não se furtou também diz respeito ao horizonte que a forma-jornal, no âmbito das necessidades da burguesia, dá a ver. Esse recalcamento é em si mesmo parte de um processo que tanto o romance *São Bernardo* quanto o periódico *Boletim de Ariel* estão subsumidos. É evidente que ainda existem muitos elementos a analisar. De toda forma, a investigação do trecho investida nesse artigo provoca a ideia de que há uma comunidade imaginada (ANDERSON, 2008), integrada a um projeto de nação, cujos tensionamentos internos são suplantados com a finalidade de construir e manter identidades que se relacionem integralmente aos processos de modernização que germinam no país nos anos 1930. Em outras palavras, a leitura sobreposta do periódico e do livro constrói a ideia de uma nação, cujo pressuposto está assentado no aniquilamento e na manutenção, ambos silenciosos, do que é estrutural.

Referências

ALENCASTRO, Luiz Felipe. A pré-revolução de 30. *Novos Estudos, CEBRAP*, n. 18, p. 17-21, set. 1987.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política.* São Paulo: Brasiliense, 2012.

CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. Em: *A Educação pela Noite & Outros Ensaios*. 2. ed. São Paulo, Ática, 1989, p. 180-198.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*: ensaios sobre Graciliano Ramos. - Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 51ª ed. rev. São Paulo: Global, 2006.

GONZALEZ, Lélia. Cultura, etnicidade e trabalho: efeitos linguísticos e políticos da exploração da mulher. Em: *Primavera para as rosas negras*: Lélia Gonzalez em primeira pessoa. Coletânea organizada e editada pela UCPA, 2018.

LAFETÁ, João Luiz. *O mundo à revelia*. Posfácio à 71ª edição de S. Bernardo. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2001.

LUCA, Tania Regina. Periódicos lançados por editoras: o caso do Boletim de Ariel (1931-1939). Em: *História* (São Paulo), v. 36, e. 32, nov. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/his/a/GSmRcqJf9YvBZNQmSFMSSZR/?lang=pt>. Acesso em: 19 de Jul. 2021.

MORRISON, Toni. *Playing in the dark*: whiteness and the literary imagination. 1. ed. Massachusetts: Harvard University Press, 1993.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*: a formação e o sentido do Brasil. 3 ed. São Paulo: Global, 20 15.

PACHECO, Ana Paula. A subjetividade do lobisomem (São Bernardo). *Literatura e Sociedade,* v. 15, n. 13, p. 66-83, jun. 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i13p66-83>. Acesso em 19 de jul. 2021.

PACHECO, Ana Paula. O vaqueiro e o procurador dos pobres: Vidas Secas. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros,* Brasil, n. 60, p. 34-55, abr. 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i60p34-54>. Acesso em 19 de jul. 2021.

PASTA JR. J. A. *Formação supressiva:* constantes estruturais do romance brasileiro. 2011. Tese (Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

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

Um jogador, de Dostoiévski: entre a crítica à burguesia e a apologia do *status quo* imperial

João Marcos Cilli de Araujo (Unicamp)[1]

Introdução

Dostoiévski e boa parte dos grandes literatos russos do século XIX cresceram lendo literatura francesa, quase sempre no original. Assim, é natural que as obras russas do período estivessem em franco diálogo com a literatura feita na França. Tendo-se em mente Lérmontov, Dostoiévski e Tolstói, fica evidente como, em seus romances, as obras francesas são contrastadas com textos que refutam seu sistema de valores, para assim se alcançar uma verdadeira síntese russa; para os dois últimos escritores, tais textos estariam em Púchkin, responsável por prover o ideal estético a ser seguido, e no Evangelho, fornecedor do ideal moral (MEYER, 2008). No entender de Meyer (2008, p. 7),

> Os autores russos estabelecem a oposição entre os valores franceses e o que eles tomam pelo ideal, assim chegando a uma síntese genuinamente russa. Seus contemporâneos definem a genuinidade negativamente: como uma *não* imitação dos modelos literários europeus [grifo do original].[2]

A autora defende que tanto Dostoiévski quanto Tolstói incorporam o material francês como forma de denunciar, do ponto de vista russo, a decadência da França e seus valores. O aburguesamento da sociedade e a progressiva perda da fé cristã que eles acreditavam encontrar nos retratos literários do Ocidente são tomados como uma espécie de alerta à Rússia e a sua substituição da cultura idealista, representativa da década de 1840, pela materialista, típica dos anos 1860 (MEYER, 2008, p. 7)[3].

1. Mestre em Letras (UFOP) e doutorando junto ao Programa de Pós-graduação em Teoria e História Literária da Unicamp.
2. Tradução livre a partir do original, em inglês. Ei-lo: "*The Russian authors establish the opposition between French values and the ideal in order to arrive at a genuinely Russian synthesis. Their contemporaries define genuineness negatively: as not an imitation of European literary models or more*".
3. No caso mais específico de Dostoiévski, é possível encontrar certa ambivalência no que diz respeito à França. Se, de um lado, ele despreza o que considera

Um jogador (1867), narrativa que se passa integralmente na porção ocidental da Europa, talvez seja uma das obras dostoievskianas na qual isso fica mais claro, principalmente por meio dos personagens Des Grieux e Blanche, vindos da França. Assim, o presente estudo pretende uma análise das representações feitas a respeito dos sujeitos franceses ao longo da narrativa, de modo a sublinhar o potencial crítico das mesmas. O narrador, Aleksiéi Ivânovitch, é alguém periférico e marginalizado em relação aos burgueses ocidentais; tal distanciamento lhe permite ver que liberdade do trabalho, igualdade e até mesmo todo o universalismo apregoado pelo Ocidente "civilizado" não passam de mera ideologia[4].

Embora a crítica aos franceses e ao Ocidente represente uma vituperação, vinda da periferia, contra o centro da Europa, há uma outra nacionalidade em *Um jogador* que não escapa aos julgamentos do narrador; não se trata de nenhuma grande potência, mas, sim, de um povo que sempre foi marginalizado pelo próprio Império Russo: o polonês. Destarte, o estudo também busca uma análise do Dostoiévski imperialista em *Um jogador*, pretendendo uma discussão das ambiguidades e contradições da obra – crítica radical ao Ocidente e, simultaneamente, apologia de certo *status quo*.

Os franceses de Aleksiéi e Dostoiévski

Aleksiéi Ivânovitch é um jovem preceptor russo a serviço de certo general envelhecido, seu compatriota. A narrativa de *Um jogador* – feita em primeira pessoa, sendo composta por memórias e notas do

ser a decadência francesa, por outro, trata-se de um grande admirador de sua literatura, aquela que, segundo Meyer (2008, p. 89), é mais referenciada nos romances do russo do que qualquer outra literatura nacional do Ocidente. A título de exemplo, recorde-se que a primeira publicação do autor de *Crime e castigo* foi uma tradução de *Eugénie Grandet*, romance de Balzac escrito na década de 1830; ademais, Dostoiévski possuía duas coleções das obras completas do autor francês, uma em vinte volumes, datada de 1857, e outra posterior (1869-1876), de vinte e quatro (MEYER, 2008, p. 89).

4. Retoma-se, aqui, a lição schwarziana: "É claro que a liberdade do trabalho, a igualdade perante a lei e, de modo geral, o universalismo eram ideologia na Europa também; mas lá correspondiam às aparências, encobrindo o essencial - a exploração do trabalho" (SCHWARZ, 2000).

jovem – transcorre em Roletemburgo, uma fictícia cidade germânica. Aleksiéi encontra-se em uma relação de amor e ódio com a enteada do general, a bela Polina, enquanto seu patrão vê-se apaixonado pela francesa *Mademoiselle* Blanche. Embora o general esteja em franca decadência material, vive na expectativa de herdar a fortuna da matriarca da família, senhora que, de acordo com as notícias vindas da Rússia, estaria à beira da morte; é por esse motivo que Blanche e Des Grieux, suposto parente da francesa, se mantêm próximos a ele. O francês, alternadamente qualificado como marquês ou conde por si próprio e pelos demais personagens, chega a emprestar dinheiro ao general, ao mesmo tempo em que corteja Polina, ansioso pela herança da jovem.

Assim, é necessário que se coloque uma pergunta, fundamental para a compreensão dos personagens franceses na narrativa de Aleksiéi. Como, em *Um jogador*, eles buscam fortunas? Há, na obra, um contraste existente entre a visão germânica a respeito da riqueza – trabalho duro, ascetismo[5] – e a visão propriamente russa – a role-

5. Embora aqui não seja a ocasião para se aprofundar nas investigações a respeitos da caracterização dos germânicos na obra, há um expressivo discurso de Aleksiéi a respeito do *Vater* alemão: "[e]m cada casa existe um *Vater*, terrivelmente virtuoso e extraordinariamente honesto [...]. Pois bem, cada uma dessas famílias daqui está em completa escravidão e dependência em relação ao *Vater*. Todos trabalham como uns bois e acumulam dinheiro como judeus. Suponhamos que o *Vater* já economizou certo número de florins e conta com o filho mais velho para lhe transmitir o ofício ou um pedacinho de terra; a fim de que isso seja possível, deixa de dar um dote à filha, e esta permanece solteirona. Com o mesmo fim, o filho mais novo é vendido para trabalhos servis ou para ser soldado, e acrescenta-se o dinheiro assim obtido ao capital da família [...]. Acontece que o filho mais velho também não se sente melhor: tem ele uma certa Amalchen, com a qual se ligou de coração; no entanto, o casamento é impossível, porque ainda não se acumulou certo número de florins [...]. Finalmente, uns vinte anos depois, os bens foram multiplicados, os florins acumulados honesta e virtuosamente. O *Vater* abençoa o primogênito quarentão e Amalchen, que tem agora trinta e cinco anos, o peito seco e o nariz rubicundo... chora, prega uma lição de moral e morre. O primogênito, por sua vez, transforma-se num *Vater* virtuoso, e recomeça a história. Uns cinquenta ou setenta anos depois, o neto do primeiro *Vater* consegue, realmente, reunir um capital considerável e transmite-o a seu filho, que o transmitirá por sua vez, e assim, após umas cinco ou seis gerações, surge o próprio Barão de Rothschild, ou então a firma Goppe & Cia. Ou sabe o diabo o quê" (DOSTOIÉVSKI, 2011, pp. 39-40). Para Aleksiéi, um modo muito mais

ta, lógica do milagre. Os franceses representam uma espécie de terceira via: nem trabalho obstinado, nem milagre instantâneo, mas, sim, herança.

Num certo sentido, embora excluído o caminho russo, remete-se a Piketty (2014), para quem "existem duas maneiras principais de se obter conforto material: por meio do trabalho ou da herança". Enquanto o *Vater* alemão exemplifica bem essa primeira maneira, os personagens franceses do romance são ilustrações claras da segunda: o interesse de Blanche e Des Grieux no general e em Polina se dá em função do tanto que estes poderiam herdar da avó. E é sintomático que Dostoiévski identifique justamente nos personagens franceses uma busca pelo matrimônio como forma de se fazer fortuna. Isso porque é na literatura francesa que se encontra uma das maiores apologias já feitas a essa via de acesso à riqueza. Trata-se do discurso de Vautrin presente em *O pai Goriot*, romance que Balzac publicou em 1835.[6]

O personagem que dá título à narrativa fez fortuna no comércio de massas e grãos, mas sacrifica tudo o que tem para conseguir bons casamentos para as duas filhas – que o desprezam e abandonam. Assim, o velho retém apenas o suficiente para manter-se em uma pensão decadente, na qual entra em contato com Rastignac, o jovem e ambicioso protagonista do romance, única pessoa que participa de seu funeral. Um dos momentos mais marcantes da obra encontra-se justamente no discurso que o protagonista escuta do cínico Vautrin, outro morador da pensão. Em resumo, Vautrin explica para Rastignac que o sucesso social adquirido pelo estudo, pelo mérito e pelo

adequado de se chegar à riqueza seria a roleta, confiando-se inteiramente na fortuna. Na sua visão, dinheiro é importantíssimo, único modo capaz de fazê-lo uma pessoa propriamente dita, e não um escravo, aos olhos dos demais, principalmente Polina; assim, prefere tornar-se "um devasso à moda russa ou ganhar na roleta" (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 41). É que o herói de Dostoiévski vê à sua volta o mundo do todos contra todos, no qual cada um é tomado por uma ânsia insana de se enriquecer. Os homens, ele acredita, "mesmo fora da roleta, em toda parte não fazem outra coisa senão tirar ou ganhar algo uns dos outros" (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 22).

6. As considerações de Piketty a respeito do romance balzaquiano, bem como a relação deste com os personagens franceses de *Um jogador*, foram também analisadas pelo autor deste capítulo em breve estudo a respeito da paródia no romance russo em questão: *O mundo – e o texto – de pernas para o ar: a paródia em Um jogador, de Dostoiévski* (ARAUJO, 2021b).

trabalho é mera ilusão. Segundo ele, mesmo que o jovem possuísse o diploma de direito mais visado entre todos os jovens parisienses, fazendo carreira jurídica das mais brilhantes (o que não viria sem muitas concessões), ele teria de se contentar com rendas medíocres e precisaria abdicar da esperança de se tornar verdadeiramente rico. Por outro lado, ao se casar com *Mademoiselle* Victorine, garota tímida que também habita a pensão, ele colocaria as mãos, de uma vez só, num patrimônio de 1 milhão de francos. Assim, teria, ao longo de vinte anos, uma renda anual de 50.000 francos (ou cerca de 5% do capital) e alcançaria, num único lance, nível de conforto dez vezes maior do que aquele que atingiria dez anos depois, no ápice de uma eventual carreira jurídica. A conclusão: o jovem deve, portanto, desposar Victorine, mesmo que essa não seja lá muito bonita ou especialmente sedutora.

Des Grieux e Blanche são seguidores fiéis de Vautrin, além de personagens de consciência bem realista, na contramão do discurso liberal do *self made man*. Como Piketty esclarece (valendo-se, inclusive, da narrativa de Balzac), o fluxo de

> herança representa, a cada ano, o equivalente a 20-25% da renda nacional no século XIX, com uma ligeira tendência de alta no fim do século. Veremos que se trata de um nível extremamente elevado para o fluxo anual e que isso corresponde a uma situação em que a quase totalidade do estoque de riqueza provém da herança. (PIKETTY, 2014, n.p.).

O francês continua, com uma conclusão precisa:

> Se a herança é um tema onipresente nos romances do século XIX, não é apenas graças à imaginação dos escritores, e em particular de Balzac, ele mesmo crivado de dívidas e compelido a escrever sem parar para saldá-las. É antes de tudo porque a herança ocupa, de fato, um lugar central e estruturante na sociedade do século XIX, como fluxo econômico e como força social (PIKETTY, 2014, n.p.).

O casal francês na narrativa de *Um jogador* aponta para o fato de que a crítica dostoievskiana não se direciona apenas à fixação russa pelos ideais estrangeiros, mas, também, aos próprios ideais em si. Bem o nota Pereira, sinalizando uma feliz comparação entre o romancista russo e Machado de Assis, ambos afeitos a condenações morais ao mesmo tempo modernas – o que se expressa no vitupério contra o

arbítrio senhorial, a escravidão e a servidão – e tradicionais – a condenação do alto custo humano da dita modernidade. É como se os extratos mais altos das sociedades russa e brasileira combinassem o pior da tradição (autoritarismo, desmandos arbitrários, sentimento de superioridade, seja ela intelectual, cultural e, no caso brasileiro, racial) e do mundo moderno (PEREIRA, 2011, p. 48).

Mais: o papel de Blanche e Des Grieux na obra evidencia que os anseios burgueses não seriam mera afetação apenas no contexto da modernidade periférica, mas, também, no próprio centro. Se *liberté*, *egalité*, e *fraternité* não passam de abstrações absurdas quando transladadas para o Brasil e a Rússia marcados pela mácula da escravidão e da servidão, elas não deixam também de o ser na própria França, como bem se apreende da sanha com a qual a dupla de falsários se lança na busca pela herança da avó (PEREIRA, 2011, p. 48).

Enquanto Schwarz (2000) lembra das figuras caricatas que povoam o romance russo, francófilos e germanófilos que funcionam como ideólogos do progresso, do liberalismo e da razão, quase sempre "lunáticos, ladrões, oportunistas, crudelíssimos, vaidosos, parasitas, etc.", Pereira destaca que tais personagens não podem ser encarados como subprodutos das "esquisitices nacionais" da Rússia. Isto é, o "sistema de ambiguidades ligada ao uso local do ideário burguês" de que fala o crítico brasileiro também deu origem, no entender de Pereira – e aqui se concorda – "a personagens lunáticos e cruéis, retratados de forma nada condescendentes, nas literaturas nacionais da 'terra das santas maravilhas'" (PEREIRA, 2011, p. 77). A autora lembra dos miseráveis de Hugo e dos libertinos de Sade, mas o próprio Vautrin de Balzac parece ilustrar de maneira bem adequada o seu ponto. Ele, assim como a dupla francesa de *Um jogador*, não é menos desdenhoso em relação às possibilidades de ascensão social pelo trabalho, pelos tão louvados méritos e talentos, do que o próprio Aleksiéi.

Aquele que tem o cabo do chicote nas mãos: um olhar sobre o Dostoiévski imperialista

As críticas ao *Vater* e aos franceses representam uma vituperação, vinda da periferia, contra o centro da Europa. Contudo, o escárnio de Aleksiéi não se restringe aos países de capitalismo mais consolidado, de modo que os personagens poloneses talvez sejam aqueles

que recebem a representação mais abjeta no seio do romance. Inclusive, é de extrema importância lembrar, toda ação de Roletemburgo se desenvolve, cronologicamente, logo após a repressão da revolta polonesa de 1863-1865, quando a Polônia buscou emancipar-se do Império Russo.

A visão nada amistosa de Dostoiévski em relação aos poloneses se revela logo no início da obra. Durante certo jantar entre os membros da comitiva do general, evento ao qual o preceptor comparece sem ser convidado, Aleksiéi afirma que, na Europa Ocidental, seria possível encontrar "tantos polaquinhos e francesinhos que simpatizam com eles, que um russo não tem possibilidade de dizer uma palavra sequer" (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 13). Posteriormente, nas diversas idas à roleta que caracterizam o romance, os personagens poloneses são descritos como parasitas à espera de trapacear ou oferecer seus "serviços" a incautos jogadores. Isso fica bem claro quando a avó – que, na contramão das expectativas da dupla francesa, aparece vivíssima em Roletemburgo – perde parte de sua fortuna no cassino, quase sempre auxiliada por alguns "polaquinhos":

> Os polaquinhos que orientavam a avó alternaram-se, nesse dia, algumas vezes. Começou por enxotar o polaquinho da véspera, aquele que ela puxara pelos cabelos, e chamou um outro, mas o segundo foi talvez pior ainda. Expulsando este, voltou a aceitar o primeiro, que não se afastara e ficara acotovelando-se por trás da cadeira dela, estendendo a cada momento a cabeça na sua direção [...]. O segundo polaquinho expulso também não queria, de modo algum, ir embora; um instalou-se à direita, o outro à esquerda. Discutiam e insultavam-se o tempo todo, por causa de lances e apostas, xingavam-se de *lajdak* ["canalha", em polonês] e outras amabilidades polacas, tornavam a fazer as pazes, e atiravam o dinheiro, a esmo, sobre os números (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 150).

No momento em que a matriarca requer a expulsão dos dois sujeitos, eles passam a espernear, procurando "demonstrar que a avó é que lhes ficara devendo dinheiro, que os enganara em algo e agira em relação a eles de modo ignóbil, desonesto" (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 150). Ambos teriam os bolsos cheios de ouro ao saírem, o que não deixou de ser denunciado à polícia e, como consequência, fez com que a quantia fosse revertida à avó. Por fim, aparece um terceiro polonês, agora de ar arrogante, vestido como cavalheiro, mas com aparência de lacaio. Ele se descreve como um senhor honrado, um *honorowy*

pan, mas o criado da avó chega a jurar "por Deus que o *honorowy pan* piscava para eles [os dois poloneses anteriores, que haviam sido expulsos], e até lhes passara algo" (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 151).

São apenas alguns exemplos do retrato nada lisonjeiro que Dostoiévski faz a respeito dos emigrados poloneses, naquela época muito comuns na Europa Ocidental, como notado pelo tradutor Boris Schnaiderman (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 13). Na concepção de Frank (2013, p. 249), trata-se justamente do grande defeito do romance, esta forma imperdoavelmente malévola com que "o autor descreve os exilados poloneses que giram supostamente por Roletemburgo, os quais, para ele, não passam de patifes abjetamente servis e pequenos escroques". Uma concepção marcada por um exagerado chauvinismo, sinalizando uma regressão em relação ao retrato dos poloneses feito alguns anos antes em *Recordações da Casa dos Mortos*, descrições "equitativas e mesmo cheias de admiração" (FRANK, 2013, p. 249). Contudo, é importante ressaltar, mesmo nas *Recordações...* as descrições a respeito dos poloneses não foram muito bem recebidas por alguns. Como Carabine (1996, p. 9) coloca, ainda que as obras posteriores do russo, marcadas por um forte senso cristão, tenham criado cenas de perdão para prostitutas, bêbados e assassinos, os poloneses sempre pareceram estar aquém de qualquer possibilidade de salvação. Embora menos presente em *Um jogador*, há, ademais, inegável antissemitismo na obra do romancista russo, que leva Frank, ao comentar um romance acerca de Dostoiévski produzido por um autor judeu, a trazer a seguinte questão, que não deixa de se aplicar também ao caso polonês: como é possível que alguém tão sensível ao sofrimento alheio não tenha levantado uma palavra sequer em favor ou defesa de um povo perseguido por tanto tempo? (FRANK, 2010, p. 160).[7] Talvez a resposta esteja na própria crítica do romancista ao Ocidente e no papel messiânico que ele atribui à Rússia.

Carabine, por exemplo, acredita que a visão depreciativa que o romancista constrói a respeito dos poloneses é inseparável do forte contraste que ele cria entre Rússia e Europa, tão precioso em *Um jogador*. Isso porque a visão de Dostoiévski no que tange à Rússia era

7. O romance em questão é *Verão em Baden-Baden*, escrito pelo médico soviético Leonid Tsípkin. Ao ser publicado em língua inglesa, a obra chegou a ganhar uma introdução de Susan Sontag. Há edição brasileira, na qual consta, também, a introdução de Sontag (TSYPKIN, 2003).

radicalmente crítica não só em relação ao Ocidente ou aos intelectuais ocidentalistas russos, mas, também, aos povos subjugados que olhavam para a Europa como modelo – justamente o caso dos poloneses. O romancista, pois, concordava com a reivindicação da Polônia enquanto nação ocidental; aí, contudo, estaria a fonte de sua miséria, vez que contaminada pelas formas políticas e sociais da Europa (CARABINE, 1996, p. 9).

Há, na obra do russo, uma concepção do Ocidente enquanto Babilônia decadente. Os poloneses, que tinham como principal religião a católica, acabavam por se enquadrar na crítica eslavófila (da qual, na década de 1860, Dostoiévski se aproximara, embora com muitas reservas) de que a raiz da queda da Europa estaria no fato de que o catolicismo sediado em Roma, bem como o protestantismo, teria se apegado em demasia ao formalismo e ao legalismo herdados do antigo sistema jurídico romano (CARABINE, 1996, pp. 9-10). A Polônia, diga-se, alimentou seus próprios sonhos messiânicos de liderança do povo eslavo, ideia que atraiu vários intelectuais poloneses, como, por exemplo, o pai de Joseph Conrad, Apollo Korzeniowski[8]. Trata-se de uma visão que, não é difícil perceber, conflitava com as próprias ambições da "Sagrada Rússia", o que fez com que Dostoiévski visse na rebelião de 1863 uma expressão do ódio polonês em relação aos russos, bem como uma tentativa de ocupar o lugar do Império dos Czares no mundo eslavo. Assim, nas palavras de Carabine (1996, p. 10), de acordo com essas premissas, "todos os sonhos poloneses de restauração de seu Estado teriam de ser firmemente reprimidos

8. O pai do autor de *Coração das trevas* foi contemporâneo de Dostoiévski (o russo era apenas um ano mais velho) e, também ele, um escritor – embora, claro, de reconhecimento muito menor. Korzeniowski foi exilado ao norte da Rússia em razão de seu envolvimento com a insurreição de 1863 e chegou a escrever um poema para seu rebento com o expressivo título de *Para meu filho nascido no 85º ano da opressão moscovita, uma canção para o dia de seu batismo*, aqui apresentado em sua tradução anglófona (apud CARABINE, 1996, p. 4): "*Lullaby, the world is dark,/ You have no home, no country,/ But sleep peacefully, for you're poor,/ The Holy Spirit descends upon you,/ You have a soul now and it has a name,/ … your only armour – the cross…/ … when God allows/ Poland to rise from the grave,/ Of captivity – our only Mother…/ Be a Pole!, tell yourself/ You are without land, without love,/ without country, without people,/ while Poland – your Mother is in her grave…/ She is your faith, your palm of martyrdom…/… no salvation without Her !…/ Give Her and yourself immortality./ Hushaby, my baby son!*".

e eles deveriam aceitar que seu futuro estaria irrevogavelmente ligado ao do Império Russo"[9].

Raciocínio semelhante pode ser feito no que diz respeito ao povo judeu. Embora possua várias ressalvas a tal concepção, Frank (2010, p. 167) nota que alguns acreditam que, a partir da década de 1860, Dostoiévski se apega a uma ideia milenarista segundo a qual a Rússia seria destinada por Deus a salvar o mundo cristão; expectativas do tipo inevitavelmente acabariam por levar ao antissemitismo, por serem conflitantes com as crenças messiânicas do próprio povo judeu. À medida que se aproxima do final da vida, o romancista adota uma visão catastrófica da história, de acordo com a qual um grande conflito estaria por vir, e cujo resultado seria a conquista russa do mundo; para tanto, contudo, antes dever-se-ia vencer uma conspiração católica universal – que, no mundo eslavo, teria por representantes os poloneses – e, por fim, os materialistas judeus (ZEPPINI, 2011, p. 127).[10]

É curioso notar que a concepção da Rússia como redentora da humanidade acabou por fascinar parte da *intelligentsia* brasileira da

9. Traduziu-se a partir do original, escrito em língua inglesa: "*[a]ccording to these premises all Polish dreams of the restoration of their State must be firmly resisted and they must come to accept that their future is irrevocably linked with that of the Russian Empire*".

10. O ponto alto do messianismo russo na obra do romancista talvez se encontre no famoso discurso proferido em homenagem a Púchkin, em 1880, apenas um ano antes do falecimento de Dostoiévski. Sobre o discurso e a construção da identidade nacional na obra do romancista, cf. Zeppini (2011). Importante notar que esse autor esclarece que a defesa que Dostoiévski faz do imperialismo russo frente aos poloneses o afasta de Soloviov, grande filósofo que, quando jovem, conviveu com o romancista e foi um dos principais nomes dedicados à canonização de sua obra (vide seus *Três discursos em memória de Dostoiévski*). Soloviov acreditava que cada nação teria por finalidade participar da vida da Igreja Ecumênica, do desenvolvimento de uma grande civilização cristã, na medida das forças e talentos de cada uma (ponto de convergência com Dostoiévski); mas, para isso, não se poderia fazer uso de qualquer imperialismo, de modo que, diante de seu pensamento, o massacre aos poloneses e à sua cultura careceria de legitimidade. Nas palavras de Zeppini, essa "aversão ao uso da força e à russificação, também afasta o pensamento de Dostoiévski do seu [isto é, de Soloviov]. Apesar do escritor pregar em seu discurso o amor e a submissão, também pregava a guerra em artigos do *Diário de um Escritor*, assim como achava que a Rússia era a única portadora da palavra de Cristo" (ZEPPINI, 2011, p. 118).

primeira metade do século XX. Num contexto em que a URSS ganhava relevo no cenário global, foram comuns viagens à Rússia que tinham dentre seus objetivos aprender algo que pudesse ser espelhado no Brasil (pense-se, por exemplo, em Caio Prado Júnior). Algumas dessas viagens jamais foram realizadas, mas seus anúncios não deixam de ser menos interessantes, como é o caso do deputado mineiro Fidélis Reis, fascinado "com o papel, autoconcedido pela Rússia, de solucionadora das contradições do mundo" (GOMIDE, 2018, p. 55)

Percebe-se, portanto, que a crítica aos poloneses, tomados como bastardos ocidentalizados, configura parte do ataque dostoievskiano ao Ocidente. Não deixa de chamar a atenção, contudo, o fato de que o escritor russo, com sua imensa sensibilidade no que diz respeito aos problemas europeus e dono de um instigante olhar vindo da periferia, agiu, ele próprio, do ponto de vista do "centro", do Império, isto é, para se usar uma expressão machadiana, a partir da visão daqueles que possuem o cabo do chicote nas mãos. O retrato lamentável que ele faz da Polônia e a falta de empatia por um povo subjugado e marginalizado compõem, ao lado do antissemitismo, uma das mais sombrias máculas da obra do escritor.

Considerações finais

O filósofo Peter Sloterdijk aponta, em sua obra *Crítica da razão cínica*, a existência de duas formas de cinismo. A primeira, a qual ele chama *Kynismus*, remeteria à filosofia de Diógenes, sendo caracterizada por um riso destruidor de hierarquias e pretensões. O filósofo de Sinope, habitante de um barril e vivendo sem posses, representaria, assim, a contestação plebeia, vinda de baixo. O *Zynismus*, por sua vez, seria a crítica que trocou de lado: em vez do escárnio do *clochard* contra os poderosos, tem-se a zombaria vinda de cima, o desprezo das elites para com os oprimidos (SLOTERDIJK, 2012).

Aleksiéi, num certo sentido, representa as duas facetas do cinismo. Sua língua ferina e seus modos arrebatados servem para revelar o que há de mais hipócrita e mentiroso nas ideologias do capitalismo ocidental. Isso se expressa no retrato de Blanche e de Des Grieux, ansiosos por abocanhar uma gorda herança, conferindo ao preceptor um caráter associado ao *Kynismus*. Contudo, ao dirigir suas armas zombeteiras a emigrados poloneses, massacrados por uma autocracia

sufocante, seu criticismo se torna oportunismo político barato. Seu riso troca de lado e passa a revelar um grande *Zynismus*.[11]

É claro que talvez haja algo de exagerado em acusar tão categoricamente a obra de realizar uma apologia do Império Russo. Afinal de contas, muitos dos escritos ficcionais de Dostoiévski vão na contramão de tal imperialismo, revelando as grandes fissuras sociais e existenciais presentes no país eslavo. Contudo, é inegável que o retrato dos poloneses é, em *Um jogador*, bastante degradante, mostrando que o riso do escritor, tão bem utilizado na crítica às pretensões universalistas da Europa e às hipocrisias do Ocidente – o que faz dele uma voz radicalmente dissonante – pode servir de maneira cruel ao autoritarismo e à repressão.

Referências

ARAUJO, J. M. C. de. O cão e a roleta: Kynismus, Zynismus e carnavalização em "Um jogador", de Dostoiévski. *RUS (São Paulo), [S. l.]*, v. 12, n. 18, 2021a. DOI: 10.11606/issn.2317-4765.rus.2021.181001. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/181001. Acesso em: 20 out. 2021.

ARAUJO, J. M. C. O mundo – e o texto – de pernas para o ar: a paródia em *Um jogador*, de Dostoiévski. *Revista de Letras*, Curitiba, v. 23, n. 42, set. 2021b. Disponível em <https://periodicos.utfpr.edu.br/rl/article/view/11646>. Acesso em: 20 out. 2021.

CARABINE, Keith. *Conrad, Apollo Korzeniowski, and Dostoevsky*. In: *Conradiana*, vol. 28, n. 1, 1996, pp. 3-25.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Um jogador*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2011.

FRANK, Joseph. *Between Religion and Rationality: Essays in Russian Litaerature and Culture*. Princeton: Princeton University Press, 2010.

FRANK, Joseph. *Dostoiévski*: os anos milagrosos (1865-1871). Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 2013.

GOMIDE, Bruno Barretto. *Dostoiévski na Rua do Ouvidor*: A Literatura Russa e o Estado Novo. São Paulo: Edusp, 2018.

11. Para uma análise mais detida da obra de Sloterdijk e sua relação com o romance dostoievskiano, cf. *O cão e a roleta: Kynismus, Zynismus e carnavalização em "Um jogador", de Dostoiévski* (ARAUJO, 2021a).

MEYER, Priscilla. *How the Russian Read the French : Lermontov, Dostoevsky, Tolstoy*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2008.

PEREIRA, Ana Carolina Huguenin. *Da Casa Verde ao Subsolo*: Machado de Assis e Dostoiévski entre modernidade e tradição. 2011. 316 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

PIKETTY, Thomas. *O Capital no século XXI*. Tradução de Monica Baumgarten de Bolle. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2014 (edição digital – ebook kindle).

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Ed. 34, 2000.

SLOTERDIJK, Peter. *Crítica da razão cínica*. Tradução de Marco Casanova, Paulo Soethe, Pedro Costa Rego, Maurício Mendonça Cardozo e Ricardo Hiendlmayer. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

TSYPKIN, Leonid. *Verão em Baden-Baden*. Tradução de Fátima Bianchi. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ZEPPINI, Andrea. *"Sentimento Íntimo" e "Sensibilidade Universal"*: Identidade Nacional em Machado de Assis e Dostoiévski. 2011. 176 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

A dimensão poética em "Retábulo de São Nunca" (*Estas estórias*)

João Paulo Santos Silva (UFS)[1]

Introdução

O presente trabalho que ora apresentamos visa apreender as manifestações da poesia na urdidura do conto "Retábulo de São Nunca", de Guimarães Rosa (1908-1967), publicado postumamente no volume *Estas estórias*, de 1969. Uma vez que se trata de parte de uma pesquisa ainda em andamento, cujo objetivo é a identificação e a compreensão do papel dos elementos poéticos nos contos d'*Estas estórias*, considerados inacabados por ter faltado, segundo informa Paulo Rónai (2015, p. 191), a "última demão do autor", é preciso salientar o caráter de parcialidade no tocante à análise e às conclusões deste trabalho.

Com efeito, dentre os contos inconclusos de *Estas estórias*, destaca-se, a nosso ver, pela multiplicidade de recursos de cunho lírico, a maneira singular com a qual o autor estava construindo "Retábulo de São Nunca". Isto explica por que nossa hipótese de apreensão do lirismo se dá através do estudo de provérbios, aforismos, aliterações, assonâncias, arcaísmos e neologismos que compreendem a dimensão poética vislumbrada no conto, sobretudo numa perspectiva que parte da definição da poesia como "dizer inaugural", conforme defende a filosofia heideggeriana (HEIDEGGER, 2003, p. 12).

Ao partirmos do pressuposto segundo o qual em *Estas estórias* Guimarães Rosa estaria num processo de, se não evolução, no mínimo, mudanças no tocante à sua escrita – como, por exemplo, a extensão das narrativas, mais longas –, pretendemos reivindicar nem coesão tampouco homogeneidade no que se refere às estórias, mas, sobretudo, um salutar exercício de se repensar o lugar do volume póstumo diante do já consagrado "cânone" rosiano, composto por *Sagarana*, *Corpo de baile*, *Grande sertão: veredas*, *Primeiras estórias* e *Tutameia: terceiras estórias*.

1. Doutorando em Letras Estudos Literários (UFS), está vinculado ao Grupo de Estudos em Filosofia e Literatura (GeFeLit/UFS), e ao grupo de Estudos de Poesia Brasileira Moderna e Contemporânea (UFG). Este trabalho contou com o apoio do PPGL/POSGRAP/PROAP. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-2816-1274

Se no que diz respeito a *Estas estórias*, sabe-se que não há muita produção crítica, no que concerne a "Retábulo de São Nunca", por sua vez, não seria diferente. De acordo com o nosso levantamento preliminar, sobre o conto em comento há os estudos críticos de Calobrezi (2001) e de Neuma Cavalcanti (2003), que se destacam como basilares para trabalhos posteriores, além de comentários sucintos feitos por Fernando Py (1983) e Paulo Rónai (2015) à época da publicação de *Estas estórias* em 1969.

Contudo, para nosso intento na pesquisa, que objetiva demonstrar a dimensão poética nos contos inacabados de *Estas estórias*, é preciso salientar que partiremos das discussões de Calobrezi (2001), Neuma Cavalcanti (2003) e Mourão (2005) a fim de travarmos um diálogo com os sentidos do conto, uma vez que esses trabalhos nos serão imprescindíveis com o fito de iluminar a palavra poética que é constitutiva do conto.

Ademais, o fato de ser inacabado emerge não como um traço limitante, mas como instigante elemento do estudo literário. Não obstante isto, nossa análise adotará a perspectiva proposta por Fernando Py segundo a qual a estória em comento seria "como está, perfeita e acabada" (COUTINHO, 1983, p. 571). Embora seja discutível, essa concepção se nos apresenta como ponto de partida para perscrutarmos os recursos poéticos flagrados na sua relação intrínseca com a prosa. Todavia, convém ressaltar que posição distinta foi adotada por Neuma Cavalcante (2003) no ensaio intitulado "Retábulo de São Nunca: um painel esquecido?" no qual a estudiosa discorda tanto de Fernando Py (1983) quanto de Paulo Rónai (2015), porque observa no Arquivo de Guimarães Rosa (IEB/USP) a existência de pelo menos seis versões do "'capítulo' Painel Primeiro – À fonte" (CAVALCANTE, 2003, p. 801). Diante de tais possibilidades de criação literária, a ensaísta propõe outras nuanças interpretativas à luz da crítica genética, tendo em vista o texto como inacabado.

Por outro lado, conforme já assinalamos acima, à poesia voltaremos nossa atenção doravante. E é justamente no ensaio "À busca da poesia", de Pedro Xisto (1983), em que se salienta a palavra poética 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. [...] 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. (COUTINHO, 1983, p. 115)

A palavra equiparada à verdade poética e às tramas da linguagem através da qual se dá os jogos comunicativos em uma comunidade provinciana, eis o eixo sobre o qual "Retábulo de São Nunca" se estrutura. Flagrado entre o dito e o não dito, o enredo consiste basicamente dos desencontros amorosos entre Ricarda Rolandina e Reisaugusto, bem como da quebra de expectativa da população daquele arraial. Fica, assim, em evidência a relação conflituosa entre a mentalidade controladora e a linguagem que se torna imprecisa para desvelar a realidade dos afetos e suas rupturas.

"Retábulo do São Nunca": o lirismo à sombra do destino

Gargalhada

Quando me disseste que não mais me amavas,
e que ias partir,
dura, precisa, bela e inabalável,
com a impassibilidade de um executor,
dilatou-se em mim o pavor das cavernas vazias...
Mas olhei-te bem nos olhos,
belos como o veludo das lagartas verdes,
e porque já houvesse lágrimas nos meus olhos,
tive pena de ti, de mim, de todos,
e me ri
da inutilidade das torturas predestinadas,
guardadas para nós, desde a treva das épocas,
quando a inexperiência dos Deuses
ainda não criara o mundo...

(ROSA, 1997, p. 91)

O poema rosiano "Gargalhada", da obra póstuma *Magma*, nos traz o fim de um relacionamento num lirismo que tende a fugir da dramaticidade do acontecimento, mas que se prende impreterivelmente nas garras do destino. O mesmo tema tingido de outras nuanças

reaparece mais desenvolvido no conto "Retábulo de São Nunca". Nesta narrativa, deparamo-nos com a perplexidade de uma comunidade interiorana ante "o absurdo do possível" do casamento de Ricarda Rolandina com Dr. Soande e não com Reisaugusto, como esperado pelo arraial (ROSA, 2015, p. 235).

Por conseguinte, assim pensado, vislumbra-se o casamento alçado à categoria do absurdo. E o amor à sombra. Eis o eixo sobre o qual se assenta um dos contos mais poéticos dentre os quatro que elegemos como *corpora* para nossa tese. Nesta narrativa, afloram, sempre intercalados a momentos-chave, ditos proverbiais, aforismos, as aliterações e assonâncias, bem como arcaísmos e neologismos que, quando vistos sob o amálgama estruturante, perfazem a dimensão poética, que, por seu turno, revela-nos a *poiésis* de Guimarães Rosa. Impõe-se, pois, o exame dos principais trechos elucidativos da nossa proposta de leitura, tendo em vista a presença de um lirismo que extrapola as convenções literárias.

O retábulo, para além do sentido metafísico-religioso, pode ser lido como alegoria do amor de Ricarda Rolandina em torno da qual orbitam as demais personagens. Dr. Soande, Reisaugusto, Revigildo, Padre Peralto, tais quais "quadros" – para usarmos o conceito de retábulo aplicado às personagens – subordinam-se mediante algum grau de afeto à Ricarda Rolandina. Ademais, a citação posta pelo autor abaixo do título – "Políptico, excentrado em transparência, do estado de instante de um assombrado amor" (ROSA, 2015, p. 235) – revela-nos que o amor da protagonista se acha inacessível ao entendimento daquela comunidade, portanto à sombra ("assombrado amor"); logo, a "transparência" está fora do centro ("excentrada").

Na sequência, aparece a expressão "Painel Primeiro: À fonte" como um desdobramento da ideia de retábulo e donde emerge as dúvidas acerca da incompletude do conto, tais como: o autor planejava inserir outros painéis na narrativa? Quais? A ausência deles prejudica a leitura do conto? Uma vez que o autor não inseriu outros painéis na narrativa – pelo menos não o fez a tempo de ser publicado –, resta-nos circunscrever nossa análise ao texto que, se não é a versão definitiva, é aquilo que de fato temos como *corpus* e estabelecermos, na medida do possível, possibilidades exegéticas que o caráter polissêmico que a arte literária nos faculta.

Conforme assinalamos acima, as personagens podem ser compreendidas como partes do retábulo cujo eixo se assenta no coração

da disputada Ricarda Rolandina. Esta, ao dissimular seus sentimentos, se apresenta aos olhos do arraial tal qual o próprio retábulo encontrado: "...um quadro, em madeira, de quatro panos, dobráveis, representando-se, num destes, o único que não de todo escalavrado no apagamento, alguma ação da vida do que ninguém sabia qual fosse – que Santo figurava" (ROSA, 2015, p. 241). Em outras palavras, a igreja, o retábulo e o amor se conectam pelo sentido do apagamento.

Paradoxalmente, a narrativa, produto da ótica da comunidade, pretende, pois, desvelar os meandros do foro íntimo de Ricarda Rolandina. Entretanto, a linguagem, posta em jogo virtual pelo enredo, acaba por velar ao mesmo tempo em que pretende desvelar. Dito de outro modo, o conto parece tocar – ou pôr em discussão – nos limites da linguagem; afinal, esta daria conta do indefinível? Por outro lado, quando o indizível se mostra, ainda que parcialmente, o dito se mostra enquanto poesia. Eis o porquê de a personagem de Padre Peralto ser destoante das demais quando se observa suas falas poéticas: *"– Os pombos arrulham é amargamente..."*; *"– O que impede a flor de voar é a vida..."* (ROSA, 2015, p. 239; grifos do autor); *"– Deus está fazendo coisas fabulosas..."* (*ibidem*, p. 240; grifos do autor).

Com efeito, inicialmente, salta aos olhos do leitor a musicalidade tributária da poesia que se interpõe à trama da narrativa, flagrada logo na sua abertura:

> Só o absurdo do possível era que uma moça ia casar-se. Ela sendo bela aos olhos que ao sair de um dia a admiravam. Modulados, quentes no repetir-se, do enquadrado alto da torre tinham tocado a primeira chamada os sinos. O povo, as boas almas, contudo, mal queriam ainda despertar-se: o silêncio, macio, resistia. Apenas algum cachorrinho, de pobre, andante viesse em seu sinuoso passear, farejando, ponto e ponto, as margens da larga rua solitária. A moça, todavia não presente, se escondia, de fato, de todos. Seu amor, o de seu fechado coração, se encontrava também muito afastado dali, dela cada vez mais próximo e distante. (ROSA, 2015, p. 235)

A descrição, posta na narrativa que se inicia *in media res*, se faz mediante a superposição de planos que, por sua vez, apontam para o *modus operandi* da poética rosiana, a saber, a postura lírica ante o movimento que o enredo põe em jogo. Por conseguinte, emergem imagens que ganham uma dimensão poética: a beleza da moça que ia casar-se; o toque dos sinos; o silêncio expectante do povo; o cachorrinho na rua solitária. Tudo isto nos é apresentado através de uma

linguagem – porque trabalhada também no nível sonoro – que seduz o leitor por causa, mas não apenas, do estranhamento ante um dizer da narrativa que também é um dizer de musicalidade singular.

Nesse sentido, é pertinente o ensaio de Mourão (2005), intitulado "A assombrada enunciação de um assombrado amor", em que a estudiosa se volta à "enunciação dissipadora" que, diz ela, estaria atravessada de ações imprecisas, que, por sua vez, nos remetem aos signos estruturantes, que são o "amor" e o "nunca" postos em relevante dinâmica pela urdidura do texto. Vejamos o que nos diz a autora a respeito da musicalidade entrevista no conto:

> O leitor espera ver personagens bem desenhados, ações com princípio, meio e fim, mas o 'Retábulo de São Nunca' fecha nossos olhos, a possibilidade de ver é abortada para dar lugar à fruição do ouvido, à musicalidade da rede palavreada em claves que deixam ao som sua mais pura performance. A estranheza lexical e lógica da escrita ressoa nos ouvidos antes de chegar ao entendimento e produz um efeito narcótico – canto de sereia. (MOURÃO, 2005, p. 95)

A performance sonora leva o leitor àquilo que será desenvolvido ao longo da narrativa, isto é, à tessitura da própria narração que está amalgamada à poesia. Esta se faz presente através, nas palavras de Mourão (2005, p. 96), de uma "escritura que rói o sentido único". Isto denota a realidade escorregadia, fugidia, como se nos remetesse aos horizontes da máxima de Riobaldo, que preconizara em *Grande sertão: veredas*: "Tudo é e não é" (ROSA, 2019, p. 16). Assinala a ensaísta:

> A narrativa apenas esboça os fatos deixando-os sempre semi-apagados (*sic*) como o pano defeituoso do retábulo. Não se está na luminosidade nem na obscuridade, mas num lugar outro. Um lugar em que a narração 'estraga' o narrado, ou ainda, em que a narração é invadida pelo 'gorgulho' que provoca um deslizamento de tal modo incessante que não oferece o repouso do significado pleno, ou do acontecido inquestionável. (MOURÃO, 2005, p. 96)

Uma narrativa que prima por velar e desvelar o que teria sido e/ou ocorrido com as personagens nos remete à filosofia heideggeriana em que se dá o trajeto do ser ao ente, através da poesia, morada verdadeira do ser. Cumpre ressaltar a maneira *sui generis* que se dá o amor em torno da personagem Ricarda Rolandina: a vida amorosa dela não está clara nem para a população daquela povoação,

tampouco para o público ledor. Ou seja, a lógica da narrativa não segue o fluxo de uma lógica compreensível ao espectador. Os sentidos sugeridos pela narrativa entrecortada tendem ao esmaecimento dado o caráter inconclusivo do que se narra. Por isso, segundo a ensaísta, a conclusão é que se está diante de "uma escrita que não procura a verdade dos fatos, mas sua transformação em fatos de linguagem" (MOURÃO, 2005, p. 96).

Dito de outro modo, a única verdade a ser perseguida é aquela que se reporta à linguagem, donde percebemos a relação filosofia-poesia tão presente na ficção rosiana. Ora, quando o dizer não diz, paradoxalmente o interdito posto em relevo redimensiona o valor semântico da construção *pari passu* do tecido ficcional rosiano. O mistério da linguagem em "Retábulo de São Nunca" é, pois, o produto da própria linguagem. Mesmo assim, enquanto leitores ávidos, queremos compreender o que se passa – tal qual o narrador: "Quem não o entende, o narra" (ROSA, 2015, p. 236) –, os meandros percorridos por Ricarda Rolandina até o altar e de que maneira isto mobiliza os constituintes narrativos – personagens, situações, o narrador – erigindo em performance poética.

Passemos, pois, a analisar a maneira através da qual a poesia se apresenta nos interditos de "Retábulo de São Nunca". Inicialmente, convém destacar o papel desempenhado pelo som /r/, sobretudo no que diz respeito aos nomes das personagens. Ainda segundo Mourão (2005, p. 97), esse expediente torna "a palavra expansiva" e confere à narrativa um "ritmo encantatório cujo resultado é o menosprezo do sentido único, da clareza objetiva, elaborando uma assombrada enunciação". Uma vez que para o dizer literário nada é gratuito – e sobretudo em Guimarães Rosa –, o som da palavra mantém intrínseca relação com seu sentido, o que nos remete, após deleitante estranhamento, a novos horizontes de compreensão do real representado. Em suma, o /r/ que vibra nos nomes das personagens relacionam-se à complexa rede de signos que desembocam nos sinos "modulados e quentes" no início, mas que ao fim e ao cabo sequer tocam – "...os sinos não tocam a amor recomeçado" (ROSA, 2015, p. 247).

No entanto, para Mourão (2005), os nomes iniciados por R revelam-nos a tessitura mesma da narrativa sempre com a imagem do retábulo à espreita. Assinala a ensaísta: "Nomes que fazem, também eles, retábulo cujas peças escalavradas não deixam perceber senão os indecisos e vagos perfis das figuras que se movem neste mundo

de 'são nunca'" (MOURÃO, 2005, p. 97). Seja como for, o "roente princípio" atravessa a onomástica e acaba por repercutir na construção dos sentidos na medida em que se intercala nos nomes e nas ações das personagens, isto é, o próprio retábulo dá a tônica da narrativa. O resultado disso se reflexe na maneira que a dimensão poética se instaura no conto sendo tributária da concepção metafísica. Esta, por sua vez, se reporta ao devir, entendido como mera repetição por aquele arraial, e, por conseguinte, sobre o destino daquela população, que encontra seu clímax através do matrimônio. Todavia, cumpre notar que o dizer, apesar de tentar, não dá conta daquilo que, de fato, as personagens sentem, isto é, do indefinível.

O amor, assim representado, chama que pulsa vibrante semântica e sonoramente, não é algo, depreende-se do texto, da dimensão do racional, representado aí pela interferência do outro (comunidade, o povo), mas diz respeito à imagem-síntese do conto, a saber, o retábulo esmaecido. O devir emerge, portanto, como verdade imperativa que se contrapõe à expectativa da mentalidade previsível daquele povo. Com isto, Rosa fala da própria condição humana que se apega ao real mediante sua razão (ou crença) e se fecha a outras possibilidades de realização do ser.

Por outro lado, a ambiguidade que atravessa o conto está presente em alguma medida na ficção rosiana como um todo, mas ganha singular relevo quando pomos lado a lado as quatro narrativas inacabadas com as quais trabalhamos. Em "Bicho mau" a duplicidade compreende o conflito entre cosmovisões excludentes (ciência *versus* fé); em "Páramo" o duplo – sintetizado na figura do Homem-cadáver – é a estrutura sobre a qual se constrói o enredo; por seu turno, em "Retábulo de São Nunca" a ambiguidade se instala em um dizer que não diz, em um amor que não se realiza tal qual esperado por aquela comunidade; por fim, em "O dar das pedras brilhantes" o dúplice se verifica na medida em que há o deslocamento do real ao metafísico.

Ademais, vale destacar que o conflito narrado depende necessariamente da relação estabelecida com o tempo atestada pelo narrador: "haveria que se estudar para trás, descobrir em os episódios o não-portentoso, ir ver o fundo humano, reler nas estrelas" (ROSA, 2015, p. 235); "Atrás do dia de hoje, aguardavam, vigiantes, juntos, o ontem e o amanhã, mutáveis minuciosamente. E assim era ou foi, presuma-se. Ia ser" (*ibidem*, p. 236). O tempo, alçado à categoria do imemorial ou quase mítico compreende uma dimensão importante

para a economia do conto e, por conseguinte, é passível de análise à luz das discussões de Staiger (1977, p. 91) acerca do lirismo. Este é visto como referente ao passado, porque, para o estudioso, a lírica é entendida como recordação. Ora, "Retábulo de São Nunca" está atravessado do pretérito enquanto constituição de uma perspectiva narrativa que é em grande medida reminiscência. A esse respeito, assinala Simões (s/d, p. 106):

> No conto 'Retábulo de São Nunca' (*Estas Estórias*), o tema da reminiscência, em termos bem platônicos ('A sós eles dois, porém, cada um devendo de ter nascido já com o retrato do outro dentro do coração'), desenvolve-se paralelamente a uma visão fatalista: apesar de se reconhecerem, as personagens não se encontram.

Rememorar é, pois, fulcral para o narrador e, por extensão, para aquela comunidade a fim de se estabelecer a verdade por trás do término frustrante do casal Reisaugusto – Ricarda Rolandina. Entretanto, é na figura do Padre Peralto que iremos encontrar literalmente uma "fala" que é poesia. Vejamos:

> – *Se um exceder-se, assim, de paixão, se o que não seria*?... – ora era a pergunta. Ouvindo-a, entretanto, o Padre Peralto levantava a cabeça, fechado às vezes nas sobrancelhas, às vezes resumindo, o que fosse, num coincidir de sorriso. Seu espírito girava mais ligeiro que o vulgar, e ele pensava que: enquanto humano, o ser não pode cessar de julgar e de ser julgado? – *Os pombos arrulham é amargamente...* – respondesse. Ou: – *O que impede a flor de voar é a vida...* Sentenças, porém, que menos de sacerdote em eterno que de sustido poeta, ou de quem resguardasse em si o trato de alguma ainda afundada mágoa – estranhava-se. (ROSA, 2015, p. 239; grifos do autor)

O sacerdote, ou poeta-divino, é portador de um dizer angustiado e obscuro, tal qual a própria narrativa, mas que nos aponta outros horizontes de entendimento por se tratar de um discurso poético. Se aplicarmos aí a filosofia heideggeriana, para a qual a poesia é a morada do ser, poderemos vislumbrar ou especular o oculto que mantém relação com os acontecimentos. Ou seja, desvelar, ou pelo menos tentar, aquilo que a linguagem do conto encerra. As incertezas denotadas pelas falas do sacerdote-poeta mantêm relação com o metafísico, sendo este não apenas o divino, mas, sobretudo, os sentimentos obscuros do padre.

Os paradoxos com os quais as personagens se deparam na vida encontram "paragem mágica", para usarmos a expressão de Simões (s/d), em um dos aforismos mais singulares do conto: "Vida – coisa que o tempo remenda, depois rasga" (ROSA, 2015, p. 243). O dito sintetiza toda a problemática do estabelecimento do real através da linguagem, mas que se subordina às astúcias do devir. Remendar é, pois, em outras palavras, o papel assumido pelo foco narrativo imerso na mentalidade flagrantemente controladora daquele povo. Já o "rasgar-se" refere-se à instabilidade que faz parte da própria vida, mesmo a contragosto dos indivíduos. A vida, assim pensada, é tal qual o próprio retábulo, sem definições estanques, aberta a interpretações as mais diversas, porque estaria, de fato, no interdito. O discurso poético se faz presente na imensidão de sentidos possíveis numa construção fraseológica que poderia muito bem figurar como um verso de um poema. Percebe-se, ademais, que a poesia presente no conto se constrói através de um dizer em que o tempo é parte, ou o todo, constitutivo do ser que é o dizer poético.

O destino emerge, outrossim, como problemática central no conto, porque é concebido para aquela comunidade como realização através do matrimônio, sacramentado pela igreja. Eis por que se indaga: a quem pertencem, de fato, as rédeas do destino: ao indivíduo, aos outros, ou, ainda, a uma "força oculta"? Vale destacar que o amor é tributário desse destino, presumido ou não, e que incompreensível que é ao povo do arraial é referido através da linguagem também enigmática que fala mas não diz. Isto ocorre porque o narrador não é onisciente, embora tente compreender os meandros abscônditos por detrás do amor entre as personagens. A sociedade, a seu turno, mostra-se imperativa nos seus anseios quanto aos indivíduos. A previsibilidade é, pois, sua marca. É nesse sentido que se deve entender a recriação dos provérbios que apontam para o revisionismo – portanto, para a valorização do devir – posto em marcha pelo narrador que possui familiaridade com aquela comunidade, porque representa a sua voz.

O silêncio poético que diz

Cabe, nesse sentido, assinalar a presença da ausência do dizer, isto é, o não dito que constrói o conflito narrado. Por isso se verifica o registro poético – e, por conseguinte, estruturante – do silêncio em

diversos momentos do conto: "O povo, as boas almas, contudo, mal queriam ainda despertar-se: o *silêncio*, macio, resistia" (ROSA, 2015, p. 235; grifo nosso); "Sua amiga, então, Rudimira, a outra moça, ainda que menos para confidências que para *silêncios*?" (*ibidem*, p. 236; grifo nosso); [Padre Peralto] "Ele que tão cerrado em *silêncios* pensante, quando ia de visita ao surdo e ancião Padre Roque" (*ibidem*, p. 237; grifo nosso); "Ricarda Rolandina e Rudimira permanecendo ainda um *silêncio* do tempo, ali, onde não havia mais bancos, nem altar, nem cruz, destruídos já um a um ou retirados desde muito todos os aproveitáveis ornatos" (*ibidem*, p. 241; grifo nosso); "Antes da tempestade tinha vindo a bonança; tanto o tramar do suceder se escondera, em botijas de *silêncio*" (*ibidem*, p. 245; grifo nosso); e, por fim, na cena final em que se dá o anúncio do casamento de Ricarda Rolandina com Dr. Soande o silêncio também está presente:

> – *... Soande Bruno Avantim... e Ricarda Rolandina Mafra Sosleães... Quem souber de algum impedimento, está obrigado a o declarar, sob culpa de pecado grave...*
>
> Escutado, até ao fim, com ouvidos sutis. Esses! – os que iam nupciar-se? O povo, entreolhantes, tantas suas cabeças, eram os olhos, que em estupor. Olhos pobres, ousassem quase exigir uma confirmação. Do que parecia desafio maligno, à adversação, posta a oscilar outra balança; à ponta de espada, o mundo tinha de o aceitar, maiormente aquilo. Só essa própria mesma notícia, como vergonha sobressaltosa, oriunda de ninguém, toando torta, e que desceu sobre aqueles, num silêncio sem exame. Só a noção mais escura, disso, que vinha à boca-de-cena do mundo; o que não saía das sombras – e de nenhum destino, de amor mortal. (ROSA, 2015, p. 246; grifos do autor)

O silêncio torna-se prenhe de sentidos e é alçado pela economia da narrativa à categoria de estruturante tal qual a poesia o é, sempre em decorrência da metafísica posta em dinâmica reflexiva pelas personagens rosianas. Com efeito, o silêncio, assim concebido, é "fundante" (ORLANDI, 2007, p. 14). O não dito emerge, pois, como parte estruturante do conto, de modo que se reveste de certo lirismo. Em *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos* Orlandi (2007, p. 146) assinala que "entre o dito e o não-dito (sic) é irremediável que haja um espaço de interpretação. Que não se fecha. Lugar de equívocos, de deslocamentos, de debates, de possíveis". Podemos concluir que em "Retábulo de São Nunca" esse "espaço de interpretação" é preenchido

pela própria narrativa. Em outras palavras, o dito – que é a narrativa mesma – se constrói através de não ditos – isto é, de silêncios e das especulações empreendidas por aquele povo. Ademais, Orlandi (2007, p. 170) observa:

> Com o silêncio, ultrapassa-se o sentido do não-dito (*sic*) como aquilo que se pode dizer mas não é preciso, ou o não-dito (*sic*) que exclui, para se atingir o funcionamento da significação em que estão em jogo a constituição mesma do processo de significar e o ponto de efeito discursivo de onde falam as 'outras' palavras.

Com isto, depreendemos que o silêncio, porque estruturante, acaba por constituir uma dimensão do lirismo que faz parte do conto. Por outro lado, ainda que o silêncio constitua o dizer, é este que nos revela a outra face da narrativa. Com efeito, depõem a favor dessa compreensão ainda as diversas expressões com verbo *dicendi* – sobretudo, mas não apenas, com o verbo "dizer" – que aparecem ao longo da narrativa, tais como "pelo dito-que-dito" (ROSA, 2015, p. 238); "diziam-nos" (*ibidem*, p. 238); "dito-que-diziam" (*ibidem*, p. 241); "as pessoas cronicavam" (*ibidem*, p. 243); "dito que" (*ibidem*, p. 245).

Outro expediente que encerra o projeto poético rosiano são os ditos proverbiais e aforismos com os quais o autor introjeta um redimensionamento de pensamentos tidos a princípio por consagrados e, portanto, reflexos da mentalidade cristalizada de um povo. Vejamos: "Mente é o que vem encadear ao histórico o existir. Quem verá – quem dirá. Quem não o entende, o narra" (ROSA, 2015, p. 236); "Atrás do dia de hoje, aguardavam, vigiantes, juntos, o ontem e o amanhã, mutáveis minuciosamente" (*ibidem*, p. 236); "Os que se amam além de um grau, deviam esconder-se de seus próprios pensamentos" (ROSA, 2015, p. 237); "O íntimo de tudo gravava de si um estragado e roente princípio, feito gorgulho no grão" (*ibidem*, p. 237); "Se a gente vive, porém, é só de esquecimento..." (*ibidem*, p. 238); "A vida fornece primeiro o avesso" (*ibidem*, p. 242); "Vida – coisa que o tempo remenda, depois rasga. O infinito amor tem cláusulas" (*ibidem*, p. 243); "O amor não pode ser construidamente" (*ibidem*, p. 244); "Antes da tempestade tinha vindo a bonança..." (*ibidem*, p. 245).

A relação entre os provérbios e a ficção rosiana chama, pois, a atenção do leitor para uma realidade que nos remete necessariamente à gênese oral das narrativas e sua indissociável ligação com os mitos, narrativas coletivas por excelência. É nesse sentido que Lima (1974, p. 16)

no ensaio "Mito e provérbio em Guimarães Rosa" assinala: "Ora, ao deduzirmos o país temporal próprio ao provérbio, intuímos, como uma pedra cujo rolar despertasse ecos antigos, que o provérbio e mito se associam. Ambos remetem à oralidade, à narrativa comunitária". Afinal, o que é "Retábulo de São Nunca" senão uma narrativa de uma comunidade? Convém, pois, perscrutarmos os elos entre o dizer mítico, que nesse caso é o provérbio, e a poesia. Consoante assinala Martins (2008) em ensaio em que analisa o papel dos provérbios em *Tutameia*:

> A língua aprisiona e condiciona o dizer, deixando pouco espaço para as manifestações daquilo que não tem palavra para se expressar e é aí que a poesia entra para criar expressões que possibilitem esse entredizer, exato e indeterminado ao mesmo tempo. Dessa forma, os provérbios, depois de passarem pelo crivo da álgebra mágica, já não são os mesmos, posto que transformados numa amostragem de pensamento original. (MARTINS, 2008, p. 11)

A reflexão encetada pela ensaísta acerca da reinterpretação dos provérbios na ficção rosiana nos leva a concluir que o tratamento dado à linguagem pela *poiésis* rosiana atravessa de igual modo as construções aforismáticas e que, portanto, a poesia aí é patente. Os ditos proverbiais, pois, concorrem para a construção do poético em "Retábulo de São Nunca" e, além disso, corroboram a perspectiva de comunidade assumida pelo foco narrativo. Conforme avança na sua análise, Martins (2008) explicita como se dá a interpenetração ocorrida entre a poesia e os provérbios:

> O jogo proposto, por meio de recursos poéticos com a metáfora, o paradoxo, a metonímia, o paralelismo, etc., singulariza essas sentenças proverbiais graças à álgebra mágica, responsável pela produção do pensamento original, agora iluminado pela linguagem da poesia. Os provérbios, desse modo, libertam-se de sua forma padrão automatizada e brilham por meio da linguagem poética, que os liberta, ampliando-lhes a gama de significados. (MARTINS, 2008, p. 11)

Considerações finais

O conto "Retábulo de São Nunca" abre-se à poesia na medida em que se torna expressivo, porque metafórico, transcendendo a necessidade peremptória do verso, algo bastante prenhe na ficção rosiana. A

dimensão poética estaria, nesse caso, associada à personagem Ricarda Rolandina; esta, enigmática e fruto de especulações, pode ser entendida como autêntica tal qual o "dizer inaugural" de que fala Heidegger (2003, p. 12). De fato, a poesia emerge como personagem central da estória, porque a linguagem rosiana põe a palavra em primeiro plano. Contudo, Ricarda Rolandina fica localizada, ou deslocada, nos interditos da narrativa, isto é, ela está velada pelo dizer daquele arraial.

Tal é a condição do próprio retábulo – esmaecido, indefinível – que se assemelha à caracterização da protagonista Ricarda Rolandina. Para além das questões onomásticas tão relevantes para a escrita rosiana, pode-se entender o jogo lúdico em torno da sonoridade do /r/ e os sentidos advindos daí. Têm-se, portanto, recorrências do /r/ nos nomes das personagens, de modo a revelar o "roente princípio" subjacente ao "íntimo de tudo" (ROSA, 2015, p. 237) – Ricarda Rolandina, Reisaugusto, Revigildo, Rudimira, Padre Roque. Ou seja, através das aliterações que tecem e entretecem a narrativa afirma-se o velamento que constitui o próprio cerne dos acontecimentos. O R corrói as certezas sobre as quais deveriam estar assentadas os princípios que regem a vida daquele arraial, metonímia da humanidade. Por isso no aforismo que, a nosso ver, sintetiza toda a problemática do conto – "Vida – coisa que o tempo remenda, depois rasga" (*ibidem*, p. 243) – os verbos rasgar e remendar trazem, além das iniciais em R, a ideia mesma da constante reconstrução que é a vida.

Por tudo isto que apresentamos, o terceiro dos contos inacabados de *Estas estórias* evoca, através da quebra de uma expectativa de uma relação amorosa acompanhada de perto pela população de uma pequena povoação, um lirismo que se superpõe à estrutura narrativa. Fica evidenciada, pois, a presença marcante da poesia no conto através dos seus mais diversos constituintes. O discurso poético verificado em "Retábulo de São Nunca" se dá vinculado a traços descritivos, a frases-síntese ou, ainda, a situações que compreendem os estratos religioso, natureza e afetivo. Para além das camadas sonora e sintática que avultam no texto, a poesia pode ser entendida aí como postura ante o real, que é forjado, porque produto ficcional, a partir de um emaranhado de tramas do enredo.

De todo modo, observa-se que em "Retábulo de São Nunca" o lirismo é mais patente, sobressaindo-se ante os demais escritos inacabados. Como vimos, destacam-se os provérbios, os aforismos, a sonoridade da onomástica, bem como arcaísmos e neologismos sempre

em referência à problemática da experiência do amor, alçada à liberdade do devir, portanto imprevisível, em contraste com a previsibilidade da vida pacata do arraial religioso e prenhe de crenças no metafísico – o destino, o santo. Semanticamente, o lirismo contribui para a expansão da ideia de dinâmica que atravessa o fio narrativo, numa constante oscilação entre o ser e o não ser. A poesia nos seduz e – num rico exercício de exegese – nos devolve, enquanto leitores, ao enredo mais críticos e instigados a perscrutar o dito através do não dito e vice-versa.

