

Adriana de Fátima Alexandrino Lima Barbosa
Ana Clara Magalhães de Medeiros
Susana Souto Silva
(Organizadores)

A LITERATURA ENTRE MÚLTIPLOS GÊNEROS, TEMPOS E PERSPECTIVAS



Todos os direitos desta edição reservados a Pontes Editores Ltda.
Proibida a reprodução total ou parcial em qualquer mídia
sem a autorização escrita da Editora.
Os infratores estão sujeitos às penas da lei.
A Editora não se responsabiliza pelas opiniões emitidas nesta publicação.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo – SP)

B238l Barbosa, Adriana de Fátima Alexandrino Lima; Medeiros, Ana Clara Magalhães de; Silva, Susana Souto (orgs.).

A literatura entre múltiplos gêneros, tempos e perspectivas /

Organizadoras: Adriana de Fátima Alexandrino Lima Barbosa, Ana Clara Magalhães de Medeiros e Susana Souto Silva.

1. ed. – Campinas, SP : Pontes Editores, 2024.

E-book: 7 Mb; PDF.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-217-349-5.

1. Análise do Discurso. 2. Crítica Literária. 3. Linguística. 4. Literatura.

I. Título. II. Assunto. III. Organizadoras.

Bibliotecário Pedro Anizio Gomes CRB-8/8846

Índices para catálogo sistemático:

1. Análise do discurso. 401.41
2. Linguística. 410
3. Literatura. 800
4. Literatura Brasileira: crítica literária. 869

Adriana de Fátima Alexandrino Lima Barbosa
Ana Clara Magalhães de Medeiros
Susana Souto Silva
(Organizadores)

A LITERATURA ENTRE MÚLTIPLOS GÊNEROS, TEMPOS E PERSPECTIVAS



Copyright © 2024 – Das organizadoras representantes dos autores

Coordenação Editorial: Pontes Editores

Revisão: Joana Moreira

Editoração: Vinnie Graciano

Capa: ACESSA Design

PARECER E REVISÃO POR PARES

Os capítulos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação e revisados por pares.

CONSELHO EDITORIAL:

Angela B. Kleiman

(Unicamp – Campinas)

Clarissa Menezes Jordão

(UFPR – Curitiba)

Edleise Mendes

(UFBA – Salvador)

Eliana Merlin Deganutti de Barros

(UENP – Universidade Estadual do Norte do Paraná)

Eni Puccinelli Orlandi

(Unicamp – Campinas)

Glaís Sales Cordeiro

(Université de Genève – Suisse)

José Carlos Paes de Almeida Filho

(UNB – Brasília)

Maria Luisa Ortiz Alvarez

(UNB – Brasília)

Rogério Tilio

(UFRJ – Rio de Janeiro)

Suzete Silva

(UEL – Londrina)

Vera Lúcia Menezes de Oliveira e Paiva

(UFMG – Belo Horizonte)

PONTES EDITORES

Rua Dr. Miguel Penteadó, 1038 – Jd. Chapadão

Campinas – SP – 13070-118

Fone 19 3252.6011

ponteseditores@ponteseditores.com.br

www.ponteseditores.com.br

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

A ALEGRIA DO DIÁLOGO _____ 8

Susana Souto Silva

CAPÍTULO 1

OS NARRADORES INDÍGENAS NA ARENA DIALÓGICA: CUIDANDO DA TERRA E ENSINANDO A MANTER O CÉU SUSPENSO _____ 12

Joel Vieira

CAPÍTULO 2

EXERCÍCIO DE CRÍTICA ANTIRRACISTA; UM POEMA DE CONCEIÇÃO EVARISTO _____ 27

Adriana de Fátima Alexandrino Lima Barbosa

CAPÍTULO 3

OLHAR DAS DEUSAS: O DIÁLOGO RELIGIOSO EM *POEMAS DA RECORDAÇÃO E OUTROS MOVIMENTOS*, DE CONCEIÇÃO EVARISTO _____ 52

Nêmia Ribeiro Alves Lopes

CAPÍTULO 4

O LIXO VAI FALAR, E NUMA BOA: Imagens de Controle e Autodefinição em *Quarto de Despejo* _____ 71