Assim, parafraseando o introito do conto, o "absurdo do possível" – outro, além do casamento da moça – é que o texto é mais poesia do que aparenta ser. O narrador, assim como o leitor, termina a narração sem de fato conseguir chegar à verdade sobre o que teria ocorrido entre Reisaugusto e Ricarda Rolandina, o que acaba por frustrar sua própria tentativa de compreensão mediante a narração. Não obstante isto, somos arrebatados pelo dizer poético e pelos questionamentos erigidos no conto, sendo o seu final, porque aberto, também ambíguo e de uma quase circularidade (vide a imagem do cachorrinho e dos sinos antes vibrantes, mas que agora não tocam mais).

Referências

BOSI, A. João Guimarães Rosa. In: BOSI, A. João Guimarães Rosa *História concisa da literatura brasileira*. 44. ed. São Paulo: Cultrix, 2007. p. 428-434.

CALOBREZI, E. T. *Morte e alteridade em Estas Estórias*. São Paulo: Edusp, 2001.

CAVALCANTE, N. Retábulo de São Nunca: um painel esquecido? In: CAVALCANTE, N; LIMA, Y.; LOPES, T.; MATOS, E. *A presença de Castello*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/ USP: Instituto de Estudos Brasileiros, 2003.

COELHO, N. Guimarães Rosa e a tendência regionalista. In: ÁVILA, A. (org.) *O modernismo*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Stylus; 1)

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HEIDEGGER, M. *Língua de tradição e língua técnica*. Trad. Mário Botas. ed. 1. Lisboa: Vega, 1995.

HEIDEGGER, M. *A caminho da linguagem*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis-RJ: Vozes, 2003.

LEONEL, M. C. *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

LIMA, L. C. Mito e provérbio em Guimarães Rosa. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 17, Jan. 1974, p. 14-28.

MARTINS, G. P. *Os provérbios na construção do poético em Tutameia-Terceiras Estórias*. 2008. 91 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

MOISES, M. *A criação literária: a poesia e prosa*. São Paulo: Cultrix, 2012.

MOURÃO, C. P. B. A assombrada enunciação de um assombrado amor. In: *Scripta*, v. 9, n. 17, p. 95-99, 13 out. 2005.

PY, F. Estas Estórias. In: COUTINHO, E. F. (org). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

ROSA, J. G. *Estas estórias*. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

ROSA, J. G. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. 22. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, A. *Texto/Contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015. (Debates, 7).

SIMÕES, I. G. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva, s/d. (Debates, 216)

STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

XISTO, P. A busca da poesia. In: COUTINHO, E. F. (org). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

Memória e recepção na literatura Amadiana

José Otávio Monteiro Badaró Santos (UESB)[1]
Marcello Moreira (UESB)[2]

Introdução

A recepção crítica da obra de Jorge Amado, sobretudo a crítica especializada, constituída por intelectuais, pesquisadores, historiadores literários, acadêmicos e jornalistas, é um caso incomum na literatura brasileira no período modernista. São poucos os autores que suscitaram tantos antagonismos e divergências no debate literário como o escritor baiano, sua extensa produção literária dividiu as opiniões de grandes pensadores da cultura e da literatura brasileira e colocou em oposição direta os fiéis apologistas de seu universo literário e aqueles detratores mais entusiasmados e diligentes. A recepção de Jorge Amado também é excepcional por outro motivo, uma vez que é um autor de romances que alcançou um raro sucesso de público, sendo traduzido em 49 idiomas e tendo vendido cerca de 21 milhões de livros no Brasil e pelo menos 80 milhões em outros países.

O sucesso de público, no entanto, foi inversamente proporcional à sua aceitação no ambiente acadêmico, onde predominava, na segunda metade do século XX, a ideia de uma literatura que fosse alinhada ao cânone europeu daquele momento, assentado, sobretudo, no tripé Joyce-Proust-Kafka, como referiu Alves (2006). Assim, com a institucionalização da Teoria Literária no Brasil nesse período, ganharam relevância os experimentos estéticos de escritores como Guimarães Rosa e Clarice Lispector e, sob grande influência desses ajuizamentos críticos, a historiografia literária acatou esses valores e foi reservado a Jorge Amado o lugar de uma "baixa literatura", ou, a partir da taxionomia criada por Alfredo Bosi em *História Concisa da Literatura Brasileira* (1970), um romancista de "tensão mínima" e um "contador de histórias regionais".

1. Doutorando no Programa de Memória: Linguagem e Sociedade (PPGMLS) da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB).
2. Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP), professor pleno da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB).

> [...] constato que ficam explícitas as hierarquias legitimadas pela modernidade: a grande divisão entre "alta" cultura e "baixa" literatura, entre o racional e o instintivo, entre a cultura e a natureza, entre o integrado na "vida ocidental e capitalista" e a periferia (atrasada), que se torna espúria e comparece com seu descompasso em relação à marcha do "progresso e da industrialização" do país (ALVES, 2006, p. 204).

No entanto, ao identificarmos e analisarmos os diversos usos e valores ajuizados pela crítica literária sobre os romances de Amado do chamado primeiro ciclo, tendo como aporte a Estética da Recepção, a partir de Jauss, notamos a predominância, ao longo da segunda metade do século XX, de apenas uma perspectiva analítica, qual seja, aquela que privilegia o mundo social, que toma o texto como um espelhamento do contexto sócio-histórico, da biografia e da psicologia do autor, sendo a obra um documento a serviço da historiografia. Identificamos ainda que essa postura crítica, em certa medida, negligenciou a experiência estética empreendida por Amado e restringiu seu texto como um romance proletário, realista, histórico e regionalista. Assim, a predominância do materialismo histórico na crítica do romance, sobretudo a partir de teóricos como György Lukács e Lucien Goldmann, impediu que o texto fosse interpretado por outras perspectivas de análise, atribuindo a Jorge Amado não o papel de um artista da palavra, mas o de um cronista social, preso aos fatos e aos personagens históricos. À vista disso, entendemos que esses aportes teóricos, assentados na ideia romântica da criação original e do gênio autoral, bem como o estruturalismo-genético, subestimaram a produção do escritor, reservando-lhe este lugar periférico e menor na literatura brasileira.

Memória e Recepção

Nossa análise se deteve, como dissemos, a partir do levantamento da memória da recepção do chamado primeiro ciclo, conforme o consenso da crítica, que inclui *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Mar Morto* (1936), *Capitães da Areia* (1937), *Terras do Sem Fim* (1943) e *São Jorge dos Ilhéus* (1944), isto é, em quase todos os textos de Amado até a publicação de *Gabriela, cravo e canela*, em 1958. Assim, excetuando-se as peças de teatro, biografias e romances feitos sob encomenda

do Partido Comunista, em que não identificamos a mesma experiência estética dos romances referidos anteriormente, temos, de modo geral, a supremacia de uma única perspectiva de análise.

A decisão de examinar apenas os juízos críticos das obras publicadas até 1958 é menos por concordar com a divisão da crítica, em primeiro e segundo ciclos, do que pelo entendimento de que ela própria promove uma inflexão em suas análises, em seus referenciais teóricos e em sua postura analítica diante das obras do escritor posteriores a *Gabriela, cravo e canela*. Assim, a partir da referida obra, há, de fato, uma acentuada alteração no léxico crítico em relação às análises dos romances anteriores, sem contar um significativo aumento no volume de produção de textos de apreciação crítica após a publicação, por exemplo, de *A morte e a morte de Quincas Berro d'Água* (1959), *Dona Flor e seus dois maridos* (1966), *Tenda dos Milagres* (1969) *e Tieta do Agreste* (1977), o que tornaria nosso trabalho inviável, seja em função do tempo exíguo para tamanha investigação, seja diante do excessivo material disponível para a pesquisa. Além do mais, notamos que, embora houvesse um crescente interesse de novos pesquisadores e do público leitor por estas obras mais recentes, os intelectuais e críticos determinantes do cânone moderno, a exemplo de Álvaro Lins, Antonio Candido, Afrânio Coutinho, Assis Brasil, Nelson Werneck Sodré e Alfredo Bosi, demonstraram pouco ou nenhum interesse em escrutinar a produção de Jorge Amado posterior a *Gabriela, cravo e canela.*

Em seu clássico *História Concisa da Literatura Brasileira* (1994), a respeito do chamado segundo ciclo da literatura de Jorge Amado, Bosi resume os romances dessa fase em "crônicas amaneiradas de costumes provincianos", em que "tudo se dissolve no pitoresco, no saboroso, no apimentado do regional" (BOSI, 1995, p.459). Antes, porém, ressalta a preferência pelos romances da primeira fase que, em sua opinião, seriam "suas invenções mais felizes, que animam de tom épico as lutas ente coronéis e exportadores" (BOSI, 1995, p.459). Antonio Candido só escreve, especificamente, sobre Amado à época da publicação de *São Jorge dos Ilhéus* (1944), no ensaio "Poesia, documento e história", publicado no volume *Brigada Ligeira* (1945), em que faz um apanhado geral das obras do escritor baiano, lançadas até aquele momento, e elege *Terras do Sem Fim* (1943) como sua melhor criação: "É este, sem dúvida alguma, o seu maior livro. Muito maior do que os outros, mesmo Jubiabá. É um grande romance, cujo significado

na nossa literatura não pode no momento ser bem aquilatado" (CANDIDO, 1961, p.179). Nas décadas seguintes, as compilações e histórias literárias só farão referência a Jorge Amado pelas obras da primeira fase, que, como veremos mais adiante, foram preponderantes na sedimentação de um juízo de valor sobre o escritor no ambiente da crítica acadêmica ao longo do século passado.

Nesse sentido, no presente estudo de recepção, a divisão em dois ciclos distintos é tomada muito mais por uma mudança de postura da própria crítica do que por considerar que, de fato, houve uma grande transformação na temática ou na forma dos romances de Jorge Amado. Como sabemos, há, inclusive, correntes da crítica, aquelas de caráter mais sociológico e biográfico, que defendem a divisão das fases em função de uma modificação na psicologia do autor, que teria se decepcionado com os crimes cometidos pelo líder comunista Josef Stalin, após a revelação do Relatório Khrushchov, em que o político soviético Nikita Khrushchov, durante o XX Congresso do Partido Comunista, em 1956, denuncia as atrocidades e o horror do stalinismo na União Soviética.

> [...] Horrorizado com as ideologias tanto da direita quanto da esquerda, Jorge Amado abandona a militância política, declarando que seu engajamento é prejudicial a sua atividade literária. Essa decisão apenas modifica o seu modo de pensar o mundo. Passa a aceitar a ideia de que tanto a moral e a nobreza de espírito quanto a vilania e a malandragem são frutos não da riqueza ou da pobreza, mas da vontade do caráter de cada um. Passa para uma narrativa, ainda comprometida sim, porém sem aquele tom deliberado que opunha riqueza/maldade a pobreza/bondade. Os seus textos ganham a partir daí em brasilidade; em um comprometimento quase que orgânico com a terra e a gente grapiúna. Assim, em vez de partidos, Jorge Amado prefere apostar nas qualidades dos seres humanos. Abre uma nova fase de seu trabalho, expandindo as temáticas na narrativa em prosa, incorporando elementos como o lirismo e a ironia, mas mantendo sempre seus ideais pela paz e a igualdade dos seres humanos (ROSCILLI, 2012, p.130).

Nesse tipo de análise, há sempre a busca por dados biográficos e psicológicos do autor que possam dar sustentação às supostas transformações do texto literário. No artigo "As relações de poder da crítica literária e os romances de Jorge Amado", publicado no volume *Jorge Amado: 100 anos escrevendo o Brasil* (2013), a professora Ivia Alves

identifica e examina essas inflexões da crítica que, a partir de *Gabriela*, apontam para uma vinculação do texto amadiano ao gênero de humor, salientando elementos de ironia e carnavalização que não estariam presentes nos romances da chamada primeira fase.

O que propomos é, justamente, uma investigação a partir do resgate dos muitos efeitos de sentido atribuídos a estas obras ao longo do tempo e as variadas leituras que estes textos suscitaram, em uma abordagem diacrônica, para demonstrar a noção de historicidade dos textos e da própria crítica, uma vez que esta opera a partir de diferentes interesses, sejam eles políticos, econômicos, sociais, culturais e até religiosos. Defendemos, pois, que não há um sentido único, preexistente à leitura, e oculto por trás de um texto, posto que ele é, na verdade, a construção de um conjunto de leitores, ou mesmo de "comunidades interpretativas", para usar uma expressão de Stanley Fish (1980).

Para fazer a recolha dos textos críticos produzidos sobre o referido *corpus* amadiano ao longo do século XX e, posteriormente, no XXI, a partir, sobretudo, da produção acadêmica em universidades brasileiras, tivemos de recorrer a fontes de diferentes naturezas. Desde jornais, periódicos, revistas e cadernos literários, publicados no Brasil nos anos de 1930, 1940 e 1960, passando por edições comemorativas da obra do escritor, compêndios, antologias e histórias da literatura de autoria de renomados críticos e intelectuais brasileiros, nos anos de 1960, 1970 e 1980, bem como suas duas únicas biografias, *Jorge Amado: vida e obra* (1961) e *Jorge Amado: uma biografia* (2018), até, finalmente, os inúmeros artigos de revistas científicas, as dissertações e teses incluídas no catálogo da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Um farto material, sem dúvida, que encontrava-se esparso e que na pesquisa procuramos organizar, categorizar, analisar e, claro, criticar. A este trabalho demos o nome de "memória da recepção crítica", noção já utilizada em nossa dissertação de mestrado defendida no Programa de Memória: Linguagem e Sociedade (PPGMLS), em 2020, que aqui iremos retomar para dar conta de um volume maior de textos, no sentido de ampliar a discussão e constatar algumas hipóteses presentes na pesquisa anterior.

Assim, retomamos a noção de "memória da recepção crítica", entendida como o levantamento dos muitos efeitos de sentido produzidos e sedimentados por uma critica especializada em um recorte temporal, em dado contexto sócio-histórico. Compreendemos essa

produção crítica sobre o escritor baiano como repositórios e lugares de memória. Como diria Pierre Nora, todo o "estoque material daquilo que nos é impossível de lembrar, repertório insondável daquilo que poderíamos ter necessidade de nos lembrar", o que nos obriga a "acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi, como se esse dossiê cada vez mais prolífero devesse se tornar prova em não se sabe que tribunal da história" (NORA, 1993, p.14-15).

Com este levantamento, pretendemos demonstrar que a sedimentação dos significados de um conjunto de obras do chamado primeiro ciclo da literatura amadiana se deu, de maneira geral, a partir de uma perspectiva sociológica do texto, que privilegia a biografia do autor, fazendo passar a convenção por natureza, dentro de uma tradição aristotélica, humanista, realista, naturalista e, por fim, marxista. Assim, se formos capazes de constatar a predominância do materialismo histórico, por meio do que chamamos de "memória da recepção crítica", poderemos avançar para outro ponto: a homogeneização da crítica para a leitura de romances tão distintos e heterogêneos e a circunscrição do escritor como cronista social, e não como artista da palavra, poderiam se constituir como uma operação com o intuito de exclusão de Jorge Amado do cânone do modernismo brasileiro?

Posto isso, podemos afirmar que a revisão dos textos críticos dessa primeira fase da produção literária de Amado vai apontar para um novo caminho nos estudos amadianos: a identificação das razões pelas quais o escritor baiano foi rejeitado pela crítica acadêmica e sua obra atrelada à categoria de "literatura menor". Mais ainda, a partir dessa constatação, poderemos propor uma reavaliação desse corpus amadiano por meio do conceito de representação, na esteira dos estudos de Roger Chartier e Louis Marin, com o objetivo de, por um lado, desvincular a ideia de transposição da realidade e homologia das estruturas sociais nos textos, o chamado realismo social, e, por outro, validar a noção de historicidade dos significados das obras literárias. Com Michel Foucault, aprendemos que nada, absolutamente nada, é natural, e assim também ocorre com os conceitos e as categorias da crítica literária, a exemplo da ideia de literatura regionalista proposta ao longo de todo o século XX pelos críticos brasileiros.

Vejamos, por exemplo, a categoria histórico-crítica denominada de "regionalismo", circunscrição apropriada pela crítica brasileira para enquadrar textos literários que vão desde o chamado período

romântico no século XIX até aquilo que se convencionou chamar de modernismo nos anos 30, 40 e 50 do século XX. Quando a crítica, sobretudo aquela determinante do cânone literário, empreendeu uma análise apenas sociológica das obras de Jorge Amado, considerando-as como um reflexo do contexto sócio-histórico e dos dados biográficos e psicológicos do autor, circunscreveu a obra amadiana como literatura fora do eixo central de produção. Assim, temos uma obra literária que é regional e periférica, alheia às inovações e ao desenvolvimento próprios dos grandes centros urbanos, e que, portanto, só pode representar o atraso do Brasil provinciano e rural, do ponto de vista do referente, e a inadequação com o projeto literário dos autores modernistas de São Paulo e Rio de Janeiro, do ponto de vista estético. Dessa maneira, Jorge Amado, bem como Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Rachel de Queiroz, entre outros, são classificados como escritores do regionalismo brasileiro, seja porque escreveram narrativas ambientadas em estados fora da região Sudeste, seja porque seus textos, em tese, reuniriam características comuns a este modo de circunscrição, a que se dá o nome de literatura regionalista, mas que, ao nosso ver, é uma categoria tão abrangente quanto inconsistente.

É interessante notar que a crítica brasileira se valeu dessa categoria histórico-crítica, o regionalismo, para depreciar obras literárias produzidas fora do eixo central de produção, fora de Rio de Janeiro e São Paulo, especificamente. É sintomático, por exemplo, que tanto Amado quanto Rachel de Queiroz tenham rejeitado a denominação de romance regionalista para classificar suas obras: Queiroz preferia "romance-documento" e Amado "romance de 30".

O primeiro problema que identificamos no uso dessa categoria de análise literária é seu emprego irrestrito para dar conta de um conjunto heterogêneo de obras, que, para além de dessemelhantes e diversas, mostram-se, muitas vezes, inconciliáveis. Sob a designação de regionalismo, por exemplo, a crítica conseguiu colocar no mesmo nível estético e literário autores como Franklin Távora, Monteiro Lobato, José Lins do Rego e Guimarães Rosa. Assim, acreditamos que essa homogeneização de autores e obras com características e projetos literários completamente distintos constitui um problema a ser superado, ao menos na recepção crítica da produção amadiana.

Uma segunda objeção que impomos ao conceito de regionalismo tem a ver com o postulado de que qualquer obra literária produzida

fora dos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, e que tenham como tema o meio rural, deva ser considerada como literatura regionalista. A categoria regionalista ela serve, na verdade, como ferramenta de exclusão do autor, porque ela reúne as características de tudo aquilo que não pode estar associado ao universo culto e letrado: meio rural, linguagem oral, atraso e desigualdade social; ou seja, "baixa literatura". Em contrapartida, a "alta literatura" está em perfeita consonância com os elementos contrários: meio urbano, linguagem de vanguarda, progresso e modernização.

Nas palavras de Alfredo Bosi, Amado é um "cronista de tensão mínima", "um contador de histórias regionais", ancorado em um "modelo oral-convencional de narração regionalista" (BOSI, 1995). O discurso da crítica, que situou Amado entre o popular e a cultura de massas e o avaliou pela linguagem oral ou por suas ligações político-partidárias, agrupou-se em torno da circunscrição regionalista, recurso analítico que, ao longo do século XX, foi emulado em ensaios, pesquisas científicas, críticas em jornais, compêndios literários, histórias de literatura, livros didáticos e nas salas de aula.

No entanto, o que procuramos colocar em questionamento é se, de fato, existiu o regionalismo. Ou se ele, na verdade, é uma categoria histórico-crítica que se positivou e que serviu para explicar um conjunto de obras que talvez não tenham nenhuma unidade fora da rubrica que lhes serviu de sobredeterminação. Isto é, não há uma substância chamada de "regionalismo", o que existe são categorias histórico-críticas, a exemplo do Barroco, Naturalismo, Romantismo, etc. Quando compreendemos a existência das categorias histórico-críticas, nós conseguimos questioná-las, justamente por reconhecer que elas, na verdade, promovem a sobredeterminação de um conjunto de objetos dando-lhe um sentido que, muitas vezes, eles não têm. Assim, quando somos capazes de operar de maneira invertida, isto é, ir do surgimento da categoria para suas aplicações e seu próprio desgaste, podemos reverter o processo de uso e de sedimentação dessa mesma categoria.

A reavaliação, portanto, desse *corpus* amadiano, de caráter inédito, a partir da noção de representação, pode agregar ainda a proposta de Paul Ricoeur de uma *mimesis* criadora e não, simplesmente, reprodutora. Em outros termos, a ideia de uma experiência estética que avança do nível mimético figurativo para o polifigurativo, permitindo uma "redescrição" inventiva da realidade, ao invés de uma

descrição fiel dos fatos, como quis a crítica assentada no materialismo histórico. O chamado "círculo da mimesis", proposto pelo filósofo francês em *Tempo e Narrativa* (2010), se dá em três estágios, desde a maneira como o texto é prefigurado na experiência humana, até sua configuração em uma narrativa e, por fim, sua "refiguração" no ato da leitura. Esses três níveis, respectivamente, correspondem a ideia de uma tríplice mimesis: a mimesis I, que precede a configuração poética e diz respeito a toda pré-compreensão de mundo compartilhada entre o autor e o leitor; a mimesis II, que constitui a criação propriamente dita, a configuração narrativa; e a mimesis III, que dá importância ao receptor e o coloca como elemento fundamental no momento de significação, em um encontro do mundo do texto com o mundo do leitor.

> [...] é o leitor que termina a obra na medida em que, segundo Roman Ingarden em *Das literarische Kunstwerk* [A obra de arte literária] e Wolfgan Iser em *A ato da leitura*, a obra escrita é um esboço para a leitura; o texto, com efeito, comporta buracos, lacunas, zonas de indeterminação, ou até, como *Ulisses*, de Joyce, desafia a capacidade do leitor de configurar ele mesmo a obra que o autor parece ter o maligno prazer de desfigurar. Neste caso extremo, é o leitor, quase abandonado pela obra, que carrega sozinho nos ombros o peso da composição da intriga (RICOEUR, 2010, p. 132).

O percurso da tríplice mimesis é capaz de demonstrar a insuficiência tanto da tese do estruturalismo, que se fecha na mecânica da linguagem, quanto do marxismo dogmático que, irrefletidamente, busca encontrar a transposição do plano social para o texto literário. A referência à realidade presente no texto ficcional, confundida pela crítica marxista como espelhamento e traço do histórico, é, conforme Barthes, um "efeito de real".

Contrário a ideia de um realismo social, de que Jorge Amado foi insistentemente associado, Paul Ricoeur desenvolveu uma filosofia da imaginação que, diferentemente de uma imaginação reprodutiva, está mais ligada a uma proposta de refiguração da realidade social no texto literário. Para o filósofo francês, a experiência fictícia relaciona a temporalidade vivida (tempo fenomenológico) ao tempo percebido como uma dimensão do mundo (tempo histórico), uma vez que as obras de ficção não deixam de misturar personagens históricos e acontecimentos datados, lugares geográficos conhecidos,

com os personagens, locais e acontecimentos imaginários. No entanto, conforme o autor, é um equívoco concluir que isso arrastaria o tempo da ficção para o espaço de gravitação do tempo histórico. O que ocorre é, justamente, o contrário, porque todas as referências a acontecimentos históricos reais perdem sua função de "representância" no tocante ao passado histórico e se alinham ao estatuto irreal dos outros acontecimentos da narrativa. Assim, os "instrumentos de pensamento" que estruturam o tempo histórico, a saber, o calendário, a sequência de gerações e os vestígios e documentos, são neutralizados, porque não há necessidade de afirmá-los em um texto fictício.

> Infelizmente, essa simulação do passado pela ficção foi obscurecida posteriormente pelas discussões estéticas suscitadas pelo romance realista. A verossimilhança passa a ser confundida com uma modalidade de semelhança ao real que coloca a ficção no próprio plano da história. No tocante a isso, é verdade que se pode ler os grandes romancistas do século XIX como historiadores substitutos, ou melhor, como sociólogos *avant la lettre*: como se o romance ocupasse aqui um lugar ainda vacante no império das ciências humanas. Mas esse exemplo acaba sendo o mais enganador. Não é quando o romance exerce uma função histórica ou sociológica direta, mesclada à sua função estética, que ele levanta o problema mais interessante quanto à verossimilhança. A verdadeira mimesis da ação deve ser buscada nas obras de arte menos preocupadas em refletir sua época. *A imitação, no sentido vulgar do termo, é aqui o inimigo por excelência da mimesis*. É precisamente quando uma obra de arte rompe com esse tipo de verossimilhança que revela sua verdadeira função mimética" (RICOEUR, 2010, p.326-327).

A referência à realidade presente no texto ficcional, confundida pela crítica marxista como espelhamento e traço do histórico, é, conforme Barthes, um "efeito de real". Assim, os conectores específicos que a história obedece (calendário, sequência de gerações, documentos e vestígios) são, portanto, anulados na ficção. Se estes elementos estão presentes na narrativa ficcional são apenas para dar verossimilhança ao texto, não porque dizem sobre a realidade mesma daquilo que ocorreu no passado. Ricoeur chamou este recurso, presente nos intitulados romances realistas, de "retórica da dissimulação", um artifício para convencer o receptor que o narrado é matéria do tempo histórico, e afirmou que estes procedimentos utilizados pelo autor, embora sejam capazes de enganar o leitor, não devem iludir o crítico.

Considerações finais

Desse modo, podemos abandonar a convicção ingênua e romântica de Jorge Amado como um gênio criador e original, imbuído de valores e ideais políticos, que fez do seu texto uma ferramenta de luta, engajamento e transformação social. Assim, portanto, iremos optar pela ideia de uma estabilidade da significação que se dá por meio de um compartilhamento de disposições e princípios de leitura e que, portanto, pode ocorrer em dada época e em dado contexto social e histórico. Com Jauss e Fish, compreendemos que o sentido da obra é construído por meio de um intercâmbio entre os receptores da mesma, sedimentando uma determinada perspectiva crítica em detrimento de outras.

Nesse sentido, ao invés de corroborar a sedimentação da crítica marxista sobre os romances de Jorge Amado, a partir da ideia de regionalismo, fosse interessante pensar, por exemplo, nos grandes regimes discursivos que estavam por trás da produção ficcional do escritor. Regimes estes que eram vigentes no início do século XX, quais sejam, as teorias antropológicas da mestiçagem de Gilberto Freyre, o chamado realismo social soviético e a ideia permanente de uma poética do romantismo alemão, a partir da ideia de que a poesia e a criação artística nascem das realidades anônimas do povo e, assim, elas são uma expressão da alma das classes populares. A análise da ficção amadiana nos mostra, justamente, a presença desses regimes de verdade e não, exatamente, uma expressão fiel da realidade, como quis a crítica sociológica. Em outros termos, Jorge Amado não reflete a Bahia, ele constrói a Bahia de maneira simbólica.

Com o filósofo da memória e do tempo Henri Bergson, aprendemos que a memória, ainda que coloque em cena o passado, é sempre uma mobilização a partir do presente. Nesse sentido, a nossa proposta de deslocamento da cadeia de recepções, de que Amado foi objeto, é um esforço de memória "presentista", porque nos ajuda, por exemplo, a compreender como este mesmo autor será lido no futuro. Por isso, consideramos importante questionar os paradigmas da crítica, porque este questionamento pode ser um caminho para evitar, justamente, leituras repetidas, sobretudo de chave sociológica e marxista, e emuladas ao longo do século passado. Por fim, o que defendemos não é um Jorge Amado regionalista, porque entendemos que resumir todas as suas obras a uma circunscrição como essa é, talvez,

uma tentativa de diminuir um escritor, que como sabemos, é um dos mais lidos em todo o mundo.

Referências

ALVES, I. I. D. *A recepção crítica dos romances de Jorge Amado*. Colóquio Jorge Amado - 70 anos de Jubiabá. 1ed.Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; Faculdades Jorge Amado, 2006, v. 1, p. 99-118.

ALVES, I. I. D. As relações de poder da crítica literária e os romances de Jorge Amado. In: *Jorge Amado*: 100 anos escrevendo o Brasil / Myriam Fraga, Aleilton Fonseca, Evelina Hoisel. Salvador: Casa de Palavras, 2013.

ALVES, I. I. D *De paradigmas, cânones e avaliações - ou dos valores negativos da produção literária de Jorge Amado*. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 37, p. 197-208, 2001.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1995.

CANDIDO, Antonio. Poesia, documento e história. In: *Jorge Amado*: Povo e terra. 40 anos de literatura. São Paulo, Martins, 1961.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editorial, 1998.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Trad. Patrícia Chittoni Ramos – Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 2002.

FISH, Stanley. What makes as Interpretation Acceptable? in: *Is there a text in this class? The Authority of Interpretative Communities*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

GOLDMANN, Lucien. *A Sociologia do Romance*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994.

LINS, Álvaro. *Os Mortos de Sobrecasaca.* Ensaios e estudos: 1940-1960. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LUKÁCS, György. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico*

sobre as formas da grande épica. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MARIN, Louis. *Le Portrait du roi*. Paris: Éditions de Minuit, 1981.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ROSCILLI, Antonella Rita. O ideal sociopolítico em Jorge Amado. In: *Jorge Amado nos terreiros da ficção* / Myriam Fraga, Aleilton Fonseca e Evelina Hoisel (organizadores). Itabuna: Via Litterarum, Casa de Palavras, 2012.

Tradição e ruptura em quatro contos de Alciene Ribeiro

Karina Torres Machado (Doutoranda – UFMS/CPTL)[1]

Introdução

De origem fabular, relacionado às narrativas de tradição oral, o conto firma-se pelas formas de dizer sobre a vida, pela maneira como fala e como combina sequências para revelar as facetas do ser humano. Esse ato de fala breve espelha-se na fábula, uma vez que a palavra, as imagens e os dizeres se encaixam no tempo, revelam as paixões retóricas associadas aos valores, que exprimem exemplos e externalizam a moralidade.

Os textos fabulares, descompromissados com a plasticidade do texto, engendram enredos construídos a partir de cenas da realidade imediata e extraem do repertório de vivências humanas o nó narrativo que propiciará, pela exemplaridade, o desenlace da ação pela verossimilhança estabelecida. Assim como a fábula, o conto delineia-se pela elaboração de um jogo narrativo que combina ações à cena, à brevidade, a ensinamentos e a argumentos, que incorporados pela realidade imediata, fiam efeitos que descortinam os comportamentos humanos.

O conto literário surge das definições elaboradas por Edgar Allan Poe no ensaio intitulado "A filosofia da composição", em 1845. No ensaio, Poe cria a gramática e a morfologia do conto literário moderno com o objetivo de exibir ao leitor um espetáculo verbal e, assim, apresentar o humano em suas diversas facetas. Dessa maneira, o autor das narrativas policiais consolida-se por contar algo novo a partir da revisitação dos elementos da fábula. E preconiza uma nova disposição para o fictício, acentuada por uma organização singular do texto, orquestrada por características de outras épocas.

Nos passos de Poe, Anton Tchekhov dissolve o drama na trama narrativa do conto, ao inserir personagens introspectivas, que não se definem, diante da modernidade vivida. Nos contos do autor, as situações justapostas são neutralizadas, condensadas em uma única diegese do

1. Graduada em Letras (UNESP/FLCAR), Mestre em Linguagem e Letramentos (PROFLETRAS/UFMS), docente na Rede Estadual de São Paulo.

início ao fim, e terminam de forma inconclusa com o nó excedendo o desenlace. Nesse sentido, priorizando a brevidade, Tchekhov renova a narrativa criando histórias que se dão por estados, sem a alteração das formas narradas – o conto de atmosfera. Em seus contos, o silêncio importa tanto quanto os pormenores da palavra enunciada e a completude das ações são quase que desnecessárias, porque a vida continua dentro de sua fluidez natural.

Seguindo as bases do conto de enredo, James Joyce adiciona um novo elemento ao gênero, a epifania, como o processo de autoquestionamento dialógico advindo da percepção e da análise do objeto. A epifania conduz a personagem a uma reflexão de seu comportamento, responsável por inaugurar uma nova maneira de olhar – a epifanização do objeto. Assim, a concepção de epifania secularizada pelo cristianismo, encontra na percepção do olhar de James Joyce o objeto literário capaz de apreender o cotidiano algo que nos remeta a uma revelação.

Com Ernest Hemingway a arquitetura narrativa se realiza, no discurso, pelas escolhas lexicais, pela simplicidade da economia de palavras, que faz submergir novos sentidos das profundezas do texto. As palavras são alinhavadas de forma que o sentido superficial dialoga com os sentidos submersos e vice-versa. Assim, a força do iceberg está nas linhas de forças submersas (do texto). Diante disso, as histórias não se cruzam, caminham paralelamente. Os recursos semânticos, imagéticos, lexicais, juntamente com as variações do mesmo ato possibilitam um turbilhão de sentidos, que vai além do que o autor projetou. Nos textos do autor, não há elementos fantásticos, não há nada que fuja ao realismo corriqueiro do homem, pois a força do iceberg está na naturalidade com que os elementos triviais narrativos ganham força simbólica e geram significados.

Essa breve exposição diacrônica do gênero conto reitera a destreza leitora de Alciene Ribeiro, que soube encontrar, na leitura do conto, matizes para configurar sua literariedade como escritora. A leitura da obra de Alciene Ribeiro, que estreia como escritora com o conto "Antevéspera de finados", publicado em 1976, no Suplemento Literário de Minas Gerais, prende o leitor pela brevidade, pelo fazer artístico que constrói camadas de compreensão a partir do conhecimento técnico e da seleção lexical, sintática e semântica da autora, que desatam sentidos submersos, não detalhados no texto, a fim de representar o homem diante da angústia do tempo vivido.

No livro *brazil 2020*, publicado em 2020, em parceira com o escritor Rauer, os quatro contos escritos pela autora - "Arca de Noé", "Paralelas", "Escrava Isaura" e "Emparedada" - ressaltam a denúncia do atraso histórico do país, por meio do uso consciente e preciso de vocábulos reveladores de uma poética da imagem, que alude a momentos capitais do Brasil, resgatando fatos do passado como reprodução causal das ações do presente. A alusão aos fatos históricos expostos pelos narradores dos contos descortina o alheamento cultural, as deficiências do país e a barbárie de uma sociedade que evoluiu apenas os seus vícios.

Desse modo, Alciene Ribeiro cria mundos ficcionais complexos e provocantes, que pela explicitação da ambiguidade da existência, vista e sentida pelo leitor, visam à redenção, à libertação dos preceitos, da prescrição dos valores e das atitudes, das moralidades e, assim como a fábula, argumentam sobre a realidade, para impressionar e possibilitar ao leitor novos conhecimentos, novos olhares de ser e viver. Nos quatro contos, a composição estrutural da narrativa manipula o efeito único para explicitar o tom de inconformismo, que perpassa as diegeses, a partir da criação de uma atmosfera que propicia várias iluminações ao dinamizar o enredo com duas histórias aparentes e uma cifrada, diferenciando-se da estrutura tradicional do conto, proposta por Ricardo Piglia no ensaio "Teses sobre o conto".

Diante disso, o objetivo desse artigo é verificar como os quatro contos em análise inovam a tradição moderna do conto e, assim, demonstram a potência literária da escritora, valendo-se da predileção engenhosa da concisão, do diálogo, do detalhe linguístico e da atualização discursiva, que explica e denuncia os objetos invocadas em cada conto.

Da arca de Noé às tumbas da modernidade: o percurso narrativo de Alciene Ribeiro em quatro contos

O gênero conto atravessa a literatura aproveitando-se de muitos legados, pela reutilização, pela reescrita, pelas retomadas intertextuais, interdiscursivas dos enredos e das técnicas narrativas. Ao analisar a trajetória do conto literário, observa-se como os escritores das mais diferentes épocas movimentaram, reaproveitaram e criaram recursos para discorrer sobre o humano, sobre a vida cotidiana, por meio de

parábolas e alegorias que visavam novas formas de ilustrar o verdadeiro. Para isso, dissimularam formas, exploraram o trivial e as suas moralidades, conjugaram elementos da fábula e do conto de fadas como forma de tencionar as máscaras sociais para apresentar as aparências e as essências, a partir de uma circunscrição definida no tempo e no espaço. O conto literário coaduna, assim, em suas manifestações literárias, a ilustração verossímil dos valores que passam pelo interior das excitações humanas, como define Nádia Gotlib (1985):

> O que caracteriza o conto é o seu movimento enquanto uma narrativa através dos tempos. O que houve na sua 'história' foi uma mudança de técnica, não uma mudança de estrutura. O conto permanece, pois, com a mesma estrutura do conto antigo; o que muda é a sua técnica. (GOTLIB, 1985, p. 29)

E o domínio da técnica (da arte) de escrever contos literários oportunizou aos leitores caminhar por criações que explicitam a proficiência leitora de seus escritores, bem como evidenciam a engenhosidade criativa que elaboraram para decifrar a inteligência e as obscuridades que povoam e constroem o humano.

Através da leitura, os oito contos do livro *brazil 2020*, escrito por Alciene Ribeiro e Rauer, exemplificam a transitoriedade técnica, narrativa e artística do gênero, assinalando as inovações da arquitetura narrativa dos escritores, consoante ao século XXI. Os oito contos expõem

> o perene autoritarismo governamental do país e o abandono decorrente da necropolítica que permeia a sociedade brasileira" e, cada conto, a seu modo, representa "em seu tom específico, a angústia do nosso tempo, sentimento que entranha de modo crescente as fábulas, até o clímax surpreendente. (GOMES; BARBOSA, 2019)

Diante disso, este artigo analisará os quatro primeiros contos, escritos por Alciene Ribeiro – "Arca de Noé", "Paralelas", "Escrava Isaura" e "Emparedada" – com o objetivo de apresentar como a autora revisita a modernidade literária do conto e compõe novas técnicas narrativas trazendo duas histórias aparentes e uma cifrada. A leitura dos quatro contos relaciona-se às origens do gênero conto, ao inserir o leitor no mundo fabulativo e mágico, dos mitos embrionários bíblicos até a figura mágica de uma mulher que sai da parede em que estava aprisionada há oitocentos anos. A transição circunscrita em tempos e espaços passados e presentes movimenta a diegese dos quatro contos

e externaliza a moralidade, a exemplaridade da ignomínia nacional brasileira, como verso e reverso de um percurso cíclico e infindável.

Nos contos, a memória é o traço metonímico, dos tempos pretérito e presente, que sustenta as moralidades e os valores de certas máximas comuns e enraizadas da sociedade, que a autora alude para salientar a condição desse "brazil", minúsculo, com identidade duplicada e valores idealistas convalescente da cópia de modelos estrangeiro e, melindroso em assumir sua independência identitária. Fatos elucidados pela diegese dos quatro contos: casal é barrado por segurança fardado ao tentar subir a rampa; os vagidos desse povo que se diz heroico; o diálogo silencioso e memorialístico diante da partida da mãe, escrava, Isaura; e o regresso à escuridão da tumba depois de rastejar pelas trevas obscuras e flagrantes do desrespeito da civilização.

Da movimentação das quatro histórias transparecem vozes contrastivas, responsáveis por submergir a terceira história, que, interligada às outras duas, dramatizam cenas da catástrofe social vivida e exprimem uma nova maneira de ler e conceber o conto literário no século XXI.

Essa reformulação do conto literário edifica-se pela destreza leitora da autora que, ao ler a tradição narrativa do conto, incorpora-as em seus textos para remodelar seu fazer artístico. Na leitura dos contos encontramos a estrutura da fábula e do conto de fadas, pela forma como sequencia ações para solucionar o nó narrativo e promover o desenlace do conto. Além disso, observa-se, pela exploração de cenas, de palavras, dos dizeres que se encaixam no espaço-tempo universais, a difusão de casos cotidianos para a construção de uma exemplaridade, atrelada à imagem desumanizada do mundo.

> Com esforço saí da parede onde me aprisionaram há cerca de oitocentos anos.
>
> Julguei que galoparia livre espaços abertos. Engano. Consola o fim do outro suplício – o cinto de castidade feito em pó ferruginoso no túmulo do paredão de ruínas.
>
> Ao escorregar para a luz vi-me entrevada, sem mexer um membro, músculo. Que dor! (RIBEIRO, 2020, p. 11)

Dessa maneira, a revisitação à origem da fábula é um ato de validar essa forma literária

> que fixou um modo universal de construção discursiva [e] a eficácia da sua capacidade de argumentação trouxe para o interior do seu texto, relações intertextuais, parábolas analógicas, em que o fabuloso (imaginado e que não tem existência real) transparece numa situação em que a verossimilhança não é questionada e faz com que a narrativa não tenha a intenção de fazer com que o leitor entenda como normais os acontecimentos narrados. (MARCHEZAN, 2005, p. 233)

A demonstração da realidade construída pelo discurso da fábula, observado nos quatro contos, caminha paralelamente a um planejamento racional da estrutura, calcado e pensado de forma que cada palavra reforce o tom da narrativa, a fim de manter a unidade de efeito de sentido pretendida e de desencadear a beleza do conto literário, preconizado por Edgar Allan Poe. Alciene Ribeiro, aos moldes de Poe, pela lógica e pela racionalidade discursiva, impõe-se como duplo de sua própria condição e expõe a sociedade brasileira às monstruosidades, às animalidades, aos excessos, aos aspectos virulentos que a constituem. Supera, nesse ponto, a narrativa fabular e compõe um conto de enredo.

A economia dos meios narrativos presente nos quatro contos, destaca-se pelo uso do discurso direto, da pontuação, da escolha lexical apurada, das cenas postas e justapostas que reiteram a noção espaço-temporal de passado e presente, das elipses e dos silêncios. Esses elementos são os responsáveis por conceder aos contos o máximo de efeito com o mínimo de recursos, além de convidarem o leitor a conhecer o dito e não-dito da história submersa.

> Um Estado Novo envelheceu, revoluções pipocaram – direita e esquerda. O brado do povo heroico retumbou no Monte Castelo, tomado pela Força Expedicionária Brasileira, na II Guerra Mundial. Uma ou outra divisa no ombro jurou fidelidade à Constituição. Saias de godê abaixo do *joelho* – regalo da *juventude dois pra lá, dois pra cá*. (RIBEIRO, 2020, p, 7)

A fala dos narradores se mescla aos pensamentos e às expressões coletivas de uma época, formando uma multiplicidade de vozes, que se somam na tentativa de definir o insólito percurso histórico, político e social da nação brasileira. Dessa forma, o enredo dissolve-se em sensações, em percepções, em cenas, em alusões que, como flashes da realidade vivida, nocauteiam o leitor ao exigir dele uma reflexão maior e mais apurada do tempo presente. Tal percurso é constatado

pela própria sequência linear em que os contos são apresentados no livro. Como metonímias desse *brazil 2020*, os títulos e as diegeses dos quatro contos amalgamam, pela habilidade artística da escritora, o tom crescente e assonante dos fatos pretéritos, que continuam incrustados no presente. Assim, o caminhar pelos contos não se configura em uma jornada ascendente, pelo contrário, evidencia a marcha fúnebre, a exclusão, a escravização, a centralidade política que dissipa o mitológico para se cravejar na parede.

Essas destrezas artísticas atribuem ao conto literário a significação necessária para quebrar seus próprios limites por meio dessa "explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta" (CORTÁZAR, 2008, p. 152-153). Ainda, segundo Júlio Cortázar, são esses "elementos invariáveis que dão a um bom conto a atmosfera peculiar e a qualidade de obra de arte" (CORTÁZAR, 2008, p. 152), uma vez que

> a economia não é ali somente uma questão de tema, de ajustar o episódio ao seu miolo, mas de fazê-lo coincidir com a sua expressão verbal, ajustando-a ao mesmo tempo para que não ultrapasse os seus limites. Poe procura fazer com o que ele diz seja presença da coisa dita e não do discurso sobre a coisa. (CORTÁZAR, 2008, p. 124).

Na leitura dos quatro contos, o diálogo com a estética de James Joyce e, principalmente, com a de Ernest Hemingway é revistada pela autora. Dos diálogos dos contos desencadeiam silêncios loquazes que propiciam às personagens iluminações, verdadeiros instantes de percepção do mundo, que incitam a mudança do olhar e das ações das personagens. Tais momentos, assim como em James Joyce, extraem das circunstâncias narradas sensações reais e, ao mesmo tempo, imaginadas, que ajustam o olhar e provocam a iluminação do objeto.

> Vai, mãe! Vai contar tuas histórias a querubins. Vai tecer rendas para altares da tua fé. Vai, mãe, doar teu sorriso aos inconformados, vai levar notícia, dos de cá, aos que moram de lá. [...] Um dia... quem sabe, um dia... estarei em ti uma vez mais... e vamos unir de novo, mãe, as nossas cadeiras-de-calçada às cadeiras dos vizinhos – e, ao cair da tarde, jogar conversa fora. (RIBEIRO, 2020, p. 9-10)

Da leitura do trecho, observa-se como a autora faz da palavra a ressurreição, em um ciclo que se movimenta da morte à restauração

da vida. Hiatos que descortinam os acontecimentos da realidade corriqueira, visto que as iluminações despertam questionamentos, incitam à reflexão e promovem um novo conhecimento sobre si mesmo.

> Também assistira o desespero materno pelo surrupiar de bebês ao seio escravizado. Todavia, a tentativa de extorsão, a mãe idosa, derruba a esperança de despertar deste pesadelo futurista. Em frangalhos, cessa o pulsar do coração da matriarca. Causa mortis – mentira de rapto da cria pro vassalos infiéis. (RIBEIRO, 2020, p. 15).

As iluminações advindas do silêncio explícito da fala do outro ou do monólogo interior da personagem promovem uma desmontagem da situação, da cena, que ao ser revista, pode ser transposta, como propõe James Joyce com a teoria da epifania. A criação de momentos epifânicos por meio da representação do tempo e do espaço tem, por objetivo,

> demonstrar que uma nova maneira de olhar para os objetos precisava ser inaugurada para que estes pudessem alcançar a epifania. Para Stephen, algo dessa magnitude só poderia acontecer no momento em que o sujeito, que estivesse diante do objeto, pudesse ver, de fato, o que aquele objeto era, sua "coisidade". Seria preciso, então, que houvesse uma espécie de "correção" do modo de ver as coisas. (OLIVEIRA, 2020, p. 35).

Nos quatro contos em análise, Alciene Ribeiro explora a iluminação através das pausas promovidas entre os diálogos, extraindo da palavra o seu poder restaurador. Assim, do momento dialógico decorrente do confronto com o cotidiano desponta a alteridade da vida e o impulso para os questionamentos impositivos que figuram e desfilam na sociedade.

Dessa maneira, o modo entrecortado e reiterado do dizer articula o efeito único da situação inicial à final, pelo discurso cumulativo e pelo vocabulário ímpar que atualiza a referência espacial, interligando o passado ao presente. O obscurantismo da burocracia política brasileira materializa-se por meio da linguagem artística, que adquire forma de manchete jornalística latente, pontual, objetiva, e descortina o dito e exibe o não dito, com passagens provocadoras que inserem na obra a ideia de uma noção espaço-temporal reiterada.

> segurança fardado barra casal preste a embarcar. [...] voz esganiçada, imberbe ordenança desafina a lição de autoritarismo. [...] o burocrata esfrega os olhos no auriverde da gravata. Nota sete na entrevista do De-dee-partamento de Cen-cen-cen-sura! [...] A Jovem Guarda, de minissaia, colete, e calça boca de sino, comandou a dança. (RIBEIRO, 2020, p. 5-7).

Como em Ernest Hemingway, a linguagem dos quatro contos é composta de frases curtas, com seleção vocabular vigorosa, da qual surgem cenas do cenário político e social brasileiro, com imagens que se assemelham a símbolos: "Lembra-te, mãe? Desde menina te ouvi repetir – o mal retumba, o bem silencia. [...] Daí que não parece, mas aqui, mãe, na tua Terra, que jamais te ouviu discutir temas polêmicos – os indefectíveis futebol, política e religião – aqui na Terra vai melhorar..." (RIBEIRO, 2020, p. 10-11).

Essas cenas enfatizam o processo de verossimilhança com os fatos históricos nacionais, explicitados nos contos e, por meio das elipses e dos silêncios construídos, fazem submergir ao nível interpretativo a potência da arquitetura linguística da escrita de Alciene. A respeito disso, Júlia dos Santos Fraga e Rauer Ribeiro Rodrigues observam, ao analisarem o conto "Independência ou Morte", publicado no livro *Mulher Explícita*, em 2019, como a construção das elipses remete ao conceito de iceberg e promove a independência da personagem feminina, concluindo que "as elipses dizem tanto quanto as cenas e os sumários, os diálogos e as digressões, as metáforas, as ironias e a pluralidade e simultaneidade de vozes" (FRAGA; RAUER, 2019, p. 106). Nos quatros contos de *brazil 2020*, esse recurso também é explorado e possibilita ao leitor acessar faces ocultas da história cifrada não aparente na superfície das palavras. Como um iceberg, a autora articula cenas alusivas das elipses, a fim de evidenciar as relações de causa e efeito das diegeses, que oportunizam ao leitor captar o essencial, dar substância às tramas narradas e deparar-se com a história paralela, que nasce do entrecruzamento das histórias aparentes.

Nesse sentido, a linguagem literária dos contos apara os excessos retóricos e mostra-se eficaz na elaboração de um conto breve, em que as palavras são marcas corporificadas pelo diálogo e pela ação que desencadeiam. Do olhar opaco, dos flashes disformes dos conteúdos representados pelas cenas explícitas, da escrita lacunar e fragmentária, emergem o realismo pandêmico, amorfo e nítido de um "brazil" idealizado, romantizado pelos discursos ambíguos e impositivos

de suas autoridades, escamoteados pelos rebentos, pelos esforços da pátria gentil, que rasteja ofegante à procura de uma atmosfera menos pestilenta e débil. "Deficiências temporais e ressuscitadas" (RIBEIRO, 2020, p. 16) que retiram da matéria contemporânea o conhecimento sobre o próprio homem.

Outro recurso utilizado nos contos em análise é a combinação da sintaxe ao tom narrado, que se utiliza das repetições de termos e dos diálogos para inserir no enredo o movimento contrastivo como forma de explicitar os infortúnios perenes do país, revelados pelas figurais plurais que delineia:

> Obra do povo heroico retumbou no Monte Castelo, tomado pela Força Expedicionária Brasileira, na II Guerra Mundial. Uma ou outra divisa no ombro jurou fidelidade à Constituição. [...] Continências respingavam sem maiores alardes... até coturnos reboarem em palácios e camuflagem invadir porões. Do Oiapoque ao Chuí ecoaram choro e ranger de dentes na Pátria Mãe Gentil. (RIBEIRO, 2020, p. 7-8)

Dessa forma, o realismo dos contos é ressaltado pelos diálogos criados, que como manchetes propiciam ao leitor estar diante de acontecimentos cotidianos: "segurança fardado barra casal prestes a embarcar" (RIBEIRO, 2020, p. 5), "um Estado Novo envelheceu, revoluções pipocaram – direita e esquerda" (RIBEIRO, 2020, p. 7); "Aliados e bajuladores de todo jaez focam a coroa e incitam o populacho à rebelião" (RIBEIRO, 2020, p. 14) e, também, pelo tempo *continuum*, em que primeiro se "apresenta em geral aquilo que preenche uma fase do tempo e não a própria fase temporal correspondente em si mesma. Só a apresentação daquilo que preenche o tempo conduz então à apresentação do tempo assim preenchido" (INGARDEN, 1973, p. 259). O uso do tempo *continuum* tem por intuito apresentar o fato condicionado à linguagem, que, como afirma Benedito Nunes (2013):

> depende, concretamente de um número sempre finito de frases, aqui o tempo jamais se reveste da continuidade do tempo real, que transita, conforme vimos, do presente ao passado e do passado ao futuro. Daí as inevitáveis lacunas que o distinguem – fases interrompidas, momentos suspensos, períodos vazios – de que comumente o leitor ou o espectador não se apercebem, porque suprem as soluções de continuidade como se, forçosamente, o *continuum* do tempo tivesse que ser reestabelecido após cada interrupção. (NUNES, 2013, p. 25)

A autora dispõe do tempo *continuum* como verso e reverso da mesma situação, uma vez que apresenta as fatalidades do país vistas desde sua arca obsoleta até a cova da parede. Da leitura dos quatro contos desenreda o percurso político e social da sociedade brasileira, que continua alheia diante do testemunho da barbárie remanescente, avivado pelo descaso alheio, pela rapidez com que as notícias são veiculadas, pela falsidade e pela hipocrisia do trono, pelas cenas brutais contra a vida, pelo desespero materno, enfim, pela estagnação da civilização. Movimentos que, ao correlacionar o tempo da obra ao tempo do discurso, promovem, por meio da leitura, a atualização temporal da história.

A utilização do tempo *continuum* aparece em outros contos da autora, como observa Marcos Rogério Heck Dorneles, no artigo "Esfacelamento e perturbação em contos de Alciene Ribeiro", 2019. O pesquisador, ao examinar "o âmbito semântico do fio do tempo e a precariedade da progressão das protagonistas femininas em contos de Alciene Ribeiro" (DORNELES, 2019, p. 246), afirma que "nessa linha de raciocínio, nos três contos de Alciene o artifício do *continuum* é feito a contrapelo, expondo a desventura das personagens de Alciene, como tempo unificado pela leitura, numa espécie de percepção intuitiva de um andamento largo" (DORNELES, 2019, p. 255). Nesse sentido, a utilização do tempo *continuum* nos quatro contos estudados propicia a reflexão do leitor diante da realidade corrosiva e cáustica da sociedade brasileira, exposta pela circularidade dos fatos, que paralelos, escravizam e emparedam na grande arca a agonia permanente de um povo, preocupado somente com o alimento e com o divertimento, atos configuradores do espetáculo *panen et circenses*, definido pelo poeta satírico Juvenal, por volta de 100 a.C.

Dessa forma, por meio de um trabalho apurado da escrita e da sutileza leitora de seu tempo, Alciene Ribeiro projeta figuras diversificadas, vozes de uma multidão e, assim, pinta um quadro da realidade humana que amalgama as histórias aparentes e a história cifrada pela interdiscursividade. Os quatro contos em estudo expõem, à maneira de Machado de Assis, a ironia do destino do "brazil" contemporâneo, representado pelos encontros e desencontros de identidades, que constituem a nação brasileira, exposta ao leitor pela confluência das três histórias presentes nos contos.

Consciente de seu tempo e da necessidade de desenvolver novas competências leitoras e formas literárias para o conto, elabora quatro

contos que criam novos matizes que o leitor-modelo irá desvendar. De maneira mínima, mas altamente significativa, a escritora não limita sua arte à reprodução de formas literárias, mas revista suas fontes para traduzir e possibilitar novas experiências de ler, sentir e corporificar o texto literário, não observadas por Ricardo Piglia em seu ensaio *Teses sobre o conto*. No referido ensaio, Piglia propõe onze teses, a fim de examinar o desenlace do nó narrativo em grandes autores do conto literário mundial. Partindo do pressuposto de que o conto, a cada começo, já tem sua existência justificada, o autor define a primeira tese apontando que todo conto conta duas histórias.

> A forma clássica do conto está condensada no núcleo desse relato futuro e não escrito. Contra o previsível e o convencional (jogar-perder-suicidar-se), a intriga se oferece como um paradoxo. A anedota tende a desvincular a história do jogo e a história do suicídio. Essa cisão é a chave para definir o caráter duplo da forma do conto. Primeira tese: um conto sempre conta duas histórias. (PIGLIA, 2004, p. 86).

Em seguida, Ricardo Piglia reflete sobre a moderna literatura e apresenta a segunda tese sobre o fazer literário do conto e sua tarefa de iluminar a existência, valendo-se para isso da configuração de Poe.

> um conto sempre narra duas histórias, uma aparente e outra secreta. A arte de construir um bom conto reside em contar as duas histórias simultaneamente, como se fossem uma só, de forma que o desfecho da narrativa seja a revelação que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta (PIGLIA, 2004, p. 87).

Na leitura dos quatro contos do livro, o leitor, diante do desenlace do nó narrativo, depara-se com três histórias, em que duas são narradas paralela e aparentemente e, do entrecruzamento delas, submerge uma terceira história cifrada pelas linhas de força lexicais, semânticas, interdiscursivas, intertextuais, alusivas e elíptica do discurso narrativo. Assim, as duas histórias aparentes alinhavam-se para evidenciar a potência interna dos diálogos construídos e descortinar o olhar para uma nova visão de mundo que desponta das camadas secretas do texto.

No conto "Arca de Noé", a primeira história narra a tentativa do casal de subir a rampa e as imposições sofridas e sentidas por eles diante da negação do burocrata empertigado que os barra. O silenciamento e

as iluminações advindas das elipses discursivas configuram esse primeiro momento da narrativa, uma vez que as condutas e as possíveis ações do casal chegam ao leitor por meio das falas do guarda que os entrevista A segunda história aparente surge das intromissões feitas pelo narrador, responsáveis por informar o leitor de algumas características desse burocrata nacionalista, arquétipo da ordem imposta pelo Capitão, que tem dificuldade de se expressar, visto ser gago. Do jogo de forças dessas duas histórias eleva-se a terceira, a de um "brazil" retrógrado, virulento, opressor, comandado por um Capitão dentro de sua arca, enervado por qualquer tentativa que possa conduzi-la para águas distintas das situações vigentes. Tais combinações opositivas ressaltam a imobilidade política e social que rasteja sobre a história desse "brazil", diante do discurso simbólico e da renovação prometida.

Em "Paralelas", os vagidos dos fatos históricos nacionais constituem a primeira história aparente, que, urdidos à segunda, ressaltam a influência da cultura no país na formação da ilusão ou da oposição à política vigente. Fatos que atinam o olhar do leitor e revelam como a promoção cultural e o entretenimento nacional estiveram, e estão, ligados ao jogo manipulador de ora apaziguar, ora incitar a população aos problemas e às mazelas sociais que a caracterizam e apresenta a terceira história. Situação metaforizada pelo título do conto "Paralelas".

Em "Escrava Isaura", a primeira história relata o choro e o desejo da filha de ver a mãe reproduzindo "aos que moram de lá" os ensinamentos feitos aos de cá, a fim de que um dia possam se encontrar novamente e trocar conversas sentadas na calçada. As falas do narrador autodiegético evidenciam um tema muito peculiar ao gosto de Alciene Ribeiro: o feminino. Em "Escrava Isaura", a figura da mãe, escrava, chamada Isaura e de seus feitos e rebentos, explicitam as dores e as contribuições indispensáveis dessa figura, tanto na escravização diária de sua senzala maternal, quanto na formação coletiva e individual dos seres, ações configuradoras da segunda história aparente. O discurso narrativo entremeado de citações da mãe insere a enunciação no tempo presente e, do sofrimento diante da morte, a vida pulsa, a esperança renasce e refaz o horizonte árido sentido. Assim, a terceira história vem à tona, trazendo com ela, pela oposição da condição e da representação da Escrava Isaura, a necessidade de romper o discurso e as condições seculares atreladas à figura feminina.

Por fim, em "Emparedada", o jogo opositivo ganha esplendor máximo de materialização e o movimento cíclico fechado x aberto imprime ritmo ao conto por meio do caminhar de uma figura sobrenatural que sai da parede para galopar pelos espaços abertos. Da peregrinação pelos diversos espaços sociais, o ontem e o hoje mesclam-se e exibem a segunda história, a de que o novo e o velho são faces da mesma realidade inerte, precária e agonizante já vistas e repetidas. Treva e modernidade constituem ornamentos longevo e contemporâneo que descortinam a paisagem surreal do mundo. Dessa constatação e com majestoso dinamismo lexical, sintático e semântico, irrompe a terceira história: a das múltiplas e impositivas limitações espaciais e temporais, da falta de comunicação com o exterior, do cerceamento cultural, social e político, dos limites que acondicionam a vida humana. Como nos demais contos, o título "Emparedada", funciona como metáfora e metonímia das condições de outrora e atuais, do espanto diante dos vícios e das condutas reiteradas e não aperfeiçoadas.

Nesses contos de máximas expressividades com mínimos termos lexicais, os títulos funcionam como metonímias do título do livro *brazil 2020* e como epílogos condensadores da terceira história, revelada a partir do encontro das duas histórias aparentes. Assim, em "Arca de Noé", "Paralelas", "Escrava Isaura" e "Emparedada" a leitura do título anuncia o epílogo e define o desfecho do conto, elemento imprescindível para a obtenção da unidade de efeito desejado, como ressalta Edgar Allan Poe no ensaio *A filosofia da Composição*.

Nos contos citados, o título aponta o desfecho e sinaliza o enclausuramento social vivido pela sociedade brasileira diante do discurso, da promessa de salvação. Antagônicas, as ações práticas coibitivas que manipulam entretenimento e cultura, submetem vontades e seres, anulam liberdades, a fim de que a arca continue obscura jornada, diante da insipiência de seu povo. Fatos que claudicam a personagem rumo à parede, ressoando um canto intoxicado e abafado de "- *Aguenta coração*!". (RIBEIRO, 2020, p. 8), diante das tumbas da modernidade apreendida.

Alciene Ribeiro, nos quatro contos do livro *brazil 2020*, une o retrato da sociedade brasileira ao deambular do homem, a fim de situá-lo, questioná-lo, expô-lo aos conflitos e contradições, exibi-lo aos desajustes e incitá-lo às transformações. E, faz isso, pela arte verbal edificada, do início ao desfecho dos contos, por meio da explosão de

cenas cotidianas, desveladoras da vida pulsante, em meio às agonias sentidas e vividas. Assim, as oposições e os movimentos turbilhonantes concorrem para que a vida continue pulsante diante das múltiplas experiências defrontadas.

Conclusão

O estudo dos quatro contos da escritora Alciene Ribeiro, publicados no livro *brazil 2020*, salientou como a autora, leitora da tradição oral e moderna do gênero conto, dispõe de tais técnicas narrativas para compor uma obra que combina elementos da fábula, do conto de fadas e do conto literário. Além disso, mostrou como ela apresenta inovações composicionais atreladas à necessidade de pensar em uma recepção para as produções, que levem em consideração a efemeridade e a fragmentação cotidiana, juntamente com a reflexão da formação de identidades, objeto da literatura. Por meio da destreza como articula as frases simples, as cenas reiteradas, os vocábulos repetitivos, a sintaxe calculada, as vozes que se somam, as elipses iluminadoras, o fazer artístico da escritora gera plurissignificações distintas, que espelham sua capacidade de olhar e de interrogar o mundo.

A arquitetura textual de seus contos funciona como um convite ao leitor para adentrar no jogo discursivo planejado, a fim de encontrar novas camadas de significação do texto lido, e, assim, mergulhar e desvendar as faces ocultas do texto, que se sobressaem por meio dos entrecruzamentos das diegeses narradas. Diante disso, as duas histórias aparentes, presentes nos quatro contos, revelam a terceira, em que o título do conto se sobressai como epílogo anunciador de seu desfecho.

A leitura dos contos corrobora para seu aspecto dinâmico e fluido como um gênero literário inclassificável, uma vez que se apropria do tempo para representar as figuras de uma época, isto é, projetar a multidão de existências que constituem a vida humana. Nesse interim, os descompassos da vida são retratados por meio de afrescos que, ao traduzir a arte da vida, tentam transpor a realidade da vida tecida. Dessa forma, a verossimilhança das cenas elaboradas aproxima luz e sombra, para mostrar o que há de mais humano.

Referências

CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DORNELES, M. R. H. Esfacelamento e perturbação em contos de Alciene Ribeiro. In: SOUZA, E. P.; RODRIGUES, R. R.; DORNELES, M. R. H.; PORTELA, N. T. (Orgs.). *Anais do 10º Seminário do GPLV e do 1º Colóquio Alciene Ribeiro*, 03 e 17 de maio de 2019 [recurso eletrônico], Universidade Federal Fluminense, Niterói-RJ; Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Corumbá-MS, 264p.

FRAGA, J. dos S.; RODRIGUES, R. R. Uma leitura do conto 'Independência ou morte', de Alciene Ribeiro. In: RIBEIRO, A; RIBEIRO, R. R. (Orgs.). *Alciene Ribeiro*. Uberlândia, MG: Editora Pangeia, 2019. (Coleção Literatura e Vida, n. 2).

GOMES, K. de F.; BARBOSA, S. de M. [Resenha]. *A dura realidade do Brasil nos tempos do corona*. Blog da Editora Pangeia, jan. 2021. Disponível em: https://editorapangeia.com.br/resenha-a-dura-realidade-do-brasil-nos-tempos-do-corona/. Acesso em: 10 set. 2021.

GOTLIB, N. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.

INGARDEN, R. *A obra de arte literária*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

MARCHEZAN, L. G. O fabular em Carlos Drummond de Andrade. In: *Formas Breves*, n. 3. Portugal: Universidade de Aveiro, 2005, p. 229-238.

NUNES, B. *O tempo da narrativa*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

OLIVEIRA, L. D. de A. *A teoria da epifania e seus ecos em Finnegans Wake*: a palavra em latência e o gesto da tradução. Tese - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2020, 197f.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: PIGLIA, R. *Formas Breves*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2004.

RIBEIRO, A; RAUER. *Brazil 2020*. Uberlândia, MG: Edições Dionysius, 2020.

O realismo elástico nas fotografias de Chichico Alkmim

Karla Batista Almeida Japôr (UFRJ)[1]

"Para saber é preciso imaginar-se", Didi-Huberman (2012, p. 15) é nosso apoio inicial para este artigo. Para o filósofo, a "existência"[2] em imagens é sempre lacunar e frágil. Ao estabelecer uma afinidade com o indeterminado e, ainda, com as escolhas deliberadas do fotógrafo, as fotografias constituem um registro do mundo visível e estão cercadas por franjas de múltiplos sentidos, uma vez que seus objetos criam um número ilimitado de correspondências psicológicas e mentais. Nesse sentido, resgatar[3] uma fotografia, a fim de construir uma imaginação e suplementar a construção de uma narrativa, constitui um movimento interpretativo. Para este alcance, colocamo-nos em uma posição ambígua de contemplar o que é apresentado e revelar o que não se pode ver.