Loyde Cardoso

CAPÍTULO 5

CECI y FER: POESIA DE HOTMAIL _____ 87

Eduarda Rocha Góis da Silva

CAPÍTULO 6

O CORPO EM ROTEIRO RECIFENSE E ORGIA, DE TULIO CARELLA _____ 103

Moacir Japearson Albuquerque Mendonça

CAPÍTULO 7

A CAÓTICA HARMONIA DE GLAUCO MATTOSO _____ 117

Susana Souto Silva

CAPÍTULO 8

TEMPO EM DEVANEIO: A INFÂNCIA NA POESIA DE JORGE COOPER _____ 130

Lys Lins Calisto

CAPÍTULO 9

PESSOA, DESASSOSSEGO, POLIFONIA: ATOS DO DRAMA EM GENTE NA REVISTA ORPHEU _____ 150

Ana Clara Magalhães de Medeiros

CAPÍTULO 10

A MINHA SABEDORIA É MUDA, DESUMANA: NÚMERO E IMAGEM EM ISILDA OU A NUDEZ DOS CÓDIGOS DE BARRAS, DE MANUEL DE FREITAS _____ 176

Nuno Brito

CAPÍTULO 11

PESO E LEVEZA N' O FILHO DE MIL HOMENS: UM ROMANCE POÉTICO EM MULTIPLICIDADE _____ 187

Maria de Fátima Costa e Silva

CAPÍTULO 12

NAS ENCRUZILHAS DA NARRATIVA DE LEÏLA SEBBAR _____ 202

Kall Lyws Barroso Sales

CAPÍTULO 13

O ROMANCE-FOLHETIM EM MACEIÓ: UM PANORAMA INICIAL _____ 220

Rosária Cristina Costa Ribeiro

Ana Patrícia Costa dos Santos Viana

CAPÍTULO 14

A GROTESCA DESUMANIZAÇÃO DOS SENTIDOS POR CAMINHOS METAFÍSICOS: UMA LEITURA DE “O SEGREDO DO BONZO” _____ 240

Thaís Cristina da Silva

CAPÍTULO 15

DAS ORIGENS E DA EXIBIÇÃO DO TRÁGICO: ANÁLISE DE *INCÊNDIOS*, DE WADJI MOUAWAD _____ 256

Renata Pimentel

Sherry Almeida

CAPÍTULO 16

A FIGURA DA AMA NO TEATRO MODERNO: A INVENÇÃO DE SHAKESPEARE _____ 281

Francisco Jadir Lima Pereira

SOBRE OS/AS AUTORES/AS _____ 303

APRESENTAÇÃO

A ALEGRIA DO DIÁLOGO

Susana Souto Silva

A excessiva ambição de propósitos pode ser reprovada em muitos campos da atividade humana, mas não na literatura. A literatura só pode viver se se propõe a objetivos desmensurados, até mesmo para além de suas possibilidades de realizações. Só se poetas e escritores se lançarem a empresas que ninguém mais ousaria nem imaginar é que a literatura continuará a ter uma função. No momento em que a ciência desconfia das explicações gerais e das soluções que não sejam setoriais e especialistas, o grande desafio para a literatura é o saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralista e multifacetada do mundo.

Italo Calvino, *Seis propostas para o próximo milênio*¹

Reunir um grupo de pessoas de distintas orientações teóricas e instituições e propor um livro é um desafio, mas também é um convite para o diálogo, uma proposta de celebração do que estamos construindo como pensamento, especificamente, no caso deste livro,

¹ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

no campo dos Estudos Literários, na contemporaneidade, com seus dilemas e suas significativas transformações que, cada vez mais, incorporam diversos *corpus* de análise, alguns excluídos pelo cânone, durante séculos, como é o caso das obras de autores/as indígenas e de autores/as negros/as.

A pesquisa se processa em um tempo e em um espaço, mas, mesmo quando realizada por alguém trancado em sua biblioteca, tem sempre um caráter coletivo, pois retoma textos produzidos em outros tempos, línguas e lugares por pessoas que também dedicaram parte de suas vidas à investigação cuidadosa de questões, temas e teorias. Além disso, se projeta para o futuro, para outras leituras.

Este volume reúne 16 textos de 19 pesquisadoras e pesquisadores de três instituições de ensino brasileiras: Universidade Federal de Alagoas, Universidade de Brasília e Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Norte de Minas Gerais, além de um pesquisador ligado a University at Buffalo, New York: Department of Romance Languages and Literatures. Os capítulos propostos abordam textos em três línguas: português, francês e espanhol e inscrevem-se no âmbito de três Grupos de Pesquisa cadastrados no CNPq: Poéticas Interartes (Ufal/CNPq), Corpo e Literatura (UnB/DGP-CNPq) e Crítica Polifônica: Poéticas da Tanatografia (UnB/DGP-CNPq). Diversas/es autoras/es que desenvolvem pesquisa na graduação, mestrado, doutorado e pós-doutorado atuam também como docentes na rede privada e pública de ensino, seja no âmbito do Ensino Fundamental, seja no Ensino Superior, o que configura uma rede de reflexões sobre o literário e a sua função crítica, na contemporaneidade, em diálogo com a formação de leitores/as nos diversos níveis de ensino.

Os temas variados, abordados de perspectivas teóricas também múltiplas e a partir de autores/as e textos de muitos períodos e gêneros, revelam a diversidade, a amplitude e a complexidade da produção, circulação e recepção do texto literário, que desafia continuamente

os modelos epistemológicos fechados e interpelam pesquisadoras/es a buscar novos caminhos para compreender o que e como se (re)faz continuamente o fenômeno literário. Esse fenômeno é pensado aqui, apesar da diversidade de propostas, como constituído historicamente, em tensão com o seu tempo e as questões sociais e culturais que o atravessam e às quais ele responde, tais como: os caminhos de luta feminista e suas figurações no texto literário produzido por mulheres na contemporaneidade; a relação entre literatura e os desafios contínuos de uma educação antirracista, que deve ser buscada por todas as pessoas que hoje se inserem no âmbito da pesquisa, de modo programático; a aguda consciência da finitude e os modos literários de enfrentar a angústia e o desassossego dela derivados, em textos literários publicados no Brasil e em Portugal; as escritas de si e os trânsitos de autores sobre distintos modos de abordar o homoerotismo em seus escritos, perpassadas também pela vivência de ditaduras; as relações entre memória, história e literatura, que se faz em constante transformação, articulando um projeto ético, estético e político; a autoria indígena e a memória que se (re)faz como resistência na obra de mulheres indígenas, só recentemente incorporadas aos estudos literários como autoras representativas, não apenas como construções ficcionais, quase sempre assinadas por autores homens; a obra do poeta alagoano Jorge Cooper, cuja obra ainda tem um fortuna crítica muito local; o resgate da memória do gênero folhetim, na imprensa de Alagoas, indicando importantes caminhos de resgate da história dos múltiplos e populares modos de circulação do texto literário; a escrita de imigrantes num mundo xenófobo, que pede para ser ouvido de outros lugares; poemas contemporâneos que desafiam as noções de bom senso e de bom gosto, em uma perspectiva em que gêneros literários são subvertidos e interpelados; o trágico e seus desdobramentos em obras clássicas e modernas; a retomada de autores consagrados, como Machado de Assis, a partir de novos olhares; as questões urgentes do feminismo interseccional, em um país violentamente racista, machista e classista, entre outras.