Para análise dessa dialética, na qual incide a ação da fotografia sob o observador, e da mesma maneira o oposto, partimos de uma imagem[4] de Chichico Alkmim disponível em um repositório voltado à preservação digital, a *Brasiliana Fotográfica*. Neste momento, faz-se imprescindível dizermos que a leitura deste artigo deve prosseguir concomitante à observação da fotografia por parte do leitor. Assim, em primeiro plano vislumbramos a estrutura familiar tradicional celebrando os sentimentos, os criados, as crianças, os negros, os brancos. Já no segundo plano, na penumbra, vislumbramos um conteúdo invisível – que institui um jogo com o tempo –[5] composto

1. Doutoranda em Ciência da Literatura, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) tendo como objeto de pesquisa as fotografias tiradas pelo artista Chichico Alkmim. Possui mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio no qual investigou a presença de temas fortes na literatura infantil e suas fronteiras entre crianças e adultos. É especialista em Literatura Infantil e Juvenil, bacharel e licenciada em Letras (Português-Russo) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: karlajapor@gmail.com
2. Algo que não está na superfície.
3. Pensamos o sentido de resgatar como o observador do presente que institui um olhar para as imagens do passado.
4. Fotografia disponível em: https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/5235 , acesso realizado em 18 de outubro de 2021, às 14h54min.
5. Entendemos a duração relativa das coisas como algo em constante transformação, que se alteram com o passar do tempo e das situações.

em sua totalidade pelas partes necessárias para a própria existência. Simultaneamente, vemos a história, mas também a impossibilidade de pensar o registro somente como atestado de uma realidade histórica. As tantas imagens possíveis tornam-se aparência de fenômenos, imersos em uma falsa calma diante das tempestades sutilmente ali acomodadas, ou seja, na fotografia, a vida dos personagens quase que discorre a despeito dos acontecimentos históricos.

Pela nossa lente, o fotógrafo Francisco Augusto Alkmim, nascido em 1886, em Bocaiuva, era um artista paciente, observador e autodidata. Começou ainda jovem a aprender os mistérios da captação e (re)criação[6] de fragmentos da vida. Em Diamantina, local em que passou a residir no final de 1912, sua casa e primeiro ateliê ocupavam parte de um sobrado. Nesse local, iniciou a profissão de fotógrafo. Na imagem acima, tirada no início do século XX, ficam evidentes os conhecimentos do artista na aplicação de recursos técnicos[7] e o uso inteligente da câmera.

Chichico trabalhou ao longo das quatros primeiras décadas do século XX e construiu um diálogo com o seu tempo, marcado pela discrição e raridade, mas também compôs seu espaço de trabalho com painéis e objetos específicos oferecidos para as pessoas se autorepresentarem,[8] o que o mantinha preso à tradição do século anterior. Essa dualidade temporal ficava latejante nas realizações modernas do artista, nas imagens sem excessos, na verdadeira criação, bem como na repetição de fórmulas tradicionais e conservadoras.

Segundo Eucanaã Ferraz, grande parte da crítica moderna desprezou a prática do estúdio desenvolvida no século XIX, vendo na ornamentação[9] e na busca por beleza o aviltamento do realismo[10] que

6. Compreendemos aqui a própria vida como um conjunto de pequenos fragmentos que, quando transpostos para a fotografia, criam um sentido, sob um tempo cronológico distinto da realidade, mas ainda apreende rastros do que captou.
7. Referências ao uso inteligente da câmera, distância focal, luz e objetos cenográficos.
8. Havia variados apetrechos dos quais homens, mulheres e crianças podiam se apropriar para inventarem a melhor representação de si.
9. Compreendemos por ornamentação a tendência pictorialista, os retoques, as montagens, panos de fundo e objetos cenográficos.
10. Neste caso, o realismo aqui apresentado é definido como representação exata do referente.

deveria pautar a prática fotográfica. John Berger, no capítulo do seu livro *Para entender uma fotografia*, observa que, durante mais de um século, os fotógrafos e seus apologistas reivindicaram para a fotografia um lugar entre as belas-artes. Contudo, as fotos, por não trazerem em si o valor da raridade, estão "mais próximas de cardiogramas do que de obras de arte" (BERGER, 2017, p. 37). No entanto, não é isso que encontramos nas imagens de Chichico. Entre esses dois esteios, a subjetividade que reside nas fotos nos mostra personagens compostos por singularidades que exibem tanto a presença da matéria da condição humana, diante dos processos históricos, quanto de outra existência vivida pela própria imagem: a matéria biográfica da fotografia em si. Com isso, no interior de uma aparente realidade ordinária e singular, a imagem funda possibilidades de experimentar palavras, aproximações e signos que criam contextos para a fotografia, de maneira que possa deixar em aberto diversas abordagens. Assim, podemos construir um sistema dentro "da fotografia, de modo que ela possa ser vista em termos que sejam simultaneamente pessoais, políticos, econômicos, dramáticos, cotidianos e históricos" (BERGER, 2017, p. 86).

Por esse viés, o fazer fotográfico alinha-se estreitamente à ideia da fotografia como arte referenciada ao objeto em si, tal como à possibilidade de considerarmos a sensibilidade e beleza que emana de cada imagem, como observou Kracauer em seus ensaios sobre a fotografia. Assim, quando pensamos nas fotos que repousam no olhar perspicaz do artista (na subjetividade de quem produz) e do observador (na subjetividade de quem recebe a ideia), em ambos os casos a fotografia atua como imagem ativa, como mensagem e narrativa que se desloca como um *continuum,* sendo matéria da condição humana de seus referentes, quando pensamos acerca do contexto histórico no momento do registro; e matéria biografia em si quando recriamos, a partir da nossa possível percepção, a vida individual e subjetiva dos fotografados, ou seja, a presença e transformação que rompem com a temporalidade linear e dão vazão ao múltiplo e heterogêneo.

É a experiência e disciplina profissional, bem como a atividade de observação, que fazem emergir pequenos *rastros* deixados na imagem. Descolados da realidade empírica, os registrados transformam-se em personagens que preenchem a narrativa imagética e marcam

um momento[11] da inscrição natural do mundo sobre uma superfície sensível. Em outras palavras, as imagens possuem uma notória afinidade com a realidade não encenada, passando a ser uma narrativa em si, de uma época e de gestos codificados que se enraízam em experiências e comoções intensas, que penetram na subjetividade, podendo afluir posteriormente.

Pensemos agora em Erich Auerbach (1892-1957). O filólogo, em seu livro *Mimesis*, escrito em 1942 e publicado em 1946, propõe uma reflexão sobre a representação da realidade nos textos da literatura ocidental. Seu livro é considerado a base da noção de realismo sério e tornou-se referência para a problematização da "representação e apreensão do mundo". A partir do detalhe, do fragmento, o autor, fixado em seu presente, reconstrói um passado concomitante com o rompimento e a manutenção das causas e consequências do passado histórico, com a proposta de investigar a condição humana,[12] como algo que se altera ao longo do tempo. Nesse sentido, todos os seus trabalhos, que gravitam em torno dessa obra, revelam uma imagem do homem e seu mundo e, como observa Waizbort (2012), em termos processuais, apontam as transformações no modo de como os homens figuram a si mesmos e o mundo nas obras literárias. Estas, por sua vez, estão conectadas às mudanças na maneira de como os homens se veem, e também às transformações na estrutura social no mundo histórico-social no qual vivem.

Em recente entrevista,[13] no ano de 2018, ao Instituto Moreira Salles, Philipe Dubois[14] faz uma tímida aproximação da perspectiva do

11. Assim como para o escritor o processo de composição textual é uma série de decisões e escolhas, o fotógrafo também determina o que quer mostrar e o que quer deixar de fora no enquadramento final.
12. Compreendemos a expressão "condição humana" como a representação do ser humano de diferentes maneiras, a forma como viam a si mesmos no mundo no qual viviam em determinado momento e situação histórica.
13. Cf. DUBOIS, Phillipe. "Entrevista: Phillipe Dubois e a elasticidade temporal das imagens contemporâneas", *Zum: Revista de Fotografia*, Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, 7 fev. 2018. Disponível em: https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-philippe-dubois/#:~:text=Philippe%20Dubois%20(1952)%20%C3%A9%20professor,Universit%C3%A1rio%20da%20Fran%C3%A7a%20(IUF). Acesso em: 3 ago. 2021.
14. Philippe Dubois (1952) é professor no departamento de Cinema e Audiovisual da Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3 e membro sênior do Instituto Universitário da França (IUF) e se notabilizou, ainda nos anos 1980, com o livro *O ato fotográfico*.

filólogo e da percepção que aqui temos sobre a imagem. Ao compará-la à ficção literária do início do século 20, ele observa: "é um mundo possível, que tem sua lógica, sua verossimilhança, suas regras e critérios. É como o mundo real, mas não é um mundo real, existindo paralelamente a ele" (DUBOIS, 2018, p. 6). Essa realidade distante, implícita na fala do professor, revela uma dimensão tanto externa quanto interna. Em termos externos, a realidade dialoga com as relações e atitudes que caracterizam os personagens às circunstâncias históricas da época. Por outro lado, quando interna à fotografia em si, é a própria matéria de expressão subjetiva. E olhar para essa matéria e sentidos é perceber que estes se transformam ao longo do tempo e espaço, alterando a relação do observador com as formas. Diante dessa ambiguidade, como pensar em uma imagem totalmente deslocada do seu referente e não evidenciar os *rastros* que se configuram em dados para a condição humana de determinado contexto histórico mineiro? Mas também, como não perceber entre as tantas camadas do tempo uma imagem que produz mais que reproduz?

Assim, a fotografia de Chichico da qual partimos não é emocionante somente pela mobilização dos seus relatos e da beleza comovente acima da moral e das ideologias. Quanto mais avançamos, o "homem integral",[15] bem como movimentos políticos e sociais da história mostram-se enredados. Ou seja, o processo de construção de subjetividade do indivíduo acontece concomitantemente ao processo de construção subjetiva da sociedade, sendo cada um expresso em sua particularidade. Para verificarmos esse processo contínuo, basta notarmos a distinta relação entre a família branca e aristocrática que ocupa o centro da foto (e que ocupa os lugares centrais na sociedade) e os trabalhadores que sustentam o painel e tornam a cena possível e que, provavelmente, estavam fadados ao esquecimento no momento do recorte e emolduramento da fotografia.

Sendo assim, com os pressupostos até aqui apresentados, e que reiteramos, esboçamos uma reflexão sobre a fotografia que parte da

15. Utilizamos o termo "homem integral" pensando na recusa de Bloch por uma história que mutilaria o homem "(a verdadeira história interessa-se pelo homem integral, com seu corpo, sua sensibilidade, sua mentalidade, e não apenas suas ideias e atos) e que mutilaria a própria história, esforço total para apreender o homem na sociedade e no tempo" (BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 20).

superfície e que, simultaneamente, propicia a percepção da subjetividade, que atravessa o tempo, e da condição humana diante do contexto histórico da época. Partimos da hipótese de que, do mesmo modo que a obra literária, para Auerbach, expõe uma realidade, inerente e interna a ela, revelando como os homens veem a si mesmos e seu mundo em uma determinada situação histórico-social; na objetividade, enquadramento e no preparo da composição por Chichico, quando transformados em fotografia, também *cabe a vida inteira* (SOARES, 2011, p. 49). Com isso, a foto é resultado da compactação de poucos minutos, emoldura a mais intangível intimidade e provém a imaginação. E a pose, por sua vez, o meio pelo qual "os sujeitos alcançam sua realidade intrínseca, mais verdadeira que ao natural" (DUBOIS, 1994, p. 43). Ou seja, pela imaginação somos indivíduos atuantes naquilo que observamos. E, havendo a fotografia somente quando a compreendemos, nela imprimimos nossas percepções que também passam a ser a matéria biográfica da fotografia em si. Gomo a gomo, fotografia e ficção dialogam sobre transcendência e o cosmos em miniatura. Estes, quando flagrados, proporcionam leituras sob diferentes perspectivas.

No trabalho fotográfico, baseado na contenção e máxima expressão, nada de extraordinário acontece, mas os pequenos detalhes tornam o ofício imageticamente maduro e em plena subjetividade. Ao empregar *rastros* na fotografia, o trabalho do artista estabelece uma realidade interna e a emancipa do simples registro de acontecimentos e da acumulação dos detritos das realidades naturais, mas também se torna "um vestígio [...] como uma pegada ou uma máscara mortuária" (BERGER, 2017, p. 77). Para essa transposição entre arte literária e fotografia, favorecemo-nos de Waizbort ao afirmar que Erich Auerbach, como historiador da arte, poderia estabelecer outras vias de acesso a sua teoria e "para tomarmos um exemplo, poderia chegar à totalização[16] analisando a pintura e assim por diante" (WAIZBORT, 2013, p. 201).

16. Para Waizbort, totalização "diz respeito a uma forma de consciência, em princípio, qualquer manifestação cultural – qualquer produto humano – cristaliza, a seu modo específico, os traços característicos de sua época". Em: WAIZBORT, Leopoldo. Erich Auerbach e a condição humana. In: ALMEIDA, J.; BADER, W. (Orgs.). *O pensamento alemão no século XX*. v. 2. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 201.

O estudo até aqui abordado é fundamental para uma dialética entre o conceito de Auerbach e a fotografia, fazendo florescer um indício da história, mas, sobretudo, uma realidade em si da condição humana e a impressão do 'conhecimento humano subjetivo'.[17] As elásticas e ricas nuances da realidade, apreendidas por Auerbach em *Mimesis*, constituem-se como ponto de partida para a ampliação do conceito de realismo e estabelecem uma travessia entre textos literários e as fotografias de Chichico. Em uma multiplicidade de representações subjetivas e com "maleabilidade do raciocínio acerca dos fatos e liberdade de subtrair algo dos fatos e de insinuar outras coisas, duvidosas, sem exprimi-las com [certa] responsabilidade" (AUERBACH, 2021, p. 76), sociedade e indivíduo não estão ali prioritariamente, ou seja, a primeira não é um pano de fundo contra a qual as relações pessoais são estudadas; e nem o segundo são ilustrações dos aspectos do modo de vida. Em contrapartida, cada aspecto da vida pessoal é radicalmente afetado pelo contexto social e este é visto em seu aspecto mais importante, completamente em termos subjetivos.

Longe de serem símbolos e de realidades intensamente individuais, os personagens das fotografias e de *Mimesis* são postos em cena aparentemente isentos do contexto histórico e social da época,[18] mas em ambas as artes se percebe, tal como o pacto social fora estabelecido por suas respectivas sociedades e remetem ao domínio da interioridade. Tal qual, como marca de uma vivência de classe e de uma sociedade em mobilidade, a fotografia de Chichico reflete, entre outras coisas, o entrelaçamento do interior com o engessamento de uma classe burguesa dentro do sistema capitalista diamantinense.

A imagem de Chichico que aqui abordamos, evidencia a capacidade do fotógrafo em adaptar seus clientes a moldes preestabelecidos – pensando na caracterização dos sujeitos, a partir dos diferentes papéis sociais que se deseja fabricar – e sobretudo, a observação de retalhos humanos. Momento de elegância, sobriedade e tradição é o que se desejava manter registrado. Em uma sociedade capitalista

17. Entendemos o 'conhecimento humano subjetivo' como o cotidiano não administrado pelas instituições.

18. Compreendemos a definição de época como "uma totalização histórica que abrange um conjunto de manifestações histórico-sociais (políticas, econômicas, culturais e artísticas" (WAIZBORT, op. cit., p. 201) que podem ser acessadas via análise literária ou fotográfica.

de consumo de fotografias que, por sua vez, contribuiu para a disseminação e criação de mundo e realidade, o registro surge como momento descontínuo em relação à vida normal de produção de mercado e que proporciona a nós, narradores da fotografia, observarmos as sutis impressões de camadas da vida não administradas e diante das quais reconstruímos o passado a partir do presente.

Embora Chichico retratasse pobres e operários, estes não se configuravam como sua principal clientela, e sim a classe burguesa. Muitas mulheres burguesas, por exemplo, faziam uso dessas imagens para presentear com dedicatórias e, principalmente, para mostrar uma conformação às normas, bem como comportamentos e atitudes tidos como desejáveis e legítimos. E, apesar de possuirmos uma longa familiaridade com esse padrão de fotografia e comportamentos, uma aventura ainda reside na proposta imagem. Somos estrangeiros[19] à época, indivíduos que se colocam para observar o que nem mesmo conheceram. O que produzimos em nossos olhos, quando avistamos a imagem, é precisamente uma narrativa que (re)significa o presente e o passado, nem que por um instante.

A partir das minúcias, do olhar cuidadoso aos detalhes e sem as pretensões do olhar histórico, somos impulsionados a ver gestos e posturas que remetem a experiências, que quando metamorfoseadas em favor de subjetividades, mantém o sentido original (de condição histórica), bem como são ressignificadas pelo observador do presente. Assim, vemos uma dobra que, entre o contentamento dos personagens centrais e a criança à esquerda, que nos espia com os olhos semicerrados, incorpora uma dimensão reflexiva do sujeito que ali "significa". Não por meio do êxito da razão ou da consciência, mas na sua essência e na entrega desarmada ao fotógrafo, talvez invejando os que protagonizam a foto ou desejando que tudo aquilo acabe logo para que possa brincar.

Nesse sentido, a foto denuncia uma produção subjetiva dos personagens em relação ao contexto, lugar e tempo, ou seja, uma abertura

19. De acordo com Ginzburg, "Kracauer frisava que o estrangeiro, aquele que está à margem, aquele que 'não é de casa': é capaz de compreender mais e mais profundamente. O instante do não-reconhecimento abre para o olhar de estranhamento do espectador o caminho da iluminação cognoscitiva". GINZBURG, Carlo. Detalhes, primeiros planos, microanálises – À margem de um livro de Siegfried Kracauer. In: *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 231-248.

histórica localizada nos homens. A leitura da fotografia é simples, no entanto, estando nela amalgamada uma complexidade de elementos capazes de outorgar um caráter imaginário às imagens. Há algo que transcende a tradicional e pitoresca fotografia de ateliê, tornando visível aquilo que em aparência é invisível: a vida comum, seus contornos e detalhes.

Se demorássemos o olhar na imagem apresentada no início deste artigo, através de uma lupa, veríamos os sapatos gastos do homem burguês sentado à esquerda e, em contraste, seu terno alinhadíssimo, traje profissional criado na Europa para a classe dominante na última terça parte do século XIX. Na legenda que acompanha a fotografia, os seis personagens não são identificados, conferindo um aspecto fantasmático. Na pose para o artista, a mulher apoia-se na cadeira do homem, como se ele fosse seu sustento, um pilar para sua própria sobrevivência, as crianças do centro desviam seus olhares e, nas bordas, menina e mulher (a única identificada: Maria Josefina Alkmim) insistem em olhar para a câmera como se toda importância daquele momento também fosse dedicado à elas de uma maneira na qual "todos os detalhes bem apreendidos pela câmera fotográfica estão lá rigorosamente dispostos no espaço, uma imagem sem reparos" (DESPOIX e SCHÖTTLER, 2008, p. 63). Com isso, vê-se uma multivalência que persiste e parece estar inerente à experiência, aquela que evoca a trajetória humana, sendo projetada de forma escultural quando os fundos dos retratos passam a ter qualidade líquida e solar, funcionando como massa de sombra em contraste com a luminosidade.

Sob a perspectiva histórica, a sincronia temporal encontrada nas imagens de Chichico dialogava com uma Diamantina suspensa entre dois mundos: o passado colonial e a era moderna. Em *Breviário de Diamantina: uma história do garimpo de diamantes nas Minas Gerais (século XIX)*, Martins destaca que a modernidade, ainda incompleta e parcial no Brasil, instalou-se entre 1808 e os anos de 1920, em um movimento contínuo de transformações que se acelerou a partir dos anos de 1870. Nesse contexto, a cidade de Diamantina desejou intensamente o "progresso" e a "civilização", usando a riqueza mineral como meio para ingressar na modernidade. "Escolas, salões, teatro, imprensa e atividades tipicamente urbanas contribuíram para fazer de Diamantina localidade com algum requinte intelectual e pródiga em manifestações artísticas" (MARTINS, 2014, p. 228).

Nesse mundo fictício, o pitoresco[20] resvala no cotidiano quando a vida dos personagens fica aparente e o vestuário simples, pobre ou requintado é o que nos fala, uma vez que participa da vida íntima do indivíduo. Citamos aqui, por exemplo, a indumentária feminina. A mulher no centro da imagem reflete a mudança de comportamento em que os vestidos foram substituídos pela praticidade das saias e blusas. Segundo Paula Castro (2019, p. 107), já no final do século XIX, as mulheres passaram a vestir saias, na altura dos tornozelos e suavemente justas, que apareciam em cores escuras e diminuía a necessidade de lavagens frequentes. Por sua vez, as blusas eram brancas, pregueadas e com aplicações de renda. Neste caso, o que está em perspectiva é o fragmento que pensa o coletivo, por meio do comportamento individual e formal de uma cultura em transformação, a burguesa, fundada em valores como o individualismo e a originalidade.

Ao abordar a relação da fotografia com o cotidiano, Luiz Eduardo Soares (2011, p. 53) menciona que na foto tudo parece indicar a miniaturização, o foco estreito e limitado ao que seria apenas um fragmento de mundo. De modo similar, o ambiente, as poses montadas, a iluminação do ateliê de Chichico, tudo evoca o que ali não está e, assim, a imagem construída fotograficamente não se flagra no pequeno, mas na expansão do invisível que se instaura a partir do visível. Os detalhes da imagem não são os únicos vestígios dos indivíduos, mas minúcias para uma "ampliação de mundo, o ponto de partida de um movimento que parte do grão para a floresta, da franja luminosa para o cosmos" (SOARES, 2011, p. 53). Pela imagem, o observador tem a impressão de encontrar-se diante de formas que se configuram como forças, assim por detrás da matéria elas pulsam ativas, reativas, fortes, fracas, dominantes ou dominadas. Com isso, a imagem torna-se narrativa que não é mero espelho da realidade, e nessa direção, o observador cheio de imaginação, absorto em estudar e decifrar uma imagem cujo significado tenta captar, revela miudezas a partir do lugar que observa.

Neste exercício, fazemos um esforço de ir ao encontro de personagens fragmentados pelo tempo, mas que deixam na fotografia *rastros* da realidade de uma época e experiência humana. De certo modo, o trabalho fotográfico obedece a um lema aparentemente simples,

20. Vale destacarmos que o olhar pitoresco surge sob a perspectiva da recepção e não do momento fotografado dos indivíduos.

nenhuma narrativa, somente a realidade. Mas não devemos nos enganar. Dentre os tantos recortes, a semelhança com a realidade, obtida pela neutralidade do aparelho fotográfico, não pode ser o único percurso da imagem para representação de sujeitos históricos. Poderíamos também dizer que a realidade é uma metáfora por trás da qual a intenção do ato fotográfico e a nossa observação conectam todas as percepções na quais as distinções entre modelos de uma determinada época, memória e imaginação combinam-se entre arte e vida.

Por fim, podemos afirmar que é consensual que a representação do real também comporta a ideia de invenção e criação. Assim, tomarmos aqui a fotografia como um *rastro do real,* seria não recusar a condição mimética da imagem e sua sedimentação histórica, mas também aceitá-la como um discurso e prática que desloca a referência do mundo para a dança da vida real na qual aquele que olha do presente reprocessa a matéria fotográfica em função de suas necessidades expressivas e que transcendem o marco temporal. Evocamos, então, a possibilidade de que a fotografia, como um continente de codificações que desloca sua fixação empírica para a produção de autenticidade e verdade interior revelada pela foto, fazem um convite a observar e pensar uma relação entre literatura e imagens que não fosse somente do esclarecimento. Passando a palavra assim para aqueles que veem uma imbricação entre cotidiano e História instaurado pela noção de tempo aberto por meio do qual o presente dá vazão ao múltiplo e heterogêneo já aparentemente acomodado na fotografia.

Referências

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 7ª ed. rev. e amp. Trad. George Bernard Sperber e equipe da Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 2021.

BERGER, John. *Para entender uma fotografia*. Editora Companhia das Letras, 2017.

BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BORGES, Maria Eliza Linhares. *O Olhar Eterno de Chichico Alkmim*. 2006.

CORPAS, Danielle. *Melancolía y alienación en la visión fotográfica de Siegfried Kracauer*. In: Miguel Vedda; Martín Ciordia. (Org.). *Placeres*

de la melancolía: reflexiones sobre literatura y tristeza. 1ed.Buenos Aires: Gorla, v. 1, 2014, p. 82-93.

DESPOIX, Philippe; SCHÖTTLER, Peter (Orgs). *Siegfried Kracauer. Penseur de l´histoire*. Paris: Maison des Sciences de L´Homme, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, 2012, p. 206-219.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Ed. KKYM, Lisboa, 2012.

DUBOIS, Philippe. *Ato Fotográfico (o)*. Papirus Editora, 1994.

FERRAZ, Eucanaã (org.). *Chichico Alkmim fotógrafo*. São Paulo: IMS, 2017.

GINZBURG, Carlo. Detalhes, primeiros planos, microanálises – À margem de um livro de Siegfried Kracauer. *In: O fio e os rastros:* verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 231-248.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. Kracauer e os fantasmas da história. *Comunicação, mídia e consumo*. São Paulo, v. 6, n. 15, 2009, p. 129-144.

KRACAUER, Siegfried. Fotografia. In: *Ensaios sobre fotografia: de Niépce a Kraus*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013, p. 267-294.

MARTINS, Marcos Lobato. *Breviário de Diamantina: uma história do garimpo de diamantes nas Minas Gerais (século XIX)*. Fino Traço Editora, 2014.

MORETTI, Franco. O século sério. *Novos estudos*. São Paulo, CEBRAP, n. 65, 2003, pp. 3-33.

MORETTO, Fulvia ML. *Madame Bovary de Gustave Flaubert*. Lettres Françaises, 2007.

SOARES, Luiz Eduardo. Maré e a longa gestação do novo mundo. No prelo. DAS, Veena. O ato de testemunhar: violência, gênero e subjetividade. *Cadernos Pagu*, Campinas, Unicamp, n. 37, 2011, pp. 9-47.

WAIZBORT, Leopoldo. Erich Auerbach e a condição humana. In: ALMEIDA, J.; BADER, W. (Orgs.). *O pensamento alemão no século XX*. v. 2. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Considerações sobre o Modernismo no Ceará

Kedma Janaina Freitas Damasceno (UFC)[1]

Introdução

Tendo decorrido o primeiro centenário da Semana de Arte Moderna, realizada no Teatro Municipal de São Paulo nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, o presente trabalho tem por objetivo tecer algumas considerações sobre as manifestações do Modernismo no Ceará, visto que refletir sobre os "outros Modernismos" que ocorreram no Brasil constitui-se como uma forma de contribuir para um entendimento mais sedimentado acerca do que foi o mosaico modernista, movimento de inovação artística e cultural tão significativo e plural iniciado nas primeiras décadas do século XX no país.

> O eixo Rio – São Paulo, exceção feita à Academia, já havia, como foi visto, aderido ao Modernismo. Mas ao longo do Brasil o panorama é peculiar. São controversas as informações de intelectuais que tiveram atuação destacada no período, no Nordeste, revelando-se disputas e polêmicas entre grupos interessados em ressaltar a maior importância de sua própria colaboração no processo modernizador. (HELENA, 2003, p. 47)

Em seu didático livro *Modernismo Brasileiro e Vanguarda* ([1986]2003), Lúcia Helena apresenta, além das características das principais vanguardas históricas, um panorama sobre o Modernismo Brasileiro em sua fase heroica (1920-1930), fazendo considerações sobre a Semana de 22 e sobre os manifestos brasileiros desta fase. Na citação, a autora enfatiza a peculiaridade do movimento pelo Brasil e menciona a região Nordeste como um pólo no qual os intelectuais também se mostraram interessados em colaborar com o processo de modernização em curso. Embora caracterize como "controversas" as informações de intelectuais que atuaram fora do "eixo central", na sequência do mesmo tópico que é intitulado "Repercussões da Semana", a pesquisadora refere-se a Pernambuco, Rio Grande do Sul e Minas

1. Doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

Gerais como outros centros importantes de adesão ao Movimento Modernista, porém cada um com as suas particularidades.

Seguindo a linha de raciocínio de Lúcia Helena, que visualiza um Modernismo que vai além das fronteiras hegemônicas do Sudeste, procuraremos apresentar como se deu a chegada e a adesão do movimento ao Ceará, um estado considerado periférico geográfica e economicamente, mas cujos intelectuais buscavam manter-se atualizados em matéria de arte e cultura. Por isso, antes de apresentarmos os momentos mais significativos dos primeiros tempos modernistas[2] no Ceará, faz-se necessário refletir, mesmo que em linhas gerais, sobre as seguintes questões: O que é literatura cearense? Qual a sua importância e contribuição para a literatura nacional?

Literatura Cearense

Estudos como os de Antônio Sales ([1939] 1966), Dolor Barreira (1948) e Sânzio de Azevedo (1976) constituem importantes referências para o estudo da historiografia literária do Ceará e contribuem, portanto, para certificar a importância de se lançar um olhar diferenciado sobre as particularidades dessa literatura e – por que não? – nomeá-la. A partir dos trabalhos destes autores, outros estudiosos também vêm se dedicando a analisar o contexto literário cearense. O pesquisador Rodrigo Marques, por exemplo, na introdução de seu livro *Literatura Cearense: Outra história* (2018a), inicia com a seguinte reflexão:

> Alguém não nascido no Ceará talvez nunca tenha ouvido perguntas do tipo: "Literatura cearense existe?"; "Raquel de Queiroz e José de Alencar são autores nacionais ou cearenses?"; "A Padaria Espiritual antecipou o Modernismo?"; "Por que Patativa do Assaré não está na história da literatura local?". Já na terra de Iracema, estas perguntas não demoram muito a aparecer quando se fala de literatura. As respostas são, muitas vezes, um tanto vagas e anacrônicas, motivadas por um temor bairrista de que a literatura cearense sofra alguma ameaça diante de críticas mais contundentes. (MARQUES, 2018a, p. 19)

2. Ideia encontrada nos trabalhos do professor e pesquisador Sânzio de Azevedo, os primeiros tempos modernistas no Ceará correspondem ao fim dos anos 1920 e começo dos anos 1930.

Como fica perceptível, existe uma inquietação recorrente acerca da nomenclatura "Literatura Cearense", principalmente por parte dos habitantes da "terra de Iracema", que demonstram até mesmo certa valoração "bairrista", como menciona o autor. Porém, de fato, não dá para negar a existência dessa literatura que, segundo Sânzio de Azevedo em sua *Literatura Cearense* (1976), teve início com os "Outeiros" em 1812. Este grupo era composto por comerciantes, militares e gente do clero, ou seja, homens letrados, brancos e com livre acesso ao poder que se reuniam para compor poemas em homenagem ao presidente da província, o governador Sampaio. Rodrigo Marques (2018a) também inicia a sua "Cronologia da Literatura Cearense" (p. 14) com este grupo, porém lança um interessante questionamento: "Marco inicial ou mera manifestação literária?". No capítulo intitulado "Uma literatura à procura de si", retoma a questão do estabelecimento do "marco zero" da historiografia literária no estado e afirma que para Antônio Sales este correspondeu ao lançamento do livro *Prelúdios Poéticos* (1856), de Juvenal Galeno; para Dolor Barreira ao neoclassicismo dos "Outeiros" em 1812 e, por Sânzio de Azevedo, como já ficou dito anteriormente, foi batido o martelo em concordância com Dolor Barreira.

Essa recapitulação acerca das "manifestações" iniciais da literatura local ajuda a esclarecer que, embora não esteja dissociada da literatura nacional, a literatura cearense apresenta nuances que a diferenciam e que merecem ser consideradas.

O crítico Antonio Candido inicia o ensaio "A literatura na evolução de uma comunidade", presente no livro *Literatura e Sociedade*, da seguinte forma: "Se não existe literatura paulista, gaúcha ou pernambucana, há sem dúvida uma literatura brasileira manifestando-se de modo diferente nos diferentes Estados" (2006, p. 147). No texto, o estudioso reflete sobre a evolução da cidade de São Paulo, associando tal evolução dialeticamente ao desenvolvimento da literatura, que tinha significativa "participação na vida social e espiritual da cidade" (p. 147). Indubitavelmente, a arte e a literatura refletem as particularidades do seu lugar de origem e sobre ele atuam de modo que acompanham, dialogam e influenciam no seu processo de evolução nos mais diversos âmbitos. Com o Ceará não é diferente.

Pensar sobre literatura cearense não é uma forma de emancipá-la da literatura nacional, muito pelo contrário, trata-se de colaborar para que se tenha uma visão mais geral da literatura no Brasil, um

país de dimensão geográfica continental e que, portanto, carece de análises literárias que possam permitir considerações para além do centro, visto que, como afirma Candido, nossa literatura manifesta-se "de modo diferente nos diferentes estados".

Feitas estas ponderações, iniciaremos a apresentação do primeiro tempo modernista no estado. Para isso, o restante do trabalho dividir-se-á em três pontos: A visita de Guilherme de Almeida a Fortaleza em 1925; o lançamento de *O canto novo da Raça* (1927), de Jáder de Carvalho *et al* – considerado o livro que inaugura o Modernismo no estado – e a publicação dos suplementos literários modernistas *Maracajá* (1929) e *Cipó de Fogo* (1931).

Fortaleza em processo de modernização e a visita de Guilherme de Almeida em 1925

Desde as últimas décadas do século XIX, Fortaleza já vinha passando por um processo de modernização tanto urbana como política e social. As atividades artísticas, literárias e culturais também dialogavam com o desenvolvimento e refletiam esse anseio modernizador pelo qual passava a cidade. Mais uma vez citamos e concordamos com Marques quando afirma que "Por uma série de circunstâncias, o Ceará, surpreendentemente, foi um estado brasileiro que, mesmo longe do centro hegemônico do país, desenvolveu bastante seu ambiente literário na segunda metade do século XIX" (2018b, p. 20).

Com a chegada do século XX e toda a sua bagagem de inovações, a capital cearense procurou acompanhar, na medida do possível, as transformações que aconteciam no Brasil e no mundo. Sobre isso, faz-se interessante a leitura do livro *Fortaleza Belle Époque: Reforma urbana e controle social (1860-1930)*, em que Sebastião Rogério Ponte afirma:

> Nas primeiras décadas do século XX, o conjunto de reformas se intensificou na capital. O advento da República e, logo a seguir, a chegada do novo século reforçaram ainda mais os anseios por alinhar o Brasil à modernidade, o que significava a instauração efetiva de uma reordenação político-institucional que redimisse o país do "atraso" e "provincianismo" que lhe teria sido imposto pelo regime monárquico ao longo de quase todo o século XIX. Os centros urbanos, lugares de transformação histórica, tornaram-se, mais que antes, os alvos centrais desse revigoramento da vontade

> civilizatória no seio das elites republicanas. Em Fortaleza, o movimento de remodelação urbana impulsionou-se com o Mercado de Ferro (1897), o "aformoseamento" das principais praças (1902-3) e a construção do requintado Theatro José de Alencar (1910). A onda remodeladora acabou por conferir à zona central da cidade um harmonioso conjunto urbano, complementado com a edificação de mansões, prédios públicos e dois grandes cinemas – em sua maioria, construções marcadas pelo ecletismo arquitetônico, estilo então em voga no país. (PONTE, 2014, p. 20)

Assim, fica notório que Fortaleza já adentra o século XX imbuída pelo anseio de modernização e transformação que se manifestam não apenas na urbanização da cidade e nos hábitos da burguesia local, mas também, aos poucos, nas letras da capital.

Apesar de receberem as notícias e terem conhecimento do que se passava no Sudeste em relação ao Modernismo, alguns intelectuais cearenses não demonstraram nenhuma simpatia pelo movimento que chamavam pejorativamente de "futurismo". O poeta e crítico Antônio Sales, por exemplo, um dos principais nomes da "Padaria Espiritual"[3], foi um dos que se opôs ao Modernismo. Rodrigo Marques, em seu livro *A nação vai à província: do Romantismo ao Modernismo no Ceará* (2018b), aborda bem essa questão e afirma o seguinte: "Inicialmente, o Modernismo no estado não foi levado muito a sério ou levado a sério demais e teve um forte opositor na figura de Antônio Sales, que, sob o heterônimo de Arthunio Valles, em 1923, escreveu uma série de poemas satíricos contra as ideias futuristas" (MARQUES, 2018b, p. 15).

Estes poemas foram chamados de "Estâncias futuristas" e apresentavam caráter humorístico e crítico em relação às tentativas de renovação estética. Ao todo, foram escritos dezoito poemas e publicados no *Correio do Ceará*. Com isso, nota-se que Antônio Sales "havia introduzido oposição ao Movimento antes mesmo que o Movimento Modernista chegasse ao Ceará" (MARQUES, 2018b, p. 158).

A visita de Guilherme de Almeida (1890-1969) a Fortaleza em 1925 foi bastante significativa e ajudou a divulgar as ideias modernistas

3. Grupo de escritores surgido no Ceará em 1892. Bastante caracterizado pela sua irreverência e por seu humor. Antônio Sales (Moacir Jurema), Lopes Filho (Anatóles Gerval), Adolfo Caminha (Félix Guanabarino) e Rodolfo Teófilo (Marcos Serrano) foram alguns dos seus componentes. Publicavam *O Pão*.

entre os intelectuais do estado. O poeta havia participado da Semana de 22 e decidiu visitar outros locais do país, com o intuito de propagar as novidades e assim encontrar mais adeptos para o movimento. O jornalista, advogado e escritor pernambucano Joaquim Inojosa foi o principal divulgador do Modernismo e o responsável por convidar Guilherme de Almeida para realizar sua conferência em terras nordestinas. Sobre a adesão de Inojosa, é interessante o que Neroaldo Pontes de Azevedo afirma referindo-se ao encontro do pernambucano com os modernistas de São Paulo: "seu comportamento é o de um convertido, logo ungido apóstolo, predestinado a pregar entre os 'gentios' a mensagem do 'credo novo'" (AZEVEDO, 1996, p. 42). Com isso, foi o responsável por intermediar a visita do poeta paulista ao Ceará, tendo este chegado em Fortaleza no dia 13 de novembro de 1925 (MARQUES, 2018b, p. 177). Sua conferência intitulada "A revelação do Brasil pela poesia moderna" foi realizada no Teatro José de Alencar em Fortaleza (AZEVEDO, 1995, p. 19).

No segundo capítulo da dissertação de mestrado de Alexandre Vidal de Sousa, intitulada *Renovando as letras: O Movimento Modernista no Ceará entre tensões e contradições (1923-1931)*, em que apresenta o contexto do campo literário cearense em processo de renovações e tensões, o autor comenta o seguinte sobre a visita do poeta paulista:

> É de ressaltar a importância da análise do percurso de Guilherme de Almeida pelo Brasil e principalmente por sua passagem pelo Ceará, sendo ele um importante nome da literatura nacional à época das modificações estéticas que se instalavam no Brasil. É a partir da presença de Guilherme de Almeida no Ceará que o movimento modernista no estado ganhou uma maior força e ação por partes de alguns escritores cearenses, que passaram a publicar com maior intensidade textos e obras que se apropriavam das ideias da nova estética. (SOUSA, 2018, p. 26)

Portanto, é possível afirmar que a presença de Guilherme de Almeida no Ceará, indubitavelmente deu um impulso a mais para a adesão das ideias modernistas que, de certa forma, não eram desconhecidas nas terras alencarinas.

Sânzio de Azevedo, em seu livro *O Modernismo na poesia cearense: Primeiros Tempos* (1995), também se refere à influência causada pela visita:

> Tenha ou não a pregação de Guilherme de Almeida repercutido na intelectualidade cearense, o certo é que dois anos depois, em 1927 (e não 1928, como equivocadamente registrou o poeta Filgueiras Lima), era editado, pela Tipografia Urânia, a mesma que iria editar, em 1930, *O quinze*, de Rachel de Queiroz, *O Canto novo da raça*, um livrinho mais horizontal do que vertical, sem numeração nas suas 40 páginas. Tinha nada menos do que quatro autores: Jáder de Carvalho, Sidney Netto, Franklin Nascimento e Mozart Firmeza (Pereira Júnior). Na capa, a dedicatória, não a Guilherme de Almeida, o arauto paulista da nova estética, mas a um poeta do Rio de Janeiro: 'Homenagem a Ronald de Carvalho'" (AZEVEDO, 1995, p. 21-22)

Por meio desta citação, Azevedo coloca em dúvida a efetiva influência e repercussão da "pregação" de Guilherme de Almeida para a adesão dos cearenses ao Modernismo, contudo menciona que dois anos após a sua visita era publicado o livro que inaugurou o movimento no estado e sobre o qual apresentaremos um pouco mais no tópico seguinte.

O Modernismo cearense em *O canto novo da raça* (1927)

Escrito coletivamente por quatro jovens poetas, *O Canto novo da raça* foi o livro que inaugurou o Modernismo no Ceará. Segundo Sânzio de Azevedo, com a sua publicação "o Ceará ficou sendo 'um dos primeiros Estados a tomar conhecimento da Semana de Arte Moderna de 1922, deflagrada em São Paulo', como afirmou Assis Brasil, ao historiar sucintamente a literatura brasileira[4]" (AZEVEDO, 1995, p. 35).

O próprio título da obra já remete à busca pelo novo. Jáder de Carvalho, Sidney Netto, Franklin Nascimento e Mozart Firmeza (Pereira Júnior) apresentam em seus poemas diversos aspectos da cidade, tais como os costumes, as sensibilidades, as expectativas e lançam sobre a urbe suas percepções críticas, colocando em voga uma notória tensão entre tradição e modernidade.

Trata-se de um livro pequeno, composto por dezoito poemas divididos entre os quatro autores. De Jáder de Carvalho são seis poemas: "Poema da Raça", "Ironia", "Modernismo", "Retirante", "Se Você

4. BRASIL, Assis. *O livro de Ouro da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Tecnoprint, 1980, p. 199.

Conhecesse...", e "Cabocla"; de Sidney Netto são três: "O Novo Poema da Pátria", "Confissão Moderna", e "Suave Encantamento"; de Franklin Nascimento são quatro: "Cabaret", "Em Louvor da Princesa do Verde Mar..", "Quando Tudo Estava Acabado...", e "A Baratinha e o Trabalhista" e, por fim, de Mozart Firmeza há cinco poemas: "Chove", "Repuxo Verde", "Sensualismo", "Suicídio", e "A Nuvem que Passou...".

Segundo Alexandre Vidal de Sousa:

> Não há indícios diretos e fontes que comprovem como ocorreu a reunião dos quatro autores e nem de quem partiu a ideia em se juntarem em torno de uma publicação. Também não foi possível saber como se deu o processo de escolha da Urania para esse projeto, bem como da tiragem que foi feita para a publicação do livro. O que se sabe a partir das fontes encontradas é que o livro repercutiu de várias formas, principalmente em torno das críticas publicadas em jornais cearenses do período e que nos dão indícios de alguns processos de distribuição e leitura da obra, bem como das principais oficinas tipográficas da capital cearense. (SOUSA, 2018, p. 52)

Percebe-se, portanto, que ainda existem algumas lacunas quanto às informações sobre a constituição da obra, porém a repercussão que teve, principalmente na crítica jornalística, ratifica a sua relevância para a sedimentação das ideias modernistas no Ceará. Dentre os temas que norteiam os poemas, pode-se destacar "os novos modos de sociabilidade na cidade, o problema da seca, a modernização urbana de Fortaleza, as moças da cidade, os retirantes, as grandes obras no sertão, a miscigenação, as manifestações operárias, a pátria, entre outros" (NOBRE, 2015, p. 162). Para exemplificar, segue um dos poemas de Jáder de Carvalho:

Modernismo

Teu cabelo à Rodolfo,
tuas olheiras românticas,
teus quadris inquietos e atordoadores
teus seios bico-de-pássaro
– dão-me a ideia cabal deste século ultra-
-chique.

Ontem, quando deixavas o cinema.
– o colo nu,
os braços nus,

a perna escandalosamente nua,
eu tive a súbita impressão de que,
na bolsa de ouro a te pender da mão,
vinha, (de precavida que és!)
– o teu vestido...

Composto de versos livres e seguindo o estilo de um "poema-piada"[5], neste poema Jáder de Carvalho demonstra adesão à nova estética. Além da forma, destaca-se a presença de elementos modernos como o cinema ("Ontem, quando deixavas o cinema"), a moda ("cabelo à Rodolfo" – em referência a Rodolfo Valentino, astro italiano do cinema mudo norte-americano que usava bastante brilhantina no cabelo) e os novos hábitos ("tuas olheiras românticas" – provavelmente em decorrência de noites mal dormidas devido a participação em festas conhecidas como tertúlias). Contudo, o poeta satiriza o modo de vestir das mulheres ao referir-se ao "colo nu", aos "braços nus" e à "perna escandalosamente nua", como uma forma de criticar o uso de roupas curtas, demonstrando, portanto, a permanência de valores conservadores e ancorados na tradição.

Em sua análise, Rodrigo Marques afirma que o poema "destoa do conjunto ufanista e nacionalista" e que "com seu tema retirado do cotidiano e de referências ao cinema e ao vestuário feminino, de fato, aproxima-se do espírito mais escrachado da Semana de 1922, embora conserve, apesar do humor irreverente e abusado, um travo moralizante" (2018b, p. 181).

Ainda segundo o pesquisador, *O canto novo da raça* agrupa "tanto a produção penumbrista quanto os poemas nacionalistas, com uma plêiade afinada com a renovação estética mais à direita" (2018b, p. 178-179). De fato, o penumbrismo[6] influenciou bastante os poetas ce-

5. Textos curtos que desencadeiam efeitos humorísticos por meio de trocadilhos ou jogos verbais. Muito utilizado entre modernistas, especialmente por Oswald de Andrade.

6. Sem ser uma escola literária, o penumbrismo remete à produção de alguns poetas pré-modernistas, como, por exemplo, Ribeiro Couto e Manuel Bandeira. A inspiração veio de poetas franceses e italianos, a quem eram caros temas intimistas, ambiências à meia-luz, tom melancólico, recursos sonoros como repetições e sons nasais. No conjunto, o penumbrismo poderia ser considerado como uma estética da atenuação: atenuação de sentimentos, ternura pelo tema, volúpia ambígua, quotidiano, solidariedade (GOLDSTEIN, 2013). Documento disponível no link: https://doi.org/10.12957/soletras.2013.7314. Acesso em: 2 nov. 2021.

arenses e a vertente nacionalista se mostrou hegemônica entre os poemas presentes na obra. Fechando suas considerações sobre a publicação, Sânzio de Azevedo afirma:

> Com todas as restrições que por acaso se possam fazer a este livro que, tendo quatro autores, fatalmente teria de pecar por certa falta de unidade, o que não se poderá negar é que ele foi o legítimo iniciador do Modernismo no Ceará. Pouco importa que esse movimento, como ocorreu com manifestações análogas em outros Estados do Brasil, haja esfriado seu ímpeto algum tempo depois. (AZEVEDO, 1995, p. 35)

Indubitavelmente, apesar de algumas lacunas, *O canto novo da raça* é o livro que abre caminho para a vertente modernista no Ceará. O movimento ganha sequência principalmente no Jornal *O Povo* e por meio das páginas literárias que serão apresentados no tópico seguinte.

Maracajá e *Cipó de Fogo*

O jornalista e poeta baiano radicado no Ceará, Demócrito Rocha, foi um dos principais impulsionadores do movimento modernista no estado. Filgueiras Lima, em seu texto "A literatura cearense depois de 1920", afirmou que o jornalista "tornou-se, em pouco, a coluna mestra do Modernismo no Ceará" (LIMA, 1966, p. 269).

Depois de suspender a publicação do semanário *Ceará Ilustrado*, – o mesmo que fez a cobertura da chegada do poeta Guilherme de Almeida em 1925 – Demócrito Rocha fundou, em 7 de janeiro de 1928, o jornal *O Povo*, o periódico mais antigo atualmente em exercício no Ceará. E foi entre as páginas deste jornal que circulou o suplemento literário intitulado *Maracajá*.

Coordenado por Antônio Garrido (Pseudônimo de Demócrito Rocha), Paulo Sarasate e Mario de Andrade (do Norte), o suplemento, que tinha por objetivo impulsionar o movimento renovador no estado, teve apenas dois números publicados: o primeiro em 7 de abril e o segundo em 26 de maio de 1929. Compostos por apenas 8 páginas e apresentando como subtítulo "Folha Modernista do Ceará", contou com a participação de nomes como Rachel de Queiroz, Sidney Neto, Heitor Marçal, Filgueiras Lima, Jáder de Carvalho, Martins d'Alvarez, Edigar de Alencar, Paschoal Carlos Magno, Raul Bopp e outros.

O nome "Maracajá" refere-se ao felídeo brasileiro encontrado com mais frequência na região Amazônica e cujo nome é originário da língua tupi. É importante destacar a ligação que o grupo matinha com os antropófagos de São Paulo, inclusive alguns textos do suplemento foram também publicados na *Revista de Antropofagia*, que lançou a sua "1ª dentição" em maio de 1928. Sobre isso, faz-se interessante a leitura do texto "Primeiro tempo modernista no Ceará: presença antropofágica", no qual Rodrigo Marques (2010) verifica a presença da forma antropofágica no contexto da literatura local, por meio da análise de alguns textos encontrados nas páginas de *Maracajá* e *Cipó de Fogo*.

Destacando as divergências entre os "canibais" de *Maracajá* e os antropófagos de São Paulo, Marques aponta o humor mais aguçado por parte dos primeiros, bem como um nacionalismo diferenciado nas duas vertentes e conclui que "A participação do Ceará no movimento antropofágico não estava de acordo com a proposta original de Oswald de Andrade, pelo contrário, como acreditamos ter mostrado, estava às avessas" (MARQUES, 2010, p. 78).

Veja-se um trecho do texto "A matança dos inocentes", de Antônio Garrido, publicado no número 2 de *Maracajá* e que ratifica a diferença do caráter humorístico:

> Há, porém, uma diferença entre nós e os do sul. Influencia do clima. Elles mettem excessiva erudição no que fazem. E bancam sisudez. Nós somos alegres por índole. Em São Paulo, os rapazes para fazer sua antropofagia precisam dar o laço à gravata. Comprehende-se: « Diário de São Paulo », « O Jornal »... Aqui, não. Nós rimos de tudo. MARACAJA' espirra de uma furna saturada de jovialidade. E os brasileiros gostam disso. Gostam de tudo quanto aparece risonho e cantante. Gostam do canto da jandaia (o canto da jandaia nunca foi triste! historias de Alencar!)

No texto, que abre o segundo número de *Maracajá*, ficam nítidas as divergências observadas pelo próprio poeta entre os cearenses e os paulistas. A seguir, outro texto que acompanha essa linha comparativa, porém dessa vez colocando na balança dois poetas:

> **Cavallos de corrida**
> Há um Mario de Andrade no sul. De
> São Paulo.
> Outro no norte. Do Ceará.

Mario de Andrade do sul é poeta
Modernista.
O daqui também é poeta moder-
nista.
Pode ser que se confundam os no-
mes.
Mas o de lá não tem obrigação de
mudar o nome.
Nem o daqui tem a obrigação de
mudar o nome.
Continuam como estavam.
Faz de conta que são cavalos de
corrida.
Estão no mesmo lugar.
Vamos ver quem alcança mais
depressa maior nome:
– Larga!
A platéa: os do sul zangados por-
que o de lá é mais corredor e não de-
via correr com o nosso; os do Ceará
zangados porque o nosso se paralle-
la ao sulista.

M. A.

Nesse texto-piada de Mário Sobreira de Andrade, ou Mário de Andrade (do Norte) ou (daqui), como se nomeava, percebe-se o tom de pilhéria, mas com um fundo de seriedade e desejo de comparar-se ao poeta de *A Pauliceia Desvairada*. Esse mesmo texto foi publicado na edição do dia 24 de abril de 1929 da *Revista de Antropofagia*, porém com o título de "Turf". Sobre isso, Sânzio de Azevedo acrescenta que "o órgão paulista teve o cuidado de cortar o parágrafo em que o de cá afirmava que o Mário do Sul é mais corredor do que o do Norte. Explica-se: já então os 'antropófagos' paulistanos andavam às turras com o autor de *Macunaíma*" (AZEVEDO, 1995, p. 49).

Percebe-se, portanto, a repercussão e a interação alcançada pelo suplemento literário do jornal *O Povo*, que ultrapassou as fronteiras do Ceará, mas que só teve duas publicações. De menor longevidade ainda foi a folha literária independente *Cipó de Fogo*. Dirigida por Mário Sobreira de Andrade, sua primeira e única edição foi no dia 27 de setembro de 1931.

> A redação funcionava na Rua Floriano Peixoto, 118, na capital cearense e contou com a participação de vários poetas do movimento modernista no Ceará e no Brasil. Assim como no suplemento literário de *O Povo*, *Maracajá*, a folha independente *Cipó de Fogo* tinha oito páginas e contava com várias propagandas comerciais. O que se percebe era uma tentativa de apresentar o Ceará e mais especificamente os seus escritores para o Brasil e para o Mundo, como sugeria o próprio diretor. Segundo Mário Sobreira de Andrade, Maracajá foi um primeiro passo para a "derrubada", referindo-se à velha estética passadista. (SOUSA, 2018, p. 70)

Segundo Filgueiras Lima, os responsáveis pelo aparecimento de *Cipó de Fogo* foram Mário Sobreira de Andrade, João Jacques e Heitor Marçal. O primeiro, provavelmente um dos mais insatisfeitos com o fim de *Maracajá*, tratou de elaborar, mesmo que somente dois anos depois, um novo material de divulgação das ideias modernistas. Ainda de acordo com Lima, mesmo apresentando características mais revolucionárias – talvez futuristas –, não obteve o sucesso do suplemento de 1929. Todavia "evidenciou uma atitude, a última grande atitude do Modernismo no Ceará, na sua fase primeira, inegavelmente a mais fecunda e mais brilhante" (LIMA, 1966, p. 269).

Considerações finais

No presente artigo, buscou-se apresentar algumas considerações sobre os primeiros tempos do Modernismo no Ceará. Antes, fez-se uma breve recapitulação sobre o marco inicial da "Literatura Cearense", mencionando-se alguns nomes de historiadores literários importantes para esse estudo e refletindo-se sobre aquela nomenclatura. Na sequência, destacou-se o anseio por modernização pelo qual passava a Fortaleza do final do século XIX e início do século XX, bem como a importante visita do poeta Guilherme de Almeida à capital cearense em 1925, com o intuito de promover as ideias do Modernismo nas terras alencarinas.

Referente à concretização do movimento no estado, viu-se que a obra inaugural foi *O canto novo da raça*, publicado coletivamente por quatro jovens poetas. Apesar de inovarem na forma e nas temáticas, os autores mantiveram certo tom penumbrista, telúrico, regionalista e tradicional em suas composições. Para finalizar, apresentou-se,

em linhas gerais, as páginas literárias modernistas *Maracajá* e *Cipó de Fogo*, que foram bastante significativas. A primeira inclusive dialogou com o movimento antropófago de São Paulo, porém apresentando importantes divergências.

Dessa forma, almejamos ter contribuído para o estudo dos múltiplos "Modernismos" do Brasil que juntos constituem um interessante mosaico e que caracterizam uma "unidade de diversidades" sobre a qual ainda há muito a ser investigado.

Referências

AZEVEDO, N. P. de. *Modernismo e regionalismo*: os anos 20 em Pernambuco. 2. ed. Recife: Universitária UFPE, 1996.

AZEVEDO, Sânzio de. *Literatura cearense*. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1976.

AZEVEDO, Sânzio de. *O Modernismo na poesia cearense*: primeiros tempos. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1995.

BARREIRA, Dolor. *História da literatura cearense*. Fortaleza: Instituto do Ceará, 1948. v. 1. (Coleção Instituto do Ceará).

BRASIL, Assis. *O livro de Ouro da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Tecnoprint, 1980, p. 199.

BRASIL, Assis. *A poesia cearense no século XX*: Antologia. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARVALHO, Jáder de [e outros]. *O Canto Novo da Raça*. 2. ed. – Fortaleza: Iris, 2011.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. "Traços penumbristas na poesia modernista de Manuel Bandeira". In: *Revista Soletras*, nº 25, 2013. Disponível em: https://doi.org/10.12957/soletras.2013.7314. Acesso em: 2 nov. 2021.

HELENA, Lúcia. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. São Paulo: Editora Ática, 2003.

LIMA, Filgueiras. A literatura cearense depois de 1920. In: GIRÃO, R.; FILHO, A. M. *O Ceará*. 3. ed. Fortaleza: Editora Instituto do Ceará, 1966. p. 267-271.

MARQUES, Rodrigo. Primeiro tempo modernista no Ceará: presença

antropofágica. In: OLIVEIRA, Irenísia Torres e SIMON, Iumna Maria (orgs.). *Modernidade e tradição na literatura brasileira*: diversidades regionais. São Paulo: Nankin, 2010. p. 67-78.

MARQUES, Rodrigo. *Literatura cearense*: outra história. Fortaleza: Dummar, 2018a.

MARQUES, Rodrigo. *A nação vai à província*: do Romantismo ao Modernismo no Ceará. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2018b.

NOBRE, Thiago da Silva. Pedrada em casa de marimbondo: praticas letradas, capitalismo e civilização no livro *O canto novo da raça*. In: *Embornal*: Revista Eletrônica da Associação Nacional de História / Seção Ceará. Fortaleza, Vol. VI, Nº 11 – janeiro – junho, 2015. p. 158-169. Disponível em: PEDRADA EM CASA DE MARIMBONDO: PRATICAS LETRADAS, CAPITALISMO E CIVILIZAÇÃO NO LIVRO O CANTO NOVO DA RAÇA | Embornal (uece.br). Acesso em: 2 nov. 2021.

PONTE, S. R. *Fortaleza Belle Époque*: reforma urbana e controle social 1860-1930. 5. ed. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2014.

SALES, A. História da literatura cearense. In: GIRÃO, R.; FILHO, A. M. *O Ceará*. 3. ed. Fortaleza: Editora Instituto do Ceará, 1966. p. 257-266.

SOUSA, Alexandre Vidal de. *Renovando as letras*: o movimento modernista no Ceará entre tensões e contradições (1923-1931). 2018. 134f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em História, Fortaleza (CE), 2018. Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/38692. Acesso em: 2 nov. 2021.

De crise e de resistência: um olhar sobre o romance *A resistência* de Julián Fuks

Lígia Telles (Universidade Federal da Bahia)[1]

Em entrevista a Paula Pires (Revista Cult, novembro de 2016), logo após ter recebido o Prêmio Jabuti pelo romance *A resistência* (2015), nas categorias "Romance" e "Ficção do ano", o escritor Julián Fuks, ao comentar amplamente o título escolhido para o livro, afirma:

> Gosto, especialmente, do que a palavra tem de ambivalente: resistência como algo negativo, como uma recusa a alcançar algo ou, pelo contrário, como um ato de força, de posicionamento diante de uma situação que exige uma tomada de posição. Eu gosto de pensar a literatura como capaz de fazer essa transição: do sentido mais negativo de resistência para o sentido mais positivo. Por meio da escrita a gente pode transformar uma resistência na outra. (FUKS; PIRES, 2016).

Destaco esse trecho, logo de início, por dois motivos: em primeiro lugar, porque a leitura do romance despertou a percepção dessa ambivalência, seja nos meandros da trama narrativa, composta pela superposição de duas histórias e seus desdobramentos – a história do narrador-protagonista Sebastián e a do seu irmão adotado – e de dois espaços – São Paulo e Buenos Aires –, seja pelas reflexões desse narrador-escritor acerca do processo de escrita em curso e dos limites e deslimites da linguagem; e, em segundo lugar, porque o trecho destacado permite que se vislumbre a potência da literatura em transitar, como afirma Fuks, "do sentido mais negativo de resistência para o sentido mais positivo" e da escrita como agente de transformação de "uma resistência na outra".

E é nas sendas e embates entre "uma recusa a alcançar algo" e "um ato de força" que se constrói a narrativa, tanto por parte do personagem desencadeador do processo de escrita do livro no espaço ficcional (o irmão adotado ou adotivo) quanto por parte do personagem narrador, que assume a tarefa de produzir um discurso em

1. Doutora em Letras pela UFBA. Professora Titular de Teoria da Literatura - Instituto de Letras da UFBA. Participa do Grupo de Pesquisa Teoria da Literatura, Literatura Comparada e Criação Literária / Diretório CNPQ.

estado de crise. Observe-se já de início um movimento de resistência da linguagem e do narrador, nas considerações acerca da escolha da palavra a ser utilizada.

Nesse sentido, destaca-se a importância dos campos lexical e semântico no romance. No jogo entre narrador e autor promove-se a reflexão sobre o uso de cada palavra e sobre as possibilidades de escolha (como já foi apontado em relação ao título e à frequência da palavra resistência no livro). Inclui-se tanto a utilização de determinadas palavras quanto a opção por não utilizá-las, com as respectivas justificativas amparadas nos seus significados. Acrescente-se que a palavra resistência, modulada na ação de resistir, também integra a epígrafe do livro, tomada de uma frase do escritor argentino Ernesto Sábato: "Creo que hay que resistir: este há sido mi lema. Pero hoy, cuántas veces me he preguntado cómo encarnar esta palabra".

É o próprio Fuks quem afirma sobre o ato de escrever: "Minha relação com a escrita é por si mesma um tanto arredia – de aproximações e afastamentos, de lugares de desconforto. Escrever é um problema desde sempre. Há uma percepção de impossibilidade quase constante" (FUKS, 2021).[2] Define-se, ainda, como "um escritor que se propõe muito ao controle, que deseja trilhar muito imediatamente aquele trajeto da escrita, escolher precisamente cada palavra, cada frase". Tais depoimentos do escritor nos movem à percepção de mais um ato de resistência que pode ser desentranhado do caráter polissêmico do título do romance aqui em foco. Nesse caso, resistência de um sujeito que se lança ao ato de escrever em permanente embate com a linguagem, para moldá-la ao seu projeto. Só pela ação de resistir o escritor atinge o resultado desejado e concretizado em texto. Se, por um lado, a linguagem resiste à ação de um sujeito, por outro, o sujeito resiste, no seu afã, de conduzi-la pelos meandros da escrita. É disso também que fala o romance *A resistência*.

Do ponto de vista da trama, *A resistência* narra a história de um casal argentino que procura exílio no Brasil depois do golpe de Estado de 1976 em seu país, situação ficcional que dialoga com a biografia do próprio autor, nascido em São Paulo (1981) e filho de pais exilados argentinos. Dedicado por Julián Fuks ao irmão ("Ao Emi, muito mais

2. Depoimento concedido por Julián Fuks na abertura da 10ª temporada do *Paiol Literário*, em 8/6/2021 – projeto realizado pelo Jornal *Rascunho* e publicado em sua edição 255, de julho de 2021.

que o irmão possível"), tem como ponto de partida e questão central a situação do irmão adotado – ou adotivo – do narrador personagem Sebastián. E aqui a linguagem é posta em foco quando, num ato de cunho metalinguístico, o narrador personagem examina e problematiza, durante todo o capítulo 1 (composto de duas páginas), a escolha da palavra mais adequada – ou menos marcada – para expressar a condição desse irmão, que se desdobrará em questão de cunho identitário. Escolho alguns trechos para citar, embora todo o capítulo seja relevante para essa discussão:

> Meu irmão é adotado, mas não posso e não quero dizer que meu irmão é adotado. Se digo assim, se pronuncio essa frase que por muito tempo cuidei de silenciar, reduzo meu irmão a uma condição categórica, a uma atribuição essencial: [...] Não quero aprofundar sua cicatriz e, se não quero, não posso dizer cicatriz. [...] Poderia empregar o verbo no passado e dizer que meu irmão foi adotado, livrando-o assim do presente eterno, da perpetuidade, mas não consigo superar a estranheza que a formulação provoca. [...] Se digo que meu irmão foi adotado, é como se denunciasse sem desespero que o perdi, [...] A opção que resta é a mais pronunciável; entre as possíveis, é a que causa menos inquietação, ou a que melhor a esconde. Meu irmão é filho adotivo. [...] (FUKS, 2015, p. 9-10).

Percebe-se, na sequência de alternativas de palavras sugeridas pelo narrador (o qual dá voz ao processo do escritor Julián Fuks), o movimento de permanente escolha e rasura, em detalhada descrição das razões pelas quais as palavras podem ser aceitas ou descartadas, incluindo-se matizes que envolvem a relação fraterna e a consciência do poder e do peso que cada uma delas imprime no sujeito. O viés metalingüístico do romance corporifica-se na materialidade da escrita do livro na ficção, cujo autor é o personagem-narrador Sebastián.

Cabe ainda, a esse respeito, uma observação acerca da nomeação – ou sua ausência – dos personagens desse romance. O nome do narrador, Sebastián, só aparece ao final da narrativa (p. 137), nome também atribuído por Fuks a personagens de dois outros livros: *Procura do romance* (2011), quando aparece pela primeira vez[3], e *A ocupação*

3. Nesse romance, publicado em 2011, o protagonista, Sebastián, escritor brasileiro filho de argentinos, é um sujeito em crise, tanto de uma perspectiva identitária como enquanto romancista.

(2019)[4]. *Alter ego* do escritor, o nome Sebastián preserva a origem argentina e faz ecoar a sonoridade do autoral Julián. O jogo entre ambos ganha relevo no romance *A ocupação*, num diálogo entre pai e filho, do qual assoma um dos momentos metaficcionais que marcam a produção desse autor: "Pai, eu vou ter um filho. Que notícia linda, Julián. Obrigado por me dizer. Obrigado a você, pai. Mas aqui você me chama de Sebastián" (FUKS, 2019, p.78). O gesto de correção por parte do filho escritor no romance dá realce aos limites borrados entre ficção e realidade, entre ficção e biografia, quando o caráter autoficcional presente nesse e em outros romances de Fuks legitima esse aspecto lúdico e transita ainda pelo terreno da metaficção.

Em *A resistência*, o pai, a mãe e a irmã do narrador não são nomeados, assim como o irmão, acerca de quem se constitui a primeira linha narrativa. Os únicos personagens nomeados (além de Sebastián) integram a segunda linha narrativa: a história dos pais enquanto viviam na Argentina e sua condição de militantes na luta contra a ditadura. Nesse contexto, nos capítulos 25 e 27, respectivamente, surgem dois colegas da mãe de Sebastián e que, assim como ela, trabalhavam no hospital de Lanús, famoso pela luta antimanicomial que realizava: a psicóloga Marta Brea e o psiquiatra Valentín Baremblitt, ex-diretor de psiquiatria do hospital, que fora preso e substituído nesse cargo pela mãe do narrador. Os dois personagens, com seus respectivos nomes na cena ficcional, têm correspondência com os de pessoas reais, igualmente colegas da mãe do escritor Julián Fuks na mesma instituição. A psicóloga Marta Brea foi sequestrada por agentes da ditadura em 31/03/1977, assassinada em 1/06/1977 e seus restos mortais identificados mais de três décadas depois.