Trata-se, portanto, de um volume que apresenta um panorama amplo de pesquisas realizadas no âmbito da literatura, pensada em suas relações dinâmicas com a definição desse vocábulo cada vez mais extenso e incerto². Compreende-se, no entanto, que essa extensão e incerteza falam-nos da permanência de um texto que se inscreve como desafio para quem o pesquisa, mais ainda em tempos de tentativa de apagamento da diferença e silenciamento de críticas e questionamentos do poder. Os textos aqui reunidos transitam pelo espaço tenso e intenso da reflexão acerca dos modos múltiplos de desenhar sentidos possíveis para as experiências humanas colhidas nas redes do escrito..

Publicar, tornar público, é um dos compromissos de quem atua na pesquisa e na docência, tanto no âmbito do ensino público federal, como é o caso da maioria das pesquisadoras e dos pesquisadores presentes neste livro, como no âmbito do ensino privado. Este livro pretende ser, antes de qualquer coisa, uma celebração da pesquisa que nos instiga a sair de lugares previstos e promove diálogos.

Estes ensaios dialogam com variadas textualidades e também com diversas formas de circulação, encenando a multiplicidade que nos configura no mundo contemporâneo, em especial, no campo dos Estudos Literários, pensado, no âmbito da pesquisa, como *locus* de construção de projetos estéticos, políticos e éticos.

2 ROBIN, Régine. Extensão e incerteza da noção de literatura. In: ANGENOT, Mark et al. (Orgs.). Teoria literária: problemas e perspectivas. Trad. Ana Luísa Faria e Miguel Serras Pereira. Lisboa: Dom Quixote, 1995. p. 59-65.

CAPÍTULO 1

OS NARRADORES INDÍGENAS NA ARENA DIALÓGICA: CUIDANDO DA TERRA E ENSINANDO A MANTER O CÉU SUSPENSO

Joel Vieira

| Introdução

O processo de colonização nas terras que hoje chamamos Brasil ceifou vidas, povos e culturas. Não há como romantizar um período duradouro que impôs uma cultura eurocêntrica e impossibilitou que povos e povos indígenas vivessem suas cosmologias. Passados mais de 500 anos desde a primeira invasão – porque ainda no século 21 os povos indígenas são perseguidos e têm seus espaços invadidos –, é mais que chegada a hora de os donos dessas terras pindorâmicas serem ouvidos, porque o que contar e o que ensinar sempre houve e haverá.

Tendo como referência os antepassados e também os líderes (pajés, caciques, xamãs), os povos indígenas são formados na tradição oral, vivenciada intensamente em seu cotidiano e presente, muitas vezes, como principal forma de circulação de suas narrativas e poemas. Esses seres imersos em uma longa tradição oral são, como habituamos a ler na proposta do teórico alemão Walter Benjamin (1994), exímios

narradores. Vivenciada desde tempos imemoriais, a oralidade indígena se mantém viva e em movimento em cada comunidade. Paul Zumthor, em sua *Introdução à poesia oral* (1997) destaca que “toda oralidade nos aparece mais ou menos como sobrevivência, reemergência de um antes, de um início, de uma origem” (ZUMTHOR, 1997, p. 27). Dessa forma, a palavra oral indígena pode ser essa sobrevivência e reemergência destacada por Zumthor, embora esse crítico tenha voltado seus estudos para as oralidades europeias, mais próximas de sua vivência, e esquecido das oralidades dos diversos povos de outros espaços do globo.

Atualmente, as escolas indígenas fazem um papel importante nas redes de contações e transmissões de histórias. Passando pela colonização, despossuídos em grande parte de seus idiomas, obrigados a aprenderem e apreenderem um novo idioma e proibidos de realizarem seus rituais, manter a palavra indígena viva foi uma resposta ao poder colonial, uma reposta de luta e resistência. Tiago Hakiy, indígena do povo Sateré Mawé, destaca uma questão muito necessária dos povos indígenas, ao afirmar que “o contador de histórias sempre ocupou um papel primordial dentro do povo, era centro das atenções, ele era o portador do conhecimento, e cabia a ele a missão de transmitir às novas gerações o legado cultural dos seus ancestrais” (HAKIY, 2018, p. 38). Observe-se então que, em comunidade indígena, e não só, contar histórias está em sintonia com transmitir conhecimentos, formar as novas gerações. Assim, a arte de narrar mantém a experiência viva e tece a sabedoria, tão problematizada por Walter Benjamin, em seu texto “O narrador”, em movimento há mais de cinco séculos, entre os povos originários, apesar dos contínuos ataques e processos genocidas sofridos, desde a invasão portuguesa em 1500, até os dias atuais.

Benjamin (2012, p. 214) é sábio quando destaca que “a experiência que passa de boca em boca é a fonte a que recorreram todos os narradores”. Talvez, se o nazismo não tivesse extirpado precocemente

a vida do pensador alemão possivelmente ele não diria que apenas o camponês sedentário e o marinheiro comerciante são “os decanos da arte de narrar” (BENJAMIN, 2012, p. 215). Os povos indígenas brasileiros e de tantos outros países do globo são, também, formados na arte de narrar, são exímios transmissores, decanos mesmo na arte de manter a palavra em movimento. Podemos, porém, fazer um alargamento dessa proposta benjaminiana, considerando que há, entre os povos indígenas, muito conhecimento acerca do cultivo da terra e do uso da fauna e da flora, correspondente ao do camponês sedentário europeu, assim como diversos povos também era exímios na arte da navegação e do trânsito por distintos territórios. Talvez se Benjamin tivesse conhecido os povos de Abya Yala, como o Povo Kuna denomina o que chamamos hoje de América, e os povos de Pindorama, o que chamamos Brasil, seus ensaios notáveis sobre a tradição oral abrangeriam povos que vivenciaram também a arte de narrar e de manter viva a experiência dos nossos exímios narradores.

Falamos em Pindorama porque, seguindo a proposta dos Tupinambá, esta terra tem nome indígena, é Pindorama (terra das palmeiras). O nome Brasil surge da imposição colonial, pois, como observa Manuela Carneiro da Cunha (2012, p. 8), “antes de batizarem os gentios, batizou-se a terra encontrada”, e aqui se faz necessário abrir um debate para reescrever a citação de Cunha (2012), pois antes de batizarem os gentios, batizou-se a terra *invadida*, e não, como ela escreve, *encontrada*. Um dos principais feitos do colonizador foi o poder de nomear as coisas de acordo com seu idioma, exercendo a autoridade própria e extinguindo (ou tentando extinguir) os diversos nomes que já existiam nessas terras. O ato de nomeação é fundamental no modo de apropriação do território invadido, esse ato busca apagar o passado e, ao mesmo tempo, inserir a terra em um sistema outro de valores, em uma outra língua.

O dialogismo na poesia de Márcia Kambeba

As contações orais indígenas são resultado de um amplo tecido dialógico, na perspectiva bakhtiniana, porque, como expõe o próprio Bakhtin em *Estética da criação verbal*, “a vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc.” (BAKHTIN, 2011, p. 348). Essas contações são narrações costuradas a cada geração, por povos inúmeros. Costuras essas que foram remendadas, cortadas, rasgadas, considerando a imposição de um novo idioma e as proibições de se falar as línguas indígenas. Assim, cada contar, cada costura, traz um pouco das marcas do tempo em que foi partilhado. Assim, essas narrativas estão em sintonia com o dialogismo bakhtiniano, pois esses povos vivem uma teia de diálogos, de modo que o presente é indissociável do passado, dos diálogos que antecederam e que formam as atuais gerações.