Nessa direção, o conceito de pós-memória, articulado por Marianne Hirsch e discutido, com ressalvas, pela intelectual argentina Beatriz Sarlo no seu livro *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (2007)[5], pode contemplar o relato autoficcional de Fuks: "Como pós-memória se designaria a memória da geração seguinte àquela que sofreu ou protagonizou os acontecimentos (quer dizer: a

4. Publicado em 2019, o romance *A ocupação* agrega em sua trama as vozes dos exilados sem-teto que habitam o *Hotel Cambridge*, um prédio abandonado na cidade de São Paulo.

5. Sarlo traz como referência o texto de HIRSCH: *Family frames: fotography, narrative and postmemory*. Cambridge (Mass.) e Londres: Harvard University Press, 1997.

pós-memória seria a "memória" dos filhos sobre a *memória* dos pais)." (SARLO, 2007, p. 91)[6].

As discordâncias da intelectual argentina com relação às proposições de Hirsch e Young podem ser sintetizadas no seguinte trecho: "Apresenta-se como novidade algo que pertence à ordem do evidente: se o passado não foi vivido, seu relato só pode vir do conhecido através de mediações; e, mesmo se foi vivido, as mediações fazem parte desse relato." (SARLO, 2007, p. 92)

Sem alongar o debate entre essas diferentes posições, é possível marcar pontos convergentes do romance de Fuks tanto com o conceito de pós-memória (HIRSCH) e a peculiaridade do uso entre aspas do verbo "lembrar" (YOUNG) quanto com as mediações a que se refere Sarlo. Alguns episódios acerca da história familiar do personagem Sebastián e do contexto histórico e político em que viveram os pais do escritor na Argentina – aqueles sim, vivenciadores das experiências narradas dentro e fora do romance – foram obtidos mediante conversas e relatos. Integram esse âmbito relatos acerca da militância política dos pais de Sebastián – e dos pais do próprio Julián, autor do romance –, das estratégias e concretização de sua fuga da Argentina para o Brasil, do processo de adaptação dos exilados ao novo país (esse também, na época, ainda vivendo sob Ditadura Militar instaurada em 1964), dos sequestros, prisões, torturas e assassinatos de militantes durante a ditadura naquele país. Entretanto, construções imaginárias invadem o terreno no qual o leitor poderia se sentir seguro, frente a tantas informações que conferiram o selo de verdade ou autenticidade ao relato, como no capítulo 12, em episódio acerca da existência de armas embaixo da cama do pai em Buenos Aires, capítulo que tem o seguinte início:

> Armas embaixo da cama do meu pai, penso nessas armas, deixo que entrem em minha consciência. De um repertório extenso de cenas falsas deduzo uma imagem de sua presença [...] Se ainda não compreendi, talvez seja porque elas nunca foram uma informação

6. No capítulo "Pós-memória, reconstituições", Sarlo traz inicialmente a diferença estabelecida por James Young entre "lembrar" (entre aspas) e lembrar, destacando, no primeiro caso, seu caráter figurado: "o que se 'lembra' é o vivido, antes, por outros.". Ou seja: "fatos que não foram diretamente experimentados". Trata-se do caráter "vicário" dessa memória. SARLO refere-se ao texto: YOUNG, J. *At memory's edge. Afterimages in contemporary art and architecture.* Nova York e Londres: Yale University Press, 2000. Ver. SARLO, 2007, p. 90.

> assertiva, um dado inconteste, nunca existiram sem sua negação eloquente. (FUKS, 2015, p. 38-39).

A tensão entre pensar e imaginar, entre cenas falsas e informação assertiva, nos dão pistas da complexidade de um processo narrativo que envolve vários mecanismos ou várias instâncias de subjetividade, no qual afirmar é também negar e não existe estabilidade possível.

Nessa mesma direção, o capítulo 7 traz uma discussão de Sebastián acerca do caráter do livro que se encontra em processo, problematizando os limites entre história e ficção e entre história e memória: "Isto não é uma história. Isto é história. Isto é história e, no entanto, quase tudo o que tenho ao meu dispor é a memória, noções fugazes de dias tão remotos, impressões anteriores à consciência e à linguagem, resquícios indigentes que eu insisto em malversar em palavras" (FUKS, 2015, p. 23).

Considerando-se que o romance *A resistência* abre um leque de possibilidades interpretativas para a palavra que o intitula, destaco três movimentos de força por parte dos personagens que o habitam e de suas ações. Inicialmente, em ordem cronológica de aparecimento no texto, a resistência do irmão enquanto recusa ao convívio familiar, mas, simultaneamente, a resistência que o faz sobreviver a todos os conflitos e desencontros trazidos pela memória do irmão do narrador – memória fraturada, lacunar e, por isso mesmo, produtora de enxertos construídos pela imaginação.

Já em sentido mais direto, que remete ao contexto histórico e político e não exige maiores investimentos interpretativos, o romance narra a história de resistência, fuga do país natal e exílio em outro país – o Brasil – de um casal de psicanalistas e militantes contra o Regime Ditatorial instalado na Argentina, acompanhados de um filho recém-nascido que tinham adotado. A narrativa é constituída por fatos ficcionais que se imbricam de modo inextricável com fatos veiculados pela imprensa ou noticiados boca a boca, num cenário em que o ato de fala poderia se constituir em alto risco. Nesse aspecto, são várias as interseções entre fatos históricos e seus desdobramentos – ou fuga a eles – em operações desencadeadas pela imaginação, a ponto de fazer o leitor desconfiar dos frágeis limites entre fatos concretos e suas metamorfoses mediante processos de imaginação.

Eis um exemplo desse processo narrativo: a referência às *Avós da Praça de Maio* e todo o seu entorno, como origem, nomes de algumas

delas, descrição da sede do movimento, etc. (capítulos 30 e 31) entrelaçam-se à narrativa de Sebastián, mediante a construção de uma fantasia acerca da origem do seu irmão adotado pelos pais pouco antes de fugirem para o Brasil. Em versões acerca do parto e do momento da entrega da criança, envoltas em aura de mistério, sugestiona-se a relação da origem do irmão com o rapto de bebês de militantes que haviam sido presos pelos agentes da Ditadura Militar argentina. Surge, portanto, um fantasma nessa história, cuja origem realmente se ignora. Os capítulos 2 e 19 contemplam a tessitura dessa fantasia da origem, articulados aos capítulos já mencionados (30 e 31), referentes à incansável busca das *Avós argentinas com netos desaparecidos* – facção das *Mães da Praça de Maio*, movimento de grande repercussão no mundo, com o encontro de cada uma dessas pessoas (as crianças dos anos 1970 – 1980) sendo festejado e divulgado nos canais de comunicação.

O capítulo 30 dá relevo ao poder da imaginação de Sebastián – narrador e escritor do livro na ficção –, que assim define esse processo: "Com esses escombros imateriais tenho tratado de construir o edifício desta história, sobre alicerces subterrâneos tremendamente instáveis" (FUKS, 2015, p. 90). Conectado ao seu personagem escritor, Julián Fuks mais uma vez envereda pelo terreno da metaficção. Em imagens que agregam materialidade, concreticidade e, ao mesmo tempo, volatilizam-se, impele-nos a observar, no seu processo de escrita, a eleição de uma determinada área semântica, ao reunir "escombros imateriais" e "alicerces subterrâneos tremendamente instáveis" – imagens que ressaltam o caráter transformador da imaginação no tecido ficcional.

Transita-se permanentemente entre realidade e imaginação, história e ficção, e o tecido discursivo indica a presença desses elementos na sua construção, como a reiteração do verbo imaginar enunciado em primeira pessoa e a menção a expressões como "vagas noções, turvas imagens, impressões duvidosas" (FUKS, 2015, p. 90). Ao reencenar o episódio de uma manhã de domingo de agosto de 1978, em que os pais leem um trecho de jornal assinado pelas *Avós argentinas com netos desaparecidos*, o narrador Sebastián movimenta todas essas instâncias no intuito de compor um cenário difuso, de memória esgarçada e preenchida pela imaginação. No comunicado, as avós apelam às pessoas que tenham adotado crianças nessa condição, ou saibam de seu paradeiro, que as devolvam às famílias de origem, "num

gesto de profunda humanidade e caridade cristã" (FUKS, 2015, p. 91). E nas versões de Sebastián acerca da origem do irmão argentino, em que se mesclam relatos dos pais, fantasias e registros da época, constrói-se uma espécie de "romance familiar" (FREUD, 2015) no qual se imbricam fragmentos biográficos e ficcionais e que também lhe diz respeito, pois, ao narrar o outro está a narrar-se também.

Por fim, resistência é a palavra que expressa o embate do narrador para levar adiante seu projeto (ou desejo) de narrar a história desse irmão e de todo o contexto que o cerca: familiar, histórico, social e político. Há que resistir para encontrar as palavras precisas, para moldá-las em frases e articulá-las em texto. E, se é tarefa do narrador-escritor Sebastián, é também do escritor-autor Julián Fuks. Ao longo de 47 capítulos ágeis e curtos (em média, de 2 a 3 páginas cada), Sebastián-Julián resiste para chegar aos dois capítulos finais do livro. No capítulo 46, o escritor ficcional Sebastián dialoga com os pais sobre a apreciação deles após a leitura. Trata-se de um momento em que o diálogo estabelecido entre os pais – primeiros leitores do romance – e o filho-autor, na ficção, desliza para as figuras pertencentes ao dito "mundo real", numa possível cena entre Fuks e seus pais, projetada ficcionalmente na nossa imaginação. Um desses momentos é constituído pela fala da mãe de Sebastián, após a leitura:

> É estranho, minha mãe diz, você diz mãe e eu vejo meu rosto, você diz que eu digo e eu ouço minha voz, mas logo o rosto se transforma e a voz se distorce, logo não me identifico mais. Não sei se essa mulher sou eu, me sinto e não me sinto representada, não sei se esses pais somos nós. (FUKS, 2015, p. 135).

Trata-se de uma fala que encena o jogo entre sujeito biográfico e personagem, um dos critérios que permite se considerar autoficcional o romance *A resistência*. Como também, em momento anterior, assim se referiu o narrador Sebastián à tarefa de escrita que executava, em processo de autoavaliação, rasurando os conceitos de realidade / vida e ficção:

> Sei que escrevo meu fracasso. Não sei bem o que escrevo. Vacilo entre um apego incompreensível à realidade – ou aos esparsos despojos de mundo que costumamos chamar de realidade – e uma inexorável disposição fabular, um truque alternativo, a vontade de forjar sentidos que a vida se recusa a dar. (FUKS, 2015, p. 95).

Em entrevista à revista *Percurso 64* (junho 2020), Mario Pablo Fuks, psicanalista argentino exilado no Brasil e pai do escritor Julián Fuks, ao tratar do seu engajamento político contra a ditadura em seu país, traz alguns dados referentes aos colegas Marta Brea e Valentín Baremblitt, tornados personagens do romance *A resistência*, e usa a marca da autoficcionalidade para o livro: "Julián, meu filho, conta autoficcionalmente alguma coisa dessa história em seu livro A resistência".

Nesse mesmo diapasão, o fato de Fuks exercer simultaneamente as funções de ficcionista e crítico literário torna visível o seu caráter múltiplo e opera deslizamentos entre os campos da metaficção e da autoficção.[7] É o próprio escritor quem traz essa questão no seu depoimento ao projeto *Paiol Literário*:

> Não consigo nem desejo desligar a chave do crítico literário na hora de escrever ficção. Aliás, não considero nem viável do ponto de vista conceitual. Por um tempo me senti, em alguma medida, dividido. [...] tinham duas atividades que eu trilhava simultaneamente: a de pensar literatura e a de produzi-la. Na prática, com o tempo, fui me dando conta de que é uma só trajetória. De que as coisas estão completamente imbricadas, interconectadas. Uma coisa incide sobre a outra, inclusive de maneiras que eu mesmo não consigo controlar ou enxergar. Algumas vezes, tornam-se muito visíveis as influências. (FUKS, 2021).

Na interconexão entre "pensar literatura e produzir literatura", Fuks ressalta, nesse depoimento, a estratégia ou projeto de resolver "os problemas insolúveis da crítica literária" mediante "respostas ficcionais", como pode se observar no trecho:

> Mais tarde, enquanto escrevia *A resistência* (2015), me vi refletindo criticamente sobre as questões ligadas à autoficção. Tudo que venho escrevendo desde então é sobre a crise da própria ficção, que incide em uma forma de pensar e na minha maneira de escrever. Está tudo completamente interligado, não existe um sem o outro. Não é que não dá para dividir, é que não há nada divisível aí. (FUKS, 2021).

7. Além de escritor de ficção, Julián Fuks é doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo – USP, crítico literário e tem exercido a docência em alguns períodos. Esses lugares de fala justificam a atribuição de caráter múltiplo ao escritor.

O ato de consciência do escritor acerca do seu caráter múltiplo, mediante as interconexões por ele próprio observadas entre o ato ficcional e o ato crítico, traduz um formato de escrita que guarda as marcas dessas idas e vindas entre campos diversos e ao mesmo tempo tão próximos. E é ele ainda quem aponta aos críticos chaves de leitura para a sua produção ficcional. Ademais, o fato de o escritor ser filho de um casal de psicanalistas deixa rastros de suas incursões pelo campo da psicanálise, entre as quais referências esparsas a alguns dos seus signos, como nessa breve menção a reações do irmão frente a episódios incômodos ou desagradáveis ao longo do tempo: "Não são poucos os indícios de que ele soube de fato esquecer, embora esquecer não seja a palavra exata – recalcar é a palavra que meus pais indicarão aqui, posso prever" (FUKS, 2015, p. 15). Desse modo, a voz do narrador manifesta, mais uma vez, sua procura pela "palavra exata", em amálgama com a do próprio Fuks, apesar da consciência – ou desconfiança – enunciada em momento de reflexão acerca do seu processo de escrita:

> [...] sei bem que nenhum livro jamais poderá contemplar ser humano nenhum, jamais constituirá em papel e tinta sua existência feita de sangue e de carne. Mas o que digo aqui é algo mais grave, não é um formalismo literário: falei do temor de perder meu irmão e sinto que o perco a cada frase. (FUKS, 2015, p. 23).

Frente a um amplo repertório de possibilidades de leitura, chego ao capítulo 47 (capítulo final do romance), que narra o trajeto de Sebastián até o quarto do irmão, após transpor o corredor, para lhe entregar o livro recém-concluído. O esforço para chegar a esse destino – o irmão – torna a resistência mais uma vez necessária:

> Sou e não sou o homem que atravessa o corredor, sinto e não sinto o peso das pernas que se movem, ouço e não ouço o choque dos pés contra o chão. Na memória indelével do corpo guardo ainda o menino que tantas vezes ali hesitou, o menino que alguma vez fui, ou sou apenas o homem que chega à porta e ergue o punho cerrado com decisão? Não dura nada, não dura quase a percussão, são apenas os golpes banais de quatro dedos contra uma tábua, e, no entanto, neles ressoa um passado largo, neles ecoa uma longa jornada de temores e irresoluções. [...] (FUKS, 2015, p. 138).

Esse percurso é também de percepção dos limites da linguagem, dos embates com as palavras, em meio às incertezas sobre o resultado

do livro que está prestes a entregar ao irmão: "Espero e enquanto espero me assalta um medo insondável. Não sei bem o que indago, não dou ao medo as palavras exatas, mas creio sentir que me assalta uma velha insegurança, creio indagar se valerão algo estas páginas" (FUKS, 2015, p. 138). Capítulo de caráter dramático, articula-se num crescente misto de inquietação e ânsia do narrador que, num dado momento, desloca-se do objeto livro para si.

Desloca-se o foco de interesse do narrador, agora não o escritor, mas o homem, criança e adulto, principalmente irmão. O longo percurso trilhado pelos meandros da memória e da imaginação, pelas andanças em Buenos Aires na procura por preencher lacunas da história do irmão – que é também da sua família e de si próprio, de sua identidade brasileira e argentina fraturada – conduz à cena final:

> [...] noto que no quarto não cabem as palavras. Em segundos lhe darei o livro, e talvez as palavras encontrem o seu lugar. Por ora, agora sim, me limito a olhar meu irmão, ergo a cabeça e meu irmão está lá, abro bem os olhos e meu irmão está lá, quero conhecer o meu irmão, quero ver o que nunca pude enxergar. (FUKS, 2015, p. 139).

Compatível com o teor de dramaticidade produzido nesse romance, é uma cena de reconhecimento de grande força e beleza, na qual mais uma vez as palavras, centro de atenção de Sebastián, ocupam seu lugar.

A resistência é um texto que se abre a múltiplas trilhas a serem percorridas: temas e questões desdobrados das três linhas inicialmente aqui propostas, tendo em vista os diversos sentidos da palavra-título do romance. De imediato, surgem os temas do exílio, da memória, do sujeito, da identidade e tantos outros afins. Porém, é preciso resistir ao afã da completude, do esgotamento dos possíveis sentidos do texto, e arriscar-se a uma leitura esgarçada e provisória: como esta que finalizo.

Referências

FREUD, Sigmund. O romance familiar dos neuróticos (1909). In: FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 8*: O delírio e os sonhos na *Gradiva*, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909) / Sigmund Freud. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 419-424

FUKS, Julián. *A ocupação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

FUKS, Julián. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FUKS, Julián. "O Brasil é incapaz de refletir sobre seu passado", diz Julián Fuks. *Revista Cult Uol*, São Paulo, 2015. Entrevista concedida a Paula Pires. Disponível em: https://revistacult.uol.com.br/home/o-brasil-e-incapaz-de-refletir-sobre-seu-passado-diz-julian-fuks/. Acesso em: 19 set. 2021.

FUKS, Julián. Paiol Literário. In: *Jornal Rascunho,* Curitiba, Edição 255, julho 2021, 01/07/2021. Mediação de Rogério Pereira. Disponível em: https://rascunho.com.br/edicoes-impressas/edicao-255-julho-de-2021/ . Acesso em: 19 set. 2021.

FUKS, Julián. *Procura do romance*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

FUKS, Mário Pablo. Entrevista. FUKS, Mário Pablo; PATITUCCI, Ana Cláudia; SISTER, Bela M.; FRANCH, Cristina Parada; BREYTON, Danielle Melanie. Tempos sombrios novos: desafios para a psicanálise. *Revista Percurso 64 Uol*, São Paulo, Departamento de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae, junho 2020. Disponível em: http://revistapercurso.uol.com.br/index.php?apg=artigo_view&ida=1392&ori=edicao// Acesso em: 23 set. 2021.

SARLO, Beatriz. Pós-memória, reconstituições. In: SARLO, Beatriz. *Tempo passado: Cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 90-113.

Teoria e crise em *O prazer do texto* de Roland Barthes

Marcelise Lima de Assis (UNEB)[1]

Introdução

Os livros do francês Roland Barthes foram publicados no Brasil a partir dos anos 1970. Os textos de *Critique et Vérité* (1966) e ensaios de *Essais critiques* (1964) foram traduzidos por Leyla Perrone-Moisés e publicados no livro *Crítica e verdade (1970)*[2]. A pesquisadora Laura Taddei Brandini traz algumas informações em seu artigo *Roland Barthes do Brasil, via traduções (2014),* entre elas, nota-se que o livro *Análise estrutural da narrativa* foi publicado na França em 1966[3] e traduzido no Brasil em 1971[4] por Maria Zélia Barbosa Pinto. O livro *O prazer do texto* foi publicado na França em 1973[5] e traduzido no Brasil em 1977 e em 2006[6] (tradução de J. Guinsburg). Segundo Leyla Perrone-Moisés (2012), é preciso compreender a trajetória intelectual de Roland Barthes em suas fases. Nesse sentido, o presente texto buscou mostrar, na materialidade da escrita de Roland Barthes, duas fases de sua vida intelectual: o método estruturalista e, posteriormente, o rompimento com ele. Para esse estudo, foram utilizados dois textos de Barthes: *Análise estrutural da narrativa* e *O prazer do text*o. Compreende-se o livro *O prazer do texto* como a expressão de uma crise intelectual de Barthes, na medida em que elabora uma autocrítica em relação à sua fase estrutural.

1. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural | Departamento de Linguística, Letras e Artes – Campus II – Alagoinhas/BA – (UNEB).
2. BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisésé. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.
3. "Introduction à l 'analyse structurale des récits". In: *Communications* nº 8, 1966.
4. Análise estrutural da narrativa (seleção de ensaios da revista *Communications* nº 8, 1966) Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1971.
5. *Le Plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.
6. O prazer do texto. Tradução de J. Ginsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006 (1977).

O modelo linguístico de Ferdinand de Saussure e o estruturalismo de Roland Barthes

O linguista Ferdinand de Saussure nasceu em Genebra, em 26 de novembro de 1857, e faleceu na mesma cidade, em 27 de fevereiro de 1913. Dedicou-se ao estudo da linguística e suas descobertas, como a "*langue*, suas teses sobre a língua como instituição social, a arbitrariedade do signo, estudo sincrônico e diacrônico etc" (FIORIN; FLORES; BARBISAN, 2013, p. 7). O *Curso de Linguística Geral*, organizado por Charles Bally e Albert Sechehay, é considerado um livro clássico da linguística moderna, daqueles que, independentemente do tempo, tem algo ainda por dizer (CALVINO, 1993). No livro, os organizadores buscaram editar, de forma sistematizada, as ideias apresentadas por Saussure durante um curso ministrado oralmente na Universidade de Genebra.

O curso ministrado por Saussure foi dividido em três momentos: o curso I, de janeiro a julho de 1907, no qual, em maior parte, Saussure dedica-se ao estudo da mudança linguística, bem como se dedica a descrever e distinguir a história da família linguística indo-europeia. Nesse primeiro momento, ele buscou unir a linguística a outras disciplinas, como etnologia, filologia, lógica e sociologia, chamando a atenção para três concepções de língua e linguagem: 1) adotar a língua como organismo desprovido de raízes, 2) função natural e 3) instituição social, considerando essa última como a mais razoável. Contudo, por questões de método, provavelmente, Saussure rejeitou as três possibilidades, sem apresentar, nesse primeiro momento do curso, qual seria a sua concepção. No curso II, de 1908 a 1909, uma visão dualista do linguista tornou-se nítida, essa clareza é apresentada quando ele diz que há a língua individual (fala/parole), a língua social (língua/langue) e a linguagem (potencialidade do indivíduo). No curso III, de 1910 a 1911, Saussure retoma o tema da história da linguística, aponta algumas fases que para ele eram defeituosas: 1) a gramática normativa (distinguir a língua correta da incorreta); 2) a filologia (análise crítica dos textos) e 3) frase (relação entre as línguas). O esforço dessa constatação justificou a crítica de que o "servilismo à letra", à língua escrita, apresentava pouca clareza a respeito do que era uma língua real falada e o seu signo gráfico (ALTMAN, 2013).

Ao buscar uma objetividade em sua pesquisa, Saussure se esforçou para definir o signo linguístico, chegando à conclusão de que o

signo é composto pela junção de duas partes independentes: o *significante* e o *significado*. Para Mônica Nóbrega e Raquel Basílio (2013, p. 138), "a caracterização desta dupla associação pode levar a pensar que um conceito está irremediavelmente colado a uma imagem acústica correspondente". Contudo Saussure compreende a língua como um sistema de signos arbitrários, essa arbitrariedade o insere no campo semiológico, possibilitando que o signo seja estudado de modo sincrônico e diacrônico, tendo em vista seu contexto social, histórico e sua massa falante. Para Saussure, a fala precisava ser objeto de estudo dos linguistas. Nota-se que todo o esforço do mestre genebrino levou muitos pesquisadores a legarem a ele o título de criador da linguística moderna. Desse modo, a emergência e repercussão do modelo linguístico saussuriano são importantes para que possamos compreender como seu modelo foi assimilado na produção do escritor e crítico literário francês Roland Barthes, bem como na antropologia estruturalista de Lévi-Strauss e seus desdobramentos nas ciências humanas.

O historiador francês François Dosse (2018), em seu trabalho de resgate da história do estruturalismo, lega-nos com informações que auxiliam a compreensão da trajetória intelectual de Roland Barthes, bem como de outros intelectuais franceses que foram traduzidos no Brasil nas décadas de 1960 e 1970. No prefácio à edição brasileira de 2007, do volume I de seu livro *História do estruturalismo*, François Dosse cita uma constatação de Michael Foucault: "o estruturalismo não é um método novo: é a consciência desperta e inquieta do saber moderno" (FOUCAULT *apud* DOSSE 2018). Para Dosse (2018, p. 25), "o êxito que o estruturalismo conheceu na França, ao longo dos anos 1950 e 1960, não tem precedente na história da vida intelectual desse país". O fenômeno estruturalismo foi aderido por grande parte dos intelectuais entusiasmados; para Dosse (2018), esse êxito se deve ao fato de o estruturalismo se apresentar como um método rigoroso de análise, que trazia esperança para o futuro da ciência. Apesar de o método ter ganhado força nas ciências sociais, com autores como Lévi-Strauss, Louis Althusser, Jacques Lacan, Michel Foucault, o "verdadeiro ponto de partida do método em sua acepção moderna, na escala de todas as ciências humanas, provém da evolução linguística" (DOSSE, 2018, p. 28), tendo em Saussure seu fundador, ainda que, segundo Dosse (2018), Saussure tenha usado o termo estrutura apenas três vezes em seu *Curso de Linguística Geral*, legando

a Trubetzkoy e Roman Jakobson como os difusores do termo estruturalismo, que será uma revolução nas ciências humanas durante o século XX, concedendo a essas áreas do conhecimento uma certidão de cientificidade. Para Dosse (2018):

> Expressão da contestação, o estruturalismo corresponde, sem dúvida, a um momento da história ocidental como expressão de certa dose de autoaversão, de rejeição da cultura ocidental tradicional, de apetite de modernismo em busca de novos modelos. (DOSSE, 2018, p. 26).

Ou melhor, em uma tentativa de romper com o existencialismo, o estruturalismo foi uma luta desses intelectuais contra os antigos. Segundo Dosse (2018, p. 47), é em Nova Iorque, por meio de um encontro entre o antropólogo Lévi-Strauss e o linguista Roman Jakobson, que começou-se a germinar a antropologia estrutural.

> É nesse ponto preciso que Lévi-Strauss inova *stricto sensu*, ao transpor para a antropologia o modelo linguístico, quando até então, na França, a antropologia estava ligada às ciências da natureza, sendo dominante a antropologia física ao longo de todo o século XIX. Esses modelos das ciências da natureza estão, além disso, ao seu alcance imediato, visto que, tendo regressado à França em 1948, Lévi-Strauss é nomeado subdiretor do Musée de l'Homme. Entretanto, ele não adota esse enfoque, e vai buscar nas ciências humanas, mais precisamente na linguística, um modelo de cientificidade. (DOSSE, 2018, p. 53).

Na área de teoria da literatura, o representante do estruturalismo foi Roland Barthes, seu texto de maior expressão foi *Introdução à análise estrutural da narrativa,* no qual buscou esclarecer a indagação "*Onde* pois procurar a estrutura da narrativa?" (BARTHES, 2011, p. 21, grifo nosso). No método de análise estrutural, segundo Barthes, era preciso distinguir e respeitar algumas instâncias, as quais, na descrição da narrativa, precisarão ser colocadas numa perspectiva hierárquica e rigorosa. Desse modo, Barthes dedicou-se a descrever as formas de estrutura das narrativas, bem como os seus níveis. No caso dos níveis, eles podem ser multiplicados pela linguística, tendo em vista seu progresso no tempo.

> Muitas tentativas serão ainda necessárias antes de se poder assegurar os níveis da narrativa. Estas que se vão propor aqui constituem um perfil provisório, cuja vantagem é ainda quase exclusivamente didática: permitem situar e agrupar os problemas, sem estar em

> desacordo, crê-se, com algumas análises já realizadas. Propõe-se distinguir na obra narrativa três níveis de descrição: o nível das funções (no sentido que a palavra tem em Propp e em Bremond), o nível das ações (no sentido que a palavra tem em Greimas quando fala dos personagens como *actantes*) e o nível da narração (que é, *grosso modo*, o nível do discurso de Todorov). (BARTHES, 2011, p. 27).

Para Barthes, esses três *níveis* estão ligados entre si de modo progressista, "uma função não tem sentido se não tiver lugar na ação geral e um *actante*; e a própria ação recebe sua significação última pelo fato de ser narrada, confiada a um discurso que tem o seu próprio código" (BARTHES, 2011, p. 28). As *funções* apresentadas por Barthes são: 1) determinação das unidades, 2) classes de unidades e 3) sintaxe funcional. Todavia, para que essas funções (as quais dispõem a maioria dos sintagmas da narrativa) possam operar, é preciso um nível superior, o das *ações*. É por meio desse último que as unidades do primeiro nível retiram suas significações, são elas: 1) por um estatuto estrutural dos personagens e 2) o problema do sujeito. Contudo, para que os personagens encontrem sua significação, é necessário que sejam integrados a dois níveis de *narração:* 1) a comunicação narrativa e 2) a situação narrativa, responsáveis por coroar as demais funções. Para Barthes, essa última "fecha a narrativa, constituindo-a como fala (parole) de uma língua que prevê e contém sua própria metalinguagem" (BARTHES, 2011, p. 55). Por fim, no sistema da narrativa, a língua pode ser definida por dois processos, a articulação (forma), a qual produz unidades, e a integração, que une essas unidades em um nível maior (sentido). Para ele, "esse duplo processo se reencontra na narrativa" (BARTHES, 2011, p. 55).

Após uma breve demonstração de como se deu o modelo linguístico de Ferdinand de Saussure e o estruturalismo de Roland Barthes, buscaremos compreender como se expressou a crise e o nascimento de um novo método para Roland Barthes, não mais sob a perspectiva estrutural, mas o que ele chamou de *devir* quando na relação com o texto.

Maio de 1968 e *O prazer do texto*

Para Dosse (2018), os acontecimentos de Maio de 1968 na França marcaram fortemente os desdobramentos de uma nova postura dos intelectuais franceses. As ideias que surgiram nos anos 1980 marcaram

uma nova configuração desses intelectuais do estruturalismo, o chamado pós-estruturalismo (DOSSE, 2018, p. 20). Nesse sentido, o Maio de 1968 se apesentou como um fato histórico que motivou a crise do método estruturalista, tendo em vista que posteriormente a ele a maioria dos intelectuais elaborou uma autocrítica às suas formulações mais estruturais:

> Subitamente, no alvorecer dos anos 1980, tudo se desequilibra: a maior parte dos heróis franceses dessa aventura intelectual já desaparecera e, com eles, suas obras são rapidamente enterradas pela nova era que chega, acentuando a impressão do fim de uma época. Evitou-se, contudo, o luto que seria necessário para fazer justiça a um dos períodos mais fecundos de nossa história intelectual. (DOSSE, 2018, p. 20)

Nos anos 1980, o que antes era estrutura cedeu lugar para o tema da historicidade, do engajamento e preocupação com o social. "A irrupção desse acontecimento induzia à pesquisa reavaliadora do lugar social do sujeito e ao pensamento que valorizava a ação" (DOSSE, 2018, p. 20). Para Olgaria Matos (1989), os primeiros protagonistas do Maio de 1968 foram os jovens da classe média. "Estes movimentos colocaram no cenário da história uma Comua de Paris não proletária, mas estudantil" [..] "não tinha escopo político definido, não lutou pelo poder ou contra ele" (MATOS, 1989, p. 8), além de ter um posicionamento metacartesiano, pois buscava "pensar fora das ideias claras e distintas, das evidências que catalogam, classificam e tipificam as ideias para pensá-las em um conjunto não contraditório" e metamarxista, "apesar do jargão do movimento se valer de proposições de Marx, sua mensagem real não aceitava mais a noção de teoria e revolução dela provenientes" (MATOS, 1989, p. 8), ou seja, o maio de 1968 motivou uma mudança nas ideias da teoria e da revolução. Marilena Chaui, em sua apresentação à Edição Brasileira do livro *Maio de 68: a brecha*, de autoria de Edgar Morin, Claude Lefort e Cornelius Castoriadis argumenta que:

> Maio de 68 demoliu a imagem comunista da revolução, não somente porque o sujeito político não foi a classe operária, guiada pela vanguarda do partido, (não sendo casual que os vários partidos – leninistas, trotskistas, maoístsa – ocupassem a cena política somente com o fim do movimento estudantil), mas também porque

> a rebelião estudantil não pretendeu a tomada do poder, porém se ergueu contra todas as formas de poder e autoridade, abrindo uma brecha no tecido cerrado da sociedade e da Universidade Francesas. (CHAUI, 2018, p. 19).

Com inspiração na filosofia de Friedrich Nietzsche, o maio de 1868, segundo Olgaria Matos, mobilizou as paixões e os desejos. Nas ruas, a céu aberto, jovens buscavam por seus direitos, havia a proliferação de panfletos, discursos relâmpagos, pregações, *slogans* e libertação da palavra frente a todas as repressões (MATOS, 1989, p. 14). A "imaginação criadora é a invenção de prazeres e de conhecimento" (MATOS, 1989, p. 10), os jovens buscavam o direito da subjetividade e da espontaneidade consciente, elaboraram uma crítica ao mundo burocratizado, desencantado e colocaram como lema a verdade triunfante do desejo (MATOS, 1989, p. 13).

Dito isso, nesse tópico do texto o objeto de estudo é o texto *O prazer do texto*, que, diferente do texto *Análise Estrutural da Narrativa,* publicado na França em 1966, foi publicado em 1973[7], na França. Ou seja, 7 anos de distância entre um texto e outro. Em *O prazer do texto*, Barthes inicia dizendo que "O prazer do texto: qual o simulador de Bacon, ele pode dizer: *jamais se desculpar, jamais se explicar*. Nunca ele nega nada: "Desviarei meu olhar, será doravante a minha única negação" (BARTHES, 1987, p. 6). Barthes apresenta duas noções de texto:

> Como diz a teoria do texto: a linguagem é redistribuída. Ora, *essa redistribuição se faz sempre por corte*. Duas margens são traçadas: uma margem sensata, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela escola, pelo uso correto, pela literatura, pela cultura), e *uma outra margem, móvel*, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais do que o lugar de seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem. (BARTHES, 1987, p. 11)

Parecia haver uma intenção, por parte do autor, de romper com toda uma análise estruturada dos textos, uma vez que esses reproduziam a língua compreendida como correta pela escola, pela cultura, etc. Barthes chama esse estilo de sensato, tendo em vista que a ele é inerente o exercício de "copiar a língua em sua forma canônica". Em *O prazer do texto, ele diz que* "o texto já não tem a frase por modelo; é

7. *Le Plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

amiúde um potente jato de palavras, uma fita de infralíngua" (BARTHES, 1987, p. 13). Barthes vai demonstrando uma nova forma de fazer a crítica, não mais segundo o julgamento do texto sob o juízo do bom ou ruim, do isto ou aquilo, busca fugir de adjetivações e apresenta uma perspectiva que ele chama de nietzschiana, quando na relação com o texto: nem isto, nem aquilo – o texto "*é isso para mim*":

> Se aceito julgar um texto segundo o prazer, não posso ser levado a dizer: este é bom, aquele é mau. Não há quadro de honra, não há crítica, pois esta implica sempre um objetivo tático, um uso social e muitas vezes uma cobertura imaginária. Não posso dosar, imaginar que o texto seja perfectível, que está pronto a entrar num jogo de predicados normativos: é demasiado *isto*, não é bastante *aquilo*; o texto (o mesmo sucede com a voz que canta) só pode me arrancar este juízo, de modo algum adjetivo: *é isso!* E mais ainda: *é isso para mim!* Este "para mim" não é nem subjetivo, nem existencial, mas nietzschiano. (BARTHES, 1987, p. 20)

Todo o texto de Barthes apresenta uma crítica aos textos ditos normativos, bem como a crítica que dilacera o texto para buscar explicá-lo. Parece que mais do que explicar o texto em sua estrutura, nessa nova fase, Barthes buscou tomar o texto por suas intensidades, daí os chamados *texto de fruição*. Para ele, o prazer do texto é uma prática que pode ser dita, é uma resposta à leitura dos Clássicos, da cultura em abundância, da inteligência, da delicadeza, é eufórico e "este prazer pode ser *dito*: daí vem a crítica" (BARTHES, 1973, p. 67). Enquanto nos textos de fruição: "O prazer em porções; a língua em porções; a cultura em porções. São perversos pelo fato de estarem fora de qualquer finalidade imaginável" (BARTHES, 1973, p. 67), daí o grande desafio da crítica:

> *Texto de prazer*: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura. *Texto de fruição*: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (BARTHES, 1987, p. 21, *grifos nossos*)

E conclui que o texto "frui da consistência de seu ego (é seu prazer) e procura sua perda (é a sua fruição)" (BARTHES, 1987, p. 22). Para Barthes, o prazer do texto é irredutível ao seu "funcionamento gramatical", do mesmo modo que o corpo é "irredutível à necessidade fisiológica" (BARTHES, 1987, p. 25). Ou melhor, "o prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias – pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu" (BARTHES, 1987, p. 25). E para concluir a diferença entre texto de prazer e texto de fruição, ele se vale da psicanálise lacaniana "A fruição é in-dizível, inter-dita. Remeto a Lacan (...) Temos, aliás, oriundo da psicanálise, um meio indireto de fundamentar a oposição do texto de prazer e do texto de fruição: o prazer é dizível, a fruição não o é" (BARTHES, 1987, p. 30). Contudo se faz importante indagar a respeito do que se propõe em *O prazer do texto* no que diz respeito ao leitor. Para Fabio Durão, "o texto de gozo abole, a um só golpe, o *sujeito*, o *tempo* e o *espaço*" (DURÃO, 1997, p. 91, *grifos nossos*), mas o desdobramento desse debate ficará para outro momento.

Para Barthes os textos de fruição não são possíveis de serem capturados ideologicamente, bem como trabalham com a linguagem de modo a não responder às demandas ideológicas. Ou melhor: "toda atividade ideológica se apresenta sob a forma de enunciados composicionalmente acabados. Desse modo, "tomemos também esta proposição de Julia Kristeva por seu anverso: todo enunciado acabado corre o risco de ser ideológico" (BARTHES, 1973, p. 66). Constata-se, novamente, o desejo de não obedecer às regras da sociedade da época, para Barthes, a clivagem do texto e sua leitura quebram a unidade moral que a sociedade busca em todo produto humano (BARTHES, 1973, p. 42). Segundo ele, "no texto de prazer, as forças contrárias não se encontram mais em estado de recalcamento, mas de devir: nada é verdadeiramente antagonista, tudo é plural" (BARTHES, 1973, p. 42). Na contramão da ideologia, a qual, para o autor, é alimentada socialmente pela repetição da linguagem, dos códigos etc., ele argumenta que, ao contrário dessa lógica, o Novo é a fruição, o de fazer falar uma linguagem contrária à linguagem das massas, pois essa trabalha repetindo a linguagem, sobretudo, a burguesa, o que ele chama de fora-de-fruição:

> O Novo não é uma moda, é um valor, fundamento de toda crítica: nossa avaliação do mundo já não depende, pelo menos diretamente,

> como em Nietzsche, da oposição do *nobre* e do *vil*, mas da do Antigo e do Novo (o erótico do Novo começou desde o século XVIII: longa transformação em marcha). Para escapar à alienação da sociedade presente, só existe este meio: *fuga para frente*: toda linguagem antiga é imediatamente comprometida, e toda linguagem se torna antiga desde que é repetida. (BARTHES, 1973, p. 52).

O novo, que ele compreende como "arrebatamento desvairado", é o que é capaz de destruir o discurso socialmente repetido. A linguagem que se produz e se dissemina sob a proteção da burguesia é, para Barthes, uma linguagem de repetição. As instituições oficiais são produtoras dessa linguagem: escolas, publicidade, obra de massa, canção "redizem sempre a mesma estrutura, o mesmo sentido, amiúde as mesmas palavras: o estereótipo é um fato político, a figura principal da ideologia" (BARTHES, 1973, p. 54). No caminho inverso está o que ele chama de Novo, ou melhor, a fruição, que é o "arrebatamento desvairado que poderá ir até a destruição do discurso: tentativa para fazer ressurgir historicamente a fruição recalcada sob o estereótipo" (BARTHES, 1973, p. 54).

Em outro momento do texto, Barthes aborda o caráter associal da fruição, para ele, ela é "a perda abrupta da socialidade e, no entanto, não se segue daí nenhuma recaída no sujeito (a subjetividade), na pessoa, na solidão: *tudo* se perde, integralmente. Fundo extremo da clandestinidade, negro de cinema" (BARTHES, 1973, p. 52). Nota-se que, em *O prazer do texto*, Barthes propôs e buscou uma linguagem incapaz de expressar o desejo burguês, sua cultura e modos de vida; por outro lado, também buscou escapar da linguagem popular, justificando que essa, por vezes, também repetia a linguagem burguesa e marcaria a morte de toda magia da linguagem, magia e do exercício de brincar com as palavras (ficção?). A ciência de estudo do texto literário, em termos de método, diante do que foi apresentado por Roland Barthes em *O prazer do texto,* seria uma ciência do devir. Para ele, a ciência do devir é a única capaz de recolher o prazer sem *submetê-lo* ao julgamento moral, e é impossível falar do prazer do texto do ponto de vista da ciência positivista, pois, com o elemento do devir, sua jurisdição é a da ciência crítica e o prazer é o seu princípio.

Conclusão

Por meio dos dois textos apresentados, percebemos como as duas fases da trajetória intelectual de Barthes se expressam. No texto *Análise estrutural da narrativa,* Barthes elaborou uma técnica burocrática de análise literária, contudo, rompeu com seu próprio método e esse rompimento se manifestou no livro *O prazer do texto*. Por meio da escrita, no caso do texto *O prazer do texto*, Barthes reivindicou uma linguagem que fosse incapaz de ser apreendida pelas formas canônicas de análise. Ao fazer esse movimento, ele direcionou a crítica ao modelo de linguagem comum, sobretudo burguesa, pois, para ele, ela trabalha com a repetição e está situada na esfera de produção humana que responde a julgamentos morais.

No texto *Análise estrutural da narrativa*, tem-se um Barthes que orienta o olhar do crítico no que tange ao estudo do texto; por outro lado, em *O prazer do texto*, temos outro Barthes, o que desafia a crítica. O rompimento do autor com o método estruturalista de análise dos textos foi também uma forma de empreender uma crítica a tudo que havia sido produzido no passado, pois, para ele, toda linguagem passada, comum, burguesa carregava consigo uma ideologia, tendo em vista sua repetição tanto pela burguesia francesa quanto pela classe popular, o que acabava por fundamentar e reproduzir o modelo de vida burguês.

Nota-se, também, uma mudança no vocabulário: ao invés de análise, estrutura, personagens, narrativa, apresentados em *Introdução à Análise estrutural da narrativa*, tem-se o desejo, o prazer, a fruição, o devir, o gozo, o erótico em *O prazer do texto*. Ambos os textos servem de panorama inicial a respeito de duas fases do Barthes que podem auxiliar em estudos posteriores.

Referências

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BARTHES, Roland. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In: BARTHES, Roland;.TODOROV, T; GREIMAS, A. J.; BREMOND, C.; ECO, U. GRITTI, J.; MORIN, V.; METZ,C.; GENETTE, G. (Ed.) *Análise Estrutural da Narrativa.* Vozes: Rio de Janeiro, 2011.

BRANDINI, Laura Taddei. Roland Barthes no Brasil, via traduções. *Cadernos de Tradução.* Florianópolis, nº 34, p. 120-141, jul./dez. 2014. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2014v2n34p120. Acesso em: 20 jan. 2021.

CALVINO, Italo. *Por que ler os Clássicos?* Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

CHAUI, Marilena. Breve apresentação à Edição Brasileira. In: LEFORT, Claude; CASTORIADIS, Cornelius; MORIN, Edgar. *Maio de 68:* a brecha. Organização e tradução de Anderson Lima da Silva, Marta Coletto Costa. São Paulo: Autonomia Literária, 2018.

DURÃO, Fábio Akcelrud. *Uma leitura da dialética e a dialética do texto:* duas posições no debate da teoria literária contemporânea. 1997. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária), UNICAMP, 1997. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/CAMP_9800e-7634005689b2bd7529f293f4837. Acesso em: 04 fev. 2021.

DOSSE, François. *História do estruturalismo:* o campo do signo, 1945-1966. Volume I. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Editora UNESP, 2018.

DOSSE, François. *História do estruturalismo:* o canto do cisne, de 1967 a nossos dias. Volume II. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Editora UNESP, 2018.

LEFORT, Claude; CASTORIADIS, Cornelius; MORIN, Edgar. *Maio de 68:* a brecha. Organização e tradução de Anderson Lima da Silva, Marta Coletto Costa. São Paulo: Autonomia Literária, 2018.

MATOS, Olgaria. *Paris 1968:* as barricadas do desejo. Coleção Primeiros Passos. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral.* Organizado por Charles Bally; Albert Sechehaye; com colaboração de Albert Riedlinger; prefácio da edição brasileira Isaac Nicolau Salum. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 27 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

Iracema Guimarães Vilela: ficcionista e cronista

Milena Ribeiro Martins (UFPR)[1]

Ausências na história da literatura brasileira

Na leitura de contos e romances brasileiros da década de 1920, procurando ir além dos estreitos limites delineados pela História da Literatura (no escopo do projeto *A prosa de ficção brasileira dos anos 1920*), observa-se a atenção dada por ficcionistas brasileiros à representação realista de aspectos da vida íntima e social de mulheres, incluindo afetividade, sexualidade, casamento, adultério, aborto, escolarização, prostituição e, em pequena medida, sua profissionalização. Em análise feita anteriormente, observou-se que a representação ficcional de moças e mulheres em romances e contos da década de 1920

> [...] permit[e] observar um certo grau de emancipação feminina – afinal elas circulam, trabalham, frequentam espaços públicos –, mas sua liberdade é instável e relativa: está sempre presente o risco de cruzarem a fronteira da moralidade, passando de honradas a perdidas. O julgamento social a que elas estão sujeitas parece derivar antes de uma imagem mantida à custa de segredos do que de condutas moralmente ilibadas. (MARTINS, no prelo)

A despeito do interesse de escritores pela representação da vida feminina, são pouco conhecidas as ficcionistas brasileiras dos anos 1920, e raras são as obras dessas escritoras que tenham sido republicadas nas últimas décadas. Para quebrar o círculo vicioso de desconhecimento e desinteresse, nossa pesquisa tem buscado suas fontes em coleções de obras raras, sebos e arquivos jornalísticos, analisando-os segundo uma ótica que combina aspectos da História do Livro com a análise literária contextualizada, procurando compreender e ampliar os limites estreitos dos critérios estéticos da História da Literatura tradicional.

As histórias da literatura brasileira não mencionam o nome de Iracema Guimarães Vilela, nem seu pseudônimo, Abel Juruá. Seu livro

1. Graduada em Letras (Unicamp), Mestre e Doutora em Teoria e História Literária (Unicamp), Docente da UFPR.

mais citado é uma biografia de seu pai, Luís Guimarães Júnior (1845-1898), diplomata, escritor, membro fundador da Academia Brasileira de Letras (VILELA, 1934). O irmão de Iracema, Luís Guimarães Filho (1878-1940), foi, como o pai, diplomata, escritor e membro da ABL, eleito em 1917. É sobretudo de documentos e biografias dos dois escritores-diplomatas que depreendemos alguns poucos dados a respeito de Iracema. É provável que ela tenha nascido entre 1875 e 1877, na Europa, assim como seu irmão, Luís, nascido em Roma em 1878, e como a filha primogênita do casal, também batizada de Iracema, nascida em Londres, em 1874, e falecida "pouco tempo depois" (ROUANET, MOUTINHO, ELEUTÉRIO, 2009, p. 96). O nome Iracema é declaradamente uma homenagem à personagem de José de Alencar, de quem Luís Guimarães Junior era amigo. A mãe, Cecília Canongia Guimarães, faleceu em 1882, aos 28 anos de idade, razão pela qual os quatro filhos do casal foram entregues "aos cuidados da avó materna, que residia em Portugal, enquanto o pai continuava a vida diplomática" (LUÍS..., s/d). Sabe-se que, depois disso, Luís (irmão de Iracema) estudou na Universidade de Coimbra. É possível que Iracema também tenha passado parte da infância e juventude em Portugal, onde pode ter sido educada – mas essas são especulações. Não se sabe quanto de sua infância e juventude foi vivida na Europa e no Brasil.

Iracema Guimarães casou-se em 1901 com Gastão de Azevedo Villela e, a partir de então, incorporou o sobrenome do marido, como era de se esperar naquele tempo (FELICITAÇÕES, 1901, p. 02). Pelas páginas dos jornais reunidos na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, identificamos cacos de informações biográficas: Iracema faz aniversário em 01 de novembro; ela e Gastão tiveram dois filhos, Gustavo Adolpho e Gilberto Guimarães Villela; Iracema faleceu em 1941 (MUNDO..., 1941, p. 2).

Além desses dados da vida familiar, nos quais Iracema é filha, irmã e esposa, ela também foi escritora: foi uma das 23 mulheres ficcionistas que tiveram romances ou contos publicados em livro no Brasil na década de 1920, e cujos nomes também se tornaram desconhecidos, em sua maioria (MARTINS, no prelo). De um total de cerca de quinhentas obras de ficção publicadas na década de 1920 no país, quarenta são de autoria feminina, e quase todas são obras de difícil acesso, nos dias de hoje, mesmo aquelas que já estão em domínio público.

Os livros de Iracema Guimarães Vilela são objetos raros, ainda que ela tenha sido publicada por algumas das mais importantes editoras

do seu tempo e, do mesmo modo, tenha sido colaboradora de importantes periódicos, como *O País*, do qual ela foi cronista, e *O Malho*, em que publicou textos de gêneros variados. Eis aqui os livros de sua autoria: *Nhonhô Rezende* (1918), romance publicado pela Livraria Editora Leite Ribeiro & Maurillo; *A Veranista* (1921), novela epistolar publicada por Monteiro Lobato & C. editores; *Uma aventura* (1925), contos publicados pela Cia. Gráfico-Editora Monteiro Lobato; e *Senhora condessa* (1939), romance publicado pelos Irmãos Pongetti editores.

Os três primeiros foram publicados sob o pseudônimo Abel Juruá; o último, *Senhora condessa*, foi assinado com seu nome civil. Além desses, houve também uma peça de teatro, *A hora do chá*, que circulou como plaquete, e crônicas, nunca publicadas em livro.

Em periódicos dos anos 1920, garimpamos algumas poucas imagens da escritora: a principal delas, publicada em página inteira da *Revista do Brasil* (GALERIA..., 1924); a segunda imagem, publicada no jornal *A Manhã*, junto do anúncio da sua peça *A hora do chá*, que seria encenada por uma companhia argentina, no Rio de Janeiro, em tradução de Benjamin de Garay (UM TRIUNFO..., 1926, p.1); e a terceira, junto de uma breve entrevista concedida pela autora ao periódico *Vida doméstica* (QUAL A..., 1928, p. 52).

Essa escritora, hoje obscura, foi mencionada de passagem por Carlos Drummond de Andrade, que assim noticiou sua morte: "Abel Juruá, que na vida civil era a sra. Iracema Guimarães Vilela, não deixou um grande sulco na nossa literatura, mas tinha leitores fieis, que deploram o seu falecimento" (ANDRADE, 2000, p. 50). O elogio é muito econômico, especialmente em se tratando de um necrológio. Dentre os leitores fieis da escritora estava Maria Eugênia Celso, que escreveu um necrológio mais extenso e afetuoso sobre Iracema, colocando-a ao lado das "duas prosadoras máximas do Brasil de outrora", Julia Lopes de Almeida e Carmen Dolores (CELSO, 1941, p. 5).

Tratemos então de seu romance epistolar.

Cartas da roça e da metrópole

O gênero que aparece na folha de rosto do livro *A Veranista* é "novela". Apesar dessa atribuição, parece-nos mais adequado considerá-lo um romance, por sua extensão e pela variedade de personagens. O termo "novela" era muito usado, nos anos 1920, para designar contos longos

publicados ao lado de outros mais breves: é o caso de *A mulher que pecou* (1922), de Menotti Del Picchia, cujo subtítulo é "novela", e *Novelas Doidas* (1921), livro de contos de Viriato Correia. Trata-se de uma designação flutuante nos anos 1920 no Brasil, aplicada ora a contos, ora a romances; além disso, servia também para dar nome a coleções, como a Novela Nacional, de São Paulo, e a Novela Paranaense.

A Veranista foi publicada inicialmente como folhetim de periodicidade diária nas páginas do jornal carioca *O País*, entre 16 de fevereiro e 28 de março de 1921 (com poucas interrupções). No mesmo ano, foi publicada em livro, em dois volumes, por Monteiro Lobato & C. editores, inaugurando a coleção Biblioteca da Rainha Mab, caracterizada por um projeto gráfico peculiar, especialmente por suas dimensões diminutas (MARTINS, 2016, p. 155).

O livro é composto predominantemente por cartas trocadas entre a personagem principal, Altair, e uma amiga, a quem ela conta suas impressões de viagem a Santa Irineia, vila interiorana na qual ela passa alguns meses, com a mãe, em visita ao irmão, que trabalha lá como engenheiro. As cartas dedicam-se sobretudo a descrever os habitantes de Santa Irineia, cujos hábitos são analisados e, em geral, ridicularizados por Altair. Dentre as cartas mais interessantes estão aquelas em que se narram e avaliam alguns eventos culturais da vila: um leilão, uma procissão religiosa, uma performance de bailarinos espanhóis. Esse último acontecimento, repudiado pelos moradores mais moralistas, teve por sequência o adoecimento da bailarina e uma cena engraçada de atendimento médico remoto, com a esposa do médico interferindo na sua atividade, por ciúme.

Altair se distingue do grupo social de Santa Irineia por ser alfabetizada, intelectualizada e um tanto debochada com relação aos habitantes do local, especialmente as mulheres, mais dedicadas a prendas domésticas. Paulo prefere o interior à capital e repreende a irmã por perturbar a paz da vila.

Santa Irineia é caracterizada como um local parado no tempo, preso no passado: "impregnada ainda de um faceto gosto arcaico"; suas casas são descritas como "habitações vetustas – verdadeiros casulos de avoengos remotos" (JURUÁ, 1921, v. 1, p. 33); e mesmo a natureza (bastante elogiada) parece funcionar num ritmo lento, avesso ao frenesi da modernidade: por exemplo, há um "preguiçoso riacho [que] desdobra pesadamente a grossa cauda" (idem, p. 34). Esse modo de representar a sociedade e a natureza se assemelham ao tratamento

dado a ambas por escritores como Monteiro Lobato e Valdomiro Silveira – em *Cidades Mortas* (1919) e *Os caboclos* (1920), por exemplo. Numa das últimas cartas, a relação entre um homem pobre e uma jabuticabeira plantada por ele é recoberta por um lirismo ímpar, que enternece mesmo o coração duro de Altair.

Em contraposição ao ponto de vista da moça urbana, a imagem que os moradores de Santa Irineia fazem do Rio de Janeiro é de um lugar insalubre e perigoso. Esse julgamento respinga na imagem das forasteiras, dignas da desconfiança dos provincianos:

> Dizem que na Capital há moléstias bravas, além do pessoal atracar a gente nas ruas para roubar e matar... [...] Dizem que as moças da moda, "vévem" com as pernas à mostra até os joelhos, os peitos à mostra, sem mangas, E as cargas besuntadas de alvaiade, e parece que há uma avenida, onde os homens ficam parados toda a tarde, como uns estúrdios, a dizer "bobages" às moças e às velhas também, havendo mesmo escarcéus por via de beliscadelas nas pernas, nos tais cinemas onde pintam a manta. Aquilo por lá está bravo![2] (idem, p. 95-97)

Também há algumas cartas escritas por moradores de Santa Irineia para pessoas de fora, tratando dos efeitos da estadia das veranistas na vila pacata. Numa delas, Semíramis principia dizendo que não vai "levantar a opinião contra uma personagem tão grada", mas em seguida desmerece-a, qualificando Altair como "ave de arribação" (JURUÁ, 1921, v. 2, p. 7-8). Anuncia à interlocutora o desejo de visitá-la, depois que tiver protegido a vila do perigo:

> Na minha opinião, os provincianos deveriam interceptar com um cordão sanitário a invasão dos aventureiros, chegados de portos suspeitos e contaminados por moléstias de toda a sorte. [...] Parece que a Capital é pouco vasta, uma vez que eles infestam os nossos territórios. (idem, p.14)

Altair, moça metropolitana, educada na Europa, sente prazer em ser admirada e invejada pelos moradores da vila: "Regozijei-me, confesso-o, com a admiração que a minha silhueta civilizada despertava nos habitantes simples que corriam alvoroçados às portas das habitações para me verem passar" (JURUÁ, 1921, v. 1, p. 39). E deplora a falta

2. Ao longo deste artigo, atualizamos a ortografia das citações, mas não modificamos elementos de estilo.

de estrutura da cidadezinha, onde o comércio é acanhado – "só existe uma decrépita farmácia, adornada com meia dúzia de frascos mofados e uma venda que tem a missão enciclopédica de impingir simultaneamente chapéus, calcados, roupas feitas, quitandas e drogas..." (idem, p. 105), não há iluminação nas ruas, tampouco escolas. "Não há bondes como em algumas cidades do Interior [,] não há carros nem taxis, não há conforto algum, enfim" (idem, p. 107). Altair só encontra consolo na natureza do lugar, adjetivada como suave, generosa e mística.

Nesse ambiente percebido pelos seus contrastes com a cidade de origem, Altair provoca os sentimentos de um rapaz solteiro, de um outro casado e se sente progressivamente interessada por um terceiro, o médico da cidade, que, como outros homens, foi educado na cidade grande. O enredo propriamente dito é feito de poucos acontecimentos e muitas impressões; gira em torno de relações sociais suscitadas pela presença das mulheres da cidade no ambiente sertanejo; e tem um desfecho romântico: termina com a percepção do risco dos *flirts*, a desilusão arrasadora de um dos pretendentes e uma promessa de casamento entre Altair e Sérgio, o médico misantropo.

O interesse da leitura da obra nos dias de hoje reside nos embates e opiniões sobre as expectativas dos citadinos e dos interioranos. Também interessa a percepção de que o trânsito de pessoas evidencia as diferenças, acentua conflitos entre modos de vida, de tal forma que as personagens refletem sobre a identidade da roça ou da capital a partir desses embates e conflitos. Diferentemente dos romances *Marta* (1920), de Medeiros e Albuquerque, e de *Mademoiselle Cinema* (1923), de Benjamin Costallat, por exemplo, em que os encontros se dão entre pessoas do mesmo círculo social, quase todos urbanos e ricos, aqui os conflitos são gerados pelo choque entre modos de vida, formação cultural, hábitos e expectativas. Há apenas uma personagem feminina (Paulina) que se vincula aos dois ambientes – o Rio e Santa Irineia – e consegue perceber a beleza e a força de algumas manifestações culturais do interior, consegue entender a desconfiança das mulheres com relação aos modos da forasteira e age sobre Altair, com sutileza, atenuando sua postura sarcástica e superior.

A Veranista não é uma narrativa moralizante, que apregoe a superioridade do interior sobre a cidade, ou vice-versa, nem de hábitos citadinos sobre os interioranos. Nisso, distingue-se de *Cabocla*, de Ribeiro Couto, romance de 1931. *A Veranista* tampouco acentua diferenças tecnológicas, com alusão a máquinas, instrumentos e equipamentos

modernos, como fez Eça de Queiróz em *A cidade e as serras* (1901); a personagem Altair faz referência a bondes e iluminação elétrica, é verdade, mas o que distingue interior e capital com mais intensidade, nas suas cartas, são os hábitos, o flerte, a leitura e a moda.

Além disso, dado o desconhecimento do que seja a ficção de autoria feminina, a leitura desse romance epistolar é digna de interesse justamente porque, tendo sido escrito por uma mulher, coloca em primeiro plano uma protagonista voluntariosa, insubmissa, que avalia com acidez o estado de abandono de boa parte das mulheres da vila: sem estudos, sem livros, presas às limitações da rotina doméstica. Os homens, quase todos, saíram da vila para estudar, têm outras referências culturais; as mulheres estão mais presas e limitadas. Não só a personagem Altair, mas também suas antagonistas (especialmente Zuleika) percebem a limitação das suas possibilidades de desenvolvimento individual. Da diferença emergem a inveja e a rivalidade, o menosprezo e o riso debochado.

"Levo o mundo e não vou lá"[3]

Iracema não percorreu uma estrada muito trilhada, ao escrever um romance epistolar, uma vez que o gênero é raríssimo na literatura brasileira, segundo Antonio Candido. (1993, p. 57) Ao lado de *A correspondência de uma estação de cura* (1918), de João do Rio, o crítico se lembra do *Correio da roça* (1914), de Julia Lopes de Almeida. Houve outros, antes e depois, mas de fato foram poucos, embora cada estudioso possa ir acrescentando um ou dois do seu repertório. Julio Castañon Guimarães acrescentou um predecessor, *O marido da adúltera* (1882), de Lúcio de Mendonça (2004, p. 217). A esse pequeno grupo, acrescentamos *A Veranista* e ainda um último título, de que encontramos menção em leilões virtuais: *O meu único amor: novela epistolar* (1928), de Francisca de Basto Cordeiro e Gastão Penalva.

Dada a escassez de romances do gênero, a aproximação e comparação entre alguns dos seus elementos pode ser digna de interesse.

A correspondência de uma estação de cura reúne cartas de banhistas de um hotel em Poços de Caldas, no qual se hospedam sobretudo

3. Refrão da música "ECT", de autoria de Marisa Monte, Nando Reis e Carlinhos Brown.

pessoas milionárias ou ricas, aristocráticas e burguesas, vindas do Rio de Janeiro, de São Paulo e Ribeirão Preto. Há também alguns que agem como se fossem ricos e vão deixando dívidas pelo caminho, e há ainda malandros, prostitutas e artistas, que gravitam em torno dos endinheirados. Todos eles jogam, flertam, comem, se exibem e se divertem num hotel concorrido de uma estação de águas, no qual no entanto não há doentes: "Avisos por todos os lados participam aos doentes de verdade que o lugar não os admite. É exclusivamente de cura mundana. [...] Há políticos, fazendeiros, comerciantes, principalmente negociantes portugueses" (RIO, 1918, p. 4-7). As doenças toleradas no espaço do hotel são a neurastenia e a obesidade, ambas associadas (no livro) à riqueza, ao ócio e à vida moderna.

Com pouca mistura de classes sociais e mesmo nenhuma menção a envolvimento com a cultura local, para a maioria dos hóspedes a viagem é apenas um deslocamento espacial controlado. Os poucos encontros surpreendentes talvez constituam o melhor do texto. Teodomiro, um dos mais importantes missivistas, aventura-se fora dos limites do hotel e vai se banhar em fontes onde se banham "batalhões de todos os hotéis" (idem, p. 103). Lá, ele sente prazer em observar a intimidade de desconhecidos, dentre os quais mulheres "de vida alegre" e trabalhadores. O aludido *prazer macabro* do observador não está apenas na visão da pobreza e da doença, mas na percepção das máscaras, da hipocrisia em que vivem os endinheirados que se hospedam com ele no grande hotel: "Saio desses lugares desanimado. Para que a vida? Por que esse amor à vida, esse apetite de mentira de existência sem saúde, propagando o mal? Que prazer haverá em viver assim, parecendo são de corpo?" (idem, p. 104).

A reflexão prenuncia a cena chocante da visita a tia Rita, uma pobre velha, deformada pelo reumatismo, que, apesar do sofrimento constante por vinte anos, é apegada à vida como ninguém. O contraste entre o quarto escuro da velha doente e os salões do hotel desconcerta a aparente harmonia, desnuda as mazelas de ricos e pobres e demanda um outro olhar para essa riqueza esnobe, da qual Teodomiro faz parte: composta por pessoas que desconhecem o país, que se refugiam do presente beligerante num ambiente protegido, tanto quanto possível entre iguais, sem maiores embates ou conflitos.

Em carta anterior, o mesmo Teodomiro Pacheco apresentara o caboclo Joaquim, um pobre diabo que não comia, estranhamente semelhante ao "artista da fome" de Kafka. (2011) Inicialmente, o jejuador

desperta o interesse e o descrédito dos hóspedes; depois, passado o frêmito inicial, o interesse por Joaquim se esgota; substitui-lhe o seu oposto, um italiano que come o quanto lhe pagarem para comer. A perplexidade do neurastênico Teodomiro só aumenta com a observação do efeito desses tipos incomuns sobre os hóspedes do seu círculo social. O estranho não são apenas os outros, os pobres diabos, tortos, famintos ou glutões, mas os ricos convivas do hotel, cujas reações são observadas e analisadas por ele.

Ainda que Teodomiro seja, em muitos sentidos, um alienado, seus comentários argutos convidam a ler com malícia os hábitos de uma elite hipócrita, conservadora e autoprotetora. O conservadorismo se apresenta de modo lapidar numa formulação de uma velha senhora articuladora, que comenta: "Eu, que recordo o tempo áureo do segundo império, faço o possível para que a primeira República com ele se pareça" (RIO, 2018, p. 63-64). Num contexto de Belle Époque e modernização, o esforço por manter vivo o passado causa espanto.

Os encontros e confrontos com diferentes classes sociais poderiam se dar, por exemplo, com funcionários do hotel. Mas eles não chegam a ser personagens importantes, com exceção do porteiro, que, na última carta, é identificado como aquele que interceptou as cartas remetidas pelos hóspedes e transcreveu cada uma delas num "livro razão", como se elas fossem parte da contabilidade do hotel. Uma vez preso esse funcionário enlouquecido, o hóspede Teodomiro desviou o livro razão e o enviou a um destinatário final, Godofredo de Alencar, que vem a ser heterônimo e personagem de João do Rio (CANDIDO, 1993, p. 61; COSTA, 2005, p. 43).

Assim se explica, ficcionalmente, como as cartas puderam ser lidas em conjunto por um leitor que não era o seu destinatário original, numa organização cronológica que permite o estabelecimento de vínculos entre os assuntos tratados em cada carta, compondo uma trama a partir do entrelaçamento dos episódios narrados por diferentes remetentes. O resultado é a fragmentação dos pontos de vista a respeito de uma variedade de acontecimentos e personagens.

A tensão narrativa é frouxa, na medida em que há uma variedade de remetentes (quinze ao todo), não há resposta às cartas enviadas; falta um paratexto introdutório que organize os textos, dando-lhes unidade – ausência suprida apenas na última carta, com a "explicação final" qualificada como desnecessária, mas de fato bastante significativa para garantir um maior grau de coesão entre os textos.