Destaque-se ainda que diversos textos literários indígenas que são postos atualmente na forma escrita, ascendida, no Brasil, no que concerne aos/as autores/as indígenas, em meados dos anos 1990, lançados inicialmente com caráter formativo e depois com fins editoriais, são construídos pela relação dialógica com a oralidade, que continua fortemente presente nessas comunidades. Além disso, muitos desses livros impressos são lidos em voz alta, em eventos, e aulas, retomando, assim, essa forma de circulação. Há atualmente poemas, narrativas, contos e romances que revelam vínculos com resquícios das contações orais, a exemplo de alguns textos poéticos de Márcia Kambeba. A própria Kambeba destaca que “é preciso ouvir os sábios, porque eles falam com a voz da cultura, experiência e resistência sofrida; e nós, que nesse novo tempo resistimos pela escrita, necessitamos beber da fonte desses sábios para pensarmos melhores estratégias para o hoje” (KAMBEBA, 2020, p. 96). Quando a própria autora destaca a necessidade de se ouvir os sábios, ela aproxima sua poesia do dialogismo bakhtiniano, porque salienta que sua escrita é resultado de vozes que a antecederam. Ouvir

os sábios então, é ouvir os narradores experientes, mas não só isso. Diversos críticos e estudiosos indígenas já evidenciam que os anciões, narradores indígenas são as bases que sustentam a oralidade indígena. Portanto, mesmo não mencionados em teorias ocidentais, como a de Walter Benjamin, pesquisadores indígenas enfatizam, em suas pesquisas, a grande importância desses narradores.

Além de Márcia Kambeba, há outros/as autores/as indígenas que aproximam seus textos com as contações orais. Eliane Potiguara, por exemplo, possui narrativas e poemas em que fica evidente as relações com a oralidade, principalmente com as contações que ouvia de sua avó. No entanto, vale destacar aqui que há também produções indígenas que nascem da criação literária escrita dos/as autores/as, não nascendo obrigatoriamente das relações com o contexto oral. Aqui, focamos na poesia da escritora Márcia Kambeba, poeta e geógrafa do povo Omágua/Kambeba. Em muitos de seus textos, é possível notar a presença de uma rede dialógica que ensina, orienta e dialoga com os saberes ancestrais.

Márcia Kambeba, mulher indígena geógrafa, assina diversos textos que evidenciam a necessidade do cuidado com a Mãe Terra. Este espaço, que é sagrado para os povos indígenas, aparece na poesia dessa autora a partir de poemas nos quais uma voz clama por respeito e cuidado. É esta terra que está coberta pelo céu, céu este que os povos indígenas mantêm suspenso, como observa Daniel Munduruku (2017), e evitando a queda, conforme destaca o xamã yanomami Davi Kopenawa. Muitos dos brancos não sabem respeitar esse encontro da terra, não veem nela a vida sendo destruída, não a respeitam e, por não saberem respeitá-la, não sabem também como adiar o fim do mundo, lembrando da primorosa fala de Ailton Krenak, pois vivem em um tempo que “[...] é especialista em criar ausências” (KRENAK, 2019, p.26) e que nos últimos tempos, o céu “não fez outra coisa [...] senão despencar” (KRENAK, 2019, p. 30).

Vejamos o poema de Márcia Kambeba “O choro da terra”, que está presente nos livros *O lugar do saber* (2020) e *O lugar do saber ancestral* (2021):

Quando em mim a vida se fez
Te moldei e te formei,
Fui cuidando, te alimentei,
Na velhice te abriguei.
Tu em resposta me adubavas,
Consumia o que precisava,
Não tinha plástico, nem poluente,
Convivia em paz com tua gente.
Mas eu vi o progresso chegar,
Aos poucos comecei a sangrar,
Retalhada por fronteiras,
Fui alvo de luta e dor,
Poluída e enfraquecida estou.
Seguro o peso do mundo,
Abrigo plantas e animais,
Eu sou a herança que Mãira te deu.
E nessa luta pela vida,
O choro não é só meu.
Pela vida e biodiversidade,
Não faz maldade, pensa no filho teu.
(KAMBEBA, 2021, p. 65).