Na medida em que a leitura avança, a repetição dos nomes de remetentes, a alusão deles a hóspedes, parentes e outras figuras permitem perceber melhor os fios de algumas tramas, dentre as quais se sobressaem os movimentos em torno do casamento entre Olga e Olivério. Além disso, o ambiente do hotel e uma certa unidade de classe entre os missivistas favorecem a coesão entre os cacos desse caleidoscópio.

Em sua análise, Candido elogia a "visão múltipla" dessa narrativa e considera que João do Rio "elabor[ou] uma espécie de contraponto narrativo anterior à difusão desta técnica na literatura contemporânea" (p.62), por sua vez Viriato Correia criticara a falta de entrecho da obra. No calor da hora, o crítico (ficcionista e dramaturgo) descartou sem meias palavras o gênero romance, subtítulo da obra:

> E "A correspondência de uma estação de cura" é um romance?
>
> É uma série admirável de crônicas ardentes, magníficas, cintilantes, feitas num estilo que esplende e emociona pelos imprevistos, cheias daquele turbilhão de paradoxos e de ironias que sempre foram a nota mais encantadora do estilo do escritor do "Cinematógrafo".
>
> Não é um romance.
>
> O romance caracteriza-se pela substância do entrecho, pelos lances, digamos romanescos, quer do exterior, quer do fundo das almas. O romance é uma história qualquer mas uma história, e uma história em que se possa tocar e que se possa palpar, uma história que vibratibile [sic] o coração ou o espírito. Até mesmo os escritores que mais se preocuparam em dar ao romance a feição de crônica da época não deixaram de lado o molde que distingue a modalidade romanesca. Não se pode compreender o romance sem história, sem entrecho.
>
> E "A correspondência de uma estação de cura" não tem enredo.
>
> Há um leve e vago fio de história, mas esse tão vago e tão leve que não pode constituir aquilo que se exige para firmar o gênero romance. (CORREIA, 1918, p. 4)

Esse ponto de vista, fundamentado num modelo narrativo tradicional, encontra eco em formulações de Tristão de Athayde e Sérgio Buarque de Hollanda, que, poucos anos depois, lamentavam a decadência do romance. O jovem Sérgio Buarque previa a "substituição dos homens de letras pelos simples *reporters* e pelos *noticia-sinhadores* de jornais" (HOLLANDA, 1996, p. 105). O ritmo da vida

moderna também foi percebido por Tristão de Athayde como causa de mudanças estruturais no romance brasileiro do ano de 1920. Em suas palavras,

> [...] a tendência geral do nosso romance contemporâneo, e provam-no bem os exemplos de 1920, é fugir do romanesco aproximando-se da vida. [...] Se há justamente uma observação a fazer sobre os nossos romancistas é a relativa exiguidade de entrecho, perante a abundância de episódios e pormenores. Nos nossos romances modernos, em geral, não se passa grande coisa. [...] Não é, porém, de ausência ou pobreza de imaginação que, deriva a nossa carência de romancistas [; é] antes daquela nossa predileção já apontada pela literatura improvisada. O romance exige, naturalmente, além de qualidades estéticas que possuímos, aquisições técnicas que ainda não nos são comuns. (ATHAYDE, 1921, p. 122)

Viriato Correia não estava sozinho, portanto: a percepção de que algo estava transformando os romances por dentro é formulada pelos dois críticos como defeito, como tendência a ser enfrentada. Resta saber se o entrelaçamento entre crônica e romance é próprio do gênero epistolar, ou se é algo mais abrangente, que atingiu também outros romances.

A fragmentação das percepções individuais conjuga-se bem com o gênero epistolar, tanto na obra de João do Rio, como na de Iracema Guimarães Vilela. Distintos em alguns aspectos essenciais, como vimos, os dois romances epistolares estão marcados indelevelmente por elementos estilísticos da crônica: crônica social ou mundana, no caso de João do Rio; crônica de viagens, no caso de Abel Juruá.[4] A linguagem cotidiana, o descompromisso de quem analisa com certa despretensão, mas também com acuidade e ironia, podem ser percebidos também nesse gênero jornalístico aparentemente despretensioso, que é a crônica.

4. As crônicas de viagens foram relativamente numerosas no começo do século. Alguns exemplos: *Jornadas no meu país* (1920), de Julia Lopes de Almeida; *Pathé-baby* (1928), de Alcântara Machado; *América* (1932), de Monteiro Lobato; *O turista aprendiz*, de Mário de Andrade (publicado postumamente, em 1976), dentre outros.

Jornal: laboratório do romance

Assim como *A Veranista*, as cartas que compõem os romances epistolares de João do Rio e de Julia Lopes de Almeida foram publicadas anteriormente nas páginas do jornal *O País*, o que parece não ser apenas uma coincidência, mas indício de que o gênero teve boa aceitação entre seus leitores. Ao mesmo tempo, a fragmentação narrativa se prestava à leitura periódica, interrompida por notícias do dia-a-dia.

O breve intervalo entre a publicação periódica e a edição em livro parece ser, também, um indício de que as editoras apostaram no sucesso das obras e/ou no renome dos escritores-jornalistas. Todos os três foram cronistas do jornal *O País*. As crônicas publicadas por Iracema Guimarães Vilela dormem nas páginas desse jornal, à espera de edição e de estudos.

Os romances de João do Rio e de Julia Lopes foram publicados nos mesmos espaços das crônicas, em geral na primeira ou segunda página do jornal, frequentemente ocupando mais do que uma coluna. Já o romance de Iracema Guimarães Vilela foi publicado em rodapés; o espaço destinado a ela parece ter sido fixo, de tal modo que algumas cartas, por serem mais extensas que o rodapé, foram cortadas, aparecendo em mais de um número do jornal. Com periodicidade diária, os cortes não representavam perda tão significativa quanto poderiam representar caso os intervalos tivessem sido mais longos.

Dentre os três, a colaboradora mais longeva d'*O País* parece ter sido Julia Lopes de Almeida. Sua presença constante nas páginas do jornal talvez tenha estimulado os leitores a lhe escreverem. No dia em que publicou no jornal o segundo capítulo do *Correio da Roça*, a escritora apresentou uma carta de uma leitora, que lhe enviava opiniões e comentários sobre o capítulo um e temas correlatos. Por meio desse indício de recepção (real ou fictício), a escritora convidava seus leitores a lhe escreverem, participando da construção do romance:

> O que desejo e peço é que no correr da série do – *Correio da roça* – os leitores que pelos seus estudos ou pela sua prática possam concorrer para emendar ou elucidar os enganos ou erros das minhas correspondentes o façam com máxima franqueza, em carta a mim dirigida, não só para que a sua experiência lhes corrija os defeitos, como para que ainda mais tarde sirvam de lição a terceiros. Para isso porém é necessário que as cartas venham firmadas por um nome verdadeiro, e nunca por um pseudônimo. (ALMEIDA, 1909, p.1)

Interessa destacar nessa chamada – feita em lugar de prestígio, na primeira página do jornal – que a escritora se apresenta como editora das cartas, não como sua autora, artifício retórico que pode exercer algum efeito sobre leitores desavisados, nublando as fronteiras entre ficção e realidade, ou no mínimo produzindo alguma dúvida sobre a existência das correspondentes no mundo real. Ao insistir para que seus leitores usassem seus nomes verdadeiros, furtando-se ao ímpeto de se esconderem por trás de um pseudônimo, a escritora resguarda para si o espaço da ficção.

Dado que há – salvo melhor juízo – poucos documentos a respeito da efetiva leitura de obras literárias no começo do século XX, esse diálogo aberto entre autora e leitora exerce um papel importante. Supondo que seja uma carta de leitora real, e não uma estratégia ficcional de divulgação da série ou de apelo a leitores empíricos, o diálogo pode suscitar novas pesquisas, em busca de leitoras-missivistas, que, estimuladas por cartas fictícias, tenham se tornado também colaboradoras. Uma pista de que se trata de diálogo efetivo com leitores empíricos é a menção, em outro momento, de dados de um leitor e uma leitora que se corresponderam com a autora, enviando-lhe indicações que ela prometia aproveitar (ALMEIDA, 1910, p. 1).

A cotidianidade do jornal, a periodicidade das colaborações dos três escritores e o caráter privado do gênero epistolar podem ter funcionado como estímulos para a aproximação e o diálogo entre os escritores e seu público. Pesquisas futuras podem aprofundar a compreensão desse tipo de diálogo.

Passado mal conhecido

Considerando "o caráter complexo da experiência modernista brasileira", que levou Monica Pimenta Velloso a preferir o termo *modernismos* ao seu uso no singular, concordamos com o ponto de vista da historiadora, que considera as décadas iniciais do século XX como um período de "desencadeamento de vários movimentos que, ocorrendo em distintas temporalidades e espaços, atingiram de forma diferenciada, é claro, todo o País" (VELLOSO, 2010, p. 29).

A escassez de estudos a respeito de obras de escritoras modernas tende a produzir a falsa sensação de um vazio no cenário cultural brasileiro: não obstante, pesquisas permitem afirmar que houve

um número importante de escritoras atuantes na produção ficcional e no jornalismo, para além de outros gêneros como poesia e memória, por exemplo, nos quais é sabido que há uma variedade de nomes femininos. No que diz respeito aos anos 1920, nossas pesquisas permitiram identificar até o momento trinta e uma ficcionistas brasileiras, cujas obras foram efetivamente publicadas por editoras nacionais naquela década (MARTINS, no prelo).

Encontrar e reinterpretar obras de autoria feminina, segundo cremos, é um movimento crescente, que depende de bons acervos e de um esforço em prol do acesso a obras em domínio público. A recolocação em circulação dessas obras permitirá a reavaliação de aspectos da literatura e da sociabilidade femininas de há um século. Novos tempos suscitam novas leituras: o movimento de revisão da história da literatura e de releitura de obras esquecidas sob a poeira do tempo tende a suscitar reavaliações das obras propriamente ditas, como também de importantes agentes desse sistema literário, dentre os quais editores e críticos.

Referências

ALMEIDA, Julia Lopes de. Correio da roça. II. *O Paiz*. Rio de Janeiro, n. 09125, p. 1, 28 set. 1909. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/178691_03/20930. Acesso em 27 set. 2021.

ALMEIDA, Julia Lopes de. Dois dedos de prosa. *O Paiz*. Rio de Janeiro, n. 09241, p. 1, 3 mai. 1910. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/178691_04/1630. Acesso em 27 set. 2021.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Conversa de livraria*, 1941 e 1948. Porto Alegre: Editora Age; São Paulo: Editora Giordano, 2000.

ATHAYDE, Tristão de. A literatura em 1920. *Revista do Brasil*. São Paulo, n. 65, p. 118-129, mai. 1921. Disponível em: https://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/26290. Acesso em 24 set. 2021.

CANDIDO, Antonio. Cartas de um mundo perdido. *In*: CANDIDO, A. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 53-63.

CELSO, Maria Eugênia. Iracema Guimarães Vilela. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 0082, p. 5, 8 abr. 1941. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_06/9105. Acesso em 17 set 2021.

CORREIA, Viriato. A correspondência de uma estação de cura. *A Rua*,

Rio de Janeiro, n. 00199, p. 4, 21 jul. 1918. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/236403/6665. Acesso em 24 set. 2021.

COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel*: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

FANGUEIRO, Maria do Sameiro. Luiz Guimarães Junior. *In*: *Periódicos & Literatura*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional digital, s/d. Disponível em: http://bndigital.bn.gov.br/dossies/periodicos-literatura/personagens-periodicos-literatura/luiz-guimaraes-junior. Acesso em: 2 out. 2021.

FELICITAÇÕES. *O Paiz*, Rio de Janeiro, n. 06109, p. 2, 30 jun. 1901. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/178691_03/2762. Acesso em 02 out. 2021.

GALERIA dos editados. *Revista do Brasil*, São Paulo, n. 106, [página não numerada], outubro de 1924. Disponível em https://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/26331. Acesso em 17 set 2021.

GUIMARÃES, Julio Castañon. "The epistolary genre and Brazilian modernism". *In*: VALDÉS, M. J.; KADIR, D. (ed.) *Literary Culture of Latin America*: a comparative history. New York: Oxford University Press, 2004. p. 216-226.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. "A decadência do romance". *In*: *O espírito e a letra*. Vol.1. Org.: Antônio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 105-107.

JURUÁ, Abel. *A Veranista*. 2 v. Coleção Biblioteca da Rainha Mab. São Paulo: Monteiro Lobato & C. editores, 1921.

KAFKA, Franz. Um artista da fome. *In*: KAFKA, F. *Essencial Franz Kafka*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. p. 43-58.

LUÍS Guimarães Filho. Biografia. *Academia Brasileira de Letras*. s/d. Disponível em: https://www.academia.org.br/academicos/luis-guimaraes-filho/biografia. Acesso em 16 set. 2021.

LUÍS Guimarães Júnior. Biografia. *Academia Brasileira de Letras*. s/d. Disponível em: https://www.academia.org.br/academicos/luis-guimaraes-junior/biografia. Acesso em 16 set. 2021.

MARTINS, Milena Ribeiro. A prosa literária dos anos 1920. *In*: *Revista Diálogos Mediterrânicos*, v. 1, p. 153-175, 2016. Disponível em: https://www.dialogosmediterranicos.com.br/index.php/RevistaDM/article/view/235. Acesso em 24 set. 2021.

MARTINS, Milena Ribeiro. *A prosa de ficção brasileira dos anos 1920*:

História literária e editorial. Projeto de Pesquisa, UFPR, 2019. [mimeo]

MARTINS, Milena Ribeiro. Mulheres de 1920. in COSTA, H.; MEUCCI, S.; TRINDADE, A. D. (orgs.) *Às margens dos cânones*. Curitiba-PR: Editora da UFPR. [No prelo]

MUNDO literário: Iracema Guimarães Vilela. *Beira-Mar*, Rio de Janeiro, n. 00704, p. 2, 19 abr. 1941. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/067822/7716. Acesso em 02 out 2021.

NOTAS sociais: Casamentos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 00225, p. 9, 20 set. 1936. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_05/68344. Acesso em 02 out. 2021.

QUAL A sua melhor página? [entrevista] *Vida Doméstica*, Rio de Janeiro, n. 00118, p. 52, jan. 1928. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/830305/8316. Acesso em 17 set 2021.

RIO, João do. *A correspondência de uma estação de cura*: romance. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro & Maurillo, 1918. Disponível em https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/1592. Acesso em 02 out. 2021.

ROUANET, S. P., MOUTINHO, I. E ELEUTÉRIO, S. (orgs.) *Correspondência de Machado de Assis*: tomo II, 1870-1889. Rio de Janeiro: ABL, 2009.

UM TRIUNFO para a mentalidade feminina brasileira. *A Manhã*, Rio de Janeiro, n. 00085, p. 1, 07 abr. 1926. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/116408/567. Acesso em 17 set. 2021.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *História & Modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

VILELA, Iracema Guimarães. *Luiz Guimarães Junior*: ensaio bio-bibliográfico. Rio de Janeiro: Academia Brasileira, 1934.

Espíritos marginais em Petersburgo: leituras de "A dócil" e "O sonho de um homem ridículo", de Dostoiévski

Nataly Ternero (USP)[1]

Introdução

Em 1873, Fiódor Dostoiévski (1821-1881) foi convidado a assumir a redação da revista *O cidadão*. Nesse período, tomou forma a ideia inicial do *Diário de um escritor*, publicação do autor que começou como uma coluna dentro da revista, e que, em 1876, seria retomada na forma de uma folha independente. Nesse projeto literário, Dostoiévski reunia observações sobre a sociedade russa do século XIX e também sobre o mundo, que eram entregues ao público em forma de ensaios, memórias, contos e novelas.

Por meio da leitura do *Diário de um escritor*, consegue-se ter um panorama dos assuntos que interessavam a Dostoiévski; muitos deles seriam depois reelaborados em seu último romance, *Os irmãos Karamázov*, como o tema da criança, do povo russo, da existência de Deus e do suicídio. Esse último ponto foi particularmente debatido no *Diário* nas edições de outubro e novembro de 1876, impulsionado por um fato real: o suicídio da jovem costureira Maria Boríssovna em São Petersburgo, motivado pela falta de boas oportunidades de trabalho na cidade. Essa morte carregava consigo uma particularidade perturbadora: ao se jogar da janela, a jovem levou consigo um ícone religioso.

"Essa alma dócil que aniquilou a si mesma" (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 355-356), segundo Dostoiévski, o atormentou e impulsionou a dividir com seus leitores algumas reflexões acerca do tema. Uma característica marcante do *Diário* é o fato de os temas partirem de acontecimentos da sociedade, de polêmicas, discussões ou notícias, mas serem ali reformulados literariamente, permitindo o exercício da liberdade artística do autor. A história da costureira é representativa dessa dinâmica: o escritor mobilizou o "fato jornalístico" da morte da jovem junto ao ícone para, a partir dali, "inventar" (termo anteriormente

1. Graduada em Letras Português pela Unifal-MG; mestranda do programa Letras Estrangeiras e Tradução da USP.

utilizado por Dostoiévski em "Um menino na festa de Natal de Cristo", de 1873) todo um enredo anterior àquele fato, narrado por uma personagem que não existia na realidade: o marido da jovem. Nessa novela, a jovem sem nome, marginalizada pela grande cidade de Petersburgo, vê em um agiota de mais de quarenta anos uma última saída para sua realidade de abusos familiares e dificuldades. Entretanto, ao ingressar na vida matrimonial, descobre ali uma nova fonte de humilhações, infelicidades e de não pertencimento, que lentamente a encaminham à morte.

Cinco meses depois, o tema do não pertencimento, apresentando um indivíduo dissonante à sociedade que cogita o suicídio como escape a essa realidade, retornava ao *Diário*, materializado na novela "O sonho de um homem ridículo", de abril de 1877. Nela, acompanha-se um homem também sem nome, que recebe, assim como a "Dócil", apenas uma alcunha redutiva: "Homem Ridículo". A personagem descreve-se como sendo um "sórdido petersburguês", o que, para ele, significa alguém que somente pode conceber a vida em moldes racionais e científicos. Mesmo com esses valores, o homem se sente ridicularizado pelos demais e deslocado em seu meio, o que o leva a se decidir pelo suicídio. Entretanto, diferentemente do que acontece com a Dócil, o homem é impedido de realizar o ato por um sonho de cunho profético no qual ele conhece uma "outra Terra", na qual vive uma comunidade humana não contaminada pelo pecado original.

Em ambos os textos, considerados "obras-primas" por Joseph Frank (2018) e outros críticos, São Petersburgo aparece como uma catalizadora de exclusões sociais que são também replicadas na subjetividade das personagens que nela perambulam. Símbolo de modernização e progresso, Petersburgo, na obra de Dostoiévski, representa uma aglutinadora de diversos tipos de pessoas diferentes; nesse processo, muitos indivíduos ficam para trás: estudantes pobres, prostitutas, alcoólatras, mendigos e trabalhadores explorados – são essas as personagens principais de suas narrativas, sempre preocupadas com aqueles que sobrevivem às margens do sonho de modernidade petersburguense. Os dois narradores dos textos, o Agiota e o Homem Ridículo, são representantes de uma categoria de personagens de Dostoiévski que vivem marginalizados nos centros urbanos e que rejeitam essa comunidade: os homens do subsolo.

Nas duas novelas, acompanha-se diferentes dinâmicas de exclusão e de dissonância: do indivíduo com o meio social, do indivíduo

em embate direto com o outro e do indivíduo consigo mesmo, frutos do dialogismo construído por Dostoiévski e melhor analisado por Bakhtin (2015). Todo esse incômodo experienciado pelas personagens aponta para uma crítica em comum tecida pelo autor nesses e em outros textos de sua carreira: nenhum bem pode vir pela imposição. Partindo desse pressuposto, seria necessário resgatar a liberdade e a experiência viva do que é a vida humana, pois, ao contrário, consequências trágicas virão. Essas consequências estão permeadas no projeto literário de Dostoiévski, que se dedicou a explorar o sofrimento humano que vem da falta de liberdade plena.

O embate entre a experiência, representando o lado mais espontâneo das relações humanas, *versus* a teorização, a racionalização extrema da vida, aparece nos textos recortados de maneira muito visual, ilustrado por paralelos que remetem ao conceito de duplicidade, chave na obra dostoievskiana e também abordado por Bakhtin (2015). Segundo ele, "Dostoiévski procura converter cada contradição interior de um indivíduo em dois indivíduos para dramatizar essa contradição e desenvolvê-la extensivamente" (BAKHTIN, 2015, p. 32). Assim, para o teórico russo, o duplo é aquele que replica a personagem ao mesmo tempo em que a nega, em que mostra o seu oposto, como um espelho invertido, movimento que contribui para os embates de ideias e caráteres que são vistos em Dostoiévski.

Em "A dócil", a moça, em toda a sua juventude, espontaneidade e vivacidade, é contraposta ao marido, sistemático, cismado e envolto em moldes rígidos que guiam suas ações e sua vida, os quais tenta impor à esposa. Já em "O sonho de um homem ridículo", há uma figura ainda mais explícita de duplicidade: a Terra duplicada, conhecida em sonho pelo homem, que é idêntica à "real", mas habitada por uma população que não teve contato com o pecado em sua existência. Assim, o Homem Ridículo, símbolo da modernidade petersburguense, é confrontado com seres humanos que não possuíam a ciência, mas que viviam intensamente sem se preocupar com o sentido da vida.

Ao encontro dessas reflexões sobre a ambivalência do ser humano e a sua representação em literatura, afirma Pareyson:

> De fato, Dostoiévski é um dos mais profundos analistas da ambiguidade, isto é, da complexidade dos comportamentos, da copresença de motivações contrárias num mesmo ato, dos "desdobramentos" de homens, ideias, personalidades [...] da recíproca vizinhança

> e mútua possibilidade de troca dos extremos e dos opostos: em suma, daquela que foi chamada a "polaridade da natureza humana". (PAREYSON, 2012, p. 124)

Essas dinâmicas – dialogismo, dissonância e duplicidade – serão melhor observadas a seguir, em uma proposta de leitura desses dois textos de Dostoiévski que confrontam extremos internos e externos em diálogo constante e que trazem personagens dissonantes que movimentam o enredo a partir de suas inquietações.

Ciclos de exclusão

Partindo do acontecimento perturbador relatado pelos jornais russos aproximadamente em setembro de 1876 do suicídio da jovem costureira que "'não conseguiu de jeito nenhum encontrar um trabalho para seu sustento'" (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 355), Dostoiévski construiu uma complicada trama envolvendo um casal. "A dócil" apresenta-se na forma de um monólogo do marido da jovem que acaba de morrer e ainda está sendo velada. Nessa característica, fica evidente o caráter criativo e artístico do *Diário*, já que as inspirações para os textos podiam ser retiradas da vida "real", mas eram moldadas a partir dali ao gosto literário do autor, que, nesse caso, introduziu o "marido" da jovem e deu a ele o papel de destaque de narrador.

O texto é uma tentativa do narrador em compreender o que aconteceu, qual foi o encadeamento de fatos que os levou até a morte da jovem, que é anunciada logo de início ao leitor. Não há suspense quanto a isso, até pela direta inspiração no caso de Maria Boríssovna. Conforme coloca Bianchi, nesse texto, "Dostoiévski supera toda a estrutura clássica da novela, em que o argumento era construído em função do desfecho, isto é, em que é ele que determina o encadeamento dos fatos, a causalidade a que se deve o efeito produzido" (BIANCHI, 2001, p. 118). Assim, nessa estrutura narrativa inusual, o ponto que desperta a curiosidade na história é entender o que levaria uma jovem esposa a tal atitude – e tentar compreender isso com base apenas nos relatos do marido, que em um primeiro momento se mostra um narrador não muito confiável, mas que parece, ao longo da narrativa, tentar ser honesto consigo mesmo, por mais que seja difícil, para encontrar ele mesmo a verdade da situação. A voz da

Dócil, portanto, tem no texto sempre o filtro da lembrança do marido e do que ele escolhe ou não rememorar e compartilhar com o leitor.

O relacionamento dos dois tem início por conta da pobreza da jovem, que, cada vez mais frequentemente, levava seus pequenos bens à caixa de penhores do marido. Com o pouco dinheiro que conseguia ali, a moça pagava anúncios no jornal *A voz* em busca de emprego – preceptora, costureira, dama de companhia, chegando até a oferecer, por fim, seus serviços em troca apenas de comida. Tamanho desespero vinha de uma situação doméstica degradante: órfã, era explorada pelas tias, que pretendiam, por fim, oferecê-la em casamento a um comerciante que já havia "enterrado duas mulheres e buscava uma terceira" (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 368); vendo que a jovem era "quieta" e que havia crescido na pobreza, pretendia casar-se com ela para que ela tomasse conta de seus filhos.

Assim como na realidade observada por Dostoiévski nas notícias de jornal, Petersburgo aparece no texto com suas portas fechadas a uma jovem alma que busca oportunidades de se manter com dignidade. Vendo a jovem em tal cenário de poucas perspectivas, o Agiota percebe a oportunidade de "construir para si" uma companheira com a característica principal que visualizava nela: a docilidade. Essa "docilidade" da jovem é questionável e desafiada em diversas passagens da trama, como quando ela, já casada, aponta uma arma para o marido, ou, ainda, no ato final da personagem, ao jogar-se da janela levando consigo o ícone religioso. Esse traço da personalidade da moça, presente em certa medida, é fruto principalmente do desamparo econômico e emocional experienciado por ela. Como mesmo nota o narrador, "É verdade também que ela já não tinha para onde ir..." (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 373), e esse abandono da personagem a si mesma proporcionaria a submissão que o homem tanto ansiava em uma parceira.

Em uma passagem anterior ao casamento dos dois, quando ela ainda levava seus bens ao penhor, o Agiota desdenha da pobreza do item levado à caixa e constrange a jovem ao insinuar que só fazia esse tipo de negócio por ela, por ter algum tipo de interesse nela. Mesmo envergonhada, a moça aceita os dois rublos por ele oferecidos, afinal, eram suas últimas tentativas de escape aos maus-tratos das tias e ao casamento forçado. A sujeição da jovem chama a atenção do narrador, que não tem mais dúvidas de sua vontade em desposá-la, e que se delicia ao pensar:

> [...] o que não faz a pobreza! E como enrubesceu! E depois que ela saiu, de repente me perguntei: será mesmo que esse triunfo sobre ela vale dois rublos? Eh, eh, eh! Lembro-me de que fiz essa pergunta exatamente duas vezes: "Será que vale? Será que vale?" E, rindo, decidi em meu íntimo pela afirmativa. Na hora, isso deixou-me até bem alegre. (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 364)

A vulnerabilidade da moça, ao mesmo tempo em que chama a atenção do narrador, que parece querer tirá-la da situação desesperadora na qual ela está, alimenta o seu ego, já que se sente o salvador de uma jovem perdida. Dostoiévski demonstra a necessidade do indivíduo em encontrar alguém em condições piores do que ele para sentir-se superior e "triunfante". Assim, desde antes do casamento dos dois, delineava-se o padrão de sujeições e humilhações que seria imposto à jovem. A vida com o Agiota representaria para ela algum conforto material: não teria mais que trabalhar tanto quanto as tias a obrigavam, teria acesso à alimentação digna e se tornaria uma "dona de casa". A jovem deixaria, portanto, de ser uma marginal à procura de subsistência na vasta Petersburgo. Entretanto, o matrimônio viria atrelado a um novo tipo de marginalidade e de não pertencimento, agora subjetivo, emocional – o engessamento de seus sentimentos e de sua vivacidade em uma rotina de silêncio imposta pelo marido.

Como dito, o homem desejava "construir para si" uma esposa que o adorasse e respeitasse verdadeiramente, nos moldes do que ele compreendia como amor; assim, uma criatura como ela, "em débito" com ele, seria a ideal. Mas o amor adolescente e impulsivo da jovem, que acabava de fazer dezesseis anos, não o agradava por si só e ainda precisava ser manipulado a sua maneira para atingir a maturidade almejada por ele. Relembrando os tempos do noivado, o narrador compartilha:

> [...] ela, já bem de início, por mais que tentasse se conter, atirava-se para cima de mim com amor; quando eu chegava, ao anoitecer, vinha ao meu encontro com arroubos [...]. Mas eu arrefecia todo esse enlevo, no mesmo instante, com um balde de água fria. [...] Aos arroubos eu respondia com o silêncio, benévolo, é claro... mas ela rapidamente percebeu tudo, que éramos diferentes e que eu era um enigma. (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 371-372)

Em passagens como essa, nota-se a diferença entre as personagens, percebida e mesmo alimentada pelo narrador, que admite gostar

dessa "sensação de desigualdade" (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 371) que a relação dos dois possuía. O homem coloca-se à noiva como um enigma a ser desvendado e, depois disso, completamente venerado.

Esse enigma é logo descoberto: a partir do desenvolvimento da história e do relacionamento do casal, é revelado ao leitor e à Dócil que o narrador, tão distante e superior, possui ele próprio um passado de marginalidade – após um desentendimento no regimento no qual servia, foi (segundo a sua narração, injustamente) expulso por covardia e passou a vagar pelas ruas de Petersburgo. Chegou, inclusive, a abrigar-se na "casa Viázemski", conhecido ponto que reunia mendigos na cidade. Segundo o narrador, ele poderia ter optado por um "emprego civil", mas "humilhação por humilhação, vergonha por vergonha, degradação por degradação, então, quanto pior, melhor" (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 386), demonstrando a predileção de Dostoiévski por explorar os extremos da vida humana, rejeitando os meios termos. Foi depois de receber uma herança de uma madrinha que o homem conseguiu se reestabelecer, abrindo a caixa de penhores. Esse era, portanto, o "mistério" do narrador, que se sentia ultrajado pela sociedade e que desejava que sua esposa reconhecesse essa injustiça e o venerasse por tudo o que ele passou.

A situação de exclusão e "injustiça tirânica" (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 385) experienciada pelo Agiota, ao invés de impulsioná-lo a rever conceitos e rejeitar convenções sociais, que acabaram por vitimizá-lo, provoca o contrário: um ciclo de violência que se repete na tirania do marido com a esposa, que é recebida no novo lar com silêncio e superioridade. Assim, em aproximadamente quarenta páginas, Dostoiévski demonstra como a falta de oportunidades e as imposições absurdas da sociedade acabam por perpetuar violências que se replicam em diferentes planos: da cidade para o indivíduo, do indivíduo consigo mesmo e, finalmente, em sua relação com o outro. Sentindo-se por todos zombado, o narrador se fecha em seu subsolo, sem permitir a entrada da espontaneidade e do amor da esposa, que, nesse ambiente inóspito, morrem lentamente, o que adoece a personagem e, por fim, leva-a ao suicídio. Quando, ao final do texto, o narrador tem uma epifania e percebe que não havia razões para se privar da felicidade com a esposa, declarando-se para ela e fazendo planos segundo a própria vontade, a moça se assusta totalmente e, com medo de que o marido lhe imponha agora o *afeto*, escolhe a sua liberdade e parte.

O tema do não pertencimento continuaria a ocupar as páginas do *Diário de um escritor*, retornando com mais força em abril de 1877, em "O sonho de um homem ridículo". Nesse texto, também narrado em primeira pessoa, observa-se um homem que, assim como o Agiota, sente-se zombado e ridicularizado por todos. Desde pequeno, o narrador não se encaixa em parte alguma, sente-se diferente e não pertencente à comunidade na qual está inserido. No começo do texto, ele declara: "A cada ano aumentava e se fortalecia em mim essa mesma consciência do meu aspecto ridículo em todos os sentidos. Todos riam de mim, o tempo todo" (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 407).

Sua vida passa rapidamente envolta pelo sentimento de que "tudo tanto faz" (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 408) – mesmo o fato de estar vivo ou morto. Por isso, em uma noite chuvosa, o homem decide se matar. Um acontecimento que foge ao seu controle, todavia, abala sua indiferença e denuncia novamente a miséria daqueles que transitam às margens de Petersburgo: uma garotinha encharcada e mal vestida implora por sua ajuda para a mãe que parece estar morrendo em alguma parte. De maneira semelhante a outros textos do *Diário*, como "Um menino na festa de Natal de Cristo" e "Uma história da vida infantil" (1876), Dostoiévski evidencia os perigos enfrentados pelas crianças na grande cidade. Por já ter se decidido pelo suicídio, o homem não presta socorro à criança, afinal, tudo tanto faz. A violência com a qual o narrador enxota a menina desesperada retoma de certo modo o ciclo de violência visto entre o Agiota e a Dócil, de um miserável que maltrata e tiraniza outro miserável ao invés de solidarizar-se e abrir-se para o ser a sua frente.

Entretanto, mesmo sem auxiliar a garota, o encontro com ela faz com que o Homem Ridículo se distraia e acabe pegando no sono em casa antes de apertar o gatilho, sono esse que o leva ao profético sonho no qual ele salta pelo espaço e pelo tempo para outra realidade, encontrando a Terra não contaminada pelo pecado. No sonho, depois de ter realmente se matado, o narrador, racional e materialista, descobre espantado que a vida continua, e é levado por uma criatura pelo espaço até avistar o planeta duplicado. A duplicidade de certos aspectos da vida espanta o próprio narrador: "Serão possíveis tais repetições no universo, será possível que seja assim a lei da natureza?..." (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 416). Intensificando tais repetições, estão os habitantes daquele planeta, seres humanos como o narrador,

mas transpassados por um brilho e por uma vivacidade que não havia nos moradores da Terra "original".

Observando-os e convivendo com eles, o Homem Ridículo é confrontado com sentimentos que nunca experienciou: a intensa comunhão daqueles seres entre si, com o ambiente a sua volta, com a natureza e com dimensões superiores. O narrador, que nunca se encontrou em parte alguma e sentia-se desprezado e ridicularizado por todos em sua cidade, observa ali um senso de coletividade e de pertencimento novos para ele. Era a experiência real da vida, sem teorização nem as cismas do Homem Ridículo e de seu outro companheiro de subsolo, o Agiota, de "A dócil". E, com a vida, a felicidade plena, sem engessamento e sem maiores questões, o que era difícil de ser assimilado para um cidadão vindo da modernização e do progresso a todo custo, envolto pelas teorias e correntes filosóficas do século XIX russo:

> [...] a mim, um moderno progressista russo e um petersburguês sórdido, me parecia insolúvel, por exemplo, o fato de que eles, sabendo tanto, não possuíssem a nossa ciência. [...] não ansiavam pelo conhecimento da vida como nós ansiamos por tomar consciência dela, porque a sua vida era plena. Mas a sua sabedoria era mais profunda e mais elevada que a da nossa ciência; uma vez que a nossa ciência busca explicar o que é a vida, ela mesma anseia por tomar consciência da vida para ensinar os outros a viver; ao passo que eles, mesmo sem ciência, sabiam como viver, e isso eu entendi, mas não conseguia entender a sua sabedoria. (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 418)

A alegoria feita por Dostoiévski ao relacionar seres não contaminados pelo "pecado original" à felicidade plena é representativa da crítica tecida por ele à extrema teorização do mundo e à imposição de ideias. O primeiro pecado, afinal, foi o impulso em comer do fruto da sabedoria do bem e do mal, proibido por Deus aos humanos. Por isso, é muito simbólico o desenrolar do sonho do narrador: convivendo por um milênio, que passou "voando", com aquela comunidade, ele, sem saber como, perverteu a pureza daqueles seres, que foram lentamente perdendo sua conexão com a natureza e com o todo, e que, depois disso, adotaram o pensamento científico como forma de explicar o mundo, pois já não havia a experiência viva e espontânea. Com a caída do paraíso vivenciada pelos habitantes da outra Terra, veio também a mudança em seu discurso: "[...] o

entendimento é superior ao sentimento, a consciência da vida – superior à vida. A ciência nos dará a sabedoria, a sabedoria revelará as leis, e o conhecimento das leis da felicidade é superior à felicidade" (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 422).

Enquanto observava, apavorado, a queda da humanidade diante de seus olhos, o narrador tentava lembrar aqueles seres de como viviam antes, de como era a vida antes do entendimento da vida, mas não havia volta, a quebra de sintonia entre aqueles seres já estava instaurada naquele ambiente, que deixou de ser uma comunidade integrada. Por falar repetidamente sobre o paraíso anterior a tudo, o Homem Ridículo é rotulado como louco e se torna um marginal, um pária, também nessa outra Terra, como era na da realidade. Os habitantes ameaçam interná-lo em um hospício por falar tantas coisas que a eles soam absurdas; a loucura, elemento de destaque na obra de Dostoiévski, aparece aqui como forma de marginalização e deslegitimação do discurso do outro, como já havia sido feito no romance "O idiota" (1869) e no conto "Bobók" (1873). Nesse ponto, o narrador acorda, e tem suas convicções e sua visão de mundo transformadas pela "imagem viva" da verdade experienciada em sonho: "[...] eu vi, vi, e a sua *imagem viva* me encheu a alma para sempre" (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 424).

A oposição entre a teoria, "o entendimento", e a experiência, a "imagem viva", demonstra o dualismo presente no texto, que confronta dois modos de entendimento da vida humana em um diálogo incessável: o Homem Ridículo, representante do modo petersburguense de vida, entra em diálogo com os habitantes puros da outra Terra e, pelo diálogo, corrompe-os; corrompidos, aqueles seres voltam-se contra o narrador, que agora advoga pelos mesmos valores que foram perdidos por aquela comunidade. Ao acordar desse sonho transformado em pesadelo, o homem decide pregar em sua sociedade tudo o que viu naquela outra, de modo a relembrar os valores de liberdade e comunidade que foram perdidos.

O processo dialógico e transpassado pela duplicidade presente nesse texto é característico do que analisou Bakhtin: em seus duplos, "[...] o herói morre (isto é, é negado) para renovar-se (ou melhor, purificar-se e superar a si mesmo)" (BAKHTIN, 2015, p. 146). Esse movimento também foi visto em "A dócil", em que o narrador e a esposa negam-se mutuamente, pelo diálogo e pelo silêncio, em uma relação destrutiva que culmina na morte da jovem; a partir disso, o Agiota,

no processo catártico de reconstrução dos fatos até ali, renova-se em busca da compreensão e da superação do que aconteceu.

O não pertencimento narrado pelo Homem Ridículo pode ser compreendido, depois do sonho, como um reflexo da corrupção daquela sociedade, tão regrada e teorizada, que não comportava indivíduos que pudessem fugir às normas. Ao início e ao final do texto, o narrador se mostra ridicularizado e excluído, mas seu olhar sobre essa situação é transformado depois da visão mais ampla da História humana que seu sonho lhe oferece.

A última linha do texto revela que o narrador procurou e encontrou a garotinha que havia lhe pedido ajuda, o que demonstra a transformação em seu modo de compreender a vida; depois de sua experiência profética, o homem percebe que a vida não é um "tanto faz" e, impelido a ajudar o próximo, é tomado pelo senso de comunidade e solidariedade que vivenciou no início de sua convivência na outra Terra.

Considerações finais

Frequentemente lidos em conjunto por suas semelhanças temáticas e formais, "A dócil" e "O sonho de um homem ridículo" figuram entre os pontos altos do *Diário de um escritor*, de Dostoiévski. As narrativas demonstram a preocupação do autor com o tema do suicídio e com as consequências da falta de liberdade tanto na subjetividade quanto nas relações tecidas entre os indivíduos e com o seu meio.

Os dois espíritos subterrâneos apresentados nos textos, o Agiota e o Homem Ridículo, são contrapostos à vivacidade e à experiência viva de seus duplos: a Dócil e os habitantes da Terra não corrompida. Mostrando que a felicidade não pode ser fruto da imposição de ideias nem da teorização extrema da vida, Dostoiévski apresenta o trágico destino da jovem à qual o marido tenta impor a sua noção de amor. Por outro lado, resgatando o otimismo cristão que é característico da obra madura do autor, o sonho do Homem Ridículo com a humanidade baseada na comunhão e na experiência viva o impulsiona a viver de outra forma a nova vida que se lhe foi concedida, ressignificada pela tarefa autoimposta de pregar aos outros o fato de a experiência da vida ser mais importante do que o conhecimento dela.

Os dois textos conversam ao apresentarem personagens excluídas no grande cenário que é São Petersburgo, que vivem às margens do

progresso e da modernidade, subsistindo como podem, por razões diversas. A Dócil, cheia de vontade de sobreviver, é vítima da falta de oportunidades e depois da tirania daquele que se ofereceu a ajudá-la. De outro lado, o Homem Ridículo, também caracterizado como uma personagem pobre, não se sente pertencente a nenhuma parte e, por isso, não vê sentido na vida.

Em um processo dialógico, as novelas mostram como a exclusão do indivíduo em sua sociedade contribui para a sua visão de si e para a sua relação com o outro, perpetuando ciclos de violência, como o do Agiota com a Dócil e do Homem Ridículo com a garotinha. As saídas para esses cenários, segundo Dostoiévski aponta, não podem ser encontradas seguindo parâmetros racionais e terrenos, mas, sim, transcendendo a outros planos e a outras formas de entender a vida, como demonstra o sonho do segundo texto, e aprendendo, mesmo que duramente, que o outro não pode ser coisificado e manipulado de acordo como alguém deseja, como a história narrada pelo Agiota revela.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Forense universitária, 2015.

BIANCHI, Maria de Fátima. *Os caminhos da razão e as tramas secretas do coração*: a representação da realidade em A dócil, de Dostoiévski. 155 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciência Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Contos reunidos*. Tradução de Priscila Marques e outros. São Paulo: Editora 34, 2017.

FRANK, J. *Dostoiévski*: um escritor em seu tempo. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

PAREYSON, Luigi. *Dostoiévski*: Filosofia, romance e experiência religiosa. Tradução de Maria Helena Nery Garcez e Sylvia Mendes Carneiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

Evocação de memórias e a duplicidade na temática da peste: a abordagem revolucionária na obra "Violação", de Rodolfo Teófilo

Paloma Bispo de Angelis[1]

Introdução

> *A triste cena de bruteza humana que vou narrar passou-se em 1862, na epidemia de cólera-morbo, em uma das vilas do litoral do Ceará.*
>
> (TEÓFILO)

Rodolfo Teófilo (1863-1932) foi um escritor cearense de estética literária regional-naturalista. Sua obra é ampla e aborda temas variados, e, mesmo sofrendo censuras pelos críticos nacionais, é considerado, segundo Antônio Sales (1894), um dos mais aprimorados escritores brasileiros, chamando-o, na dedicatória de seu romance "Aves de arribação" (1914), de o "fiel e poderoso intérprete da alma cearense".

O escritor, utilizando-se de suas recordações pessoais, constrói uma escrita revolucionária ao abordar, por meio de um discurso crítico, temas ligados à peste e outros problemas relacionados à saúde pública. Este é um ponto crucial da escrita do autor, que não se comporta apenas como um narrador imparcial dos fatos presenciados; mas que age dentro dos acontecimentos narrados em suas obras.

Para Adelaide Gonçalves (2005), Teófilo foi:

> Um escritor que jamais se furtou a esgrimir as palavras, esculpir os argumentos com a paciência de sábio [...] Nele se combinam, à perfeição, a força do argumento e da defesa apaixonada de suas convicções. De sua escrita testemunhal resulta uma história sob o signo do compromisso; sem concessões ao tom louvaminheiro, esquivo aos adjetivos vazios, guardou distância da antessala do poder político. (GONÇALVES, 2005)

O autor cearense conseguiu combinar categoricamente História e Literatura, e essa forma transformadora em sua escrita, refere-se

1. Graduada em Letras (USP) e Pedagogia (UFMS), Mestra em Linguagens e Letramentos (PROFLETRAS/CPTL/UFMS), é docente na Rede Estadual de Mato Grosso do Sul.

à sua veracidade factual, conferindo-lhe credibilidade, e além disso, a capacidade de servir como exemplo. As evocações dos eventos históricos estão relacionadas com a epidemia de cólera, a situação da família enfrentando a moléstia, o desespero e o abandono da população adoentada e o combate do pai do escritor contra este mal.

Teófilo fez uso de sua experiência durante a epidemia de cólera em 1862 para escrever em 1898 a novela "Violação". Uma obra que descreve principalmente, os sentimentos de terror e pânico coletivo na cidade de Maranguape, no Ceará, atingida então pela moléstia. Nela, o autor narra, em um conjunto de ficção e autobiografia, suas experiências da infância. A obra traz uma verdade dolorosa testemunhada por uma criança e apresenta como elemento de maior e aterrorizante impacto, a própria peste. O autor, assim como já foi citado anteriormente, não se apresenta meramente como um espectador dos acontecimentos presenciados e narrados, é justamente a voz que relata a experiência vivenciada diante da epidemia de cólera-morbo no Ceará, no século XIX, que despertou o interesse por relacionar sua escrita ao universo social no qual estava inserido.

O presente artigo foi desenvolvido por meio de uma pesquisa bibliográfica e propõe uma discussão sobre como as memórias particulares do escritor, abordam de maneira real e crítica a temática da peste, associando-a a desestrutura social causada por um surto epidêmico e o medo da morte que paira em uma sociedade. Utilizando-se principalmente das teorias de Ricardo Piglia (2004) nas suas "Teses sobre o conto", analisa-se a presença de duas histórias: uma evidente e uma em elipse, que no caso da referida novela, baseando-se no caráter memorialístico, constituem uma narrativa com significado duplo, que não trazem apenas o acontecimento em si, mas também às consequências dos problemas sociais e a degradação humana.

As memórias e a narrativa dupla em "Violação"

Em meio a uma sociedade que negava e se opunha às críticas sociais, as memórias presentes na escrita de Teófilo assumiam, além da autenticidade, o formato de denúncia, colocando em destaque a dimensão política da ética e da justiça. Em suas obras o autor potencializa sua atuação de "mosqueteiro intelectual" ou "homem de ação-escritor", como verifica Régis Lopes (2003, p. 11): "O seu procedimento

metodológico não se sustentava simplesmente na fundamentação teórica que pregava o resgate do passado 'tal como aconteceu'".

Em "Violação", Teófilo traz a comoção e os sentimentos de uma população desesperada durante uma tragédia pública. Para isso, utiliza-se dos dramas vividos por sua família e por suas próprias atitudes heroicas diante da peste, mesmo com apenas nove anos de idade. Essas vivências, relatadas por meio de uma narrativa literária que combinam elementos ficcionais e memorialísticos, demonstram sua capacidade de fazer com que a escrita assumisse as características de crítica e denúncia, em especial, voltadas à sensibilidade social e manifestações da insciência, revelando, após o mergulho total na leitura, a duplicidade da narrativa, que se baseia nas consequências de uma "peste" ainda mais perigosa, e que assola a sociedade de forma devastadora: a virulência da ignorância. Ressaltando esse caráter de engajamento social, Charles Ribeiro Pinheiro ressalta que "por ser um texto curto, Rodolfo Teófilo preocupa-se mais com o desenvolvimento narrativa, evitando as longas descrições cientificistas e as digressões moralizantes e se detém na denúncia social". (PINHEIRO, 2011, p. 163).

Logo no início da novela encontra-se o seguinte trecho:

> Eu era bem criança; tinha apenas nove anos, mas conservo estereotipado em mim tudo que vi daquela medonha peste. Meu pai era o único médico do lugar quando se deu a invasão do mal. Havia meses que o flagelo devastara os sertões da província, e de lá vinham as mais desoladas notícias. Tudo estava se acabando no interior, morria-se em poucas horas, dizia a nova popular em seu costumado exagero, e assim se espalhava de tenda em tenda, deixando em sua passagem o gérmen do desconforto a desenvolver-se e a crescer!... (TEÓFILO, 1979, p. 236)

Percebe-se logo na abertura da obra o horror e o medo sentido pela população ao receber as notícias assustadoras sobre os estragos causados pela peste nas cidades vizinhas. O ambiente é envolvido por uma situação de alerta, no qual o pânico toma conta da população e é propagado principalmente pela imprudência do poder público. Revela-se então, como uma epidemia rompe com o cotidiano de uma sociedade e exterioriza a diversidade de representações ocasionadas por uma ameaça coletiva de morte.

A narrativa da referida novela é constituída por dois planos narrativos: na primeira, um rapaz conta o impacto da epidemia em sua família e em sua infância. Já a segunda parte, a de maior destaque

na obra, apresenta o relato de um homem que, aos vinte anos, viveu na cidade exatamente no período da doença. Entretanto, a narrativa coloca o leitor em dúvida sobre até que ponto são apresentadas lembranças e onde começa a ficção. Observa-se então, que o contexto da obra se fundamenta nas impressões da infância de um narrador-memorialista, mas também, na experiência desse mesmo narrador, agora adulto, que retorna a Maranguape e ouve o relato de um senhor sobre a "triste cena da bruteza humana".

A parte ficcional da novela, tem como base um caso de necrofilia, em que o corpo de uma jovem de quinze anos, vitimada pela cólera, é violado por dois ex-presidiários, aos quais foram incumbidos o trabalho de transportar e sepultar os cadáveres dos mortos pela peste. Após cometer o ato, os necrófilos não ficam impunes, morrem de forma fulminante, pois são contaminados, e caem ali mesmo, nus, aos pés da moça profanada. Assim, o caso da violação é narrado como se tivesse sido lhe contado ao primeiro narrador pelo noivo da moça violada, vinte anos depois da epidemia. Ele teria presenciado o ato de necrofilia, sem poder fazer nada em defesa da amada falecida, pois dado como morto, estava ali voltando a vida, mas ainda paralisado por efeito da doença, como é descrito no fragmento abaixo:

> O que havia ganho o cadáver, e que devia violá-lo em primeiro lugar, ergueu-se e caminhou para o corpo. Não posso explicar o que se passou em mim quando me convenci de que ia ser consumado ali o mais nefando delito da bruteza humana. Quis erguer-me e livrá-la de ser prostituída depois de morta e não pude!... Por maior que fosse a revolta que eu sentia por mais intensa a descarga nervosa vibrada em meus músculos, estes não se mexeram e fiquei imóvel!... Como me doeu a minha nulidade!... Como me acabrunhou a minha inércia!... O meu eu havia percorrido em poucas horas todas as etapas de sofrimento, passado por todos os estádios da tortura, acredite! E, coisa estranha, eu sentia, sem que quisesse, nas ruínas do meu acabamento, em presença daquela cena carnal, uns frêmitos de sensualidade, ânsias da carne, que ainda não tinha de todo perecido!... A dissolução é a glorificação da matéria, o triunfo da animalidade; me convenceu o que vi e senti. (TEÓFILO, 1979, p. 255)

Teófilo, aproximando o leitor de ambientes reais, descreve de maneira ousada e detalhadamente a ação dos carregadores, que sem nenhum pudor ou remorso liberam seus mais nefastos instintos. A narrativa é macabra e assustadora, mas não deixa de convencer,

demonstrando como o ser humano é capaz de comportar-se com atitudes abomináveis.

De acordo com as "Teorias do conto" de Piglia (2004), "o conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta". No caso da novela "Violação", as cenas trágicas ocasionadas pela peste marcaram a história pessoal do escritor, e, ao trazer essa temática em suas obras, Teófilo retrata o aspecto terrífico do cenário real, a partir da sombria desolação, da agonia coletiva e do luto que invadiram, não só a capital, mas também outras cidades cearenses. Dessa forma, valendo-se também das proposições de Piglia, é possível identificar, além das duas narrativas aparentes, uma secreta, em elipse. Essa outra história traz à tona a impotência diante dos fatos, tanto pelo sentimento coletivo da população diante da epidemia, quanto do rapaz diante do episódio em que presenciou o cadáver de sua noiva ser violentado. É aterrorizante a angústia da personagem ao se dar conta de sua própria atonia e nulidade. Ele não conseguiu ir contra os ex-presidiários, evitando assim, a violação da honra de sua noiva morta.

A narrativa não aparente explora, além disso, o horror humano ocasionado pela fragmentação das regras sociais estabelecidas, causada pela epidemia de 1862. As cenas de terror e medo perpassam entre doentes, religiosos, médicos, carregadores de defuntos, pois a peste revelou que todos eram mortais e não há distinção social diante da morte. Todavia, seguindo o que também foi escancarado por outras epidemias em diversos tempos e espaços, a cólera fez com que viessem à tona as profundas desigualdades do Ceará provincial: as condições sociais refletiam diretamente nas chances de vida ou morte, e os cearenses mais desvalidos foram a maioria das cerca de doze mil vítimas da peste. Assim como fica exposto no fragmento abaixo:

> O cólera chegou, mas sem pródromos, sem casos isolados, atacando centenas de pessoas. A confusão foi então horrível, e o pânico tudo avassalou. A população inteira desvairou-se, como um bando de aves bravas que fosse alcançado à noite no quieto pouso pela ofuscação do facho de astuto caçador.
>
> A vila contava cinco mil almas, e entre tanta gente não havia um espírito que não estivesse sucumbido. As qualidades afetivas mesmo, se não haviam perecido neles, pelo menos o terror do contágio as tinha anestesiado.

> Os enfermos foram abandonados, não só na choupana do desvalido, como na casa do abastado. Ao primeiro brado de alarma todos fugiram espavoridos.
>
> Evitavam os primeiros pesteados pensando livrarem-se do mal, mas se iludiam e eram atacados mesmo longe deles, porque todo o ambiente estava viciado; em cada molécula do ar havia um átomo da peste. (TEÓFILO, 1979, 237)

Ilustrando a duplicidade do tema da peste a partir dos episódios apresentados durante a narrativa, as características de impotência e inércia presentes na novela são reveladas tanto pelo sentimento da população referente à epidemia, mas também pela catalepsia do jovem advogado. "Violação" traz um significado que vai muito além do terror de uma epidemia e dos relatos de morte, radicalizando a escrita de Teófilo, como observa Charles Ribeiro Pinheiro:

> O estilo casou perfeitamente com o enredo e a proposta poética da obra. Rodolfo Teófilo radicalizou o seu estilo naturalista ao se empenhar mais em narrar do que em moralizar, afirmando a escritura alcançada no amadurecimento de sua obra de ficcionista. (PINHEIRO, 2011, p. 166)

Os efeitos do ambiente constituído pela peste, que colocaram em cheque a moral do ser humano, estenderam-se também ao noivo paralisado, que mesmo relatando raiva e indignação diante da cena de necrofilia cometida contra o corpo de sua amada se choca imensamente ao sentir em seu próprio corpo "frêmitos de sensualidade, ânsia de carne, que ainda não tinha de todo perecido", ou seja, causa-lhe excitação. Teófilo faz uso desse acontecimento para simbolizar em sua obra como a carne triunfa sobre o espírito, e o ser humano é reduzido aos seus instintos mais animalescos, corroborando uma reflexão meramente naturalista: "A dissolução é a glorificação da matéria, o triunfo da animalidade; me convenceu o que vi e senti" (TEÓFILO, 1979, p. 255).

Justificando a escolha do título "Violação" para a novela, observa-se que os corpos são violados de muitas maneiras: pelo cólera-morbo, que denigre o ambiente e definha o ser humano; pelo ato de necrofilia, que vai contra às tradições sociais e morais; e enfim, pelos instintos bestiais do ser humano, que, agindo sem nenhum controle, tomam atitudes que, talvez, nunca seriam capazes de cometer.

De acordo com Otacílio Colares (1975), "Violação" "é [...] um dos livros mais chocantes de Teófilo, senão um dos mais da ficção brasileira

de todos os tempos". Com ousadia, o autor utiliza como ponto de partida episódios e ambientes reais, construindo uma narrativa espantosa por meio de uma descrição impactante, mas ao mesmo tempo convincente. Lira Neto afirma que:

> [...] Teófilo, mesmo com todas as contradições que encarnava, pode ser olhado como um apóstolo da ciência, do saber especializado, da sensibilidade social. O que não me parece pouco numa época como a nossa, em que cresce assustadoramente as manifestações da ignorância vaidosa de si mesma, o autoelogio da grossura, a negação da cultura, a agressividade do mais atroz obscurantismo. (NETO, 1999, p. 35)

Dessa forma, a obra visa sensibilizar o leitor e produzir nele a sensação de revolta e sentimento de justiça. A escrita de Teófilo visava à transformação social, pois acreditava que a leitura de suas obras tornaria isso possível, ou seja, utilizava as letras como forma de repudiar os males e lutar contra as injustiças, contrapondo também, a tradição literária de seu tempo.

Considerações finais

Rodolfo Teófilo teve sua vida marcada pela militância contra os abusos do poder constituído e em defesa da justiça social. Dessa forma, sua obra é engajada, voltada para a transformação da realidade, pois vai de encontro com a alienação política e social, denunciando as injustiças por meio da representação das grandezas e misérias do povo cearense.

A novela "Violação", em um misto de ficção e autobiografia evocada por memórias, salienta muitos aspectos da sociedade envolvida na devastação ocasionada pela peste e as consequências no comportamento coletivo e individual daqueles que foram atingidos pela crise sanitária. A narrativa choca pela realidade terrífica que é exposta, cativando o leitor com imagens violentas que descrevem a "bruteza humana" perante a epidemia. Além disso, explora o horror provocado pela desagregação social, em que todos estão à mercê das mais repugnantes perversões. A corrupção humana não conhece limites, e faz com que o ambiente de desagregação vivido em Maranguape desorganize a ordem instituída e destroce os ambientes sociais. Desse modo, a vida humana encontra-se em estado de completa perturbação

diante da voracidade da peste e a proximidade da morte causa temor em todos, sem distinção.

Portanto, a leitura mais atenta de "Violação" nos revela uma história oculta, que surge do caráter ambivalente da epidemia. De acordo com Ariosvaldo Diniz (1997), um surto epidêmico é ao mesmo tempo, uma manifestação coletiva - "enquanto evento que atinge grupos de indivíduos, alterando o seu modo de vida" - e singular - "na medida em que é uma ocorrência única na unidade de tempo e espaço em que se manifesta". Assim, leva a ruptura no cotidiano, tornando emergente as diversas formas de representar uma ameaça coletiva de morte.

Referências

COLARES, Otacílio. *Lembrados e esquecidos*. Fortaleza: Imprensa universitária, 1975. v. I.

DINIZ, Ariosvaldo da Silva. *Cólera*: representações de uma angústia coletiva (A doença e o imaginário social no século XIX no Brasil). Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas, 1997.

GONÇALVES, Adelaide. Rodolpho Theóphilo: o protesto da palavra. In: TEÓFILO, Rodolfo. *Violência*. Ed. fac-sim. Fortaleza: Museu do Ceará; Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2005. p. VI-VII.

LOPES, Régis. Rodolpho Theóphilo no Museu do Ceará. In: TEÓFILO, Rodolfo. *O caixeiro* (Reminiscências). [1927]. Apresentação de Adelaide Gonçalves e Eurípedes Funes. Ed. Fac-sim. Fortaleza: Museu do Ceará; Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2003. p.11.

NETO, Lira. *O poder e a peste:* A vida de Rodolfo Teófilo. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha: 1999.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PINHEIRO, Charles Ribeiro. *Rodolpho Theophilo*: a construção de um romancista. Fortaleza (2011). Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/3452/1/2011_DIS_CRPINHEIRO.pdf. Acesso em 05/09/2021.

SALES, Antônio. *Retrospecto dos feitos da Padaria Espiritual*. Fortaleza: Tip. d'A República, 1894.

TEÓFILO, Rodolfo. *A Fome e Violação*. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1979

O clamor dos homens gloriosos: o nacionalismo beligerante nas crônicas de Cecília Meireles

Paola Resende (UFMG)[1]

Introdução

Este trabalho pretende analisar as crônicas de Cecília Meireles publicadas ao longo da década de 1930 e apresentar uma inflexão menos abordada da obra da escritora que contribui para articular novos e "outros modernismos". Para essa finalidade, o recorte focalizará textos que abordem a guerra (e seus recursos técnicos, no sentido da derrocada iluminista) e o nacionalismo, ambos refutados e interpretados como problemas concernentes à educação. Grande parte da fortuna crítica da obra de Cecília Meireles assinalou (e ainda assinala) seu descompasso em relação a sua contemporaneidade. Nesse sentido, as crônicas demonstram uma dedicação constante a "este mundo", fator que desestabiliza a comum definição de uma obra "aérea". Assim, os reiterados rótulos de "atraso" ou "passadismo", integrados a uma visão teleológica e única da história, descolam a escritora da produção de sua época. Essas análises, que quase sempre utilizam o modernismo paulista como paradigma, são, é claro, redutoras de uma obra complexa e que, dificilmente, se encaixa apenas nessa circunscrição de alheamento e de distância de sua época. Desse modo, o confronto entre a conhecida produção poética e a não frequentada produção de crônicas permite vislumbrar uma obra bifronte que, amalgamada, ressignifica ambos os gêneros e a própria posição da escritora em seu cenário. Junto da constante publicação de crônicas em jornais (central nas décadas de 1930 e 1940), a figura da educadora e o vínculo com as produções do modernismo carioca desestruturam a leitura de distância em relação a seu tempo e demonstram, além de uma atenção e de uma atuação consideráveis, a importância dessa obra e dessa figura na construção de outras narrativas do, restritamente, denominado "modernismo". Assim, a obra de Cecília Meireles desponta como uma questão importante para a compreensão de um horizonte múltiplo do contexto.

1. Mestre em Estudos Literários.

Para além das fronteiras

O problema nacional é, ainda nas primeiras décadas do século XX, uma questão central para a literatura brasileira. Junto a esse tópico, a perspectiva de uma arte comunicativa é também destacada (em oposição à imagem recorrente do poeta incomunicável e alheio). Esses dois temas acabaram por engendrar uma ideia do denominado "modernismo" e, assim, suprimiram outros autores por se distanciarem, mais ou menos, dessas abordagens. Através desse prisma, a respeito da obra de Cecília Meireles, uma leitura quase escolar, porém recorrente, conferiu um diagnóstico de absenteísmo ou universalismo (ambos termos utilizados com conotação pejorativa), isto é, uma obra distante dos problemas e das questões de seu tempo e espaço. Esse comentário foi largamente realizado sobre a faceta mais destacada da escritora, qual seja, a obra poética. Todavia, essa aparente distância é desmontada se nos voltarmos para as crônicas ou para os trabalhos realizados na área da educação. Assim, a partir do cotejo entre poesia e prosa, as publicações jornalísticas disponibilizam uma faceta participante e atenta ao mundo e acentuam a presença dessa perspectiva no horizonte da produção poética. A extensa e longa publicação de crônicas (desde década de 1920 até 1960) sinalizam o oposto dessa distância do mundo: a escolha do gênero, etimologicamente derivado de *chronos*, e o suporte do jornal expõem a proximidade do tempo presente. Assim, tanto na figura da cronista quanto na da educadora é possível vislumbrar uma desestabilização dessa imagem aérea e absenteísta, que manteve o nome da escritora omitido do restritivo e unívoco "modernismo".

Embora por meio de uma modulação distinta de outros escritores desse quadro, a problemática em torno da nação e a necessidade de comunicação tornam-se temas centrais nessas publicações de Cecília Meireles. É significativo que, nesse contexto, os tópicos estejam interligados: o preito à comunicação é derivado da ênfase na questão nacional, um modo de aproximar-se de sua terra. Acerca dessa problemática, a posição da escritora é contrária ao patriotismo não por um desprezo ao seu país ou por um desinteresse na comunicação artística, mas por um rechaço ao que esse ideal mantém subjacente.

Nesse sentido, Cecília Meireles aborda o problema nacional vincado à manutenção do militarismo e da guerra e como um impedimento da fraternidade. Tal questão ganha corpo quando relacionada

ao problema da educação. Em junho de 1930, a escritora passa a dirigir à seção *Página de educação*, no jornal *Diário de Notícias*. Com publicações diárias, em um jornal de grande circulação, a *Página* torna-se central nos debates em torno da educação do país. O gênero e o veículo de circulação acentuam o caráter dialógico: os textos estruturam-se em busca de comunicação – e, por isso, significativa a recorrência do vocativo "leitor". Esse aspecto comunicativo participa de um desejo de interlocução que extrapola o âmbito nacional: é um diálogo universalizante. Tal busca do contato centraliza, por exemplo, o extenso número de viagens, muitas por motivos oficiais, que escritora realizara ao longo de toda vida. No pano de fundo desses argumentos e do ímpeto de diálogo está o ideal humanista e a prerrogativa de semelhança e não da diferença em relação ao outro:

> A minha situação já seria privilegiada por esse convívio internacional: sofro deste excesso dos que nascem com disposições para amar todas as pátrias, para compreender todas as criaturas, para desejar a todos essa mesma compreensão e esse mesmo amor (...). Nunca se está apenas onde se está. (MEIRELES, "Brasil", *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 de julho de 1932)

Embora o título do texto sinalize uma perspectiva nacional, o argumento central da crônica vai na contramão do ufanismo: é um apelo para o "convívio internacional", baseado no ideal humanista. A separação criada pela distância geográfica ou pela delimitação de fronteiras não pode ser um empecilho para a interação com outros países. Assim, é como se Cecília Meireles apregoasse um "nós" irrestrito, contrário ao recorrente par opositor "nós" e "eles":

> É certo que entre estrangeiro e inimigo já se diluiu quase toda a sinonímia. Mas é também certo que, entre o homem e a terra, existem certas condições, de acordo mútuo, sem o qual a vida se faz impossível. A terra espera do forasteiro, como este, igualmente, dela espera, uma compreensão e uma dádiva, que sejam as expressões de sua comunicabilidade (...). No dia em que se ama intensamente a terra da pátria, já se está começando a amar para além das fronteiras a terra dos outros homens em que ela e nós nos prolongamos. (MEIRELES, "A extensão das pátrias, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 1932)

É significativo que apareça o termo "terra" (e não algum sinônimo), por ele trazer a ideia de organicidade, o que intensifica a naturalidade

dessa comunhão. Assim, tanto os limites impostos pelas fronteiras quanto a guerra seriam criações artificiais que agem contra a fraternidade espontânea. De certo modo, a guerra é vista como um desvio, uma suspensão no *modus operandi* da paz e da solidariedade. É ainda relevante que harmonia e desarmonia sejam postas em uma perspectiva cronológica: Cecília Meireles demarca a perda de uma solidariedade e de uma comunhão antes existentes:

> Era o nosso sentido de amor humano. Era a compreensão das criaturas; - o esforço, ao menos, dessa compreensão. Era a disciplina de viver em comum na terra, suportando-nos e melhorando-nos pacientemente. (...) Era o respeito a condição humana. A alegria de ser fraternal. A impossibilidade de ser feliz, só pela ideia de que algum sofrimento estivesse palpitando escondido no mundo. (MEIRELES, "Oh! A bomba...", *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 11 de agosto de 1945)

A centralidade do "amor humano" evoca não só a posição humanista, mas a indistinção das pátrias, isto é, o foco é o gênero humano e não suas divisões nacionais. Em "Oh! A bomba..." o uso de verbos no passado estrutura a questão: antes era possível a fraternidade, agora solapada pela guerra. Embora perdida no presente, é ressaltada a esperança da retomada dessa fraternidade no futuro:

> Como se vê, de uma ou de outra maneira sempre se chega ao formidável reconhecimento da necessidade da fraternização humana. (...) Os homens de hoje precisam transmitir às crianças que não viram os dias negros nascidos em 1914 a confiança que as outras perderam, - que eles mesmos lhes tiraram – fazendo menos horrível, no futuro, a lembrança desse passado tão impossível de reparar. (MEIRELES, "Uma questão de solidariedade", *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 de janeiro de 1932)

Apesar de ser irreparável, há na projeção futura uma atenuação: amanhã pode trazer apenas como "lembrança" os violentos conflitos e a ausência de fraternização. Contudo, a mesma humanidade mobilizada no ideal da fraternidade é também responsável pela guerra. São esses mesmos "homens de hoje" aludidos na crônica que se tornam agentes no poema "Lamento do oficial por seu cavalo morto":

Nós merecemos a morte,
porque somos humanos
e a guerra é feita pelas nossas mãos,
pela nossa cabeça embrulhada em séculos de sombra,
por nosso sangue estranho e instável, pelas ordens
que trazemos por dentro, e ficam sem explicação.

Criamos o fogo, a velocidade, a nova alquimia,
os cálculos do gesto,
embora sabendo que somos irmãos.
Temos até os átomos por cúmplices, e que pecados
de ciência, pelo mar, pelas nuvens, nos astros!
Que delírio sem Deus, nossa imaginação!

(v. 1-12, MEIRELES, 2015, p. 124)

Em primeiro lugar, o poema sinaliza a defesa do pacifismo, uma constante na obra escritora. Em segundo, contra à distância entre o "eu" e o "outro" por meio do viés nacional, é destacado um "nós" irrestrito, a "humanidade". Esse "nós" não abre brecha para um "eles" e, assim, somos mais semelhantes do que diferentes, "somos irmãos" (v.9). A constatação de que "a guerra é feita pelas nossas mãos" induz não somente à culpabilização, mas à ênfase na manufatura e na artificialidade da guerra (contra, novamente, uma naturalidade da comunhão).

Em outra crônica, a escritora se autodeclara um espírito universal e assinala: "os espíritos universais sentem sua pátria no mundo todo" (MEIRELES, "A paz pela educação", *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 de agosto de 1932). Tal fraternidade não anula a preocupação com as especificidades de seu país. Todo o trabalho voltado para educação leva em consideração as questões nacionais e demonstra, portanto, uma atenção e preocupação a um contexto específico. A questão pode ser explicitada a partir de duas interlocuções: a primeira é o vínculo com o movimento da Escola Nova e a defesa das propostas de reformas nas escolas brasileiras; a segunda é o diálogo que estabelece com duas educadoras, Fernanda de Castro e Gabriela Mistral, e tenta mobilizar, no contexto nacional, as atividades realizadas por ela em Portugal e no Chile.

Ao mobilizar a ideia de que "a guerra é feita pelas nossas mãos", uma das tarefas educacionais seria, então, combater os fundamentos que oportunizam os ímpetos bélicos. No cenário, a educação brasileira, com forte base cívico-militar, fazia esforço contrário ao pretendido

pela autora. Assim, a gênese da mudança deveria partir da formação dos educadores, agentes centrais no ideário escolar:

> Em meio à geral angústia que vai pelo país, por motivo desta luta de brasileiros, deviam ser os educadores os primeiros a pedirem paz. No entanto, assim não foi. Parece que a voz dos educadores perdeu a coragem de se arriscar a um apelo vão. Parece que eles recolheram, diante de tamanho infortúnio, vendo, melhor que nunca, o peso deste empenho de transformar a vida para destinos serenos, habitados por homens sem ódio (...). Eles queriam uma paz que não fosse uma interrupção no curso de uma atividade, mas ao contrário, o fim consequente a todas as atividades. (...) E talvez, neste momento de apreensões e de sonhos, eles sintam apenas a enormidade do que têm a realizar, e estejam de certo modo oprimidos por esse destino tão grande que escolheram, e de cujas dificuldades nunca se esqueceram, mas que talvez não viram, de tão perto, no Brasil. (MEIRELES, "Os educadores e a paz", *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 30 de agosto de 1932)

O uso do pretérito imperfeito em "deviam" assinala a falha do projeto almejado: a escola, longe de incentivar o pacifismo, "recolhe-se" e é "oprimida" pela atmosfera bélica de violência e sacrifício. A apresentação de outros modelos educacionais, mais especificamente do movimento da Escola Nova, ganha centralidade na coluna *Página de educação*. Um dos pontos nevrálgicos desse debate é o militarismo: Cecília Meireles filia-se ao grupo que, a partir da reforma educacional, visa extirpar a formação militar de dentro das escolas. No contexto, o militarismo amalgamado ao patriotismo assentava-se sobre as disciplinas "moral e cívica" ou "exercícios militares" e até as réplicas de batalhões como atividades componentes do currículo da educação primária. Assim, a escola tornou-se peça fundamental na construção e na manutenção do belicismo:

> Incrustou-se na alma dos professores - talvez através da retórica que quanto mais patriótica se chama, na verdade, menos o é, - que as coisas mais importantes para uma criatura são: "amar a pátria", "respeitar o seu sacrossanto pavilhão", "cultuar os heróis que morreram lutando, ou que mataram muitos inimigos", e "inflamar o fervor dos homens de amanhã para serem dignos servidores da pátria, nas fileiras militares..." (MEIRELES, "Educação moral e cívica", *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 de setembro de 1930)

O militarismo, é claro, é construído conjuntamente com os ideais nacionais. Nos termos da escritora é: um "patriotismo mal compreendido, desses sonhos de heroísmo que a música marcial suscita" (MEIRELES, "Esse fantasma da guerra", *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 3 de novembro de 1932). A expressão "patriotismo mal compreendido" é facilmente compreensível se lembramos, por exemplo, a exposição e a publicação de *Batuque, samba e macumba* ocorrida no ano de 1933: o problema não é a pesquisa nacional, mas como esta pode servir de bandeira para beligerância e a guerra. Como o "patriotismo mal compreendido" é, na verdade, uma das raízes dos conflitos armados modernos. É significativo que a escritora apresente as infiltrações desse ideal a partir de um prisma duplo: tanto em atividades rotineiras (como os desfiles militares anuais ou os brinquedos infantis) quanto em sua consequência maior (a guerra). Cecília Meireles, articulada com a preocupação com a infância, demonstra as infiltrações da violência bélica, através do patriotismo, desde a mais tenra idade:

> Quando o batalhão passa pelas ruas, ainda muitas mãezinhas se deslumbram com a passeata, e suspendem os filhinhos às janelas para assistirem ao espetáculo. Esse mesmo espetáculo poderá depois arrancar-lhe lágrimas, quando não seja mais um ensaio, apenas, mas uma realidade autêntica de viagem para a morte que mata e a morte que faz morrer, no dia em que o brinquedo deixa de ser brinquedo e se transforma em obrigação cruel. As crianças cantam:
>
> Marcha, soldado.
>
> Cabeça de papel.
>
> E os adultos sorriem. Um dia não sorrirão, quando partirem sem cantar, ou cantando sem lágrimas, *para não enferrujar as armas*, como diz uma canção triste... (MEIRELES, "Natal", *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 de dezembro de 1931, grifo da autora)

Seja nos desfiles orquestrados e incentivados pelo Estado ou nas canções populares propagadas culturalmente, o heroísmo em torno do serviço militar apresenta-se revestido de glória e isento da violência constituinte. Por esse motivo, nem o "espetáculo" nem a réplica de jogos militares é inibida, pois são símbolos praticamente desassociados da guerra:

O meu parceiro joga com as bolas encarnadas:
"Se eu ganhar desta vez, não dormirei a noite inteira.
O inimigo está avançando. Mas eu tenho um plano estratégico.
Estou imobilizado? Parece que caí num bolsão.
Que fazer? Andar para trás. Depois, darei um grande salto.
Conquistei uma posição. Isso agora é uma cabeça de ponte..."

E a lua, que sobrevoa terras e mares incendiados,
assiste ao jogo inocente, num quadrado de papelão.

Ilumina as bolas vermelhas, verdes, amarelas e pretas
com a mesma luz que envolveu feridos, longe, de bruços,
e os mortos solitários que o sol amanhecente encontra.

(MEIRELES, 2015, p. 166)

Nesses dois textos, o que a escritora expõe é a guerra em surdina, infiltrada no cotidiano, mas que mantém, sorrateiramente, o ímpeto glorioso dos conflitos armados. É esse conjunto de pequenas ações que possibilitam que "a guerra seja feita pelas nossas mãos". Em ambos há também uma projeção, partícipe de uma perspectiva cronológica: as crianças que hoje inocentemente brincam e frequentam desfiles patrióticos no futuro serão os jovens ou os adultos a lutarem violentamente no *front*. O prisma desses textos ainda reverbera uma preocupação que será constante na obra da autora: a infância. Nesse sentido, a atuação enquanto professora, a criação da biblioteca do Pavilhão Mourisco e a publicação de *Problemas da Literatura Infantil* refletem tanto a teorização quanto às ações práticas de Cecília Meireles que se direcionam à formação da infância. Assim, o ímpeto era, desde a tenra idade, incutir o espírito fraternal. Por esse motivo, ansiava pela "organização mundial de uma Biblioteca Infantil, que aparelhasse a infância de todos os países para uma unificação de cultura, nas bases do que poderia muito marginalmente chamar um 'humanismo infantil" (MEIRELES, 1984, p. 16). A naturalização dos ideais patrióticos incita não só o dever da tarefa militar como a maior aceitação da necessidade da guerra: "a adoração patriótica, o exagero do preconceito cívico, o fanatismo da nacionalidade, que, infiltrados pelo Estado através da ação educativa, criaram um dever fantástico, anti-humano, sobrepondo à vida verdadeira a máscara de uma outra vida convencional" (MEIRELES, "Cartas de estudantes alemães mortos na guerra", Rio de Janeiro, *Diário de Notícias*, 29 de junho de 1932). É o propagado "clamor dos homens gloriosos":

> Sentei-me sem perguntas à beira da terra,
> e ouvi narrarem-se casualmente os que passavam.
> Tenho a garganta amarga e os olhos doloridos:
> deixai-me esquecer o tempo,
> inclinar nas mãos a testa desencantada,
> e de mim mesma desaparecer,
> — que o clamor dos homens gloriosos
> cortou-me o coração de lado a lado.
> (...)
> Ah, o clamor dos homens gloriosos
> atravessando ebriamente os mapas!
>
> (MEIRELES, 2015, p. 130)

Nesse poema, o sujeito poético apresenta-se, assim como nas já mencionadas crônicas, melancólico e inconformado diante da narrativa violenta. O clamor, que pode ser concomitantemente um brado e um lamento, simboliza esse caráter abstrato do conflito armado que o mantém constantemente presente no imaginário sociocultural. Ainda que não haja guerra no momento, seus ideais permanecem habitando a formação educacional e cultural. A tarefa glorioso e sacrificial encontra-se "impregnada" nos leitores:

> Quanto leitor, impregnado, ainda, desse veneno do patriotismo mal compreendido, desses sonhos de heroísmo que a música marcial suscita, e de narrativas romanceadas e anacrônicas em que as atrocidades se cobriram com a máscara do sacrifício e do dever, terá, percorrendo essas páginas, sentido uma nova inquietude, ardente e alucinada, de estar também ali, de ser homem igual àqueles, de morrer, e de matar, e de sofrer e de ser bravo... E de ser bravo, principalmente. (....) Será preciso, então, que criaturas assim enlouquecidas tenham de vir a aprender com o seu próprio corpo a lição estéril da guerra, para se desfazerem da ilusão do seu prestígio? (MEIRELES, "Esse fantasma da guerra", *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 3 de novembro de 1932)

Nesse sentido, a educação é o eixo: é a escola o princípio formador e, no contexto, favorável à manutenção dos ideais de violência, ódio ao inimigo e defesa da minha terra. O esforço da escritora ao longo dos três anos que mantém a *Página de educação* é demonstrar a importância de eliminar essas disposições do "espírito" e propor outros modos de contemplar a sua terra que não estejam baseados na violência e na hostilidade ao outro. A saída é desmantelar a raiz

dos conflitos e não sua faceta última: "suprimir armas é difícil. Mas, ainda quando fosse fácil, não seria bastante. As armas são apenas o instrumento inventado para o serviço de um intuito. É o intuito, portanto, que se precisa suprimir. É o espírito que se precisa desarmar, antes da mão" (MEIRELES, "Desarmamento", Diário de Notícias, Rio de janeiro, 13 de janeiro de 1932). Significativo que ainda na década de 1930, mais especificamente em 1937, Cecília Meireles traduza *Os mitos hitleristas*, de François Perroux, pela Companhia Editora Nacional, livro que destaca a importância da ideia de nação de *volk* na construção desses mitos hitleristas que fundamentaram não só o nazismo, mas a guerra contra outros povos.

Ao aproximar-se, então, dos problemas de seu tempo, o ímpeto de Cecília Meireles era, nos termos de Valéria Lamego, "combater e destruir" (LAMEGO, 1996, p. 58). Por esse motivo, é central na obra da escritora o diálogo propiciado pela presença diária nos jornais durante três anos na década de 1930. É ainda interessante, principalmente no contexto desse simpósio, uma declaração da escritora sobre o retorno dos leitores da seção: "os meus artigos sobre educação, nos tempos em que eu assinava apenas C.M. e recebia cartas de longe dando-me um tratamento masculino" (MEIRELES, "Diário de bordo", *A nação*, Rio de Janeiro, 28 de setembro de 1934). Não só a figura de Cecília Meireles parecia distante dessa atuação política nos periódicos, mas sim a das mulheres no geral. Assim, parecia mesmo inconcebível que o pronome de tratamento pudesse ser utilizado no feminino. A presença e a participação da escritora na esfera pública destoam, ainda, de sua persona "lírica" e "etérea" e apresentam, no contexto desses vários modernismos, um outro modo de compreensão da ideia de nação: sem ufanismos e sem idealizações. A dedicação a seu país é baseada em uma proposta de harmonia e entendimento, distante do puro ufanismo cívico-militar partícipe da guinada de extrema direita durante o período.

Por fim, a interlocução jornalística centraliza, assim, a importância do diálogo e do polo receptor na edificação de uma cultura humanista e na construção de uma outra maneira de empenhar-se a sua nação – sem ritos sacrificiais, sem heroísmos e sem o cultivo do ódio ao outro. No último texto da *Página de Educação* a intenção é clara: é somente no encontro com o outro que é possível destruir antigos parâmetros para que novas "esperanças" possam surgir:

> Aqueles que se habituaram a falar, de uma coluna de jornal, sobre assuntos de seu profundo interesse e chegaram a saber que alguém os ouvia, e participava da inquietude do seu pensamento, criaram um mundo especial, de incalculáveis repercussões, cuja sorte condicionaram à sua, pela responsabilidade a que ficam sujeitos os autores de toda criação (...). Neste sucessivo morrer e renascer que a atividade jornalística, diariamente, e mais do que nenhuma outra, ensina, há bem nítida a noção da esperança que, através de mortes e ressurreições, caminha para o destino que a vida sugere ou impõe. (MEIRELES, "Despedida", *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 1933)

Referências

GOUVÊA, Leila V. B. *Ensaios sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

LAMEGO, Valéria. *A farpa na lira*: Cecília Meireles na Revolução de 30. Rio de Janeiro: Record, 1996.

MEIRELES, Cecília. "A extensão das pátrias", *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 1932

MEIRELES, Cecília. "Brasil", *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 de julho de 1932

MEIRELES, Cecília. "Desarmamento", Diário de Notícias, Rio de janeiro, 13 de janeiro de 1932).

MEIRELES, Cecília. "Despedida", *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 1933

MEIRELES, Cecília. *Diário de bordo*. São Paulo: Global, 2016.

MEIRELES, Cecília. "Educação moral e cívica", *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 de setembro de 1930

MEIRELES, Cecília. "Esse fantasma da guerra", *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 3 de novembro de 1932

MEIRELES, Cecília. *Mar absoluto e outros poemas*. Paulo: Global, 2015.

MEIRELES, Cecília. "Natal", *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 de dezembro de 1931

MEIRELES, Cecília. "Oh! A bomba...", *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 11 de agosto de 1945

MEIRELES, Cecília. "Os educadores e a paz", *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 30 de agosto de 1932.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MEIRELES, Cecília. "Uma questão de solidariedade", *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 de janeiro de 1932

Antonio Abujamra e a Cia. *Os F... Privilegiados* (1991-2000): Irreverência e disciplina, o legado do artista no Rio de Janeiro

Paula Sandroni (UFF)[1]

A ideia de investigar a companhia de teatro "Os Fodidos Privilegiados", criada por Antonio Abujamra em 1991, surgiu em 2002, quando ingressei no Mestrado da UNI-RIO. Após o início dos estudos, porém, decidi investigar um passado artístico mais distante, anterior à criação do conjunto carioca, e que ainda não havia sido desvendado: a história do Grupo Decisão – o primeiro grupo de teatro profissional do diretor, fundado em São Paulo em 1962, e que teve seus trabalhos encerrados em 1967.

A dissertação "Primeiras provocações: Antonio Abujamra e o Grupo Decisão" pode ser considerada como um resgate inicial da história desse coletivo de teatro brasileiro que, como tantos outros, por falta de recursos como sede própria e apoio financeiro, sobreviveu por pouco tempo, aproximadamente quatro anos.

Na cia. Os Privilegiados, (nome que usarei a partir de agora) desenvolvi, ao longo dos anos, além do trabalho de atriz, as funções de assistente de direção e finalmente de diretora teatral. Durante os processos de ensaio na função de diretora de práticas de montagem com estudantes, dei-me conta de estar citando frases, transmitindo conceitos e exercitando uma estética assimilados por mim ao longo dos anos passados com Abujamra. Isso me fez refletir e indagar: de onde ele próprio havia tirado as suas influências? Quais diretores foram importantes para a sua formação? Durante os ensaios com ele, os nomes dos diretores europeus Bertolt Brecht (1898-1956), Jean Vilar (1912-1971) e Roger Planchon (1931-2009) eram referências constantes, mas como teria se dado o contato de Abujamra com seus mestres? Cito Alberto Guzik em seu livro *TBC, Crônica de um sonho*:

> Desde os primeiros anos cinqüenta, o teatro europeu entra numa ebulição que perdura até meados da década de setenta, quando acaba perdendo o primado.[...] Os encenadores brasileiros tiveram contato com o momento mais efervescente dessa ebulição

1. Graduada em Jornalismo (UFRJ), Mestre em Artes Cênicas (UNI-RIO) e Doutoranda em Estudos de Literatura (UFF).

> européia. Antunes Filho, Augusto Boal, Flavio Rangel, Ademar Guerra, Antônio Abujamra, Zé Celso Martinez Correa e Celso Nunes conheceram-na em sua melhor forma e dela trouxeram frutíferas sementes. (GUZIK, 1986, p.208-9)

O desejo de conhecer melhor a história do jovem Abujamra me levou a ler as primeiras críticas recebidas pelo diretor recém-chegado da Europa, onde estagiara com Jean Vilar no Théâtre Nacional Populaire (TNP) em Paris, com Roger Planchon em Villeurbanne, cidade francesa ao lado de Lyon, e finalmente no Berliner Ensemble, em Berlim, ainda Alemanha Oriental.

Concluída a dissertação de Mestrado sobre os primeiros passos de Abujamra em 2004, sob orientação da Prof. Dra. Tania Brandão, finalmente depois de 15 anos comecei os estudos para ingressar no Doutorado em 2020. Desta vez sob orientação do Prof. Dr. Andre Dias, que foi contemplado com a bolsa de Jovem Cientista do Nosso Estado, com a pesquisa "Antonio Abujamra: a literatura encontra o teatro", cujo objetivo é investigar a trajetória artística e intelectual do consagrado diretor.

O objetivo principal da minha pesquisa será analisar a trajetória artística de Os Privilegiados entre os anos 1991 e 2000, conjunto dirigido por um Abujamra já maduro, além de verificar a relevância da vinda do diretor paulista para o Rio de Janeiro e suas possíveis influências para a história do teatro carioca. A partir de 2001 a companhia – que segue trabalhando até hoje – entrou numa nova fase e passou a ser dirigida por João Fonseca.

Em nove anos de atividades o conjunto realizou 28 espetáculos, mais de 50 leituras dramatizadas gratuitas, e participou de diversos Festivais de Teatro Nacionais e Internacionais (Portugal e Colômbia). Foi liderado por um dos maiores encenadores brasileiros do século XX, o diretor e ator Antonio Abujamra (1932–2015). A vida e a obra deste artista se misturam com a própria história do teatro brasileiro. Antes de apresentar, de forma concisa, a trajetória de Os Privilegiados, julgo necessário trazer um resumo sobre a história de seu fundador.

Nascido em Ourinhos, interior de São Paulo, criado em Porto Alegre e com carreira consolidada em São Paulo capital, o diretor e ator Antônio Abujamra fez parte, como ele mesmo definia, da primeira geração de encenadores brasileiros, que incluiria José Renato (Teatro de Arena), Augusto Boal (Teatro de Arena), Flávio Rangel (Teatro Maria Della Costa e TBC), Antunes Filho (TBC e Pequeno Teatro de

Comédia), Amir Haddad (Arena, Teatro Oficina e Tá na Rua), José Celso Martinez Corrêa (Oficina) e Ademar Guerra (PTC).

Depois de formar-se em Jornalismo e Filosofia pela PUC-RS e de ter dirigido várias peças para o Teatro Universitário de Porto Alegre entre 1955 e 1957, Abujamra participa do Festival de Teatro dos Estudantes de Recife e é premiado com uma passagem para a Europa. Impulsionado pelo prêmio, o jovem diretor consegue uma bolsa para estudar língua e literatura espanhola em Madri, concedida pelo Instituto de Cultura Hispânica do Estado do Rio Grande do Sul. Hospedado na casa do embaixador e poeta João Cabral de Mello Neto, é através dele que consegue ir para Paris estagiar com Jean Vilar. Posteriormente vai estagiar por nove meses com Roger Planchon e finalmente passa três meses no Berliner Ensemble. Também visita Londres e conhece alguns autores da geração *Angry young men*[2].

De volta ao Brasil no início da década de 1960, após encenar três espetáculos em São Paulo, em 1962 Abujamra funda o Grupo Decisão, com Antonio Ghigonetto, Emílio Di Biasi, Lauro César Muniz, Berta Zemel e Wolney de Assis, e que ao longo de quase quatro anos contaria ainda com a participação de: Fauzi Arap, Glauce Rocha, Sérgio Mamberti e Jardel Filho, entre muitos outros. Já nos três espetáculos que precederam a criação do grupo, Abujamra começou a exercitar uma linguagem característica que o acompanhou até o fim da vida em 2015, e que ainda influencia quem com ele se formou.

Com o fim do Grupo Decisão, em 1967 Abujamra começa a trabalhar como diretor de televisão em São Paulo, tendo dirigido vários sucessos na TV Tupi. Ainda em fins dos anos 1960, e durante os anos 1970 e 1980 o diretor funda diversos conjuntos teatrais, tais como o Teatro Livre, com Paulo Goulart e Nicete Bruno, e a Companhia Estável de Repertório (CER), com Antonio Fagundes, ambas as parcerias responsáveis por diversos sucessos; além do Teatro de Repertório no TBC com Françoise Fourton e vários outros jovens, e de ser o diretor dos primeiros trabalhos de sucesso da atriz Denise Stoklos. Depois de quase trinta anos de trabalho como diretor de teatro e televisão, basicamente em São Paulo, Abujamra resolve "pintar a cara e agradar", e estreia como ator no monólogo *O contrabaixo*, de Patrick Sussekind, dirigido por sua sobrinha Clarisse Abujamra, em 1987.

2. Em português, "jovens zangados", geração de autores ingleses do pós-guerra que colocava em cena os conflitos da classe operária.

O diretor tornou-se conhecido do grande público como ator a partir de 1989, com a novela *Que rei sou eu?* de Cassiano Gabus Mendes, da TV Globo, no papel do vilão e bruxo Ravengar. Em 1991 o diretor cria a companhia Os Privilegiados no Rio de Janeiro e obtem alguns sucessos de público e crítica produzindo espetáculos que foram agraciados com vários prêmios, como por exemplo Prêmio Molière de Melhor Direção para Antonio Abujamra por *Um certo Hamlet* (1991) e Prêmio Shell de Melhor Direção para Antonio Abujamra e João Fonseca por *O casamento* (1997), além de receberem diversas indicações. Em julho de 1996 recebeu em Miami, nos Estados Unidos, o *Lifetime Achievement Award*[3], pelo conjunto da obra: tal prêmio é concedido pelo *International Hispanic Theatre Festival*[4] a personalidades que dedicam a sua vida ao teatro e Abujamra foi primeiro brasileiro a recebê-lo. No século XXI, o velho Abu, como era chamado pela classe artística, além de continuar a dirigir e a atuar em espetáculos, podia ser visto semanalmente como entrevistador do programa *Provocações*, produzido pela TV Cultura de São Paulo.

Lendo o resumo acima podemos perceber que o diretor ao longo da vida profissional sempre esteve interessado em desenvolver um trabalho de grupo, porém alternando essa forma de produzir teatro com: a direção de espetáculos "avulsos"; seu trabalho em emissoras de televisão, como diretor e produtor; mais tarde com o trabalho de ator; e finalmente com o trabalho de entrevistador. Podemos dizer que essa personalidade com tantos caminhos possíveis diferencia Abujamra das escolhas de seus pares da já citada "primeira geração de encenadores" brasileiros.

Sobre meu estudo atual, pretendo fazer uma investigação crítica sobre a trajetória de um grupo de teatro brasileiro bastante ativo durante a década de 1990, mostrar que o trabalho desse diretor multifacetado foi relevante para a história e o desenvolvimento do teatro carioca: seu fazer teatral, seus conceitos, sua visão do teatro, sua proposta de teatro de repertório, seu trabalho diário com vários artistas, ainda muito jovens, renovaram a linguagem teatral carioca e podemos sentir seus ecos até hoje, mais de vinte anos após sua saída do grupo. Sua identidade artística, da qual fazem parte a irreverência e a transgressão, a disciplina nos ensaios e as marcações cênicas

3. "Prêmio pelo trabalho de toda a vida".
4. Festival Internacional de Teatro Hispânico.

sempre muito limpas, a citação diária de nomes de livros, autores e peças, deixaram marcas em muitos daqueles que estavam começando suas carreiras. Em 12 de janeiro de 1999 o jornalista Eduardo Graça escreveu no "Jornal do Brasil": "Um dos grupos mais importantes do panorama teatral carioca dos anos 90, os (sic) F... Privilegiados anunciam saudável reviravolta aos oito anos de estrada", em matéria a respeito das futuras apresentações da peça *As fúrias*, do autor espanhol Rafael Alberti, no Festival de Curitiba daquele ano. Foi a terceira participação seguida da companhia naquele Festival[5].

Durante os anos de atuação do diretor no grupo, é possível que tenham passado por sua direção cerca de quinhentas pessoas, entre atores de espetáculos, atores convidados para Leituras Dramatizadas e Tributos, técnicos, alunos de oficinas e artistas de modo geral. Tamanha produção nos faz imaginar também a quantidade de jovens que estiveram nas plateias, já aspirantes a artistas ou determinados a tentar a carreira artística a partir do que estavam assistindo, que acompanhavam seguidamente a programação gratuita promovida pelo grupo no Teatro Dulcina, como leituras e eventos de apenas uma apresentação, e também peças com preços acessíveis.

Outro ponto que considero relevante é trazer à tona são depoimentos de diretores da atualidade que estiveram entre esses assíduos espectadores da ocupação no Teatro Dulcina, sem nunca terem participado da companhia. Como o trabalho que assistiam pode ter influenciado suas escolhas artísticas – para citar alguns, Ivan Sugahara, Renato Carrera, Guilherme Weber e Rodrigo Portella.

Mais uma característica que pretendo investigar em Abujamra é o constante incentivo que ele dava aos que trabalhavam com ele para que dirigissem suas próprias peças, como seus assistentes de direção ou mesmo atores de seus espetáculos. Esse movimento era feito através de provocações e ensinamentos na prática diária, e também de indicações de leitura de peças e autores. Entre os vários assistentes que Abujamra teve ao longo da vida e que pretendo entrevistar podemos citar nomes de diretores conhecidos hoje, que permanecem trabalhando na televisão e no teatro, a exemplo de Ary Coslov, Ulysses Cruz, Caco Coelho, Luciano Sabino e João Fonseca, seu sucessor na direção geral da cia. Os Privilegiados. O conjunto permanece

5. As anteriores foram *O Casamento* em 1997 e *O Auto da Compadecida* em 1998.

trabalhando sob a direção de Fonseca até hoje, e acaba de comemorar, em 2021, trinta anos de existência e resistência.

Pretendo delimitar três fases distintas da companhia.

A primeira fase, de 1991 a 1993, abarca: a fundação da companhia, na Casa de Cultura Laura Alvim, num encontro entre Abujamra e a classe artística carioca; a leitura dramatizada de *Phaedra* no Espaço Cultural Sergio Porto; e no Teatro Dulcina, cedido pela FUNARTE (Fundação Nacional de Artes, à época presidida por Humberto Braga) como sede do grupo, estreiam os grandes sucessos dirigidos por Abujamra de junho a dezembro de 91, quais sejam: *Um certo Hamlet*, de Giovanni Testori, *Phaedra*, de Racine e *A Serpente*, de Nelson Rodrigues. Ainda na programação do ano é produzido um ciclo de leituras dramatizadas com quatro peças de Francisco Pereira da Silva, apresentado também em outros locais da cidade. Em 1992, fora do teatro Dulcina mas sob a chancela do grupo, Abujamra estreia *O retrato de Gertrude Stein quando homem*, de Alcides Nogueira, espetáculo em que ele também atua, no CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil). De volta ao Dulcina de janeiro a junho de 1993, Abujamra dirige *Ulf, uma história de circo*, de Juan Carlos Gené, Luciano Sabino dirige *Infidelidades*, do autor chileno Marco Antonio de la Parra, e Caco Coelho coordena um ciclo de leitura de peças políticas. As atividades desta fase se encerram com a volta de Abujamra para São Paulo no segundo semestre.

A segunda fase, de 1995 a 1996, costumo chamar de "na corda bamba": são produzidas duas montagens sob a chancela do grupo, porém sem sede própria, alternando vários locais para ensaios e apresentações. *Exorbitânicas, uma farândula teatral*, espetáculo com 51 atores e cenas de diversos autores, estreia no Espaço Cultural Sergio Porto em horário alternativo em 1995. O próprio diretor entrou em cena em algumas sessões para apresentar um monólogo adaptado de *Árvores abatidas*, livro de Thomas Bernhard. Na sua ausência, um aparelho de televisão era levado ao centro do palco e uma fita VHS rodava para apresentar a cena. O ano de 1996 se inicia com uma proposta do diretor, um estudo profundo da obra de Nelson Rodrigues: a leitura, não apenas de suas 17 peças, mas de toda a obra não-dramatúrgica que se pudesse encontrar, como folhetins, romance e crônicas, fossem de memórias, de futebol ou da coluna "A vida como ela é". Esse era o foco da próxima montagem da companhia, a obra não-dramatúrgica de Nelson Rodrigues. As leituras dramatizadas e o estudo que resultou em montagem de algumas cenas desta vez foram realizadas

em apresentações fechadas apenas aos participantes da companhia. O diretor paulista pediu que os atores se dividissem em núcleos, cada qual tendo escolhido uma obra, e apresentassem 20 minutos da adaptação que estavam fazendo. A João Fonseca coube adaptar o romance *O casamento*, e Abujamra gostou tanto do que leu que preferiu guardar o achado e trabalhar na adaptação com calma, visando o ano seguinte. Desta forma, *O que é bom em segredo, é melhor em público*, montagem que alternava cenas de uma adaptação do folhetim *O homem proibido*, de Nelson Rodrigues, e algumas de suas crônicas, marca a volta da companhia ao Teatro Dulcina como sede no segundo semestre de 1996.

A terceira e última fase, de 1997 ao ano 2000, considero a mais fértil da companhia: o casamento artístico entre Abujamra e João Fonseca. No Teatro Dulcina, a trupe realizou seis montagens, além tributos e um ciclo de leitura dramatizada de todas as peças de Bertolt Brecht aberto ao público. (Outros três espetáculos do grupo estrearam em outros teatros do Rio, somando nove espetáculos neste período de quatro anos). Esta fase é marcada pelo início da parceria entre Abujamra e João Fonseca e pelo trabalho ininterrupto com a realização de espetáculos que variaram entre o sucesso e o fracasso, tanto de crítica quanto de público. Para citar alguns dos maiores êxitos: *O casamento,* de Nelson Rodrigues *(*1997*)* e *O Auto da compadecida,* de Ariano Suassuna (1998)*,* ambos dirigidos por Abujamra e João Fonseca. Os dois espetáculos são realizados no Teatro Dulcina. Durante todo o ano de 1998 a companhia realiza um feito notável: para comemorar o centenário de Bertolt Brecht, Abujamra sugere que se faça um Ciclo de Leituras aberto ao público com todas as peças do autor alemão. O produtor Caco Coelho encabeça a realização da empreitada, distribuindo as peças e convidando diversos artistas da cidade para juntarem-se aos Privilegiados e cumprirem a tarefa. Durante quase todas as segundas feiras de 1998, pontualmente às 19h, o Teatro Dulcina abria suas portas e oferecia, gratuitamente, não só leituras dramatizadas, como também alguns debates, com a participação de intelectuais como Gerd Bornheim e Fernando Peixoto. Com entrada franca, era comum as leituras terem casa cheia – o Teatro Dulcina tinha à época 600 cadeiras. Nos últimos meses do ano o Ciclo mudou-se para o Espaço dos Correios, com apresentações às terças-feiras. Fazendo ainda parte das comemorações do centenário de nascimento de Brecht, Abujamra apresenta sua versão para a peça *A resistível ascensão de Arturo Ui,* que estreia em setembro no Dulcina. O espetáculo conta, na primeira semana,

com a participação do ator Paulo Autran (1922-2007), no papel do Velho Ator. Em 1999 a companhia apresenta dois novos espetáculos na sede: *As fúrias,* de Rafael Alberti, que Abujamra dirige pela segunda vez na carreira – a primeira foi em 1966 no Teatro Ruth Escobar em São Paulo – e *Tudo no timing,* de David Ives, peça encenada pelo diretor americano Terry O'Reilly, do grupo Mabou Mines, e João Fonseca. No ano 2000, o último de Abujamra à frente de os Privilegiados, o encenador dirige três espetáculos: *Michelângelo,* de Doc Comparato, no Teatro João Caetano; *Louca Turbulência,* José Safiotti Filho, no Dulcina; e *Esta noite se improvisa,* de Luigi Pirandello, único espetáculo desta fase da companhia em que Abujamra atua, no CCBB.

Nesta fase Os Privilegiados começam a se apresentar fora do Rio de Janeiro com frequência, impulsionados pelo êxito de *O casamento,* espetáculo baseado no romance de Nelson Rodrigues e primeira direção conjunta de Abujamra e João Fonseca. Em março de 1997 a peça estreia no Festival de Curitiba, e recebe convites para os festivais de Ouro Preto, e Belo Horizonte, e posteriormente para apresentações no SESC Pompéia de São Paulo. *Tudo no timing,* produção de 1999, entre este ano e o ano 2000 visita Londrina, São Paulo e Niterói. A companhia também se apresenta em dois festivais fora do Brasil: o Festival Internacional de Expressão Ibérica, na cidade do Porto, Portugal, em 1999 e o Festival Internacional de Teatro de Bogotá, Colômbia, no ano 2000, ambos com *O casamento*.

Após a saída do fundador, a companhia continuou a andar por suas próprias pernas, e as viagens pelo Brasil se expandiram a cidades como Macapá, no Amapá; Salvador e Feira de Santana na Bahia; Recife, Caruaru, Arcoverde, Garanhuns e Petrolina em Pernambuco; Juazeiro do Norte, Crato e Fortaleza no Ceará; Brasília, Distrito Federal; Campo Grande em Mato Grosso do Sul; Maringá no Paraná; e Porto Alegre no Rio Grande do Sul.

A adaptação teatral do romance *O casamento*, de Nelson Rodrigues

Marco importante na trajetória do grupo, a montagem teatral do romance de Nelson Rodrigues alcançou grande sucesso de crítica e público, até mesmo fora do Brasil. Nos próximos parágrafos apresentarei alguns pontos da história de sua adaptação, baseada em lembranças

pessoais e em entrevista realizada com o diretor João Fonseca em sua casa em 20 de novembro 2020.

Após o sucesso de *Exorbitânicas, uma farândula teatral*, espetáculo composto por cenas de diversos autores em 1995, que marca o início da segunda fase do grupo, Abujamra sugeriu à companhia que nós fizéssemos um estudo profundo da obra de Nelson Rodrigues, para que o próximo espetáculo fosse baseado na obra deste dramaturgo. O primeiro passo seria lermos juntos suas dezessete peças, em ordem cronológica, através de leituras dramatizadas que seriam ensaiadas e realizadas por pequenos grupos determinados, e apresentadas por cada um destes grupos para toda a companhia. Depois desta meta alcançada, a segunda meta dada pelo mestre foi que nós lêssemos toda a obra não-dramatúrgica de Rodrigues, que estava sendo lançada pela editora Cia. das Letras; grande parte do material era inédito – o que não era o caso do romance *O casamento,* lançado pela Editora Guanabara, de Alfredo Machado, em 1966, e censurado menos de um mês depois. A reedição da Cia. das Letras data de 1993.

A ideia de Abujamra era excelente: cada ator que quisesse trabalhar como adaptador e diretor deveria escolher um livro (podia ser de crônicas, um romance de Suzana Flag, qualquer um, contanto que a obra fosse não-dramatúrgica) e apresentar uma parte de aproximadamente vinte minutos já levantada como cena teatral. A partir daí, avaliando a melhor ideia, ele escolheria qual seria a nova produção da companhia.

O ator e aspirante a diretor João Fonseca foi um dos que se apresentou para escolher uma obra e construir uma cena. Nascido em Santos, litoral de São Paulo, em 1964, João começou fazendo teatro amador, e seguiu para a capital posteriormente para estudar com o diretor Antunes Filho. Já como ator profissional trabalhou com Gabriel Vilella e Jorge Takla, e mudou-se para o Rio de Janeiro em 1993 por conta do seu trabalho como engenheiro químico. Foi o ator e diretor Charles Moeller, com quem dividia apartamento no Rio e seu amigo desde a juventude em Santos, quem levou João Fonseca para Os Privilegiados. O ano era 1995 e "o grupo estava aberto", expressão que usávamos quando Abujamra estava aceitando que novos integrantes entrassem para a companhia. O objetivo era que participassem do espetáculo *Exorbitâncias,* que chegou a ter 100 pessoas ensaiando, mas estreou com 51 atores devido à instabilidade de presença nos ensaios e a cortes de diversas cenas feitos na véspera da estreia. Por ironia do destino, dentre os atores que ensaiaram por semanas e que

foram cortados naquele fatídico ensaio geral estava o futuro diretor que se tornaria o sucessor de Abujamra na direção da companhia. Pois coube a João Fonseca - um dos muitos atores meses antes cortado do espetáculo *Exorbitâncias*, e que mesmo muito triste não foi embora da companhia – ler o livro e adaptar vinte minutos de *O Casamento.*

Em seu romance Rodrigues parece querer agrupar todas as aberrações possíveis em um só livro. O personagem principal, Sabino Uchôa Maranhão, é um rico industrial que tem predileção pela filha mais nova, Glorinha, que vai casar-se no dia seguinte. Conforme a história avança, percebemos que a predileção é na verdade desejo sexual, mesmo sentimento que a mãe de Glorinha nutre pela moça. O livro vai revelando estupros (Maria Inês), torturas (pai de Zé Honório), o marido infiel que cuida de uma esposa leprosa (Xavier) e assédio sexual e moral (Dona Noêmia). Sabino, no último capítulo, é acusado de deflorar uma menina de 13 anos, sua sobrinha, em pleno ataque epiléptico.

A adaptação feita por Fonseca e Abujamra foi fiel ao romance: os diálogos foram simplesmente transpostos das páginas do livro para o texto teatral, da maneira exata como foram escritos por Rodrigues. Apenas personagens coadjuvantes à trama foram suprimidos, porém todos são citados (o noivo de Glorinha acusado de homossexualismo, Teófilo; a esposa do dr. Camarinha; o marido da secretária Sandra e a esposa leprosa de Xavier, ambos do núcleo de Noêmia, a secretária apaixonada pelo patrão, Dr. Sabino). Não havia a figura do narrador na encenação, porém foram inseridas na adaptação teatral quatro cenas de uma dupla de personagens inventadas pelos diretores: duas freiras, interpretadas por dois atores travestidos, comentam as cenas da trama como quem acompanha uma radionovela. Por exemplo: após a cena em que o personagem Zé Honório, assistente do Dr. Camarinha, faz sexo com um chofer de ônibus na frente do próprio pai, paralítico e afásico, - e comemora o fato do pai estar chorando, - o filho se vinga da surra que levou aos 12 anos, gritando: "Engole o choro! Engole o choro!". Na cena seguinte, as freiras entram e dialogam, em frases acrescidas por Abujamra e Fonseca:

> Freira 1 – Ah, irmã, eu não gosto daquele Zé Honório! O que ele fez no capítulo de hoje foi muito cruel!
>
> Freira 2 – Eu não acho! Achei lindo o desespero dele com o pai! O pai chorando e ele dizendo: engole o choro, engole o choro... não é lindo isso? O pai sofrendo e ele querendo que o pai não chore!

Segundo Fonseca, a ideia teve inspiração no espetáculo anterior da companhia, *O que é bom em segredo é melhor em público*, em que "dois homens afeminados", nas palavras do diretor, também acompanhavam a trama de *O homem proibido* (folhetim assinado por Suzana Flag, pseudônimo de Rodrigues, em 1944) como se fosse uma radionovela. Abujamra gostava dessa intervenção dos "espectadores-ouvintes" no espetáculo e resolveu que na adaptação de *O Casamento* seriam duas freiras, (novamente dois homens, porém agora travestidos de noviça e madre superiora) que iam se mostrando cada vez menos religiosas à medida que a história avançava, história essa que, por sua vez, ia se mostrando cada vez mais cheia de depravações.

Grande parte da trilha sonora do espetáculo foi pensada ainda na adaptação de vinte minutos feita somente por Fonseca, como as músicas da Jovem Guarda e as músicas de trilha sonora de grandes filmes. Outra parte da trilha, como as aberturas e as finalizações dos dois atos, foram compostas pelo músico Andre Abujamra, filho do diretor paulista.

Fonseca chama a atenção para o fato de que Abujamra sempre teve grande poder de síntese. Então, ao mesmo tempo em que ele propunha novas cenas, como as quatro cenas de comentários das freiras, o veterano cortava várias partes dos diálogos, para dar agilidade ao espetáculo. Abujamra costumava ter novas ideias para a encenação bem próximas à estreia, com o espetáculo quase pronto. Exemplificando: as freiras que entram na cena da praia jogando talco para o alto para simbolizar a maresia enquanto Sabino e Glorinha conversam, e uma corda que é jogada da coxia para demarcar o mar na mesma cena; ou, após a "mijada" do personagem Monsenhor, - que assusta e diverte a plateia tirando de dentro de seu hábito um membro cenográfico enorme de onde realmente sai um líquido – a entrada de Zé Honório em roupas sumárias, muita maquiagem e flor no cabelo para secar com um pano a água deixada no palco enquanto diz: "Eu adoro limpeza!".

Foram muitos os jornalistas que escreveram críticas e matérias sobre o espetáculo de Abujamra e Fonseca que ganhou os Prêmios Shell de Melhor Direção e de Melhor Figurino - para Charles Moeller - naquele ano de 1997. Títulos como "Despudorados!" e adjetivos como "blasfematórios" foram usados para definir Os Privilegiados encenando *O casamento*. Transcrevo aqui algumas linhas das impressões de Ruy Castro, autor da biografia de Nelson Rodrigues, *O anjo*

pornográfico, publicadas em matéria no jornal "O Estado de São Paulo" em 12 de abril de 1997, uma semana após a estreia no Rio de Janeiro: "O espetáculo dos F...(sic) é Nelson puro, do autêntico, do escocês, como ele próprio costumava dizer". Castro comenta na matéria que gosta do filme de Arnaldo Jabor baseado no livro - "já filmado, e bem, por Arnaldo Jabor em 1975" – e finaliza dizendo que *O Casamento* "É um dos três maiores romances brasileiros do século. Faltava vê-lo num palco. Não falta mais".

Devido ao sucesso notável em 1997, quinze anos depois, em 2012, o Festival de Curitiba convidou a cia. Os Privilegiados para fazer parte das comemorações do centenário de nascimento de Nelson Rodrigues remontando *O casamento* e também a produção posterior *Escravas do amor*, folhetim de Suzana Flag – pseudônimo do autor - adaptado e dirigido por João Fonseca em 2006. Como em 97, as apresentações foram realizadas na sala grande do Teatro Guaíra, sempre com a lotação de dois mil lugares esgotada.

Registrar o impacto do trabalho da companhia na imprensa e na crítica especializada, tanto no Rio de Janeiro quanto nas demais cidades e países onde o grupo se apresentou, está sendo o ponto de partida da pesquisa.

Referências

GUZIK, Alberto. *TBC, Crônica de um sonho.* São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.

JORNAL DO BRASIL. Eduardo Graça, Caderno B, capa, 12 de janeiro de 1999, "A fúria de Alberti no Rio".

O ESTADO DE SÃO PAULO. Ruy Castro, Caderno 2, p.3, 12 de abril de1997, "'O Casamento' volta a subverter a ordem"

O GLOBO. João Carlos Pedroso, Segundo Caderno, capa, 14 de setembro de 1991, "O títere domina a cena".

PROGRAMA do espetáculo PHAEDRA, arquivo pessoal

SANDRONI, Paula. *Primeiras provocações: Antonio Abujamra e o Grupo Decisão.* Dissertação de Mestrado Uni-Rio, 2004.

TRIBUNA DA IMPRENSA. Daniel Schenker (DSW), Caderno Tribuna Bis, p. 6, 16 de agosto de 2006, "Repertório privilegiado".

Vico: A imaginação como antídoto à barbárie da razão

Paulo Sérgio Martins (UFSM)

Introdução

Sabemos que conceitos como percepção, memória, razão e imaginação são temas caros à epistemologia. Dentre esses temas, a imaginação será o conceito mais problemático em sua definição e compreensão, e continuará sendo para muitos pensadores uma espécie de "pedra no sapato" da epistemologia, que segue uma vertente mais cientificista. Na história do conhecimento, de modo quase unânime, a imaginação será relegada a um segundo grau de importância, ora vista com desconfiança, por muitos filósofos, ora como um empecilho, para os seus sistemas filosóficos.

Mediante a esta investigação, iremos constatar que os rumos tomados pelo conhecimento humano têm suas raízes lançadas nas opções epistemológicas geradas pelos grandes pensadores. Embora a civilização tenha alcançado um inegável progresso no campo tecnocientífico devido a escolhas realizadas no princípio da modernidade (que conhecemos por paradigma newtoniano-cartesiano), entendemos, também, que tais opções geraram enormes distopias, em detrimento dos ideais aspirados pelos pensadores desde e iluminismo. Hoje, colhemos, em diversos âmbitos da experiência humana, – nos aspectos políticos, econômicos, sociais e culturais – consequências nefastas causadas por esse paradigma que se consolida numa espécie de barbárie.

Logo, optamos por investigar o papel e o lugar que a faculdade da imaginação ocupa na elaboração do conhecimento na mente humana, no decorrer da história do conhecimento. Para tanto, será no pensamento do filósofo do século XVIII, Giambattista Vico, que encontraremos uma crítica ao racionalismo cartesiano, e uma reivindicação à imaginação de um *status* para a obtenção de conhecimento. A atenção exacerbada para atividades puramente racionais, como a matemática e a lógica, conduziria o homem a uma espécie de "barbárie", levando-o à desumanização. É na esteira do pensamento de Vico que encontramos respaldo para a presente reflexão a fim de ampliar , através da faculdade da imaginação, a validação do conhecimento, para além do crivo do raciocínio lógico.

Existem muitos relatos, na história da ciência, onde cientistas alcançavam, de imediato, respostas que buscavam há muito tempo, em suas pesquisas, como uma espécie de intuição que parecem surgir de repente, sem haver ainda a elaboração de um método que conduza a investigação. Um exemplo icônico é o relato do químico Friedrich August Kekulê (1829-1896) que, em 1865, teve a visão de chamas em forma de uma serpente mordendo o próprio rabo, fato que o levou a propor a estrutura molecular do benzeno por um anel hexagonal:

> Eu estava sentado à mesa a escrever o meu compêndio, mas o trabalho não rendia; os meus pensamentos estavam noutro sítio. Virei a cadeira para a lareira e comecei a dormitar. Outra vez começaram os átomos às cambalhotas em frente dos meus olhos. Desta vez os grupos mais pequenos mantinham-se modestamente à distância. A minha visão mental, aguçada por repetidas visões desta espécie, podia distinguir agora estruturas maiores com variadas conformações; longas filas, por vezes alinhadas e muito juntas; todas torcendo-se e voltando-se em movimentos serpenteantes. Mas olha! O que é aquilo? Uma das serpentes tinha filado a própria cauda e a forma que fazia rodopiava trocistamente diante dos meus olhos. Como se se tivesse produzido um relâmpago, acordei;... passei o resto da noite a verificar as consequências da hipótese. Aprendamos a sonhar, senhores, pois então talvez nos apercebamos da verdade. (BOYD; MORRISON, 1995, p. 701)

Trouxemos aqui a experiência desse cientista, como um exemplo da ação da imaginação criativa no intelecto que, em alguns casos, pode preceder a concepção de um método para se alcançar o conhecimento. Mesmo como tantos relatos científicos desse tipo, desde o princípio, a imaginação tem sido relegada para um segundo plano, como faculdade para a obtenção de conhecimento. Foi o que ocorreu no racionalismo cartesiano, que veremos adiante; no empirismo de Hume: "Lançai então às chamas, [os produtos da imaginação] pois não podem conter nada mais do que sofismas e ilusões" (ALVES, 2008, p.148); e também, no positivismo de Comte: "a pura imaginação perde assim irrevogavelmente, sua antiga supremacia e se subordina necessariamente à observação" (*apud* ALVES, 2008, p. 54).

Este recorte epistemológico sobre a imaginação no presente artigo vem ressaltar a necessidade de se reabilitar a imaginação como

uma faculdade preponderante para a elaboração do conhecimento. Como afirma Vilelas:

> Não é possível criar novos conhecimentos acerca de um tema ou resolver os pequenos e os grandes enigmas do nosso mundo, sem intuição e imaginação, se não se explorarem, de mente aberta, os diversos caminhos que podem levar a uma resposta. Esta disposição criativa, que é verdadeiramente indispensável, de nada serve estudarmos o mundo através de um rigoroso processo de análise, de uma organização do material disponível, de ordenação e de crítica às ideias que surgem, pois, de outro modo, afastar-nos-íamos do conhecimento científico. (VILELAS, 2017, p.16)

Vilelas ressalta a necessidade do equilíbrio entre a imaginação criativa com o método de pesquisa que, para a obtenção do conhecimento científico, são cruciais. No entanto, como vimos no exemplo acima, nem sempre será o rigor ou o método que produzirão as descobertas científicas, já que experiências da mente imaginativa, em muitos casos, aceleram soluções e, somente em um segundo momento, surgem os esforços para normatizar os conteúdos de uma descoberta. Este fenômeno não parece ser incomum na história da ciência. As ideias podem ocorrer sem que métodos tenham ainda sido construídos. Como disse certa vez o matemático, físico e astrônomo Friedrich Gauss: "As soluções, eu já as possuo há muito tempo, mas ainda não sei como cheguei a elas" (ALVES, 2008, p. 141). Mediante a estas experiências tidas com a mente criativa que tem sua origem na imaginação iremos averiguar melhor este conceito.

O filosofo francês Paul Ricœur (2014) afirma que a noção que possuímos de memória e imaginação remonta aos primórdios da filosofia ocidental de herança grega, proveniente da noção platônica, centrada no tema da *eikõn*, que trata da representação de uma coisa ausente, de modo que, esta compreensão passa a tomar a noção de memória por um conceito equivalente a imaginação. A outra noção é aristotélica, centrada no tema da representação de um acontecimento passado ou de uma imagem que temos desse acontecimento. A mente apreende a representação da presença de algo que está ausente. Quanto a análise do conceito de imaginação e memória no pensamento moderno, Ricœur tece críticas ao racionalismo cartesiano por tomar o conceito de imaginação com grande suspeita e

reitera que esse mesmo comportamento ocorrerá também com diversos filósofos modernos.

A imaginação será um conceito problemático no decorrer da história do pensamento, evitaremos aqui uma investigação extensa que passe pelo conceito atribuído por cada pensador no decorrer da história. Optamos, apenas, por aprofundar o conceito de imaginação no pensamento do filósofo francês René Descartes, por ele ser considerado um divisor de águas entre e o pensamento medieval escolástico e o pensamento moderno. Aqui identificamos a dificuldade tida por Descartes em aceitar a imaginação em seu sistema filosófico. De igual modo, outros filósofos oriundos do pensamento racionalista terão também uma difícil relação com este conceito.

A imaginação no sistema cartesiano

Para Descartes todos os atributos humanos precisam ser considerados como forma de pensamento *(res cogitans*), ou como modo de extensão (*res extensa*). Assim, ou trata-se puramente de fenômenos físicos do corpo, como por exemplo, os ruídos, captados por fibras nervosas, enviados ao cérebro, ou trata-se da mente (um espirito incorpóreo). No entanto, fenômenos psicofísicos, como a visão, parecem para Descartes desobedecer a classificação de coisas puramente mentais ou puramente físicas (COTTINGHAM, 1986). Então, ao trabalhar com mente e corpo, Descartes admitirá que a experiência humana não pode ser tratada apenas dentro desses dois pólos, pois há algo que escapa. Seriam as faculdades da sensação e a da imaginação, para Descartes, uma espécie de faculdade "híbrida" entre corpo e mente. Na segunda meditação, ao refletir sobre sua existência escreverá:

> então o que sou eu? Uma coisa que pensa. O que é isso? Uma coisa que duvida, compreende, afirma, nega, que tem vontade, que não tem vontade. [Esses até então são atos de intelecção e de vontade pertencentes a mente *(res cogitans),* no entanto em seguida surgem dois verbos inesperados] e também imagina e tem percepções sensoriais (DESCARTES, 2005, p. 47).

Descartes parece ficar reticente em unir os verbos sentir e imaginar aos outros modos de pensamento, assim, coloca-os à parte, por possuírem características especiais que se distinguem das outras.

Contudo, será na sexta meditação que Descartes presta maior atenção à imaginação e à sensação, denominando-as de "[...] faculdades de certas formas especiais de pensamento" (DESCARTES, 2005, p. 118). Esse termo "especial", tanto para o sentido quanto para a imaginação, se dá pelo fato dessas faculdades exigirem atividade fisiológica, pois duvidar, compreender, afirmar, negar e desejar ocorrem frequentemente sem nenhum estímulo fisiológico, isto é, não se configuram, na visão de Descartes, como atividade corpórea. O fato é que a imaginação não se assemelha ao intelecto puro, e fica fora da faculdade do ato de pensar. Desse modo, então, Descartes irá conferir à imaginação uma qualidade inferior, de modo que conclui que ela não pode ser um ato corpóreo, nem mental. Será, então, resumida como algo de qualidade inerentemente confusa, indefinível e subjetiva.

Em carta à Elizabeth, de 21 de maio de 1643, Descartes menciona não duas categorias (dualismo), mas três – a extensão, o pensamento e a noção da união do corpo com espírito. É nesta terceira categoria "híbrida", entre o pensamento e o corpo, que se encontram a imaginação e os sentidos (COTTINGHAM, 1986).

Cottingham sugere encontrar em Descartes uma espécie de "trialismo" para uma epistemologia que se pretende dualista em essência. Todavia, entendemos também o porquê Descartes distancia a imaginação de seu projeto racionalista de ideias claras e distintas.

A epistemologia de Vico

Se por um lado, a imaginação é considerada um atributo inferior para a epistemologia cartesiana, como uma espécie de anomalia para seu projeto dualista, na contramão do racionalismo, o filosofo italiano, contemporâneo de Descartes, Giambattista Vico (1668- 1744) afirma que a imaginação não é uma faculdade secundária, mas o princípio mental de onde emergem o conhecimento humano e o desenvolvimento da história. Para Vico, o método racional de Descartes que prioriza a verificação, a análise, a simplificação e a enumeração, seria um método mais voltado para as ciências naturais, e não seria suficiente para o conhecimento das ciências humanas, já que para esta precisaria levar em consideração a história, o direito, a política, a literatura e as artes. Descartes, ao dar mais atenção ao método racional, põe de lado os conceitos de criatividade, memória e linguagem,

aspectos característicos da mente. Enquanto Vico, ao priorizar a imaginação, propõe um horizonte mais amplo para o intelecto. Ao reintegrar a imaginação à razão, Vico propõe uma noção menos reducionista da natureza humana, ao reivindicar a faculdade da imaginação e da criatividade como atributos humanos, ele amplia os horizontes do conhecimento.

A base conceitual da epistemologia vichiana está na sua máxima *verum et factum convertuntur* ("conheço porque faço, faço porque conheço"). Para Vico, fazer é conhecer e vice-versa. Somente se pode conhecer aquilo que se faz. Ao homem, no entanto, não é possível o conhecimento da natureza em sua essência, pelo fato de não ser ele o seu criador. Porém, o homem cria a história e, por isso, pode conhecê-la. Os vestígios históricos trazidos pela filologia (que entendemos por informação) somados à reflexão filosófica, poderão conduzir o homem ao conhecimento. Para Vico o homem lança mão da imaginação e do engenho (criação) para criar modelos representativos do mundo e, assim, conceber a realidade. Outro tema muito caro à epistemologia vichiana são os seus ciclos mentais que se refletem na história e que não tem origem na razão, mas na imaginação. Vico, portanto, dirige seu pensamento para o período pré-racional, pré-lógico, pré-histórico.

No decorrer desta brevíssima exposição sobre os ciclos mentais, nos utilizaremos de dois termos recorrente nos escritos de Vico, o "homem primigênio", que se refere aos primeiros homens (primitivos) e o termo "fantasia" correspondente latina da palavra imaginação, de origem grega. Também nos utilizaremos da abreviação *Sn44*, que é a abreviação de sua obra *Scienza Nuova* de 1744.

Acerca da origem do conhecimento, Vico concebe a existência de três ciclos mentais da humanidade: os sentidos, a imaginação e a razão. Em um primeiro momento, emergem os sentidos e a imaginação e, mais tardiamente, a razão. Os sentidos, a imaginação e a razão, são faculdades presentes no desenvolvimento linguístico humano e Vico irá projetá-las como categorias históricas. Esse processo histórico é apresentado através de três grandes etapas definidas como as três idades: a idade dos deuses, a idade dos heróis e a dos homens.

Esses ciclos não são simples metáforas, eles obedecem a uma correlação necessária entre o processo de desenvolvimento da história, comum a todas as nações, juntamente com o processo de desenvolvimento das ideias humanas que seguem uma mesma ordem (cf. *Sn44*,

§ 238), constituindo uma estrutura coesa entre pensamento, histórica, cultura e linguagem.

A idade dos deuses é a idade dos sentidos, ou a era da infância do homem. A mente humana atribui os efeitos da natureza aos deuses. Os homens desta fase são homens robustos em força corporal (chamados por Vico de *gigantes*) que, urrando e gruindo, dominados pelos sentidos e pelos instintos, expressavam suas violentas paixões. Segundo Vico, esses homens imaginavam o céu como um grande corpo e o chamavam Zeus que lhes falava através de trovões. O nome Zeus deriva do som do raio ao cair, é quando o homem primigênio apreende a primeira figura de linguagem, a onomatopaica. Partindo dessa experiência, como as forças naturais desenvolveram o entendimento, sentido, não racional, de que a natureza eram divindades terríveis e punitivas. A natureza do homem primitivo se reflete então nas crenças religiosas. Segundo Vico, seria então o sentimento religioso o primeiro passo desses homens rumo à civilização que, temendo a ira dos deuses, abandonariam os costumes animalescos.

Na idade dos Heróis, os homens ainda são dominados por essa visão fantástica do mundo, a fantasia predomina sobre o racional, "tanto mais robusta a fantasia mais débil o raciocínio." (VICO, 2005, p. 36). Dominados pela fantasia os homens passam a organizar melhor a vida desenfreada do homem anterior, passando a constituir os primeiros grupos humanos, famílias e tribos – passam, também, a cultivar a religião, sepultar os mortos e formar famílias. Dessas sociedades, surgem as primeiras organizações, formadas para se proteger dos agressores nômades, para manter a vida interna do grupo sob controle e, para se preparar aos conflitos com as tribos rivais – passam a elaborar o direito heroico baseado na força, na indiscutível autoridade, por tratar-se da expressão e da vontade dos deuses. Nessa fase, a mente primigênia, embora fraca em racionalidade, era robusta em imaginação, pois fingia para si de maneira tão sincera, que acreditava ser, a sua imaginação, a verdade. Essa natural necessidade de imaginar será chamada por Vico de *caracteres poéticos,* recurso utilizado pelo homem primigênio para compreender a realidade, quando passa a atribuir a qualidade de um ser a outro, o que conhecemos nas figuras de linguagem com metáfora.

A idade dos Homens, esta transição foi marcada por um processo longo e trabalhoso, como diz o próprio Vico: "Os costumes nativos, e o máxime da liberdade natural, não se mudaram de um golpe, mas

por graus e ao longo de muito tempo" (VICO, 2005 p. 71). Nesta idade existiam constantes tensões internas e entre grupos sociais. Com o reconhecimento da igualdade, estritamente ligado a ideia de uma razão comum entre eles, se entra na idade dos homens. Nesta idade a razão encontra seu mais vasto campo de aplicação: só nela pôde nascer, então, a filosofia, uma metafísica não mais simplesmente sentida ou fantasiosa, mas dada à reflexão de uma mente pura.

Desse movimento processual, que o homem parte de uma mente selvagem, imersa no caos de percepções desordenadas experimentadas pelos sentidos, para uma mente que passa a representar e reorganizar o mundo – tendo como instrumental cognitivo os mitos e as fábulas como recursos cognitivos de que a mente, nesse período, dispõe – é daí que nascerão as primeiras sociedades civis e as culturas (*Sn44*, §340), como afirma Vico: "O princípio do mundo humano está intimamente entrelaçado com o surgimento da cultura, do início da linguagem e das letras" (*Sn44*, §34).

Frente às coisas incompreensíveis e desconhecidas, o homem faz de si mesmo a medida de todas as coisas (do universo), antropomorfiza o mundo, dando-lhe ações, atitudes e qualidades próprias de seres humanos. Este processo de retroalimentação entre realidade e imaginação irá se manifestar através dos *caracteres poéticos*.

Os caracteres poéticos

A imaginação surge para Vico como componente concreto e primordial do conhecimento, criando todo um imaginário que irá se estruturar no horizonte dos *caracteres poéticos* que são as representações, os mitos, os contos, as fábulas. Com este impulso imaginativo que emerge da mente, a realidade passa a ser organizada como um cenário moldado pela imaginação. Os *caracteres poéticos* se tornam elementos necessários dos primigênios, aguçados pela imaginação para compreensão do mundo e do surgimento da mentalidade humana: "O princípio do mundo humano está intimamente entrelaçado com o surgimento da cultura, do início da linguagem e das letras" (*Sn44*, §34) de modo que o homem passa a experimentar, moldar e compreender seu mundo, não como um espelho fiel da natureza, mas ao contrário, o homem faz da natureza a imagem e a medida de si mesmo, como afirma Vico:

> Os homens ignorantes das causas naturais que produzem as coisas, quando não as podem explicar nem sequer por coisas parecidas, dão às coisas a sua própria natureza (humana), como o povo, por exemplo, diz que o imã está enamorado do ferro. [...] a mente humana, devido a sua natureza indefinida, faz de si a regra do universo. (VICO, 1971, p. 31)

No exemplo acima, vemos a analogia aplicada sobre a força magnética que atrai o imã para o ferro: é o efeito de um afeto humano, como o enamorar-se, que aproxima os seus pares. Com esse axioma, Vico exemplifica que, no ensejo de conhecer e nominar as coisas e os fenômenos, quando falta ao homem o conhecimento, cria-se de, forma engenhosa, um artifício linguístico, a fim de apreender o objeto ou o fenômeno que ainda nos escapa. Esse artifício será a metáfora, não como um recurso estilístico para a linguagem, mas uma metáfora realmente sentida.

Na maior parte das línguas, grande parte das expressões dão às coisas inanimadas partes do corpo humano ou paixões humanas: cabeça, para a parte de cima de um objeto; costas, para a parte de trás de um objeto; boca, para toda a abertura; dentes, para o arado, ancinho ou pente; gargantas ou embocaduras de rios ou montes; colo, da terra; braço, do rio; coração, como meio ou centro de algo; veio, de água, mina; vísceras, da terra. No campo das paixões humanas, entre tantas: ri o céu, o mar; assobia o vento; murmura a onda (cf. *Sn44*, §404). Entre tantos outros exemplos citados, Vico confirma o seu axioma "[...] o homem ignorante [que não possui o conhecimento] faz-se a regra do universo" (*Sn44*, §405).

No campo das metáforas, quando alguém expressa sua raiva com a frase "meu sangue está fervendo", por exemplo, hoje se entende essa expressão como uma figura de linguagem para raiva. Mas, para o homem primigênio, a raiva, no sentido literal, se expressava como imbuída da sensação do sangue que fervia dentro do seu corpo; quando hoje se fala do dente de um arado, da boca de um rio, são meras metáforas mortas, as quais se tornaram conceitos para representar um objeto. Para os nossos ancestrais, segundo Vico, os arados realmente pareciam ter dentes; os rios, que para eles eram semianimados, tinham bocas, a terra tinha entranhas, os ventos se enfureciam, toda a natureza se manifestava de forma viva e ativa.

Aqui o poema de Manuel de Barros (2015, p. 66) vem acentuar o uso da metáfora na ausência de um conceito pré estabelecido para as coisas:

> O rio que fazia uma volta/atrás da nossa casa/era a imagem de um vidro mole.../Passou um homem e disse:/Essa volta que o rio faz.../se chama enseada.../Não era mais a imagem de uma cobra de vidro/que fazia uma volta atrás da casa./Era uma enseada./Acho que o nome empobreceu a imagem.