Em um poema ritmado, composto por quatro estrofes, em que são usados versos de diversos metros, sete, que predomina, oito, nove e dez sílabas, intitulado “O choro da terra”, a própria terra assume a voz lírica do poema. Por meio de jogo dialógico, a terra conversa com seus filhos, nós, leitores/ouvintes. A terra, que no poema significa vida, dialoga com esse sujeito (o ser humano) desde a infância até a velhice. A voz poética cantada por Márcia Kambeba propõe, na primeira estrofe, a satisfação da mãe terra em moldar, formar, cuidar, alimentar e abrigar os seus, apresentando esses verbos no pretérito perfei-

to, retomando, portanto, a memória de um tempo de harmonia entre terra e seres humanos. Trata-se então de um cuidado que se estende por toda uma trajetória de vida. A voz poética dialoga com o sujeito a quem se dirige, por meio do pronome pessoal “*tu*”, este que em questão é o próprio ser humano, com maior referência ao indígena que cuidava daquele solo, pois, como exposto no poema, adubava, consumia o que precisava, não havia plástico, não havia poluente e a paz reinava entre as gentes. Assim, esse sujeito exposto na segunda estrofe cuidava da natureza e tirava dela apenas o necessário. Casé Angatu, indígena Tupinambá, afirma que os povos indígenas são a própria terra, “porque somos parte da natureza” (ANGATU, 2020, p. 63). E adiante acrescenta: “não queremos a terra como propriedade e mercadoria para ser explorada, mas para nos relacionarmos”. É essa relação apontada pela voz no texto: indígenas e terra são um só, por isso “convivia em paz com tua gente” (verso 8).

Porém, a partir da terceira estrofe, o poema assume um tom de denúncia e lamento, a mãe terra começa a sangrar, em movimento de perda, vítima de abusos e exploração. O progresso apontado não é o que edifica, mas sim o que destrói. As lutas, as dores, as poluições, as invasões tornam a mãe terra, portanto, a vida, frágil. Essas ações que causam dor à terra podem provocar o que Davi Kopenawa e os yanomami chamam de queda do céu. O céu pode cair se continuarmos a poluir, devastar, desmatar, matar. Kopenawa e Albert nos lembram que: “os brancos não sabem nada dessas coisas. Se contentam em pensar que somos mais ignorantes do que eles, apenas porque sabem fabricar máquinas, papel e gravadores (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 201)”. A terra, enquanto personagem da enunciação poética, no poema em análise, dialoga com seu leitor e especifica os males que a fizeram enfraquecer. A chegada do dito “progresso”, fazendo referência também à invasão às terras indígenas, que, na visão de Davi Kopenawa serve apenas para enriquecer os brancos e destruir a terra, a vida.

No poema, a terra encerra clamando por respeito, pela vida. Segurar o peso do mundo pode ser lido como segurar a humanidade do despencamento do céu mesmo em meio à poluição, crises hídricas, desmatamentos, etc. Assim, ainda em ambiente dialógico, rememora que o choro não é apenas seu, pois há choro de inocentes também. Com isso, alerta: “Não faz maldade, pensa no filho teu”. Boa parte da sociedade branca, marcada pelas ausências das quais fala Ailton Krenak, não pensa no bem-estar coletivo, não aprendeu isso com os povos tradicionais, não sabe agir pensando nos que vivem ao seu redor. Quando, no poema, a terra pede pela vida e pela biodiversidade, o alerta está além do texto literário e comporta demandas de décadas, de séculos. Pelas palavras escolhidas por Márcia Kambeba, acessamos as contações ouvidas em comunidade. Desde cedo, os povos indígenas são envolvidos na teia da mãe terra, aprendem a respeitá-la, a pedir licença, a plantar e a colher o necessário. O que o poema evoca, pode-se dizer, descende de uma teia dialógica de contadores, de narradores, de modo que, no campo das literaturas indígenas brasileiras contemporâneas, narradores e vozes líricas se fundem numa cosmovisão pela transformação dos gêneros literários e, sobretudo, dos modos de vida, tanto dos seres humanos quanto de todos os demais seres que habitam o planeta. O choro da terra, como bem elucida o título do poema de Márcia Kambeba torna-se perene, uma vez que, desde a colonização, metafórica e literalmente essa terra chora.