Crianças são mais imaginativas, confabulam, falam com amigos invisíveis, ao brincar criam para os objetos outras funções, com um cabo de vassoura montam um cavalo, com uma capa de plástico tornam-se heróis. Quando se é criança guarda-se o frescor de uma capacidade metafórica perdida na vida adulta e geralmente revisitada pela sensibilidade dos poetas. No poema o poeta é capaz de recuperar essa capacidade metafórica de modo que "o leitor recebe o discurso pela palavra que cria a imagem do objeto, e que, ensandecido pelo poético, [...] o recria. E o objeto apresenta-se como mimese e verossimilhança e se renova, numinoso, pelos olhos de poeta e nume que o representa (RODRIGUES, 2006, p. 218).

Neste poema Manuel de Barros rememora sua percepção infantil do mundo, tomado pela imaginação, nomeia a realidade do rio que passava atrás de sua casa com o repertório de conhecimento disponível para uma criança: "vidro mole", "cobra de vidro". Quando lhe corrigem, e lhe apresentam o conceito "puro" (puro no sentido do objeto não ser mediado por uma metáfora) para aquela imagem. Barros no poema expressa o seu pesar do quanto o conceito "empobreceu a imagem". Pois "é pela imagem, pelo tropos metafórico, que o conceito que empobrece as coisas é suplantado poeticamente" (RODRIGUES, 2006, p. 218).

Ainda sobre o poema de Barros, cabe observar aqui, e isso pode ter passado despercebido pelo poeta, nem mesmo o conceito "enseada" é um nome tão puro assim, essa palavra corrobora com a compreensão viquiana das metáforas, pois se os *caracteres poéticos* dão às coisas inanimadas partes do corpo humano, o termo enseada está significando que o rio é como as curvas de um seio, o próprio conceito aparece embotado de metáfora.

Embora essa visão fantástica do mundo venha hoje visitar a sensibilidade dos poetas, é muito importante reforçar que a visão de mundo que os homens primigênios tinham através dos *caracteres poéticos* – com seus mitos e fábulas – não seguem as bases epistemológicas do racionalismo e por isso não devem ser tomada como metáforas que dê corpo à rigidez conceitual de alguma definição científica.

Tão pouco, podem ser consideradas com um mero deleite da sensibilidade poética. O que ocorre, nessa fase do desenvolvimento do homem é uma genuína forma de ver a realidade, é uma visão de mundo, é o modo com que os primeiros grupos humanos passam a conceber o cosmo e, embora não sendo racional, a imaginação passa a ser um conhecimento que precede a racionalidade, e será esta experiência humana a condição básica para o desenvolvimento da racionalidade.

Como vimos, os *caracteres poéticos* são as bases onde Vico estrutura a sua filosofia da imaginação. De tal modo que esse constructo intelectual não se confunde com os conceitos e as categorias do racionalismo sempre conduzido por regras.

Imaginação e realidade

Para Vico a imaginação, que "[...] ora muda, ora compõe, ora separa a forma das coisas", (VICO, 1999) necessita da realidade, para compor imagens que passam a formar todo um imaginário. Parece-nos impossível a imaginação sem a realidade. A imaginação é necessária para dar sentido à realidade que se apresenta, interpretando-a. Nessa perspectiva, há, entre a imaginação e a realidade, uma relação de interdependência. A imaginação compõe, elabora e reelabora o mundo circundante que se apresenta como material à percepção.

Na concepção viquiana, a imaginação é o impulso primordial que retira o homem de seu estado de ignorância e constitui uma espécie de base de lançamento na direção do conhecimento, passando a ser a faculdade por excelência, que o homem possui, e que sempre o conduzirá na direção da verdade – no entanto, nunca uma verdade de maneira plena, apenas parcial e aproximada.

Entretanto, não será esse o projeto do pensamento racionalista. Entendemos que, ao invés do racionalista adaptar-se à natureza humana com suas idiossincrasias – de um ser que imagina, sonha, sente, intui – irá optar por reduzir o humano ao seu sistema, numa espécie de amputação epistemológica. Será contra esse reducionismo prejudicial ao conhecimento que Vico irá se insurgir.

Educar para a imaginação

Vico em seu tempo, ao constatar o quanto o método racionalista estava sendo aplicado à educação, adverte sobre o perigo de expor as crianças e os jovens precocemente a modelos de educação baseados somente no método cartesiano que recusa disciplinas, como as línguas, a literatura e as fábulas, por serem matérias que conduzem à ignorância e os fazem perder a relação com o tempo presente, ele os torna retrógrados e ameaça isolá-los no mundo dos antigos (DESCARTES, 1996, p. 10).

A recomendação de Vico para a educação recupera exatamente as disciplinas que Descartes exclui. Vico recomenda para desenvolvimento da mente dos jovens e das crianças, o aprendizado das línguas, da história, literatura e fábulas, aprendizado o qual seria mais adequado para essa fase de desenvolvimento da mente em que os jovens e crianças se encontram.

Segundo Vico, o ensino de conceitos lógico-dedutivos seria antinatural e prejudicaria a mente dos jovens e crianças, ao expô-los de forma precoce a uma espécie de adestramento mental para a crítica lógica dos conceitos, por não ser uma educação que segue o processo natural da mente, nessas idades, que são as idades da confabulação, da imaginação fértil e dos "porquês".

Portanto, seria a partir da educação do gosto, do sentimento, das metáforas, das memórias, que seriam ideais para essa etapa, porque seriam as bases que fundamentam a civilização humana, como vemos a seguir:

> De fato, a primeira coisa que se forma nos adolescentes é o senso comum, a fim de que, no tempo da ação prática, não se deixem levar por ações estranhas e inconsequentes. Receia-se que eles possam ser sufocados pelo método crítico dos modernos, correndo-se o risco de que essa crítica torne os jovens incapazes para a eloquência. (VICO, 1971, p. 796)

Desse modo, o estudo da lógica e dos conceitos viria posteriormente adaptado às mentes maduras. Ele pressupõe que uma mente madura tenha tido uma ampla formação das artes imaginativas e retóricas, já que uma mente intelectualmente madura não consegue mover-se e raciocinar por conceitos, se não aprendeu a arte tópica e a capacidade da eloquência. Mediante a observação do comportamento, é

possível fazer a distinção das fases do desenvolvimento mental inerentes ao humano, percebendo-se que a imaginação e a fabulação se apresentam de forma mais acentuada na fase da infância para a adolescência. O que Vico (1971) pontua como danoso na educação racionalista é a total ausência de compasso do conteúdo da educação com o desenvolvimento natural das capacidades e predisposições mentais do sujeito da educação.

A propósito da crítica sobre a educação cientificista na modernidade promovida pelo racionalismo, o descontentamento a esse modelo de educação, encontra voz também entre os literatos da época. Como exemplo, ressaltamos Jonathan Swift, contemporâneo de Vico, autor do clássico, *Viagens de Gulliver*. No livro o autor ironiza o racionalismo expondo como seria descrever a complexa e imperfeita realidade partindo de conceitos puramente racionais e matemáticos. Nesta parte do livro Swift parece caçoar do cientificismo cartesiano:

> A refeição constou de duas entradas de três pratos cada uma. Na primeira havia um quarto de carneiro cortada num triângulo equilátero, um pedaço de carne de boi em forma de losango e um pudim em forma de cicloide... O pão foi cortado em cones, cilindros e outras figuras geométricas. [...]
>
> As ideias são sempre convertidas em linhas e figuras: se eles quisessem, por exemplo, glorificar a beleza de uma mulher descrevê-la-iam por meio de losangos, círculos, paralelogramas, elipses e outros termos geométricos. (SWIFT, 2001, p. 169-171)

Vico já em seu tempo sustentava que a razão tornada racionalismo previa que a razão tornada racionalismo, chegada a seu grau máximo de saturação acaba por se degradar chegando ao que definiu de *barbárie da reflexão* é sobre esse conceito que iremos tratar.

A barbárie de reflexão

Nesse período da modernidade em que perdura o racionalismo cartesiano, Vico intui que já se vivem indícios daquilo que acaba chamando de *barbárie da reflexão* (*Sn44*, § 1.106). Ele interpreta o triunfo da razão cartesiana como o triunfo da redução absoluta do sensível ao conceito, do corpo à mente, e essa realidade seria, segundo ele,

extremamente prejudicial a uma compreensão mais real e integral do ser humano e de sua história.

Na visão de Guido (2012), Vico demonstra seu descontentamento com os rumos que a filosofia tem tomado, e expressa o temor do limiar de uma nova barbárie. Essa inquietação de Vico se fundamenta na refutação por parte dos racionalistas, que viram a tradição como responsável pela ignorância dos homens e conferia à matemática como a expressão da verdade. No entanto sua aplicação era adequada apenas sobre o mundo natural, para a busca de certeza e exatidão. De modos que, submeter o humano como objeto desse estudo só seria possível se ele fosse relegado ao status de coisa, de elemento natural, exigindo uma adaptação da sociedade, dentro das conformidades dos modelos formais e abstratos da matemática.

Para Vico já em seu tempo, ao criticar essa mentalidade cientificista do cartesianismo, acredita que esta mentalidade apresenta os reflexos do ápice da razão, por ter alcançado um progresso científico sem precedente, porém, sem alcançar o mesmo progresso no nível humano e moral, como assinala Guido (2012, p. 17):

O direito natural não pode ser conhecido por intermédio da ciência natural, tampouco a moral poderá ser pensada sob o modelo geométrico; o direito natural e a moral dependem da mente humana, cuja formação é anterior ao estabelecimento do formalismo e da abstração das figuras geométrica e dos números.

É importante salientar que Vico (1999) não nega completamente o racionalismo cartesiano e chega até reconhecer a contribuição do método cartesiano para o desenvolvimento da ciência. Sua crítica refere-se especificamente à mentalidade cientificista em relação ao humano, por submeter a natureza humana ao crivo da racionalidade reducionista e abstrata, que, uma vez elevada a um alto grau de exacerbação, que pode tornar-se desumana. Sobre a *barbárie da reflexão*, Vico (*Sn44*, §1106) escreve:

> Por tudo isto, com obstinadas facções e desesperadas guerras civis, [os homens] vão fazendo das cidades selvas, e das selvas covis de homens; e de tal maneira, em longos séculos de barbárie, vão arruinar as mal nascidas sutilezas dos engenhos maliciosos, que lhes haviam tornado feras mais imanes com a barbárie da reflexão do que tinha sido na barbárie dos sentidos.

Aqui ele concebe o avanço da pura racionalidade como algo mais bárbaro e desumanizante do que o próprio estado de barbárie em que se encontravam os homens primitivos, imersos ainda na irracionalidade, antes de seu despertar cognitivo.

Como vimos o distanciamento da educação cientificista da esfera comum da vida prática, tornaria os indivíduos mais estranhos uns aos outros; desse distanciamento começaria a surgir o comportamento bárbaro, o qual poderia causar a ruína da sociedade humana com um poder destrutivo muito maior, em virtude do progresso acumulado e dos avanços científicos dos primeiros séculos da era moderna (cf. GUIDO, 2002, p. 17). A respeito deste comportamento bárbaro, encontramos na epistemologia sobre o pensamento complexo de Edgar Morin, afirmações que corroboram com a teoria viquiana. Embora não pareça que Morin seja um conhecedor de Vico, é muito curioso o alinhamento de sua ideia com o conceito viquiano acerca da *barbárie da reflexão*:

> as civilizações, estão a partir de agora em interconexão permanente [...] apesar das comunicações, vive-se uma barbárie total das relações [...] estamos na pré-história do espírito humano, na era da barbárie das ideias [...] significa que também os sistemas de ideias são bárbaros uns em relação aos outros. As teorias não sabem conviver com as outras [...] numa civilização urbana que oferece tanto bem-estar, desenvolvimento técnico e outros, a atomização das relações humanas conduz a agressões, a barbáries, a insensibilidade incríveis. (MORIN, 2005, p. 119)

Considerações finais

Consideramos muito atual as advertências de Vico acerca de uma involução do conhecimento em decorrência de um razão degradada, tais advertências parecem encontrar eco nas palavras de Morin que parte "da ideia de que a razão é evolutiva e que [...] pode se autodestruir, por processos internos que são a racionalização [...] o delírio lógico, o delírio da coerência que deixa de ser controlada pela realidade empírica".

Não é difícil identificar hoje os herdeiros do reducionismo cartesiano presentes em diversas áreas do conhecimento como a política, a economia e principalmente a ciência.

A ausência de uma visão sistêmica entre esses saberes impedem a emergência de uma epistemologia que atenda a necessidade de um tempo que pede mudança. Entendemos que o paradigma tecnocientifico inaugurado por Descartes sobre as bases das ideias "claras e distintas" está em crise, uma vez que não deu conta dos anseios da realização humana, que transita por uma realidade que é complexa, precária e provisória. Tal constatação parece exigir uma epistemologia mais sistêmica e menos reducionista, de modo que a imaginação seja resgatada como faculdade preponderante para a elaboração do conhecimento, mesmo "sendo uma espécie de faculdade mágica da alma, que [...] é inexplicável pelos maiores esforços do entendimento humano" como nos lembra o filósofo David Hume (*apud*, CHOMSKY, 2016, p. 62).

Referências

ALVES, R. *Filosofia da ciência*: introdução ao jogo e suas regras. São Paulo: Loyola, 2008.

BOYD, E.; MORRISON, R. *Química Orgânica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997.

COTTINGHAM, J. *A filosofia de Descartes*. Trad. Maria do Rosário S. Guedes. Rio de Janeiro: Edições 70, 1986.

CHOMSKY, Noam. *Que tipo de criaturas somos nós?* Trad. Gabriel de Ávila Othero e Luisandro Mendes de Souza. Petrópolis: Vozes, 2016.

GUIDO, H.; SEVILLA, J. M.; SILVA NETO, S. de A. S. (org.). *Embates da Razão*: mito e filosofia na obra de Giambatistta Vico. Uberlândia: EDUFU, 2012.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Trad. Eliane Lisboa. 4. ed. Porto Alegre: Sulina, 2005.

RODRIGUES. K. G. *De corixos e de veredas:* A alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa. 2006. 318f. Tese (Doutorado) – UNESP, Araraquara SP, 2006.

SWIFT, J. *Viagens de Gulliver.* Trad. Paulo Henrique Britto. São Paulo: Penguin, 2010.

VICO, G. *A Ciência Nova*. Trad. Marco Lucchesi. São Paulo: Record, 1999.

VILELAS, J. 2. ed. rev. e aum. Lisboa: Sílabo, 2020.

A Importância negada da *Clizia* de Maquiavel

Priscila Nogueira da Rocha (UFRJ)[1]

Introdução

Nicolau Maquiavel (1469-1527) é conhecido normalmente como secretário político, filósofo, humanista, poeta, historiador, romancista e linguista. No entanto, o autor de *Il Principe* será referência da comédia teatral renascentista italiana ao escrever sua obra *Mandragola,* que, como informado por Berthold (2006, p.278), supera de longe suas antecessoras em originalidade, atrevimento e espírito. A autora relata ainda que os críticos modernos da literatura italiana a consideram não somente a obra prima dramática do *Cinquecento*[2], mas de todo o teatro italiano. Pretende-se neste artigo apresentar uma outra comédia sua, *Clizia,* considerada menor por muitos críticos, dentre eles Inglese (2005, p.489): "O autor de *Clizia* é um Maquiavel menor"[3], por a enxergarem apenas como uma versão dada a sua relação de proximidade com *Casina*, última comédia de Plauto. Apesar de a obra ter, em alguns momentos, traduções praticamente diretas de *Casina,* é possível perceber que Maquiavel modifica muitas partes importantes para passar a mensagem que almeja, para atingir o público que deseja com suas mensagens, e seu caráter autobiográfico, tão presentes dentro da obra. Sabe-se que a peça não alcançou o mesmo sucesso, nem é tão conhecida, mas acredita-se que isso deriva do fato de que muitos a leem ou a interpretam somente como uma versão, e não percebem que o autor coloca muito de sua genialidade (e de si mesmo) dentro do texto, seja pela escolha dos nomes, seja pela língua utilizada, ou mesmo por tratar de um amor senil, o que representava a própria vida do autor, que vivenciava esta situação ele próprio. Vale ainda notar que se pode encontrar muito da *Mandragola*

1. Graduada em Letras: Português- Italiano (UFRJ), com mestrado em Letras Neolatinas opção língua italiana (UFRJ) e Doutora em Literatura Italiana (UFRJ). Atualmente, é professora substituta de língua italiana na mesma instituição.
2. Entende-se *Cinquecento* o período que compreende o século XVI, auge da Renascença Italiana.
3. *"L'autore della Clizia è un Machiavelli minore"*

dentro desta peça, e seria ingênuo analisar *Clizia* somente se baseando na trama da história. Em alguns momentos a obra *Mandragola* será citada para fins de comparação.

A importância do título

Os títulos das comédias de Maquiavel não são escolhidos por acaso, mas já indicam a temática da obra. *Clizia* é inspirada no nome de uma personagem de Ovídio, *Clitia*, que aparece no quarto livro das Metamorfoses, descrita como uma ninfa e apaixonada por *Helios*, o deus do Sol. Este prefere ficar com *Leucoteia*, uma mortal, e *Clitia* se consome de amor, sem comer nem beber se alimentando de suas lágrimas. Sempre que o sol brilhava no céu, *Clitia* não desviava em nenhum momento o olhar para seu amado e a noite chorava sua perda, até que seus pés foram criando raízes e seu rosto se transformou em flor, que se move de modo a estar sempre voltada para o sol (cf. *Clizia*, 2017). Para além da obra de Ovídio, seu nome deriva do verbo grego e significa 'aquela que se curva, muda, e que tem dedicação por alguma coisa'. Mas acima de tudo, deve-se perceber também que *Clizia* é uma obra inspirada na biografia de Maquiavel, e dedicada a Barbara Salutati, que seria a primeira atriz a interpretá-la. Adicione-se a isso que a primeira canção escolhida e cantada por uma mulher seja justamente cantada por ninfas (*Canzone da dirsi innanzi alla comedia cantata da ninfe e pastori insieme*), como que para reafirmar sua inspiração, consistindo em uma dupla homenagem, a Ovídio, na inspiração, e a Barbara, que personificaria a ninfa ao cantar a música de abertura.

A trama da comédia

A obra se desenvolve em 1506, mas a história de *Clizia* começa em 1494, data interna da comédia, em que as tropas francesas, seguindo Carlos VIII, em seu caminho para conquistar o Reino de Nápoles, entraram em Florença. As famílias florentinas mais importantes foram forçadas a hospedar os franceses em suas casas; *Nicomaco* teve, portanto, que hospedar *Beltramo di Guascogna*, com quem fez grande amizade. Após a conquista de Nápoles e o estabelecimento

da liga antifrancesa (Veneza, Áustria, o Ducado de Milão, o Papado e a Espanha), o rei foi forçado a retornar à França com *Beltramo* a reboque; este último, por meio de um criado, mandou então uma menina de cinco anos, espólio da guerra, a *Nicomaco*, implorando-lhe que a mantivesse com ele até que ele voltasse para levá-la. A ação se passa doze anos depois, em Florença, com o velho e seu filho apaixonados pela jovem. *Cleandro* explica que seu impedimento em casar com *Clizia* parte de seu pai, *Nicomaco*, que também estaria apaixonado e colocaria *Pirro*, um de seus servos, para se casar com ela, com a condição de poder compartilhar a jovem. *Sofronia*, mãe de *Cleandro* e esposa de *Nicomaco*, ao saber das intenções do marido, propõe que *Clizia* se case com *Eustachio*, também empregado da família. Verifica-se novamente o conflito entre pai e filho, por motivos diferentes, e aqui com o acréscimo do conflito marido e mulher, com os servos e amigos da família sendo usados como em um jogo de tabuleiro, no qual ambos se encontram insatisfeitos. *Sofronia* com a mudança do marido desde que este se apaixonara, e *Nicomaco* ao perceber que sua esposa tenta assumir o controle da situação. Os dois entram em um acordo e decidem quem ficará com *Clizia* através de um sorteio do qual *Nicomaco* sai vencedor. *Cleandro* consegue descobrir os arranjos do pai com *Pirro* em que este, deixaria a cama nupcial na escuridão e permitiria que *Nicomaco* assumisse a partir daquele momento. Faria isso em troca dos benefícios prometidos. Para que seu plano desse certo, *Nicomaco* tomaria uma poção chamada *satirionne*, bebida afrodisíaca que lhe garantiria uma ereção adequada. *Sofronia*, ao descobrir sobre plano, faz *Clizia* trocar suas roupas com o servo *Siro* e será ele ao invés da jovem, que vai ao encontro nupcial. A plateia não assiste à ação, mas o próprio *Nicomaco* conta sobre o acontecido e *Damone*, vizinho e amigo, aconselha ao velho, que neste momento se sente derrotado e envergonhado a se retratar com *Sofronia* e deixar que ela possa assumir o controle da situação. As dúvidas sobre o casamento entre *Clizia* e *Cleandro*, que a princípio seria complicado dada a origem desconhecida da moça, se resolve quando se descobre que ela é filha de *Ramondo*, um senhor napolitano, que abençoa a união da filha.

No final, *Damone* traz *Ramondo*, o pai de *Clizia*, um nobre napolitano, que agradece por terem cuidado de sua filha, e decidem juntos casá-la com *Cleandro* para estreitar os laços de amizade.

A inspiração da comédia

Diversamente do que aconteceu em *Mandragola*, que foi uma obra pensada e escrita por pura inspiração sua, será em uma das reuniões da casa de Falconetti que surge o pedido que originaria *Clizia*: a *Compagnia della Cazzuola* havia encenado há pouco *Mandragola* na casa de Bernardino di Giordano, em Monteruolo, onde Andrea del Sarto e Bastiano da Sangallo haviam pintado o cenário, como informado por Vasari. Falconetti desejava dar uma festa em sua casa em Santa Maria in Verzaia, em 13 de janeiro de 1525, e pede a Maquiavel para encenar novamente sua *Mandragola*. Para agradar seu anfitrião e por amor a *Barbera*, apelido carinhoso como chamava Barbara Salutati, Maquiavel não só escreve uma nova comédia (*Clizia*), como ainda compôs seis canções para os entremezes, para mostrar a todos a voz dulcíssima da cantora. "A *Barbera* [...] se ofereceu junto aos seus cantores para fazer o coro entre os atos: e eu me ofereci a fazer as canções a propósito dos atos" [4] (RIDOLFI, 2003, p.339-340). Com pouco tempo e sem uma ideia pronta, Maquiavel recorre ao artifício mais comum na época e decide, não por acaso, basear sua nova peça em *Casina*, de Plauto. Habituado a zombar de tudo e de todos, a começar por ele próprio, mostra um pouco de seus amores, *Nicomaco* (protagonista cujo nome remete às sílabas iniciais do próprio nome do autor, já indicando seu papel de alter ego) em certas cartas e certos versos dirigidos à *Barbera*, gostava de brincar com uma certa melancolia sobre seu tardio namoro:

> nem posso me lamentar
> de vós, mas de mim mesmo,
> pois vejo e confesso
> que tanta beleza
> ama mais a verde idade
>
> (MACHIAVELLI, opp. Mc, p.870 apud RIDOLFI, 2003, p.239)

Estes versos se repetiriam com uma métrica diferente, mas com palavras nem tão diferentes em uma das canções da comédia: "*sì che, o vecchi amorosi, el meglio fora lasciar la impresa a'giovinetti*

4. *"la Barbera [...] si offerse con li suoi cantori a venire a fare il coro in fra gli atti: et io mi offersi a fare le canzonette a proposito delli atti"* (RIDOLFI, 2003, p.339-340).

ardenti"- "então, ó velhos namorados, o melhor seria deixar a empresa aos ardentes jovenzinhos" (canção que precede o terceiro ato de *Clizia*).

Na apresentação, Barbara apareceu como uma ninfa e cantou junto a alguns pastores, provavelmente integrantes da mesma companhia a qual ela pertencia, uma canção inicial e cinco entremezes em versos, que contavam depois de cada ato os eventos e os sentimentos dos personagens.

Prólogo

Já no Prólogo de *Clizia*, Maquiavel avisa que não esperem nenhum fato novo. Apresenta pontos de reflexão, principalmente ao pensarmos no retorno aos mesmos casos e até mesmo sobre a fábula que já foi representada antes, na Atenas proposta por Plauto, em *Casina*, mas oferecerá a versão florentina porque os cidadãos contemporâneos a ele não entenderiam o grego.

> O que diríeis vós que esse mesmo caso, depois de alguns anos, ainda seguiu em Florença? E, querendo o nosso autor a representar, elegeu o florentino, julgando que vós devais ter mais prazer neste no que daquele: porque Atenas está arruinada, ruas, praças, lugares não são reconhecidos; então, aqueles cidadãos falavam grego, e vós não entenderíeis aquela língua. (MACHIAVELLI, 2017, *Clizia, Prologo*)

De forma similar a Plauto, o prólogo de *Clizia* apresenta seus personagens:

> Vedes o primeiro: é *Nicomaco*, um velho cheio de amor. Aquele a seu lado é *Cleandro*, seu filho e rival. O outro se chama *Palamede*, amigo de *Cleandro*. Os dois que se seguem, um é *Pirro*, o servo, o outro *Eustachio* o capataz, de quem qualquer um gostaria que fosse marido da amada de seu patrão. Aquela mulher, que vem a seguir, é *Sofronia*, a esposa de *Nicomaco*. A próxima é *Doria*, sua serva. Dos dois últimos que sobraram, um é *Damone*, a outra é *Sostrata*, sua mulher. [...] Eu acredito que é o suficiente, e que já tenhais visto muito disso. Os espectadores vos dão licença: voltem para dentro. (MACHIAVELLI, 2017, *Clizia, Prologo*)

Considerações sobre a obra

Apesar de parecer uma cópia do texto latino, verifica-se que somente um terço da comedia é literal. Se Maquiavel tivesse pressa em entregar o conteúdo, porque não fazer uma versão totalmente integral? Praticamente todo o primeiro e segundo ato da *Clizia* são criações de Maquiavel. No primeiro ato, *Cleandro* é o protagonista de todas as cenas, se apresentando como filho e rival do velho e apaixonado *Nicomaco*. Já em *Casina*, o filho *Eutinico* sequer aparece nas primeiras cenas. No segundo ato, somente na quinta cena se observa uma inspiração latina: são mostrados os dois servos que seriam os maridos de conveniência, que se encontram. Esta cena abre a comédia de Plauto com muitas piadas, impropérios, brigas, expressões de duplo sentido e jogos de palavras. Em Maquiavel a cena é reduzida de modo a destacar o papel pouco ativo e secundário dos servos.

A aproximação da obra plautina ocorre de fato a partir da quarta cena do terceiro ato e segue até o final com poucas mudanças. Nesta cena, Maquiavel retira o monólogo de *Nicomaco*, no qual, no texto plautino (vv 217 ss), acontecia uma celebração do amor e da graça que ele produz a um homem apaixonado. Maquiavel corta muitas cenas como essa para evitar o excesso de tons farsescos, assim *Nicomaco* não será um palhaço destinado a produzir o riso e *Sofronia* também não poderia ficar completamente fechada no papel da esposa petulante e insuportável. Estes cortes reduzem a similaridade em relação à obra de Plauto, mas trazem a possibilidade de outros efeitos cômicos, como por exemplo, quando Maquiavel faz um jogo de palavras entre os verbos ver e cheirar, que é ausente no texto plautino.

Nas duas obras verifica-se a briga entre marido e mulher, com uma troca de acusações que se conclui com um desafio: cada um precisa convencer o pretendente do outro a renunciar ao casamento. A reprodução do texto plautino se limita as piadas que se aderem ao enredo da história. O verdadeiro jogo de palavras de qualidade, aquele que faz rir o espectador e que sintetiza a expressão cênica, não é traduzido do texto plautino, mas reescrito e ressignificado por Maquiavel. Acredita-se com isso que ele 'modernize' sua *Clizia*, como já verificado no prólogo, no qual ele declara não ver a necessidade de usar o cenário grego, presente em *Casina*.

Mais uma diferença observada na comparação entre *Casina* e *Clizia* se apresenta na relação entre os personagens e seus papéis na trama. Em relação ao que se vê na comédia plautina, os personagens ganham uma relevância psicológica e humana, principalmente o casal mais velho – *Nicomaco* e *Sofronia* – em contraste com *Casina*, que dava destaque aos dois servos aspirantes a noivo.

Para melhor compreender a construção da obra, foram destacadas algumas cenas e passagens, visando caracterizar de forma mais precisa os personagens, sua interação e qual papel lhes cabe tanto na trama quanto na Florença imaginária construída por Maquiavel.

Sofronia, em seu monólogo da quarta cena, descreve as grandes mudanças pelas quais o marido passou. Todas essas descrições pertencem ao pai de família típico nos escritos do *Quattrocento*: segundo a esposa ele acordava cedo, escutava a missa, fornecia a comida do dia, se ocupava das contas e do mercado, comia com a sua brigada, instruía o filho com exemplos antigos e modernos, à noite rezava a Ave Maria e jantava com a família, depois de estarem juntos diante do fogo. Ao se apaixonar, muda de comportamento e começa a não dar valor aos seus negócios, a gritar sem motivos, a voltar tarde para casa e a não responder de propósito. Com isso, o filho perdeu o respeito que tinha pelo pai e os servos riam dele (cf. ato II, cena 4).

Verifica-se que *Sofronia* aparece como uma mulher devota, ao insistir em ir à missa, sagaz, não se deixando enganar pelas mistificações do marido, e acredita que *Pirro* não faz nada de bom, não tem cérebro, e é rebatida por *Nicomaco* que informa que o servo possui juventude, beleza e amor. Informa ainda que comprará a casa antiga de *Damone* para o casal, mistificando a realidade: "*per l'amore che porto all'una et all'altro*"[5] (*Clizia*, II, 3)

Na oitava cena, inspirada em *Casina*, no monólogo de *Doria*, esta explica o engano que será crucial dentro da obra: *Siro* e *Clizia* trocam suas roupas e, para que os homens não percebam o acontecido, fingem que a jovem está atormentada. Observa-se o recurso de metateatro – teatro no teatro – e o espectador é avisado do pretexto da loucura de *Clizia*. Na cena anterior, *Doria* informa a *Nicomaco* que *Clizia* após receber o anel de *Pirro*, enlouquece, e com uma faca na mão, deseja matar *Pirro* e *Nicomaco*, e o primeiro se esconde na cozinha.

5. "pelo amor que trago por ambos"

Na última cena do ato, as mulheres voltam para suas casas e usam de frases com duplo sentido e obscenas que contam o que acontecerá depois: "*questa tua dama sarà come le mezine da Santa Maria Impruneta*"[6]

O quinto ato se inicia com o monólogo de *Doria* que dá uma ideia de continuidade entre a noite e a manhã, diferente do que acontece com *Fra Timoteo*. *Doria* conta que na casa todos riem – *Sofronia*, *Sostrata*, *Cleandro* e *Eustachio* – imaginando a cena que aconteceu. Na cena seguinte *Doria*, escuta escondida tudo o que aconteceu na noite de núpcias, que embora forneça algumas mudanças, permanece com o mesmo tom plautino. *Nicomaco* conta que *Siro* travestido o fez penar e o fez tocar em "*una cosa soda et acuta*"[7], que a princípio acreditou ser um punhal, até se dar conta do engano. *Doria* escutar a história pode ser uma analogia ao que acontece com *Fra Timoteo*, em *Mandragola*, mas com a inversão do discurso. Para *Nicomaco*, o importante será manter as aparências e se manter dentro de uma respeitabilidade.

Na terceira cena, *Sofronia* admite saber tudo o que aconteceu e confessa ter sido ela a organizar o engano, por acreditar que a única forma de fazê-lo se arrepender de suas atitudes seria envergonhá-lo perante a todos. Apesar de se sentir vitoriosa, *Sofronia* se compadece de seu marido. A partir disso *Nicomaco* dá carta branca a *Sofronia* para decidir sobre o futuro de *Clizia*. *Cleandro*, em seu monólogo sucessivo, se lamenta de seu futuro e reclama não só do pai, como da mãe que não o deixa casar com *Clizia* por não saber as origens dela, e que eles, pertencendo a uma nobre família florentina, devem manter o mesmo *status*. No monólogo de *Cleandro* não aparece a vontade de mostrar introspecção, como acontecia nos monólogos de *Callimaco* em *Mandragola*.

Assim como visto em *Mandragola*, e em consonância com todo o pensamento maquiaveliano, os personagens de *Clizia* são direcionados a um motivo único: o interesse pessoal. Na Florença de Maquiavel reina um cinismo, que termina por investir até mesmo nas relações humanas mais estreitas, como os institutos do casamento e da família. Sejam os servos que desejam casar com *Clizia* só para desfrutar

6. "esta sua senhora será como as jarras de Santa Maria Impruneta" – a referência se dá pela particularidade de estas jarras possuírem um bico na parte de baixo.
7. "uma coisa firme e afiada"

de sua beleza, *Nicomaco* e *Cleandro* que buscam o objeto de sua paixão sem medir consequências, ou mesmo *Sofronia*, que visa casar a jovem com um servo apenas para afastá-la do marido e impedir que o filho se case com uma moça sem posses ou nome. O pessimismo de Maquiavel é extremo: nenhum dos personagens se distingue realmente dos outros, estão todos dispostos às piores atrocidades para alcançar o próprio objetivo. *Eustachio* não é melhor do que *Pirro*, nem *Sofronia* melhor que *Nicomaco*. A única forma de generosidade possível é a que traz vantagem para quem a realiza. Os personagens da *Clizia* são hábeis em mentir, não só quando planejado, mas também quando precisam recorrer à mentira em circunstâncias imprevistas, para resolver uma situação difícil em que estejam enredados. Mas nem a habilidade, nem a astúcia, são capazes de enganar os outros. Esse tipo de comportamento não é verificado na obra plautina que inspira Maquiavel, *Casina*.

Importante evidenciar que a obra é ambientada no carnaval e *Clizia*, assim como *Mandragola* apresenta todos os ingredientes que caracterizam a categoria do carnavalesco, conforme apontado por Bakhtin (2010), como por exemplo, o disfarce: Em *Clizia* é o servo *Siro* a se disfarçar para tomar o lugar da jovem *Clizia*, ou seja, um homem disfarçado de mulher, que para não ser reconhecido, finge chorar, usando um lenço no rosto seguindo assim um conceito carnavalesco provocador de riso. Ainda segundo Bakhtin (1999, p.74), a linguagem do riso na cultura popular procura se assemelhar à da praça pública, do cotidiano e do convívio familiar, mesmo entre o público mais intelectualizado (1999, p.75). Pode-se dizer, portanto, que seria uma linguagem baseada em gêneros primários, como, anedotas, bufonarias, ditos populares, facécias, gracejos, grosserias, obscenidades, insultos, imprecações, juramentos etc., porém poderiam contar também com alguns gêneros secundários, mais elaborados, devido ao processo de "parodização", como orações, ditos cerimoniais fortemente marcados (como as bênçãos e as preces prontas dos padres), nomes de santos e de mártires, novamente se aproximando do que se convencionou chamar de *LINGUA SACRA PILEATA*[8], e pode-se

8. Lat. "A língua sacra em gorro burlesco". Essa expressão latina servia para designar os grupos de obras paródicas nos fins da Antiguidade (semelhante ao que acontecia à GRAMMATICA PILEATA como, por exemplo, a Virgilius Maro Grammaticus do século VII), apontados por Bakhtin (2010, p.388-391).

verificar isso na oração que *Nicomaco* faz a Santa Apollonia, para que saia favorecido no sorteio: *"O santa Apollonia, io prego te e tutti e santi e le sante avvocate de' matrimonii, che concediate a Clizia tanta grazia [...]. Tràì, col nome di Dio!"*[9] . Esta santa era uma virgem que sofreu martírio em Alexandria no século III. Como resultado das agressões sofridas, perdeu os dentes, e hoje é evocada contra dores de dente e doenças bucais (STOPPELLI, 2017 p. 293). É curioso, ou irônico, pensar que *Nicomaco* recorreu justamente à santa virgem rogando ajuda para ter um encontro amoroso com *Clizia*, embora na peça fique claro que sua intenção era também pedir proteção para seus dentes que já não tinham a mesma firmeza de antes "*bench' io non abbia molti denti, io ho le mascella che paiono d'acciaio*"[10].

Porém a crítica de Maquiavel à igreja não para nos pequenos chistes e parodização da língua sacra, mas ganha corpo ao trazer para a trama o já conhecido *Fra Timoteo*, religioso que em troca do *utile*, "ajuda" qualquer pessoa na comédia *Mandragola*. *Nicomaco* cita que o frei faz milagres ao dizer que havia feito com que *Lucrezia* engravidasse, quando *Sofronia* mostra toda sua descrença – refletindo a visão do próprio Maquiavel – ao responder: "*Gran miracolo um frate far ingravidare... ella*" – "grande milagre um frei a engravidar", ou seja, será em *Clizia* que saberemos que os planos de *Lucrezia* e *Callimaco* dão certo.

Musicalidade

Contudo, apesar da importância de *Clizia* enquanto dramaturgia, com toda a adaptação feita por Maquiavel, muito mais do que uma mera tradução e/ou versão de *Casina*, *Clizia* representa a maturidade de Maquiavel enquanto comediógrafo. É, porém, na inovação musical que a peça realmente se torna um marco do teatro italiano.

Clizia foi escrita sob medida para ser apresentada em uma festa e para o gosto renascentista, apresentando os assuntos prediletos do público: uma linda jovem órfã, um velho lascivo, uma troca de identidade e, claro, um final feliz. Mas mesmo com tantos atrativos, não foi seu enredo o que mais chamou a atenção. Para surpresa e deleite

9. "Ó Santa Apollonia, rogo a ti e a todos os santos e santas defensoras dos casamentos, que concedeis a *Clizia* tantas graças [...]. Traga, com o nome de Deus!".
10. "embora eu não tenha muitos dentes, tenho mandíbulas que parecem de aço".

do público, Barbara Salutati, uma das atrizes, apareceu cantando um alegre madrigal antes e depois de cada ato. Ninguém nunca tinha visto nada parecido: foi a primeira vez na história que a música foi usada para dividir uma peça desta maneira. E esta inovação viria a mudar o teatro em definitivo. As canções dentro dos entremezes se tornaram característica regular das apresentações dramáticas.

Embora não haja comprovação de como eram preenchidos os entremezes antes, conforme informado por Baldan (1997, p.57), acredita-se que prevalecesse a música e os gestos ritmados, com o uso da palavra reduzido ao máximo, em oposição aos atos, em que predominava a recitação falada.

Apesar de muitos acreditarem que as musicas surjam na obra *Mandragola*, essa novidade aparece em *Clizia* com a substituição do tradicional solista acompanhado por uma lira pela chamada *dolce armonia* da polifonia madrigalesca, entoada por um grupo de cantores, e pela unificação das músicas dos entremezes entre os atos, todas executadas pelo mesmo grupo, e integradas ao enredo. Os atos não são simplesmente interrompidos: o tempo de espera entre um e outro agora compreende também os entremezes, que passam a fazer parte da unidade artística da obra.

As canções depois dos atos têm uma função precisa, e formam, entre os vários tipos de entremezes que eram utilizados até então, uma relação com os acontecimentos da comédia. Sobre as canções de *Clizia*, uma vez que provavelmente foram escritas pensando nos belos olhos de sua musa, acredita-se que Verdelot as tenha musicado já pensando na voz de soprano de *Barbera* (PIRROTTA, 1975, p.152), o que seria facilitado por conviverem todos nos mesmos ambientes, principalmente na casa de Iacopo Falconetti.

Clizia x *Mandragola*

Mandragola e *Clizia* são, sem dúvidas, o auge da carreira teatral de Maquiavel, porém representam momentos distintos na vida do autor. Porém, é muito mais nítida em *Mandragola* uma forte crítica social e política, em que o autor infunde toda a sua frustração com a sociedade florentina que o baniu da vida pública. *Clizia* já mostra um Maquiavel mais voltado para dentro, para sua psique e suas próprias necessidades, onde o pior vilão passa a ser o tempo, a velhice, que

naquela época começava a assolar o autor. O autor passa seus últimos dias em isolamento, perdendo a esperança de contribuir para a nova ordem politica florentina. Isso se reflete também nos alter-egos maquiavelianos presentes em cada obra. Em *Mandragola*, *Ligurio* é quem lhe serve de espelho, governando a todos mesmo não possuindo cargo que o permitisse, agindo sempre através da influência e da manipulação. Já em *Clizia*, Maquiavel se coloca na pele de *Nicomaco*, de idade muito mais avançada (e mais compatível com a do próprio autor), e expõe duramente aquele que era seu maior interesse na época: a paixão por Barbara Salutati.

É importante notar que *Clizia* apresenta menos do ideário político e mais da visão acerca do humano. Aqui, a própria vida do autor é a principal fonte de inspiração, seja na escolha de *Casina* para servir de modelo, seja nas adequações que distanciam a peça maquiaveliana de seu molde original. Apesar de mais fiel ao padrão clássico da comédia latina, a assinatura de Maquiavel é visível tanto na inclusão de seu drama pessoal, como já havia feito em *Mandragola*, quanto na visão de mundo pessimista e descrente nas virtudes humanas. Mais uma vez os enganos conduzem a trama, mas aqui nem a visão utópica de final feliz presente em *Mandragola* se repete: aqui predomina a melancolia de *Nicomaco*, protagonista da peça mas que perde a disputa amorosa pela jovem *Clizia* para o próprio filho.

Considerações finais

Clizia é uma comédia mais amarga que *Mandragola*, já que nesta, todos os personagens, inclusive *Nicia*, recebem uma recompensa. Em *Clizia* o mesmo não acontece. *Nicomaco* pôde salvar a própria honra, mas o preço para isso é muito alto. Ele deve renunciar sues projetos, reprimir seus desejos e abandonar a autoridade que lhe era devida como chefe de família. *Nicomaco* é o protagonista, o personagem o qual o público, e o leitor, é induzido a apoiar. Porém, cabe ressaltar que o suposto restabelecimento da moralidade é apenas aparente, pois se verifica que ele está resignado, mas não arrependido, de suas atitudes. E neste caso, é difícil não perceber a chave autobiográfica, através da qual é possível ver além de *Nicomaco* e suas atitudes a sombra de Maquiavel, homem maduro e apaixonado pela jovem cantora Barbara, ao ponto de acrescentar uma estratégia teatral, ao

fazer com que a bela e jovem cantora cantasse os madrigais da peça, situação incomum dentro do teatro renascentista.

É importante perceber que se a comédia traz um caráter autobiográfico até na escolha do nome do personagem, verificam-se porém diferenças entre *Nicomaco* e Maquiavel. Ambos são derrotados, mas se comportam de formas bem diferentes perante as dificuldades. *Nicomaco*, após sua derrota, se dobra, aceitando a ordem constituída, negando as próprias vontades e liberdade. Está disposto a tudo, até renunciar à própria liberdade para que a zombaria não venha a conhecimento. Maquiavel não apresenta este tipo de comportamento. Enquanto *Nicomaco* chora, Maquiavel ri de si e dos outros. Se *Nicomaco* tenta se esconder, e esconder também sua vergonha e suas falhas, Maquiavel os exibe, dando destaque as zombarias das convenções sociais, as expondo ao ridículo. Coloca-se até mesmo como personagem da comédia, para se colocar a parte da obra. Maquiavel se mostra como um personagem de comédia, mais próximo do riso do que do choro, quando revelava sobre suas desventuras, estas se encaminham para um estágio em que demonstrava pena de si mesmo, mas de forma irônica, como se exercesse um papel teatral.

Espera-se com esse artigo desconstruir que *Clizia* seja somente uma versão da comédia plautina, e que ao ler a obra, ainda sem tradução em português, se possa enxergar um Maquiavel que, mais uma vez sob um verniz de comédia, expõe todas as suas críticas e sua visão sobre o ser humano e o mundo.

Referências

BALDAN, Paolo. *La musica della (e nella) «Mandragola» di Machiavelli. Italianistica: Rivista di letteratura italiana,* Roma, v. 26, n. 1, p.53-59, jan./abr. 1997.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1999.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 2010.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

INGLESE, Giorgio. *Le stesse cose ritornano – considerazioni sulla clizia.*

In: BARBARISI, Gennaro & CABRINI, Anna Maria. *Il teatro di Machiavelli*. Milão: Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, 2005. p. 489-499.

MACHIAVELLI, Niccolò. *Teatro: Andria-Mandragola-Clizia:* (STOPPELLI, Pasquale. *a cura di*). Roma: Salerno Editrice, 2017.

PIRROTTA, Nino. *Prospettiva temporale e musica*. In: Id., *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi.* p.143-199. Turim: Einaudi, 1975.

PLAUTO, Titus Maccius. *Casina.* (RUBINO, Margherita. *a cura di*) Milão: Garzanti, 2010.

RIDOLFI, Roberto. *Biografia de Nicolau Maquiavel*. Tradução de Nelson Canabarro. São Paulo: Musa, 2003.

STOPPELLI, Pasquale (ed.). *In:* MACHIAVELLI, Niccolò. *Teatro: Andria-Mandragola-Clizia.* Roma: Salerno Editrice, 2017.

STOPPELLI, Pasquale. *La Mandragola. storia e filologia*. Roma: Bulzoni, 2005.

Um açougueiro nas fronteiras: insólito relatório da poesia de Douglas Diegues

Rafaela Nogueira Barbosa (UFRJ)[1]

¿Las carnicerias fronterizas parecem museus de arte do futuro?

Imagine que uma *carnicería fronteriza* possa se tornar um museu de artes do futuro, visitado por algum viajante, ou passante da região. Não se trataria de qualquer açougue, e sim de um açougue das fronteiras, em que os artistas desse museu de artes usam carnes penduradas em ganchos rondadas por moscas de todas as cores, tamanhos e zumbidos, como matéria-prima. Seria imprescindível para um artista açougueiro conhecer bem a anatomia da carne, saber desossá-la, ter habilidades com facas e máquinas de corte, pois cada extração representaria uma parte específica do boi ou do porco.

Imagine também que é possível conectar selva, cidade e universo nesse lugar fronteiriço, e que as moscas vivam no mundo da lua, assim como os artistas vivem no mundo da imaginação; portanto, as moscas seriam as artistas legítimas desse museu, e sua matéria-prima também seria a carne bovina ou suína. É provável, inclusive, que elas sigam o homem há milênios e que bastaria apenas um individuo para carregar consigo quarenta moscas.

A partir dessa perspectiva que mistura ficção com estudos da *National Geographic*, é possível traçar uma hipótese alicerçada a uma interpretação modernista: as moscas se tornaram personagens legítimas do futuro, como um elemento/objeto modernista que viaja pelo tempo da história das artes, desde a mosca que apareceu em *Iracema* (1865), de José de Alencar, até essa que pousa neste artigo. No entanto, como isso poderia acontecer se, devido à vida em câmera lenta desses insetos, essa experiência com o tempo nos proporcionaria uma ruptura com o tempo veloz da modernidade? A resposta é bem simples: a mosca é veloz porque pode prever os movimentos.

A *carnicería fronteriza*, ou açougue fronteiriço, se tornaria uma instalação de arte como um *ready-made,* até mesmo uma representação

1. Graduada em Letras (UFRJ), Mestranda em Literatura Brasileira (UFRJ), é escritora e editora.

teatral antropofágica, que só seria "comestível" na paisagem das fronteiras, onde os apreciadores dessa arte, através de sinalizações insólitas, se depariariam com um museu de arte viva, cada vez mais suspensa, em diálogo com o futuro. Dentro do estabelecimento do açougue haveria uma TV sintonizada no *Canal do boi*, em que as pessoas se identificariam com os lotes de animais, e um mapa de um boi repartido em pedaços, como um guia de uma exposição. Ou seja, o mapa de corte e suas diferentes perspectivas, podendo até se aproximar do boi da arte rupestre como estudo de caça, e também do corte de uma *Guernica* (1937), de Pablo Picasso.

O museu carniceiro, açougue que fica instalado nas fronteiras, cujo nome comum é *El puchero loco*, por exemplo, é um grande museu de arte contemporânea, com várias instalações de carne *mestiza*, mapas de corte e material interativo aos interessados na variedade de peças. O "puchero", a saber, é um prato tradicional da culinária de alguns povos fronteiriços da América, e que quer dizer ensopado de legumes com carne cozida; é comum que o nome também seja encontrado em bares e *comedores* (lugar para fazer refeições, restaurantes).

Os museus que antes situavam o lugar das obras clássicas, de pintores consagrados, guardam em sua atemporalidade o belo e o feio, o sagrado e o profano, representado nos carniceiros na pintura *Bodas de Caná* (1562-1563), de Paolo Veronese. O passado e o presente no futuro serão "museus vivos", museus que colocam o espectador não só no processo insólito de um *ready-made* açougueiro, mas, também, dentro da experiência artística em sua zona de criação – um parque de aberrações. E a palavra aberração nem pode ser tão cruel assim com o futuro que nos espera, já que dela também provém o sentido de monstro, e monstro é aquilo que Mary Shelley fez em seu romance *Frankenstein ou o Prometeu moderno* (1818), ressuscitando uma anatomia inanimada. O poeta Douglas Diegues estaria cada vez mais mexendo com a matéria fronteiriça quando observa um defunto sendo preparado para um velório e que parece mais com um presunto ou uma omelete.

> ellos preparam el defunto
> como si preparassem a un artista
> ou a una ensalada mista
> después penteiam pra que o mesmo non fique com ar de
> presunto

y comezan a encher u caixón de flores
como dos jardineros – o dois atores
profissionales, espontâneos, y u presunto
parece agora un ready-made, jardim, instalazione, menos
defunto

y também, parece, o presunto, sentir-se legal
deitado en aquele mar de flores
pronto para partir para além du bem y du mal
deixando para trás este paraíso de horrores

ellos preparam u presunto
como se estibessem preparando um omelete – non un
defunto

(DIEGUES, 2006, p.13)

Na primeira estrofe do poema supracitado, há um cuidado para que o defunto não se pareça com um presunto. Logo após, na segunda estrofe, o defunto acaba se parecendo com um presunto, como que cumprindo seu destino. Mas, o defunto ter sido tirado de seu contexto e exibido como objeto de arte – o que também nos faz lembrar o curta-metragem de Glauber Rocha filmando o velório de Di Cavalcanti em 1976, obra proibida de ser exibida pela família do artista na época – nos coloca diante do problema de que nunca estamos realmente lidando com um defunto aqui, com a ideia de defunto como um corpo assassinado e abandonado, ou, desovado no meio da estrada. O objeto de arte ganharia no momento do velório uma espécie de cerimônia artística que não obteve em vida, pois agora ele estaria disposto às cerimônias comestíveis.

O defunto, deitado no poema, é tratado por jardineiros e não coveiros, e também por um cozinheiro que preza pela estética da comida, além de dois atores que encenam de forma natural. Com isso, o defunto, agora já transformado em presunto, estaria se preparando para uma obra de arte; ele não se daria conta de que está morto – a sua carne morta, que deveria estar desovada em algum mato desconhecido, pode ser preparada em um *ready-made*, jardim, instalação, e pode partir para além do bem e do mal, sem se despedir do paraíso de horrores que é a "fronteira mortífera", para estar no lugar da obra de arte.

Envolto em rosas vermelhas, com sorriso estampado na cara, em tamanho close, Di Cavalcanti parece curtir o seu funeral. Como uma

caricatura de si mesmo, com as mesmas cores que pintava em sua paleta as suas obras de arte, o cineasta Glauber Rocha conseguiu fazer da homenagem elegíaca *Ninguém assistirá ao formidável enterro da tua última quimera, somente a ingratidão, aquela pantera, foi sua companheira inseparável* (1976), uma obra de arte que combina o roteiro livre com o neorrealismo do cinema italiano, que tem como característica a mistura dramatúrgica da ficção com a realidade. Por se parecer com uma grande descoberta arqueológica após Tutancâmon, a crítica de arte batizou o defunto como sendo o primeiro faraó brasileiro; mas, no caso de Di Cavalcanti, simbolicamente "enterrado" em um museu e não desenterrado do sarcófago.

Durante as filmagens do curta-metragem, Glauber Rocha vai narrando as impressões do noticiário publicado no dia seguinte à sua intervenção ao enterro do pintor no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O intertexto com o soneto de Augusto dos Anjos evoca a alucinação de uma poesia em transe com a morte; no enterro, como a última quimera do artista, o defunto tem estampado no rosto um sorriso debochado; é a assombração criada para perturbar o mundo da perseguição política, da opressão e da "seriedade" com uma cerimônia mortuária que mais se parece com a primeira bienal de São Paulo de 1951, edição que consagrou obras de Cândido Portinari e Di Cavalcanti, – "filmagem causa espanto e irrita filha e amigos", narra Glauber Rocha:

> Corta! Agora dá um close na cara dele. Barba por fazer, calça de brim azul marinho, casamento azul claro. [...] Filmagem causa espanto e irrita filha e amigos. [...] Corta! Agora dá um close na cara dele. Barba por fazer, calça de brim azul marinho, casaco azul claro, camisa esporte quadriculada, sapatos marrons. O cineasta Glauber Rocha está parado ao lado do caixão de Di Cavalcanti no velório do museu de arte moderna. (ROCHA, 1976, 00h36min min. a 01h10min min.)

O cineasta pede um close do rosto de Di Cavalcanti enquanto narra o que a priori parece se referir às vestimentas e a barba ainda por fazer do pintor. Porém, trata-se do próprio diretor Glauber Rocha, já que o corpo de Di está completamente coberto por rosas vermelhas, e o próprio cineasta aparece nas filmagens do velório. De fato, com as filmagens do enterro do artista como a sua última quimera, Rocha permeia entre o triunfo decadente da arte e da ingratidão da vida à

qual os homens estão condenados. O jornal deu a Glauber a criação sórdida do espetáculo ou desrespeito, do politicamente incorreto. O cineasta deu ao espectador a utopia e o sonho de volta, que estão lá em um museu de arte moderna, seguindo para o cemitério São João Batista, enquanto do lado de fora está o horripilante mundo dos versos íntimos, da batalha feroz do monstro do conservadorismo capitalista. Glauber deu ao espectador um mosaico do cinema novo, uma câmera na mão e uma ideia na cabeça. Assim como o poeta Douglas Diegues tinha o soneto e o portunhol selvagem, e a Eloísa Cartonera uma impressora e o papelão dos catadores de rua.

Di Cavalcanti em seu funeral sorri; ele apedreja a mão vil que o afaga, e escarra na boca que o beija. Não tardou para que houvesse as filmagens do funeral de Glauber Rocha, também proibido pela família de virar obra de arte. É o que faz a poesia de Diegues diante da cultura da poesia marginal, e a edição cooperativista da cartonera argentina diante da crise econômica social. Elas pousam como varejeiras na instituição da mercadoria. Nesse suposto duelo das moscas pela flor solapada, – por serem aerodinâmicas, elas não se limitam a uma paisagem de um aterro de lixo, nem a um lugar luxuoso, um território estrangeiro, ou uma biografia à parte – os artistas podem projetar uma *carnicería* deles mesmos, para se tornarem a matéria-prima de um museu de artes tecnológica, como as carnes vegetais feitas em impressoras 3D contemplarão uma sociedade mais sustentável, mas não menos imagética.

Nesse sentido, o artista pode criar seu próprio funeral, ou açougue das fronteiras, fazendo dele mesmo um lugar terrivelmente proteico: multiforme, insurreto. A fronteira, portanto, é o lugar dos açougues clandestinos, a solidão do artista, o soneto selvagem; das carniceiras linguísticas, a invenção de uma linguagem; das carnificinas territoriais, a cultura do hibridismo; das carnes legítimas e mestiças, poesia contemporânea. Cada inter-relação, cada intertexto é um museu de arte do futuro. E, em cada açougue aduaneiro temos uma pós-utopia, a *presentificação* das moscas, dos ganchos de ferro, dos vermes, da cor vermelha, dos açougueiros, do florescimento dos cogumelos, ao mesmo tempo em que o mercado artesanal de carnes representa a imagem de toda uma fortuna de inspiração, uma exposição da matéria da carne fronteiriça, peça por peça, em cortes de embalar, mas matéria morta ainda viva pendurada, que não se pode duvidar de sua composição, que é feita de suas entranhas.

Assim que o defunto deu a sua risada, aprovou as filmagens; deve-se tratar da mesma forma os sonetos insurretos de Douglas Diegues. Tudo está ali em seu devido lugar do agora, trabalhando para que a matéria se transforme a partir dela mesma. O poeta é representante de tudo o que um dia uma mosca cineasta já pousou e apodreceu; é o agente da decomposição. O agora tem cheiro de carne crua, está em decomposição, está em seu estado selvagem.

Oswald de Andrade, autor dos manifestos do movimento modernista, problematizando a cultura da colonização no Brasil, refuta os patronos portugueses, como se esses não tivessem dado sequer ao seu império a tal proteção da língua culta, seu bem maior de civilização, que tanto colocava a autenticidade do povo em xeque. No *Manifesto antropófago* (1928), é possível ter uma noção desses supostos motivos que levam ao preconceito linguístico, de forma a ironizar a decadência do velho mundo em seus catálogos gramaticais ao dizer: "Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil" (ANDRADE, 2019, p.3).

A ideia de que nunca cruzaríamos as fronteiras do limite nacional e nos contentaríamos com velhos vegetais, provavelmente, incomodava os projetos vanguardistas. Os artistas viveriam como mosquinhas em velhos vegetais, como uma drosófila em cima de frutas podres de seus reinados. Apesar de toda potência do movimento antropofágico desde a sua semana de 1922, trazendo as fronteiras para o centro da metrópole paulista, e unindo diversas culturas populares e indígenas, não chegaríamos aos artistas que estavam produzindo suas linguagens nas fronteiras com suas línguas folclóricas, quase inexistentes.

Um dos artistas das fronteiras estaria disposto a imaginar instalações vivas no futuro, contrariando os velhos vegetais da língua portuguesa e a visão de união de cultura popular: o poeta Douglas Diegues. No poema em destaque abaixo, de seu livro *Uma flor na solapa da miséria – poemas en portunõl* (2006), Diegues descreve os "açougues fronteiriços" como museus de arte do futuro, frequentados por algum viajante, andarilho. Para ele, estes açougues representam um lugar que está entre as fronteiras e que parecem terríveis, mas também configuram lugares de autorreflexão sobre a arte:

las carnicerias fronterizas parecem museus de arte do futuro
pedazos de carne crua enormes pendurados em ganchos
cavernosos de hierro –
moscas de todos los colores tamanhos zumbidos –
museus de carne – carne muorta – mas ainda viva –

carne bermelha que depois de dois dias em la sombra
começa a dar vermes brancos que brotam como hongos de
la putrefação –
para compensar toda essa lamentação –
arte legítima –

carne que non se falsifica –
los açougueiros como uma nova estirpe de artistas –
vagabundeando pelo ar
u cheiro de la carne morta te delizía ou te faz vomitar

aqui – en la selva – en la cidade – en el mundo de la lua –
u horror tem color de carne crua

(DIEGUES, 2006, p.19)

Ao dizer "u cheiro de la carne morta te delizía ou te faz vomitar", o poeta nos faz lembrar o que disse o filósofo John Keats: "o que choca o filósofo virtuoso delicia o poeta camaleônico" (KEATS, 1899, p. 336). Esse primeiro pensamento possível nos trama um jogo intertextual que aproxima as duas falas de Diegues e Keats, o poeta e o filósofo, em uma potência vanguardista, em que ambos os pensadores tornam os seus textos vigentes. Porém, esse intertexto pode nos mostrar as fronteiras do invisível com o visível, isto é, do logos com a matéria. O segundo pensamento possível é a de que o poeta camaleônico constrói fronteiras também entre o que delicia o espectador e o que o faz vomitar. Ele revela a beleza do poema e traz consigo o grotesco nas artes dos açougues fronteiriços. Metaforicamente, as moscas se deliciam com a carne e defecam nela, transformando-a em solo produtivo.

Digamos que Douglas Diegues seja o poeta do futuro porque se autodenomina um *oswaldreandadiensis*, como se uma vanguarda, a do portunhol selvagem, carregasse todas as outras; como se um caminhão carregasse a carga na boleia e passasse indescritivelmente pela alfândega diversas vezes. Considerando que para Diegues a sua linguagem do "portunhol selvagem" tem em sua influência a base antropofágica, que pode incorporar, além do guarani, outras línguas,

ele também diz que o portunhol selvagem é um modo de escrever coisas antigas ou velhas de um novo modo ou pelo menos diferente, como um ritual de escrever destruindo; destruindo idiomas oficiais e simultaneamente criando, – criando uma linguagem subversiva, inadaptada e sem limites, que não tem nada a ver com um pensamento único, ou seja, com a crença de um só portunhol, ou uma só ideia como em *Mar paraguayo* (1992), de Wilson Bueno.

O poeta viajante entende as carnicerias fronterizas como museus de arte do futuro, um museu que guarda o espanto e a beleza da humanidade. Além disso, o poeta antropófago, carniceiro ou mosca, sabe que as fronteiras tiveram o seu início com o massacre dos povos nativos, seguida da ideia de nacionalidade, e seu fim não termina, grosso modo: uma vitrine de carne exposta, rondada por moscas de várias espécies, devorada por outros artistas, em uma instalação de bizarrices; o museu das fronteiras e seus conflitos linguísticos e vestígios históricos mal resolvidos. Assim, mesmo depois de morta, a carne fronteiriça permaneceria em bom estado e seu cadáver resistiria por um bom tempo vivo, – tempo suficiente para que moscas espectadoras em sua vidência (câmera lenta) possam devorá-lo. Essa seria a arte legítima, vinda da carne, a proteica tradição em sua manifestação artística.

Para o poeta, colocar todas as fronteiras em jogo é entender que tudo é parte dessa instalação, unindo açougues e museus, soneto e portunhol. Conectando também, portanto, a carne de fronteira, carne mestiça de primeira qualidade, vendida em *El puchero loco,* e as obras de arte mais valiosas protegidas pelo museu, a tradição dos maiores sonetistas. Nesse sentido, a arte somente é germinada de sua putrefação, ou seja, pelo manuseio da carne, germinando vermes que devem comer suas sombras cavernosas de ferro para se tornarem cogumelos, o que concerne a um modo de produção intrínseco ao do processo de criação.

No documentário *O poeta é um ser que lambe as palavras e se alucina* (2004), de Arlindo Fernandes, a personagem de Douglas Diegues é um andarilho que tem sua trajetória narrada a partir da poesia de Manoel de Barros. O percurso se estende pelo chão batido do cerrado e pelo acostamento do asfalto da estrada; depois segue em direção a uma rodovia com as sinalizações de *Bienvenidos* a Bolívia, e do *control fronterizo*, de Puerto Quijarro.

A voz do andarilho está tomada pela poesia de Manoel de Barros, e nada o impede de atravessar a aduana, já que ele não carrega

mercadorias, apenas uma trouxa, cabaço e ervas. O andarilho caminha pela região do centro-oeste do Brasil em direção às fronteiras com a Bolívia, vestido com as sandálias quadradas dos ayoréos, – cujas pegadas não dizem se o andarilho está indo ou voltando de algum lugar de referência, destacando que esse povo fronteiriço da Bolívia e do Paraguai vive nesse momento na zona de perigo de extinção. Quando finalmente encontra o que parece ser a última geração deles, faz anotações da velha tribo, atravessa o pantanal, passa pela usina nuclear de Angra dos Reis e observa a pichação de sua placa da Eletrobrás "tudo que vai, volta"; e mais uma vez, retoma o caminho pelo asfalto cheio de carros e caminhões, agora em direção ao sudeste. Em instantes ele já está na Avenida Brasil e logo chega ao centro do Rio de Janeiro.

Não há uma lógica de busca por uma rota, ou sequência linear de estrada; a voz poética que é falada em pensamento é o que move o andarilho, o chamado que faz a rota pelas fronteiras do inesperado, pois são as reflexões da "narrativa poética" que vão construindo os atalhos. Em um dos poemas pensados, por exemplo, a voz que move o andarilho diz: "[...] sou um apanhador de desperdícios, amo os restos como as boas moscas".

Com isso, consideremos que não é apenas a estrada e a vontade de liberdade que movem o poeta ou o andarilho. Em *Andarilho* (2006), documentário de Cao Guimarães, os andarilhos são fantasmas que seguem um anti-trajeto, sem terem uma rota pré-planejada, e o que os movem são as perturbadoras filosofias sobre a vida, Deus, existência, etc. Eles vivem com o que vão encontrando a cada parada para o descanso ou almoço; mas, na maior parte do dia, eles continuam andando, pela força dos descontentamentos do mundo, questões complexas tão inquietantes que não os deixam cessar de seguir o horizonte. E isso o diretor explora bem ao projetar imagens de um horizonte como uma miragem, um delírio desértico, onde os caminhões parecem expressos a ponto de um grilo ficar pulando no asfalto sem conseguir pousar no acostamento. Outro andarilho é o próprio filme, que persegue o movimento dos personagens e os lugares que se abrem ao espectador. Lugares que nunca pararíamos durante uma viagem de carro ou de ônibus para conhecer, paisagens abandonadas, postos de gasolina, bares de estrada, borracharias, todos irreconhecíveis não-lugares.

Já o açougue fronteiriço visitado pelo viajante é o reconhecível museu de artes do futuro, o entre-lugar em que se encontram as

questões combinadas e conectadas através do trânsito de semelhanças e diferenças. A ideia de fronteira acompanha o poeta desde que o seu pensamento ousou estar no tempo da modernidade, em que se desejou que houvesse uma dobra no espaço entre uma galáxia e outra, transformando o espaço-tempo em falso presente absoluto, enquanto que no filme de Guimarães, os andarilhos parecem mais assombrados do que maravilhados com o futuro.

Moedor de eu-lírico:

O grotesco que envolve esse novo museu e os açougueiros como uma nova estirpe de artistas não dão às moscas somente o papel de composição da obra de arte, pois estamos falando das mesmas moscas que invadem os leilões de bois, e daquelas que precederam os humanos e lhes deram a imaginação. Não há papel amarelo, pega-moscas, contra essas insólitas carniceiras – portanto os artistas podem vagabundear pelo ar. No entanto, algo que chama a atenção de uma mosca chama a atenção de outras. Dessa maneira metapoética o artista se dá conta de que há outras possibilidades de ver o mundo e desmistificar paisagens e seus ideais de origem e beleza. Ademais, o portunhol seria a língua materna dessas regiões fronteiriças, o portunhol selvagem, uma cooperativa entre idiomas, um trânsito linguístico; logo, fugia a esse corpo localizado no entre-lugares uma visão política e histórica, até mesmo uma paisagem fronteiriça que não fosse apenas geográfica, mas também subjetiva.

Sendo assim, o poeta deveria se sentir mais relutante diante daquilo que lhe soasse verossímil demais, como os velhos vegetais gramaticais, tendo que escolher um caminho ou um lugar, espaço, ou mesmo uma linguagem, justamente quando poderia vicejar e se expressar por entranhas que se combinam com tamanha força existencial. É nesse momento que o poeta compreende que sua percepção de mundo é uma rede de linguagens, tanto o nacional dialogando com o universal, a tradição com o contemporâneo, quanto pluriversal, elencando em sua experiência manifestações artísticas que perpassam os limites da fronteira imagética e real, e do que é esperado explorar como observador.

Os açougues fronteiriços nos trazem à reflexão de que a carne é um objeto muito cobiçado e muito importante para a evolução da

humanidade. A história da carne bovina mostra que antes mesmo da descoberta do fogo, a carne era consumida através das sobras de carcaças. A carne era tão importante, que durante a guerra anglo-americana de 1812, um açougueiro da cidade de Tróia em Nova York chamado Samuel Wilson, mais conhecido como Uncle Sam, enviava barris de carne para os soldados americanos no campo de batalha. Uncle Sam depois virou símbolo da força americana e do recrutamento de jovens às forças armadas.

No filme *A marvada carne* (1985), de André Klotzel, o protagonista se sente entediado com a sua vida de pequeno agricultor, e passa a buscar alternativas para realizar o sonho de consumir carne de vaca. Ele consegue até um trabalho e uma esposa, mas na estância dos sogros a tão esperada vaca abatida para a cerimônia de casamento não acontece. Apesar da frustração, sua vida é tranquila e não falta alimento. Entretanto, o sonho continuava a inquietá-lo, até que ele decide ir tentar a vida na cidade.

A cena em que o personagem chega à cidade e topa com uma loja de televisores é impressionante, pois o protagonista não tem conhecimento da tecnologia naquele momento. As filmagens dos televisores mostram bois em um leilão, e um golpista se aproveita da ingenuidade do protagonista para vender um falso carnê de bois que estavam na vitrine. Logo após, acontece um grande saqueamento em um supermercado, onde as pessoas enchem seus carrinhos com todo o tipo de comida, de enlatados, e o personagem se depara com uma peça de carne na balança de pesagem. Ele toma posse da peça com a maior exaltação e sai correndo pela cidade, como se estivesse sendo perseguido. É o grande encontro com a tão desejada carne de vaca, que o fez percorrer léguas até o seu ponto triunfal no filme, que termina com o personagem e a sua esposa vivendo na cidade e fazendo um banquete de carnes, um churrasco para os amigos da vizinhança e, por que não, para os espectadores também.

Estudos interdisciplinares situam as fronteiras como lugar de linguagem multiterritorializada: podemos vê-las como reconhecíveis fontes da poesia por esse grupo em "ascensão" de poetas que atuam nas fronteiras, ou por meios de vínculos que não foram naturalizados até então, e de como o portunhol pode recriar as fronteiras, lidar com o terrível e bizarro e conectar todos os conflitos que há nas margens do mundo, rebelar-se contra a hegemonia das línguas oficiais e sua concomitante produção de literariedade.

Portanto, enquanto as moscas carniceiras estão presentes como uma nova estirpe de artistas, produzindo suas artes a partir de carnes *bermelhas*, – alimento espécie de ancestral comum entre insetos e homens – o mundo continua estabelecendo barreiras e ditando um valor de trânsito geográfico e imaginário. O que o poeta pode fazer é aproveitar os negócios comerciais das carnes de fronteira, – comércio muitas vezes clandestino, mas que oferece a carne legítima – açougues que ficam abertos para os que estão de passagem e para os que moram do outro lado da fronteira, e os que habitam o seu "estreito", reconhecendo sua característica plurilíngue e pluriversal.

Referências

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago e Manifesto da poesia pau-brasil*. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf> Acesso em 15 set. 2019.

ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. Edição fac-símile. Lisboa: Editora A bela e o Monstro, 2014.

ÁVILA, Myriam. *Coleção Ciranda da poesia: Douglas Diegues*. edUERJ: 2012.

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. In. *Sobre a modernidade*. Org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. *Guerra em deriva: Poéticas de fronteira*. Revista Nau Literária, vol. 12 N.02 2016. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/168740/001047788.pdf?sequence=1>. Acesso em 15 set.2019.

BOLAÑO, Roberto. *2666*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BUENO, Wilson. *Mar paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

CARTONERA, Eloísa. Disponível em site: < http://www.eloisacartonera.com.ar/> Acesso em 04 nov.2021.

DIEGUES, Douglas. *Dá gusto andar desnudo por estas selvas*. Curitiba, PR: Travessa dos Editores, 2002.

DIEGUES, Douglas. *Uma flor na solapa da miséria*. Buenos Aires: Eloisa Cartonera, 2006.

DUCHAMP, Marcel. *Ready-made*. Enciclopédia Itaú Cultural 21/09/2015. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5370/ready-made>. Acesso em 15 set. 2019.

FERNANDES, Arlindo. *O poeta é um ser que lambe as palavras e se alucina.* Brasil, 2004. [documentário]

GUIMARÃES, Cao. *Andarilho*. Brasil, 2006. [documentário].

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura. Uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johhanes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

KEATS, John. *The Complete Poetical Works and Letters of John Keats*. Edited by Horace F. Scudder. Boston and New York: Houghton Mifflin Company, 1899.

KLOTZEL, André. *A marvada carne*. Brasil, 1985. [longa-metragem]

MUSIL, Robert. *O papel mata-moscas e outros textos*. Tradução de Marcelo Backes. São Paulo: Carambaia, 2018.

ROCHA, Glauber. *Di: Ninguém assistirá ao formidável enterro da tua última quimera, somente a ingratidão, aquela pantera, foi sua companheira inseparável.* Brasil, 1976/1977.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SISCAR, Marcos. *O grande deserto de homens*. In: *Poesia e crise: ensaios sobre a "crise da poesia" como Topos da modernidade.* São Paulo: Editora da Unicamp, 2011.

Torto Arado: peculiaridades do romance de formação e do realismo na literatura brasileira

Victor Hugo Adler Pereira (UERJ)[1]

O romance *Torto Arado*, de Itamar Vieira Junior, com sua reconhecida originalidade que contribuiu para despertar a atenção da crítica e o interesse dos leitores, retoma tendências recorrentes na literatura brasileira. Entre estas, destaco a retomada de forma criativa do modelo do "romance de aprendizado ou de formação" (cf. Mikhail Bakhtin, 2003; Franco Moretti, 2020). Em diferentes momentos históricos, surgiram na literatura brasileira, obras de ficção que apresentaram características do modelo de "romance de formação". No século XIX, obras de Machado de Assis, como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Dom Casmurro* (1899) ou o *Atheneu*, de Raul Pompeia, publicado em folhetins pela primeira vez em 1888.

Entre as obras de escritores brasileiros revelados na chamada "geração de 30" do modernismo, podem-se citar alguns romances de José Lins do Rego, como *Meus Verdes Anos* (1956) e, em alguma medida, *O Moleque Ricardo*, e, de modo mais evidente, o romance *Jubiabá*, de Jorge Amado. Estas duas obras, publicadas ambas em 1935, ao colocar jovens negros e pobres como protagonistas, com estrutura similar à dos romances de formação mais consagrados colocam em questão a perspectiva sobre o gênero do estudioso Franco Moretti. Segundo ele, não se concretiza devidamente esse modelo com relação a indivíduos das classes populares. Justifica seu ponto de vista através da perspectiva da socióloga Michele Perrot (1996), que afirma:

> Os jovens operários não se beneficiam, como os jovens burgueses, desse tempo de latência e de formação que possibilita uma sociabilidade adequada e eventualmente uma expressão autônoma, o precoce encaminhamento ao trabalho absorve suas energias sem lhes dar os direitos dos adultos" (apud MORETTI, 2020, p. 16-17).

1. Bolsista Pesquisador APQ – 1D do CNPQ, Professor-Associado aposentado do Instituto de Letras da UERJ, atua no PPG em Letras da UERJ. Graduado em Português-Literaturas (UFRJ), Mestre em Literatura PUC-RJ, Doutor em Letras Vernáculas (UFRJ). Desenvolve atualmente pesquisas sobre a obra de José Lins do Rego e de outros autores da chamada geração de 30.

Moretti acrescenta: "uma juventude sem desejo, esta é a realidade do "*Bildungsroman* proletário" (MORETTI, 2020, p. 16). Portanto ambos os estudiosos avaliam que nessa camada da população a luta pela sobrevivência não dá margem a grandes considerações individuais sobre o próprio destino ou a inserção satisfatória na sociedade, e nem mesmo possibilita se desenvolver uma vida subjetiva plena. Entretanto, numa perspectiva divergente, poderia-se considerar que esse modelo de narrativa é retomado no Brasil quando ressurge o interesse coletivo em se refletir sobre o futuro da juventude diante de diferentes projetos de país. Voltam a ter destaque, sobretudo, discussões sobre o horizonte de expectativas que se apresenta para jovens das classes populares com base na sua formação educacional e nas oportunidades de inserção social oferecidas principalmente pelas políticas públicas. Nesses momentos de maior interesse em travar essas discussões, a provocação ao debate e a investigação das condições de vida da juventude nas obras de ficção vai de encontro ao que se observa no conjunto da produção cultural, tanto a midiática, como a vinculada à pesquisa acadêmica.

Num amplo estudo intitulado *Jorge Amado: romance em tempo de utopia* (1996) Eduardo de Assis Duarte conclui que, em *Jubiabá*, o projeto do autor de construção do "romance de formação proletário" se concretiza com a mistura de elementos da cultura popular e da tradição literária canônica. Afirma ele:

> O resultado dessa mistura de formas e linguagens é o romance romanesco, fruto da combinação do popular com o popularizado: dos componentes primitivos incrustados na tradição da narrativa oral com as formas consagradas da herança romanesca dos séculos XVIII e XIX. O objetivo dessa combinação de formas é difundir a mensagem partidária de elevação do oprimido, materializada em *Jubiabá* no processo de formação do herói proletário (DUARTE, 1996, p. 77).

O enredo de *Jubiabá*, conforme Eduardo de Assis Duarte, se constrói em torno do percurso biográfico do protagonista de modo semelhante ao que se observa em obras identificadas, em especial por Mikhail Bakhtin (2003), como romances "de aprendizagem" ou "de formação". O enredo desenvolve-se em torno da trajetória de vida de Antônio Balduíno, de menino favelado, moleque de recados, adolescente em situação de rua, batedor de carteiras, *boxeur*, trabalhador em plantação de fumo, estivador do cais do porto, até seu engajamento

na militância sindical. Assis Duarte observa que Bakhtin, ao estabelecer uma tipologia a partir das tendências assumidas por esse gênero romanesco privilegia a "assimilação do tempo histórico e do homem nessa temporalidade", considerando sua realização mais importante o "exemplar realista" em que a "evolução do homem é indissolúvel do tempo histórico" (DUARTE, 1996, p. 93). No romance de Jorge Amado comprova-se essa "assimilação" com o fato de, apesar do título se referir ao pai de santo Jubiabá, autoridade religiosa que serve de referência ética ao protagonista, Antônio Balduíno, a conclusão do enredo, portanto do processo de formação desse herói popular, se dá quando adquire uma perspectiva política diante da realidade social e se engaja no movimento sindical, principal forma de luta dos trabalhadores naquele momento histórico:

> Os vínculos de *Jubiabá* com essa tradição (do *Bildungsroman*, em que se destaca o *Wilhelm Meister* de Goethe) evidenciam-se a partir da evolução do personagem, não em termos de aprimoramento enquanto indivíduo, mas também na medida de sua inserção no devir histórico, na crescente organização e participação dos trabalhadores no processo político brasileiro (DUARTE, 1996, p. 93).

Duarte releva diferenças importantes entre o romance *Wilhelm Meister* de Goethe, encarado como realização modelar do gênero e o romance de Amado. Sublinha que, segundo Lukács, em *Teoria do Romance* (1916), a obra do autor alemão tematiza "a reconciliação do homem problemático – dirigido por um ideal que para ele é experiência vivida – com a realidade concreta e social" (apud DUARTE, 1996, p.93). A origem burguesa do jovem Wilhelm Meister lhe faculta alcançar a harmonização com a sociedade de sua época, em que ainda pesa a influência de setores esclarecidos da nobreza; o que contrasta grandemente com a condição miserável, de *lumpen* e trabalhador braçal, a que está submetido Balduíno. Além disso, "ele cresce tomando ciência de uma memória familiar marcada pela tradição da rebeldia social e de uma memória comunitária que atualiza a tradição do cativeiro" (DUARTE, 1996, p. 94).

A rebeldia de Wilhelm diante da carreira de comerciante a que seu pai lhe destinava leva-o a optar por se dedicar ao teatro, e, como observa Duarte, "Wilhelm quer subir no palco como quem sobe na vida" A retomada rebelde de Balduíno da condição de *lumpen* e malandro, após diversas situações do enredo em que assume trabalhos

formais e informais, reafirma sua recusa a se submeter à exploração a que estavam (e estão) submetidos os proletários: "Tudo o que o personagem amadiano quer é 'não ser escravo', e essa busca de liberdade leva-o primeiro à rebeldia malandra e, em seguida, à militância operária" (DUARTE, 1996, p. 95).

Dando um salto temporal para a atualidade da cultura e da literatura brasileiras, cabe observar que a fidedignidade da representação do real, em diferentes discursos, tem sido associada ao registro das percepções particulares. Esse fenômeno se manifesta internacionalmente na atualidade em diversos campos da produção artística e cultural, afetando desde a criação literária, à metodologia de pesquisas acadêmicas, até as produções midiáticas. Revela-se uma fluidez dos limites entre esses diferentes "níveis" de produção cultural que Leonor Arfuch observou, ao estudar o destaque que toma na atualidade o "espaço biográfico" (2010, p. 106). Proliferam as narrativas de trajetórias de vida, registros de percepções particulares da realidade que se manifestam em publicações de biografias tanto de figuras célebres como de pessoas comuns. Esse interesse generalizado influi também nos procedimentos de pesquisa que passaram a ser adotados pelas ciências humanas e sociais, baseando-se com frequência em entrevistas e depoimentos, encarados como depositório da verdade. No campo da literatura, com o retorno do destaque à pessoa do autor/a, as entrevistas e depoimentos assumem um papel importante, porque podem contribuir grandemente para despertar o interesse dos leitores e se constituir em moldura para a recepção das obras. No Brasil, esse fenômeno contribui para o surgimento de um ciclo atual de retomada de romances de formação.

Numa safra recente, destaco duas obras que tiveram grande repercussão junto à crítica e ao público-leitor: o romance de estreia do escritor Ferréz, *Capão Pecado* (2000) e *Becos da Memória* (2017) de Conceição Evaristo. Estabelecendo modos diversos do adotado por Jorge Amado em *Jubiabá*, ao abordar a trajetória de vida de jovens em condição subalterna, essas duas obras apresentam como protagonistas personagens ficcionais que representam um meio social que não tem a devida visibilidade ou não é enfocado na produção cultural do país a partir da perspectiva adequada. Essa tomada de posição se revela no texto de Ferréz "Terrorismo Literário" – considerado um "Manifesto da Literatura Marginal" – com a proposta de apresentar o "retrato" desses oprimidos a partir deles mesmos (FERRÉZ, 2005). Em

ambos os romances citados são apresentadas fotos que reforçam a autenticidade do texto como testemunho da realidade vivida por comunidades periféricas e da identificação dos autores com ela. Arfuch considera a proliferação na atualidade das narrativas que exploram o "espaço biográfico" uma reação às pressões para a anulação das diferenças culturais e à padronização:

> Assim, de modo elíptico, transversal e até volúvel, o espaço biográfico – a narração de histórias e experiências, a captação de vivências e lembranças – opera, complementarmente, nesse 'resgate' do próprio, do local, que é um dos aspectos paradoxais da duplicidade constitutiva da globalização (ARFUCH, 2010, p. 106).

Conceição Evaristo, em frequentes depoimentos e entrevistas, utiliza o conceito de "escrevivência" para destacar a exclusividade das experiências pessoais como fonte de sua criação literária. Enquanto isso, em *Capão Pecado*, além das fotos do espaço em que situa a ação e de indivíduos que se assemelham às personagens, Ferréz publica textos de figuras que se destacam na "cultura periférica" do *rap* e *hip-hop*. O romance se inclui nesse campo de produção alternativo que se propõe a apresentar um retrato "autêntico", mais "real" do que aquele elaborado por indivíduos de outras condições sociais e formações culturais que abordam em suas obras a pobreza e marginalidade no país. Embora seja narrado em 3ª pessoa, na abertura de *Becos da Memória*, de Conceição Evaristo, um texto em forma de dedicatória reforça o caráter autobiográfico do romance e o compromisso da escritora com os oprimidos e marginalizados:

> Escrevo como uma homenagem póstuma à Vó Rita, que dormia embolada com ela, a ela que nunca consegui ver plenamente, aos bêbados, às putas, aos malandros, à crianças vadias que habitam os becos de minha memória. Homenagem póstuma às lavadeiras que madrugavam os varais com roupas ao sol (EVARISTO, 2017, p. 17).

Conceição Evaristo e Ferréz se tornaram, nos últimos anos, figuras destacadas na cena literária e cultural e se colocam publicamente como autênticos representantes de populações invisibilizadas ou silenciadas pela dificuldade de acesso aos canais convencionais de expressão e de participação nas decisões políticas.

Itamar Vieira Junior não apresenta o romance *Torto Arado* (2019) como um relato ou depoimento de suas experiências vividas, mas

constrói mediações entre seu contato com uma determinada comunidade rural e a atividade literária, como procurarei explicar a seguir. A elaboração e o uso criativo dos procedimentos estéticos contribuem para a originalidade no modo com que encadeia o material narrado e a análise acurada dos meandros e contradições ds personagens – em contraste, por exemplo, com o caráter fragmentário da ação e da construção de personagens no romance de Ferréz. Quanto à diferença das fontes de criação declaradas por Ferréz e Evaristo, Vieira Junior explica, em entrevistas, que, apesar de ter nascido e viver na cidade de Salvador, formou-se geólogo e conheceu de perto os problemas das comunidades rurais da Chapada Diamantina, na Bahia, como funcionário do INCRA, tendo atuado, inclusive, na repressão ao trabalho escravo. A ênfase do autor nessas circunstâncias biográficas pode ser interpretada como uma estratégia para dar veracidade ao romance; considero, no entanto, que, ao contrário, estabelece a mediação entre a observação direta e instrumentos analíticos de conhecimento, inclusive porque se refere ao conhecimento adquirido sobre a vida rural através do estudo e da pesquisa em sua formação como geólogo. Nesse sentido, o escritor comenta que, no momento que decidiu elaborar o romance, ambientado numa comunidade rural da Chapada Diamantina, adotou uma atitude de etnólogo, realizando uma pesquisa sobre a religiosidade sincrética do Jarê, dominante naquela região, o que incluiu a gravação de vídeos de seus rituais. Acrescenta que pedia licença aos participantes de rituais religiosos para fazer registros gravados a serem analisados e possibilitarem melhor compreensão de suas crenças que fundamentasse a criação literária.

Ao narrar a trajetória de duas meninas pobres e negras que amadurecem e tomam consciência dos papeis sociais que podem desempenhar na comunidade rural de Água Negra, o romance de Itamar Vieira Junior elabora uma versão particular de romance de formação. No processo de individuação dessas irmãs negras e pobres, Bibiana e Belonísia, interfere o fato de repensarem as atitudes de seus familiares quanto à opressão do latifundiário e seus representantes, e serem vetores de transformações de consciência social e atitudes na comunidade. O romance se constrói como um entrelaçamento dessas duas trajetórias de formação, narradas em primeira pessoa, e se completa por uma terceira parte narrada por uma entidade religiosa, que deixa clara sua intervenção na resolução do conflito central

da trama, o autoritarismo que entrava a transformação das condições de vida da comunidade. Rita Pescadeira, a entidade religiosa, conduz as protagonistas a prepararem e concretizar o assassinato, como justiçamento por seus abusos, do capataz do proprietário das terras em que viviam.

As páginas iniciais do romance apresentam uma cena violenta em que as duas meninas, ao brincar com uma faca guardada cuidadosamente numa mala velha vigiada por sua avó, conseguem driblar sua vigilância e se ferem com ela. A fascinação pela faca leva-as a desejar sentir seu gosto, uma das meninas se fere no interior da boca e a outra amputa a própria língua. Esse acontecimento brutal é narrado com riqueza de detalhes nessas páginas, como a evocação de uma experiência traumática, sugerindo a aproximação com a estética hiper-realista influente nas artes contemporâneas. A cena traumática e decisiva no destino das duas irmãs é retomada na segunda parte do romance pela narrativa de Belonísia, a mais nova, a própria vítima do acidente. O fato de ter ficado muda devido à perda de sua língua provoca uma vinculação estreita e a cumplicidade constante com sua irmã mais velha, que passa a ser responsável por lhe servir de intérprete no contato familiar e social. Essa relação evidencia uma duplicação ou desdobramento da identidade que se revela de vários modos no decorrer da narrativa.

Procedimento análogo a esse desdobramento da identidade das personagens se dá na construção de vários personagens e situações, tomando diferentes formas. Por exemplo, numa figura central do enredo, Zeca Chapéu Grande, o pai das protagonistas. Este exerce autoridade central da comunidade, como pai de santo no ritual do Jarê, curandeiro respeitado e árbitro dos conflitos internos, atuava sob influência do Velho Nagô, e incorporava diferentes entidades, inclusive Santa Bárbara, Iansã no candomblé. Como nesta religião afro, o pai de santo, enquanto "cavalo do santo", vestia-se com trajes adequados à entidade religiosa, dançava usando saia e adereços femininos. Sua autoridade de patriarca da comunidade e líder religioso convivia, com plena aceitação comunitária, com a transformação nessas múltiplas entidades, inclusive nessa divindade feminina. Além disso, sua biografia é apresentada como marcada pelo contraste entre sua posição de líder espiritual consciencioso e equilibrado e o estado de loucura que a precedeu. Atribui-se no romance o período em que foi tomado pela loucura à punição à sua mãe, Donana, por desobedecer

à obrigação imposta por entidades espirituais, diante de seus dons de curandeira, para assumir a responsabilidade como autoridade religiosa. Para grande aflição de Donana, o filho é tomado por grande agitação e se isola nu, em um local afastado, vigiado e protegido por uma onça (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 174). Só alcança a cura quando sua mãe recebe a licença de um pai de santo para designá-lo como substituto no cumprimento das tarefas que lhe eram reservadas. A partir daí, graças à intervenção do pai de santo, transforma-se em líder religioso, curador e pacificador da comunidade rural.

Outro desdobramento de identidade que se revela na narrativa é a reccorente caracterização da jovem Belonísia como uma espécie de herdeira da personalidade forte da avó, Donana. Diante da crescente agressividade do marido, Belonísia desenvolve a consciência de assumir uma atitude firme de resistência, assumindo dar continuidade a uma linhagem de mulheres fortes e insubmissas: "Dali a pouco esse cavalo ia me bater igual ao marido de Maria Cabocla. Mas eu já me sentia diferente, não tinha medo de homem, era neta de Donana e filha de Salu, que fizeram homens dobrar a língua para se dirigirem a elas" (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 121). A decisão de responder à opressão com violência caracteriza essa personagem, mesmo depois da morte de seu marido, até a conclusão da narrativa: "Antes que qualquer homem resolvesse me bater, lhe arrancaria as mãos ou cabeça, que não duvidassem de minha zanga" (ibid., p. 121).

Em outros elementos do romance encontra-se um desdobramento ou ambiguidade de sentido que obedece a uma lógica semelhante à que se revela na identidade de algumas personagens. É o caso de um elemento de grande destaque na obra, a faca que feriu as irmãs. De início, sua ação destrutiva é apresentada como uma decorrência do fascínio e imprudência das meninas; posteriormente, em nova apresentação da cena, sob o ponto de vista da irmã que foi mutilada, enfatiza-se a tônica de rebeldia, desafio à ordem. Contrariando uma primeira impressão de que a desobediência perigosa teria sido conduzida pela irmã mais velha, Belonísia, esclarece que: "afinal, a ideia de pegar a faca foi minha" (ibid., p. 125). Em várias passagens do romance são realçadas as propriedades da faca, seu brilho, a perfeição de sua forma, que fascinam inicialmente a avó Donana, que decide guardá-la assim que a encontra, e, muito mais tarde, as meninas. Mas, além disso, no desenvolvimento do enredo, vão se acumulando outras propriedades à faca, transformando-a de objeto

fascinante e perigoso em instrumento para o exercício do poder e até mesmo de descoberta da identidade. Esta associação com a abertura de possibilidade de encontro com a identidade das personagens se revela num comentário de Belonísia como narradora: "Mas a faca reluzia mais que tudo. Nela nos víamos melhor que no caco do espelho que Donana guardava na mesma mala" (ibid., p. 125). Confirma-se essa perspectiva através da voz narrativa da entidade Rita Pescadeira quando registra quanto à Belonísia:

> Você descobriu, mesmo passados muitos anos, que guardava igual fascinação pelo brilho da lâmina. Quando pôde tê-la nas mãos outra vez, se viu em seu reflexo, com o mesmo brilho nos olhos, a menina e a velha, a inocente e a culpada. O fio de corte dividiu sua vida a partir daquele ponto, nos tempos que se foram. E cada vez que o lustrava e observava a sua imagem refletida naquele espelho, sabia que sua vida poderia ser dividida de novo (ibid., p. 246).

As associações atribuídas a esse elemento estendem-se também à função de instrumento para imposição da justiça em situações relacionadas à opressão masculina: tanto na punição de Donana ao abuso de sua filha por seu companheiro, relatada já num momento avançado da narrativa (VIEIRA JUNIOR, p. 239–240); como também na reação de Belonísia à agressão do marido de sua vizinha Maria Cabocla (ibid., p. 150); e, ainda, no encerramento do romance, quando a narradora fornece pistas de que foi o instrumento para o assassinato do capataz opressor da comunidade de Água Preta. Em todos os sentidos e associações que provoca a faca aparece com uma aura, relacionada ao poder que transmite a quem a detém. Ela concentra uma força de atração sobre as protagonistas, inclusive pelo mistério que cercam suas ligações com Donana, como registra um diálogo entre as duas irmãs já adultas: "Minha avó tinha mais medo do que essa faca significava. Temia mais o segredo que ela guardava do que que pudesse nos ferir" (ibid., p. 235).

Outro elemento tratado ambiguamente, no texto, é a onça. Ela aparece como protetora de Zeca Chapéu Grande no período de sua loucura, ao mesmo tempo apontada, desde então, como uma ameaça à sua mãe, Donana. Posteriormente, no fim do romance, a onça – uma outra onça que precisa ser eliminada – é identificada com o destrutivo, repressor e assassino capataz do proprietário das terras de Água Preta:

> A onça era uma lembrança daquele passado tão distante e havia retornado para amedrontar os moradores. Não era a onça que havia protegido seu pai louco no meio da mata. A onça que passamos a caçar havia derramado sangue e estava disposta a rasgar a carne de mais gente, até conseguir o que queria (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 260).

O autor Itamar Vieira Junior declarou, em entrevista, que muitas pessoas indagam se ele é fiel a alguma religião. Explicou quanto a essa dúvida, provocada pela presença da perspectiva mística no romance, que se reflete na obra de ficção a importância da religiosidade que domina em comunidades da Chapada Diamantina. Mas acrescentou, um tanto irônico, que também contava para o destaque desse elemento em sua obra o fato de ser baiano.

É possível ampliar a compreensão da interferência da religiosidade para a diluição da estética realista que tem influência marcante no romance, já que justifica a ambiguidade na definição de identidades de alguns personagens e alguns acontecimentos narrados. A atribuição da dupla natureza ao mundo ficcional interfere para criar essa ambiguidade, entre o fantástico e o realismo documental de fundo sociológico. Com isso, a experiência concreta das personagens, contextualizada pela análise das relações sociais e as determinações do espaço físico, conjuga-se com a intervenção de forças e entidades espirituais naquele universo. As personagens, como narradoras, analisam as experiências cotidianas à luz da história do país e das formas de opressão a que se submeteram os descendentes de escravos, entre os quais se incluem, mas acomodam, a essa perspectiva crítica, o plano da espiritualidade que fornece um outro sentido à existência pessoal e comunitária. A conciliação dessas duas instâncias pode ser associada à herança literária de Jorge Amado, reconhecida por Itamar Vieira Junior.

As relações entre esses dois planos se reforçam com a participação da terceira narradora, Rita Pescadeira, uma entidade sobrenatural. Esta reproduz o discurso crítico sobre as relações sociais vigentes naquele grupo e justifica sua perspectiva, afirmando que desde a escravidão o acompanha, testemunhando seus problemas. A entidade relata que está sujeita à diluição quando a comunidade perder o contato com ela; portanto, sua existência é vinculada à do grupo com quem se comunica – e protege e, de certa forma, representa... A figura religiosa se apresenta, portanto, como uma produção imaginária da comunidade que tem uma autonomia relativa: pode intervir

na vida do grupo, "possuir" esses sujeitos e conduzi-los em suas ações acima de sua consciência (como nitidamente ocorre com a perpetração do assassinato de capataz pelas mãos de Belonísia), mas pode sucumbir pelo fato de sua presença não ser mais evocada nos cultos religiosos: "Santa Rita Pescadeira vagava desacompanhada, vendo a história do povo que também vagava de um lugar para outro procurando morada" (VIERIA JUNIOR, 2019, p. 225). E adiante, na voz da própria entidade religiosa: "Já não danço porque não recordam Santa Rita Pescadeira, porque o curador desta terra morreu, levaram suas forças e o tempo ruiu sua casa. Pairo como o ar e desço como a chuva na terra" (ibid., p. 225).

O modo com que se conduz o processo de formação das duas irmãs evidencia diferentes atitudes quanto às relações de gênero e às vinculações com o patriarcado. Pode-se concluir do conjunto da narrativa que a ordem patriarcal tem seus fundamentos relativizados ou colocados em questão de diferentes modos pelas protagonistas. Em relação à Bibiana, irmã mais velha, cabe levar em conta o processo de desvinculação da ordem familiar pela aproximação com o primo – com quem se casa, desafiando tradições do grupo – e por sua gradativa adesão às ideias e propostas de prática política defendidas por ele, que divergiam do ideário conciliador paterno – que, como observei acima, considerava-se comprometido pela gratidão de ser aceito pelo proprietário das terras para trabalhar e viver sem adquirir nenhum direito, mas tentava proteger os trabalhadores dos abusos dos patrões. A fuga de Bibiana com o primo por quem estava apaixonada é decidida quando testemunha uma cena que revela uma atitude submissa do pai diante do capataz do latifundiário. Esta situação pode ser comparada à de Antônio Balduíno, no romance *Jubiabá*, de Jorge Amado, diante do líder religioso da comunidade em que se criara. Depois de longa trajetória de experiências de vida que o leva a se engajar no movimento sindical, completando a formação de seu caráter, Balduíno visita seu mentor espiritual. Este reconhece suas próprias limitações para a atuação em busca das transformações sociais, sua compreensão e capacidade de intervenção se restringe ao plano espiritual:

> Antônio Balduíno vai para a casa de Jubiabá. Agora olha o pai-de-santo de igual para igual. E lhe diz que descobriu o que os abc ensinavam, que achou o caminho certo. Os ricos tinham secado

> o olho da piedade. Mas eles podem, na hora que quiserem, secar o olho da ruindade. E Jubiabá, o feiticeiro, se inclina diante dele como se ele fosse Oxalufã, Oxalá velho, o maior dos santos (AMADO, 2008, p. 318).

No romance de Itamar Vieira Junior, a divergência de Bibiana em relação à perspectiva de intervenção social do pai de santo Zeca Chapéu Grande vincula-se também a um processo de concretização de sua autonomia em relação à família, ao optar pela vinculação aos projetos baseados nas ideais defendidas por Severo, seu primo. Num momento em que, grávida deste rapaz, hesitava em fugir com ele para encontrar novas possibilidades de vida, presencia uma cena decisiva. O capataz Sutério, em atitude arrogante, entra na casa da família e confisca batatas que não haviam sido produzidas na terra, mas compradas com rendimentos do trabalho extra que realizavam. O pai se submete às ordens de Sutério. Bibiana relata a influência dessa situação em sua tomada de atitude:

> Zeca Chapéu Grande era um curador respeitado e conhecido além das cercanias de Água Negra. Mas ali, nos limites da fazenda, sob o domínio da família Peixoto – que quase não colocava os pés por lá a não ser para dar ordens, pagar ao gerente e dizer que não poderíamos fazer casa de tijolo – e de Sutério, sua lealdade pela morada que havia recebido no passado, quando vagava por terra e trabalho, falava mais alto. Vi minha mãe se movimentar, seus olhos se injetaram, indignados, mas se deteve ao perceber meu pai se sentindo incapaz de questionar e reclamar de qualquer coisa (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 86).

A fuga com o primo, Severo, é uma oportunidade de encontrar o próprio caminho, realizar seu desejo de se formar professora, e voltar à comunidade, ocupando uma posição em que poderia colaborar para a emancipação da família. Caminho possibilitado pelo convívio com o primo, pelo contato com suas ideias políticas e propostas de participação transformadora na comunidade:

> Pensei nas palavras de Severo sobre a situação de nossas famílias na fazenda. Que a vida toda estaríamos submissos, sujeitos às humilhações, como a pilhagem de nosso alimento. Que eu tinha um papel nisso tudo, e que meus pais precisavam de mim para mudar de vida. Que poderíamos sim, comprar nossa própria terra e vir buscá-los. Que só assim poderíamos ter uma vida digna (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 86).

Ao mesmo tempo, essa opção possibilita-lhe realizar seu projeto de estudar e formar-se professora para atuar na transformação de seu meio social.

A irmã mais nova, em outras circunstâncias e por outros caminhos, desvincula-se também da órbita de influência do pai. Em determinado momento, abandona a escola por considerar mais importantes que as lições da professora, desvinculada dos problemas locais, os ensinamentos que recebe do pai, trabalhando no campo com ele, num processo de educação informal. Com a morte do pai, acata os conselhos insistentes das amigas: "Você tem que tirar a mão de seu pai da cabeça, comadre. Precisa ir para outra casa de curador" (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 192). Consegue "tirar a mão do pai da cabeça" com a ajuda de um dirigente de uma casa religiosa separada daquela conduzida pelo pai – situação simbólica de corte com a centralidade da autoridade paterna ou de superação do luto pela perda. Depois, passa a ser constantemente caracterizada por sua relação com a tradição de mulheres fortes, como uma sucessora ou uma espécie de reencarnação da avó Donana – que encontrou a faca perdida por um visitante da fazenda em que trabalhava e passou a preservá-la.

A moça que tinha ficado muda na infância decide um dia tentar falar e escolhe a palavra "arado" para essa tentativa. A imagem do pai utilizando esse instrumento para arar a terra lhe agradava, e, além disso: "Gostava do som redondo, fácil e ruidoso que tinha ao ser enunciado" (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 127). No entanto, ao tentar pronunciá-lo, Belonísia conclui:

> O som que deixou minha boca era uma aberração, uma desordem, como se no lugar do pedaço da língua tivesse um ovo quente. Era um arado torto, deformado, que penetrava a terra para de tal forma a deixá-la infértil, destruída, dilacerada (ibid., p. 127).

Estabelece-se, portanto, um contraste entre a utilização harmoniosa do arado pelo pai e a tradução da palavra pela moça mutilada, que remetia à possibilidade de agressão à terra. Configurando mais uma das ambiguidades de sentido a que nos referimos, a perspectiva destrutiva do uso do instrumento toma novos contornos, ao se associar à expressão de revolta de mulheres que não se submetem à opressão e à exploração econômica e buscam transformar a realidade em que vivem. Belonísia relata que percorria os caminhos sozinha: "repetia

as palavras mais duras, as que não gostamos de ouvir" (...) "Não me furtava a dizer o que faria muitos correrem, temendo a virulência de uma língua" (ibid., p. 128). E acrescenta, dando uma dimensão coletiva a seu desabafo e que evidencia o papel atribuído à personagem na narrativa de sucessora de uma linhagem de mulheres:

> Eram palavras repetidas por minha voz deformada, estranha, carregada de rancor por muitas coisas, e que só fez crescer ao longo dos anos. Agora, com os maus tratos [do marido] Tobias, elas se tornaram mais vis, eram gritadas por minhas ancestrais, por Donana, por minha mãe, pelas avós que não conheci, e que chegavam a mim para que as repetisse com o horror de meus sons, e assim ganhassem os contornos tristes e inesquecíveis que me manteriam viva (ibid., p. 128).

A escolha da expressão "torto arado" como título do romance chama a atenção para o papel que essas duas mulheres, de destinos entrelaçados, exercem na comunidade; o que contraria o comportamento do pai e a expectativa da mãe de cultivarem uma bondade submissa e concederem o perdão aos opressores. Assumem outra herança da ancestralidade, a de mulheres guerreiras que, para fecundar um novo mundo, precisam simbolicamente ferir a terra com um arado agressivo ou enfrentar concretamente os opressores com uma faca afiada. Assim, no enredo, a mesma faca que, na infância, as feriu, e que aprenderam a manejar e a cuidar cada vez mais, revela-se um instrumento de justiçamento, ou um símbolo fálico do poder feminino alcançado pelas protagonistas.

Contrariamente aos limites históricos, de gênero e origem social colocados por Moretti para a concretização do gênero romance de formação, *Torto Arado* se impõe como a narrativa da trajetória de mulheres humildes do sertão baiano que têm uma complexa vida subjetiva e fazem opções de resistência à exploração do trabalho e ao despotismo masculino. O romance atrai grande público leitor urbano e a atenção da crítica, surpreendendo o autor, o que se justifica porque essas condições adversas perduram no meio rural do país e repercutem nas zonas urbanas com o êxodo rural que incha as favelas e periferias, espaços de especial interesse da literatura brasileira contemporânea.

Referências

AMADO, Jorge. *Jubiabá.* São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico:* dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. O romance da educação e sua importância na história do realismo. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.205-258.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado:* romance em tempo de utopia. Rio de Janeiro: Record, Natal; UFRN, 1996.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FERRÉZ. *Capão pecado*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.

FERRÉZ. Terrorismo literário. In: FERRÉZ (org.). *Literatura marginal*: talentos da escrita periférica Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 9-14.

MORETTI, Franco. *O romance de formação*. Tradução de Natasha Belfort Palmeira. São Paulo: Todavia, 2020.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. *Torto Arado*. São Paulo: Todavia, 2019.

Rainha de Sabá e os Modos de ver

Ygor de Lima Leite Ribeiro (UFF)[1]

Considerações iniciais

Artur Azevedo e Nelson Rodrigues são dois grandes autores brasileiros com características muito próprias de escrita, mas também forte dedicação ao teatro. Também jornalista, como Nelson, e parte fundadora do grupo da Academia Brasileira de Letras (MOURA, 2011), Artur publicou "Teatro a vapor", em 1908, num conjunto de sainetes anteriormente levados ao povo no jornal intitulado O Século (LIMA, 2006, p.10).

Enquanto o imortal ficou conhecido pelas peças satíricas e comédias leves que condensavam as suas observações dos costumes sociais (NEVES, 2002, p. 11), Nelson ganhou a fama de tarado na sociedade por colocar em seus escritos assuntos como o incesto, assassinato, libido, suicídio, entre outros, mas que faziam parte da realidade na qual ele pertencia (CASTRO, 1997, p. 237).

"A vida como ela é..." também é uma reunião de textos, porém publicados no jornal Última Hora e que tem em 1961 a sua primeira reunião (VALENTE-BARATA, 2013, p. 11). Diferenciando-se quanto ao gênero, as obras analisadas são: "Modos de ver", "um sainete de Azevedo", e "Rainha de Sabá" que é uma crônica de Rodrigues.

Outro ponto que liga os objetos de análise e os autores é que pode se obter uma visão da sociedade em que foram originadas as obras através do olhar dos deles. O sainete em sua definição e origem é

> uma peça curta cômica ou burlesca em um ato no teatro espanhol clássico; [...] Apresentando com poucos recursos e grossos traços burlescos e críticos um quadro animado e pego da realidade da sociedade popular. O sainete obriga o dramaturgo a opor-se a seus efeitos, a acentuar os caracteres cômicos e a propor uma sátira muitas vezes virulenta do seu círculo (PAVIS, 2008, p. 349)

Siciliano afirma, mais especificamente sobre a relação que o gênero teria com a crônica que há uma aproximação:

1. Licenciado em Teatro (UNESA), é Mestrando em Estudos de Literatura (UFF).

> Por comentar os fatos ocorridos no mundo, o sainete aproxima-se da crônica, só que de forma teatral [...], além de fazerem da efemeridade e do cotidiano suas matérias-primas. [...] visto que os personagens que animavam os sainetes se pareciam a tipos comuns encontrados na cidade, podendo ser um dos integrantes da própria família dos leitores ou de seus amigos e conhecidos. (SICILIANO, 2011, p. 167; 168)

Não obstante, Castro (1997, p. 238) afirma que "'A vida como ela é...' enterra suas raízes onde? Nos fatos policiais". Em outras palavras, uma escrita de Nelson inspirada em sua realidade com inspiração nos casos policiais que tinha acesso no jornal onde trabalhava. Ainda que diferentes, nesse caso, podemos apontar um mesmo olhar sobre a sociedade de suas épocas de escrita. Por mais que se diferencie muito a forma como são narrados os objetos de estudo dessa pesquisa, Mariana e Chica, duas personagens femininas e pretas, levam a refletir sobre como a colonialidade reverbera sobre elas de forma prejudicial, ainda que exista uma diferença de tempo entre suas escritas.

As narrativas

Nelson conta a história de Asdrúbal que se interessa por Teresinha, em virtude do dinheiro que possui o Seixa das lotações, pai da moça, e que poderia lhe render uma vida de riqueza. Esse início de história já apresenta um olhar claramente objetificado sobre a personagem feminina que se torna um objetivo apenas devido aos ganhos financeiros que ela poderia proporcionar: "ele já se via rico, milionário, o diabo. [...] E se lhes pedissem para descrever o feitio do nariz, do queixo, do corpo de Teresinha, não saberiam fazê-lo. Ignoravam, honestamente, se era bonita, feia ou simpática" Rodrigues (2006, p. 515).

Asdrúbal é muito influenciado pelo amigo Raimundo a tomar esta atitude de enredar-se com a mulher e, depois do casamento, ele consegue um emprego de contínuo ao grande incentivador. O relacionamento vai se deteriorar sob uma justificativa da presença de Mariana, mas também sob influência do amigo: "A verdade é que, Raimundo, inferiorizado dentro do uniforme de contínuo, tomava-se de ódio contra Teresinha" Rodrigues (2006, p. 518).

Dessa forma, Raimundo começa a incentivar o protagonista só que desta vez para a separação, deixando clara aos leitores a repulsa pela

esposa do amigo: "Vou fazer a caveira dessa gaja!" Rodrigues (2006, p. 518), manipulando-o a ter desejos sexuais por Mariana, uma jovem preta e empregada da casa: "Deixa de ser burro! Pode ser preta, mas que perfil. E o corpo, menino!" Rodrigues (2006, p. 517).

Já em "Modos de ver", Artur conta sobre Chica e Zé que através de um rápido diálogo chegam à separação, construindo o enredo por meio de uma notícia que teria sido veiculada no Jornal do Brasil sobre um assassinato. Um detalhe sobre essa relação é que a assassina da notícia é "amiga" do homem, o que significa que eles tinham um relacionamento, embora ela não fosse uma esposa (FRANÇA, 1980, p.165), o que leva a um entendimento que a relação das personagens deste sainete também era amigada em razão da ligação apresentada no texto e da comparação das relações que são traçadas no diálogo.

A cor de Chica é expressa no trecho em que ela compara suas qualidades com as mulheres brancas: "Como acabá com isto, Seu Zé? Olhe que eu sou preta, mas tomara muitas brancas tê a minha procedência" Azevedo (2015, p. 189). Nesse ponto, outra semelhança entre as narrativas pode-se apontar: a presença de mulheres pretas com classes sociais baixas, pois esse modo como a fala da personagem é expressa se associa justamente aos pretos e pobres, como Amaral reforça no trecho sobre o movimento social que acontece alguns anos após a publicação de "Teatro a vapor":

> Desapareceu quase por completo a influência do negro, cujo contato com os brancos é cada vez menor e cuja mentalidade, por seu turno, se modifica rapidamente. [...] A instrução e a educação, hoje muito mais difundidas e mais exigentes, vão combatendo com êxito o velho caipirismo, e já não há nada tão comum como se verem rapazes e crianças cuja linguagem divirja profundamente da dos pais analfabetos. (AMARAL, 1920, p. 2, apud Medeiros e Mattos, 2012, p. 162)

Neves reforça o entendimento a respeito dessa escrita e acrescenta a intenção do autor na reprodução da forma popular de falar, incluindo os erros gramaticais:

> Lembremos que o preconceito relativo aos "erros de português" de brasileiros pobres, existente até hoje em nossa sociedade, alcançara um nível elevado na elite intelectual e econômica do início do século. Artur Azevedo, apesar de fazer parte da roda de literatos prestigiados

> do Rio de Janeiro, utilizava o falar brasileiro em suas obras ficcionais; além disso, criticava o preciosismo exacerbado de pessoas pertencentes às classes sociais mais altas. [...] Somada à crítica ao preciosismo vocabular de seus pares, Artur Azevedo utilizou a diferenciação do modo de falar das personagens para caracterizá-las e criar cenas engraçadas. O uso de discursos diversos em uma mesma peça possibilita várias vantagens para a obtenção de uma comédia bem estruturada e engraçada. Saber reproduzir a enunciação de pessoas de várias condições sociais ou nascidas em regiões distintas auxilia na definição e diferenciação dos tipos cômicos, de modo a enriquecer o texto literária e teatralmente. Por meio da reprodução de discursos característicos, o leitor/espectador, ao ler ou ouvir as primeiras falas pronunciadas pelas personagens, identifica imediatamente seu tipo social, sua origem, podendo compreender mais facilmente as relações entre elas (NEVES, 2006, p. 213- 214)

Então depreende-se que Chica teria toda a falta de proteção legal ou social enquanto mulher preta e pobre, visto o período histórico que se encontram as personagens, mas também eles deixam claro ter ciência da situação quando discutem a possível situação dela, caso ocorresse um crime contra Zé por traição: "Chica: Júri me absorve. Zé: Qual absolve, qual nada! Você já viu júri absorver preto? E quando o júri a absolvesse, você ficaria atirada pra aí, na miséria" Azevedo (2015, p. 189).

Estabelecendo a conexão com Rainha de Sabá, a vida de luxo que o casal vai estabelecer na Gávea após casamento é cercada de empregadas pretas em virtude de uma insegurança de Teresinha, pois afirmava: "Criada branca não me entra aqui! [...] Sim, senhor! Só preta e olhe lá! Não acredito em homem nenhum! Eu que ponha criada bonitinha aqui, para ver o que acontece!" Rodrigues (2006, p. 517). Ela associava a beleza com a cor da pele, portanto, uma mulher branca seria bonita e haveria uma traição do marido, logo, Mariana poderia ser empregada doméstica porque era esperado de Asdrúbal uma repugnância em razão da cor. Costa explica a relação em:

> Uma dessas emoções sociais que atuam performativamente sobre a mulher negra objeto e "condicionante emocional" é a repugnância [...] A repugnância cria barreira físicas entre corpos. Isso explica porque mulheres brancas, que contratam mulheres negras para trabalharem como empregadas domésticas, podem esboçar reações de nojo ao se referirem ao corpo negro da empregada como

> fétido e nojento. O corpo negro é o corpo repugnante, que não pode comer na mesma mesa dos patrões, que não pode usar o mesmo banheiro, que não pode sequer ter contato físico com os patrões. (COSTA, 2018, p. 7).

Neste ponto, faz-se necessário destacar que a sociedade carioca em "Modos de ver" está recém liberta da escravidão que fora em 1888 (OLIVEIRA E PIMENTA, 2016, p. 381). Azevedo tinha um pensamento abolicionista (NEVES, 2006, p. 130), mas as marcas do período colonial são muito fortes na sociedade que compõe as histórias, ao passo que podemos perceber que também está em Nelson, mesmo transcorrido o tempo, onde têm-se sem estranheza os posicionamentos racistas das personagens, apesar de demonstrarem que já há sinais de uma mudança de visão, como na fala por Raimundo: "Deixa de preconceito besta!" Rodrigues (2006, p. 518). Bastide e Fernandes (2008, p. 196, apud Oliveira e Pimenta, 2016, p. 392) afirmam que "somente após a primeira guerra mundial (1914-1918) que os negros se conscientizaram lentamente de sua condição", então antes disso, no período de escrita de "Modos de ver":

> Com o fim da escravidão, o desejo de formar uma nação diferente da do Império era intenso. A República brasileira do início do século XX ecoava a prática de racismo tão presente no século anterior, por meio de seus jornais e periódicos diários. Era por meio de diversos gêneros, inclusive o de anúncios de emprego, que a cor de pele branca era tida como sinônimo de civilidade, bom comportamento, inteligência, bom gosto etc. Na esfera econômica, essa predileção também era visível nos anúncios de ofertas de mão de obra. A cor é mencionada como qualidade de mão de obra, o que reforça a prática de haver seleção subjetiva, não apenas objetiva e profissional, como deveria acontecer. [...] Essa seria uma forma de perceber como as elites simbólicas influenciam nas representações mentais, nesse caso, negativamente, porque suas práticas discriminatórias contra as minorias eram naturalizadas por décadas. [...] Havia, de fato, uma aceitação da própria sorte, advinda, provavelmente, do Cristianismo ou mesmo dos tempos de escravidão que os impediam de ver o problema racial (OLIVEIRA E PIMENTA, 2016, p. 390; 391)

Um desses reflexos é mostrado justamente no discurso já citado de Seu Zé onde afirma que Chica poderia estar na miséria mesmo sendo absolvida pelo júri em caso de assassinato. Estabelecendo uma ligação com Rainha de Sabá, mais especificamente na forma como Mariana trabalha, pode-se refletir:

> Com a abolição, o trabalho doméstico continuou sendo a principal prática dos então ex-escravos, sobretudo para as mulheres que reproduziam, agora de maneira remunerada, a experiência domiciliar que já tinham, mesmo que tal remuneração ainda as deixasse na condição de miséria. [...] Nesse momento da transição do trabalho escravo para o trabalho livre a sociedade brasileira se vê em uma situação dual, como é possível ver em Ferla (2011) que apresenta a sociedade paulista e carioca do início do século XX. O autor entende tais sociedades como não totalmente dispostas a romper com os hábitos escravocratas adquiridos ao longo de três séculos, porque ainda conserva a necessidade de possuir uma criadagem que os sirva em seu espaço doméstico, porém é carregada de preconceitos popularizados (REZENDE, 2019, p. 240)

A dualidade citada fica evidente em "Rainha de sabá", pois, enquanto "O amigo o sugestionava: 'Deixa de preconceito besta!'" (RODRIGUES, 2006, p. 518) quando Asdrúbal reproduz a fala da esposa carregada de preconceitos popularizados, Teresinha afirma livremente: "Tem bom corpo, mas é preta!" (ibid., p. 517). Novamente, Nelson faz a provocação sobre a forma hipócrita que a sociedade pensa também com o final, onde a mesma personagem que reproduz o discurso preconceituoso diz que vai casar-se com Mariana. Contextualizando ainda, Oliveira e Barreto afirmam:

> Durante as décadas de 1940, 1950 e 1960 foram realizados no Brasil os primeiros estudos sobre o preconceito racial [...] Os resultados de algumas destas pesquisas evidenciaram que existia um abismo entre as posições normativas, de adesão aos valores igualitários, aceitos pela maioria dos entrevistados e as posições quanto à aplicação prática desses princípios. Isso ficou evidenciado na recusa à maior proximidade social [...], por exemplo, na situação de casamento [...] Os autores consideraram um paradoxo que existisse adesão às normas democráticas, isto é, aceitação da igualdade de oportunidades para "negros" e "brancos", e que, por outro lado, fosse alto o grau de estereotipia negativa e de segregação nas relações pessoais, e que houvesse uma adesão quase total à endogamia. Essa ambivalência, para eles, constituía o "dilema brasileiro" (OLIVEIRA E BARRETO 2003, p. 190)

Apesar de a crônica se chamar "Rainha de sabá" por causa de Mariana, ela é anulada ao ponto de não ser dito sobre a sua aceitação a essa proposta de casamento ou personalidade. O mais próximo de expressão de personalidade dada a Mariana é justamente a inspiração

de fantasia de uma rainha, provavelmente negra, ao apreciar o carnaval com espetacular sucesso (RODRIGUES, 2006, p. 517), ainda que a história em si não represente efetivamente um empoderamento:

> A história da rainha de Sabá, além de ser um mito para as mais diversas tradições, (Iemenita, judaica, etíope, cristã e muçulmana) tem sido vista como uma figura folclórica. É o mais claro exemplo de submissão e legitimação das mulheres à monarquia salomônica. É condenada até por muitas mulheres que veem nela uma mulher sem projeto político, como uma figura decorativa do patriarcado. Será que não é libertador o fato de termos uma monarca estrangeira e provavelmente negra com poder e sabedoria similar ao rei Salomão no século X a.C., e mais ainda apenas comparada com o filho de Deus (Mateus 12,42)? (MENA-LÓPEZ; CALLE E IGLESIAS, 2018, p. 136)

A objetificação sobre Mariana se dá de forma tão intensa que se fala dela apenas pelo aspecto físico, mas nem isso a faz ter voz. A relação criada por Asdrúbal é baseada apenas no que ele pensa, pois em nenhum momento é relatado se ela concorda ou corresponde. Porém, ele está tão certo de que ela vai se submeter a vontade dele que simplesmente separa-se e anuncia que ficará com a criada. Sobre esse modo de agir, entende-se que:

> A humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo. [...] Ela não é senão o que o homem decide que seja; daí dizer-se o 'sexo' para dizer que ela se apresenta diante do macho como um ser sexuado: para ele, a fêmea é sexo, logo ela o é absolutamente. A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro. (BEAUVOIR, 1970, p. 10)

É evidente que ela ser empregada e preta é determinante, pois com uma mulher branca essa relação não se estabeleceria da mesma forma. "É importante refletir que é um 'sim' que faz parte de um imaginário colonizador e que, em algum momento, essas reiterações devem cessar para que as verdadeiras vozes dos negros, [...] sejam ouvidas." (PERDIGÃO, 2021, p. 189), entretanto não é o que ocorre na história que há apenas a afirmação: "Comunico que vou me desquitar de minha mulher, aqui presente. E que me casarei com minha criada, Mariana" (RODRIGUES, 2006, p. 518).

Deste modo, é possível afirmar que não só o corpo feminino é sexualizado, mas também que as empregadas pretas por carregarem o estigma colonial sobre seus corpos numa submissão a vontade do patrão, especialmente mulheres jovens, como afirma Paula (2012 p. 158; 159):

> A concepção de ser não cristianizado e não civilizado imposta sobre os escravos negros, onde a diferenciação cultural da mulher europeia e as senhoras de escravos brasileiras que repetiam esse modelo, de ser puro e angelical, assexuada, submissa, recatada, que mantinha seu corpo coberto por fartas camadas de tecido, apesar do clima tropical, foi muito utilizada para justificar os abusos sexuais cometidos contra as negras escravas no Brasil colônia. [...] Como se não bastasse o sofrimento e os abusos, as negras tinham que suportar a ira das senhoras, esposas dos donos de escravos, visto que muitos desses abusos acometidos contra as negras escravas aconteciam dentro de seus lares, onde havia muitas negras que trabalhavam no serviço doméstico. [...] Além disso, as mães pretas, normalmente, eram senhoras de mais idade, que já haviam procriado muitos filhos e serviam de ama de leite e pajem das crianças brancas, tinham seu corpo mais coberto que as escravas jovens e tinha o peso dos anos de cativeiro que modificava a imagem sexualizada fortemente veiculada às escravas jovens.

Nesse ponto, podemos apontar a dissonância com o "Modos de ver", onde a personagem feminina é uma das protagonistas e possui uma personalidade forte, sendo possível exemplificar no trecho onde ela se impõe sobre uma possível traição: "só sei que cando vancê fizé como o home de Vila Isabé, eu faço como a tá Sofia, dou um tiro em vancê" (AZEVEDO, 2015, p. 188).

Causa tamanho medo em Zé a forma como ela responde que ele oferece o que ela necessita para que ela fosse morar com a irmã, terminando assim a união estável que estavam tendo. Ao questionar ele, a personagem deixa clara a posição dela como não submissa:

> ZÉ:
>
> Porque tenho medo de morrer... estou ameaçado... e não respondo por mim...
>
> CHICA:
>
> Pois está dito! Vou pra roça! Aí está como se evita uma desgraça! Se o home de Vila Isabé tivesse feito como vancê, não levava o tiro (ibid.,p. 190).

Ainda sobre a descrição de Chica, a faixa etária não é citada, diferindo de Mariana que possui seus 19 anos informados no texto, considerando apenas que ela não é jovem. Seu Zé revela que ela não é tão nova e sua réplica não discorda ou nega, apenas desconversa para voltar ao foco: "Isso dia você porque é mais velha do que eu. Se fosse mais nova, talvez cá não estivesse. Chica: Eu não sei de nada" (ibid., p. 188).

Essa diferença de idade também é fator a ser considerado ao se pensar em como as personagens são descritas porque altera a forma como socialmente as mulheres são vistas, Costa afirma:

> Tudo isso, consolidado pelo estereótipo da mulata sensual, pronta para satisfazer os prazeres do homem colonizador [...] A ideia estigmatizada do corpo negro feminino relacionado ao sujo, ao anormal e ao estragado recai, principalmente, às mulheres de pele escura e se intensifica se a mulher em questão está fora de outros padrões normativos, como ocorre com mulheres gordas, ou mais velhas, ou lésbicas. (COSTA, 2018, p. 6; 9).

Por fim, vale destacar que não só o aspecto da não submissão de Chica é expresso, como o aspecto de inteligência, pois através da persuasão dela, ao término dessa relação estabelecida com Seu Zé, é oferecido: "mala cheia de roupa, um conto de réis em dinheiro, pago-lhe a passagem [...] e mais alguma coisa!" (AZEVEDO, 2015, p. 189-190). Não obstante, Teresinha também tem esse aspecto ressaltado: "E foi preciso que Teresinha, desembaraçadíssima (sabia até francês) conduzisse a conversa e inventasse os assuntos. [...] Tomava conta do dinheiro, regateava até o último tostão, examinava todas as contas." (RODRIGUES, 2006, p. 515; 517).

Considerações finais

Pode-se compreender que é perceptível a forte característica satírica na escrita do Artur como é de costume em suas produções e no gênero de "Modos de ver", apesar disso, ele entrega o protagonismo para personagem de classe baixa, preta e mulher sem ridicularizá-la ou silenciá-la para atingir o objetivo. Enquanto Nelson, apesar de ter uma produção que está mais distante do período colonial, o que poderia significar maiores transformações sociais ou certa visibilidade

a pessoas socialmente excluídas, insere como protagonistas personagens masculinos de classe média/alta, ressaltando a anulação dos menos abastados socialmente.

Teresinha é usada como objeto para ganho financeiro e nem mesmo o fato de ela possuir um nível de instrução alto a fez prevenir-se da exploração, enquanto Mariana sofre a objetificação pela sexualização em "Rainha de sabá", mas também justamente por ser um corpo preto também é desvalorizado. Neste ponto, há dissonância com o apresentado por Artur porque Chica não sofre nenhuma dessas duas coisificações explícitas, porém recai sobre elas o subjugo social.

Desse modo, a diferença de idade entre as personagens deve ser considerada, visto que nas relações sociais perduram os sentimentos escravagistas, há de considerar o corpo da mulher preta e madura como ser não sexual, atrelado a imagem das mães pretas. Logo, é possível concluir que ambas sofrem numa mesma herança excludente que se refletem em virtude de suas características físicas.

Contudo, Chica é inegavelmente considerada, desenvolvida com seus próprios diálogos, possui controle de suas escolhas, enquanto Mariana é silenciada, discriminada e subestimada sob a justificativa racial, mas também pelo estereótipo da empregada doméstica, estigma colonial da mulher preta. A colonialidade expressa através da relação racial e machista tem seu atravessamento com os dias atuais, como na mídia por exemplo: "Para papéis bem específicos, até se contratam atores negros, mas para reforçar estereótipos e estigmas. A mulher negra ainda é a gostosa do samba ou a empregada; e o homem negro, o malandro ou ladrão" (RIBEIRO, 2018, p. 48).

Referências

AZEVEDO, Artur. *Teatro a Vapor*. São Paulo: Melhoramentos, 2015. 421 p. (Clássicos Melhoramentos). E-book. Disponível em: <https://ler.amazon.com.br/?asin=B018T3SAJW&language=pt-BR> Acesso em 22 de julho de 2021.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo:* fatos e mitos. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

CASTRO, R. *O anjo pornográfico*: a vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 11ª ed.

COSTA, A.C.G. Emoções sociais: o corpo negro feminino como

"condicionante emocional". In: Congresso brasileiro de pesquisadores negros, 10 ed. 2018, Uberlândia. *Anais...* Uberlândia: X Copene, 2018. Disponível em: <https://www.copene2018.eventos.dype.com.br/resources/anais/8/1528646210_ARQUIVO_Emocoes-sociais_ocorponegrofemininocomocondicionanteemocional.pdf> Acesso em 14 de setembro de 2021.

LIMA, Camila I. S. Abram as cortinas: a mulher representada no teatro da Fortaleza da virada do século XIX para o XX. 2015. *Temporalidades- Revista de História*. V. 7, n.1, 238- 259 p. Disponível em: < https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/5581.> Acesso em: 22 set. 2020

MEDEIROS, V. G; MATTOS, T. O Dialeto Caipira, de Amadeu Amaral: Discurso Fundador e Acontecimento Discursivo. *Confluências*, Rio de Janeiro: 2012, ed. 42. Disponível em:<http://llp.bibliopolis.info/confluencia/pdf/363.pdf> Acesso em 14 de setembro de 2021.

MENA- LÓPEZ, M; CALLE, C. P. de la; IGLESIAS, L. S. Bíblia e descolonização: leituras

Desde uma hermenêutica bíblica negra e feminista de libertação. 2018. *Mandrágora*. V.24. n. 2, p. 115-144. Disponível em:< https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/MA/article/view/9104> Acesso em 17 de outubro de 2021.

MOURA, A. F. *O Rio de Janeiro de Arthur Azevedo*: Uma leitura do espaço urbano nas peças A Capital Federal e Guanabarina (1897-1906). Programa de pós-graduação em História. 86 f. Dissertação (mestrado)- Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

NEVES, L. de O. *"O teatro": Artur Azevedo e as crônicas da Capital Federal (1894-1908).* Campinas, SP: 2002. Instituto de Estudos da Linguagem. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2002

NEVES, L. de O. *As Comédias de Artur Azevedo*: Em Busca da História. 2006. 458f. Dissertação (Doutorado). Programa de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem- Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 2006.

OLIVEIRA, C.L.P; BARRETO, P.C.S. Percepção do racismo no Rio de Janeiro. *Estudos afro-asiáticos*, Rio de Janeiro: 2003, ed. 25, v. 2. . Disponível em: <https://www.scielo.br/j/eaa/a/gLWCxBT4CvXbQsLKbZhMN4r/?lang=pt> Acesso em 14 de setembro de 2021.

OLIVEIRA, K.C; PIMENTA, S.M.O. O racismo nos anúncios de emprego do século XX. *Linguagem em (Dis)curso*, Tubarão, SC: 2016, v.

16, n. 3. Disponível em:<https://www.scielo.br/j/ld/a/6W4K7CxrhM-DrHdMtBrhJPbg/?lang=pt> Acesso em 14 de setembro de 2021.

PAULA, M.V. De escrava à empregada doméstica: o fenômeno da (in)visibilidade das mulheres negras. *Revista Latino-americana de Geografia e Gênero,* Ponta Grossa: 2012, v. 3, n. 2. Disponível em: <https://www.revistas.uepg.br/index.php/rlagg/article/view/3257/pdf_33> Acesso em 14 de setembro de 2021.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008, 3ª ed. Tradução: Maria Lúcia Pereira, J. Guinsburg, Rachel Araújo de Baptista Fuser, Eudinyr Fraga e Nanci Fernandes.

PERDIGÃO, H.R.S. O eu negro foi silenciado; o outro negro só saber dizer "sim": o imaginário português em calema: romance africano. *Porto das Letras,* Tocantins: 2021, Vol. 7, Nº 3. Disponível:< https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/portodasletras/article/download/11424/18766/> Acesso em 14 de setembro de 2021.

REZENDE, B. De escravas a vagabundas: as trabalhadoras domésticas e o não-trabalho na transição do século XIX para o século XXI. *Pegada,* São Paulo: 2019, vol. 20. n.1. Disponível em:<https://revista.fct.unesp.br/index.php/pegada/article/download/6306/pdf> Acesso em 14 de setembro de 2021.

RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?*- 1a ed., São Paulo : Companhia das Letras, 2018.

RODRIGUES, Nelson. *A vida como ela é...* Rio de Janeiro: Agir, 2006.

SICILIANO, T.O. *"O Rio que passa" por Artur Azevedo*: Cotidiano e vida urbana na Capital Federal da alvorada no século XX. Rio de Janeiro, 2011. Programa de pós-graduação em Antropologia Social. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2011.

VALENTE-BARATA, P.J. A vida como ela é...: "A esbofeteada" e "Delicado" entre a crônica e o conto, algumas considerações. *Estação Literária*, Londrina: 2013, v. 11, 309-325 p. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL11-Art22.pdf> Acesso em: 28 ago. 2021.

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 com-
postos 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.

"O uso do termo 'dissonância' no título dessa coletânea exige, então, esclarecimentos. Por óbvio, o que queremos sinalizar é antes de tudo um resgate do valor positivo da dissonância – aquele da música. 'Dissonâncias críticas', nesse sentido, refere-se sobretudo ao *modus operandi* da própria Literatura Comparada. Não é demais recordar o fato de que, como disciplina, na sua aurora a Literatura Comparada nasce justamente de uma postura dissonante: contra os impressionismos e estudos assistemáticos, os fundadores da disciplina (Posnett, Van Tieghem, Texte etc.) buscaram fundamentar a crítica em elementos mais objetivos, ainda que, naquele contexto de nacionalismos empedernidos e cientificismo positivista, esses fundamentos acabassem por refletir os preconceitos da época. Seja como for, a dissonância mostra-se na busca do rigor e no gesto afirmativo de criar e sustentar a disciplina, a fim de estabelecer critérios para a avaliação das obras literárias. Mas, além disso, a dissonância se evidencia, também, no fato de que a disciplina já nasce como um acorde em sétima maior ou em diminuto: para operar a crítica, a Literatura Comparada precisou aglutinar o conhecimento de vários campos do saber, sem com isso extrapolar a sua competência. [...]"

BESTIÁRIO

abralic
Associação Brasileira de Literatura Comparada

9 786560 560253