Em *Ideias para adiar o fim do mundo*, Ailton Krenak adverte:

Em 2018, quando estávamos na iminência de ser assaltados por uma situação nova no Brasil, me perguntaram: “Como os índios vão fazer diante disso tudo?”. Eu falei: “Tem quinhentos anos que os índios estão resistindo, eu estou preocupado é com os brancos, como que vão fazer para escapar dessa” (KRENAK, 2019, p. 31).

A ação de resistir aos processos violentos que nos acometem é constante. O cuidado com os Brasis, com os Pindoramas, faz parte da tradição. Indígenas de diversas partes têm ensinado isso há séculos. Mostram que é preciso viver a partilha do encontro, do respeito, da luta, do cuidado com a mãe terra, mas os brancos não ouvem, como lembra Kopenawa. Talvez os brancos não saibam viver a presença dialógica conceituada por Bakhtin, principalmente no que diz respeito ao cuidado com a terra. Bakhtin (2011, p. 349) observa que “o homem entra no diálogo como voz integral. Participa dele não só com seus pensamentos, mas também com seu destino, com sua individualidade”. Essa entrada ao diálogo é ação necessária nesses tempos em que o céu mantém-se suspenso sobre nossas cabeças.

Assim, no poema de Márcia Kambeba, acima analisado, há a convocação para se compreender que as vozes que foram silenciadas pelo poder hegemônico têm muito a ensinar. Para fazer com que essas vozes silenciadas possam ser ouvidas, via texto literário e, estando alicerçadas na terra, nos espaços em que os narradores são respeitados e escutados, os povos de Pindorama – os Katokinn, os Jeripankó, Pankararu, Tupinambá, Payaya, Munduruku, Potiguara, Tabajara, Sateré Mawé, Ticuna, Terena e tantos outros, continuarão a falar, a ensinar, a orientar a manter o céu suspenso, a cuidar da terra, porque, como bem observa Maria Inês de Almeida, os povos indígenas escrevem (falam) “como ato de amor à terra” (ALMEIDA, 2009, p. 24), como podemos observar neste outro poema de Márcia Kambeba, em que há novo chamamento ao cuidado com terra:

Ao som de tambores e flautas,
A Mãe Terra vem falar.
Minha pele foi rasgada
Minha alma se cortou.
No meu grito de agonia
O meu sangue derramou.
A memória dos meus filhos

Homem branco afetou.
Por milênios enterrados
Em meu solo se entregou.
Entenda homem branco
Esse lamento é de dor.
Está doendo, estou morrendo,
Por tua falta de amor.
Quero amor, quero paz,
Sou a terra dos mortais,
Pela força do viver
Deixa meu verde florescer.
(KAMBEBA, 2021, p. 120).

Intitulado de “Lamento da terra”, o poema acima, presente em seus livros de 2020 e 2021 (*O lugar do saber e O lugar do saber ancestral*) é composto por versos predominantemente de sete sílabas métricas, a redondilha maior, distribuídos em cinco estrofes, nas quais a voz poética destaca que a “Mãe Terra vem falar”. Depois de anunciar que a Mãe Terra vem, a própria Terra assume a voz poética, como no poema anteriormente analisado, e diz que vem falar da pele rasgada, da alma cortada, do grito de agonia, do sangue derramado. Faz ainda menção ao sangue derramado pela colonização. Note-se que com frequência os poemas rememoram os malefícios do poder colonial. Mas como, se Márcia Kambeba não vivenciou diretamente a colonização europeia em 1500? As narrativas da colonização sempre estiveram e estarão nas rodas de contação das aldeias. Trata-se de uma rede polifônica de memórias, que é transmitida a cada geração, pois, como destaca Bakhtin (2011, p. 354) “é inacabável o diálogo com o sentido polifônico em formação”. Assim, narrar, recontar, continuar a mencionar o poder sangrento da colonização descende de um discurso inacabado que continuará a ecoar nas gerações como forma de denúncia e de alerta. No entanto, embora Kambeba não tenha vivido diretamente a colonização, todo indígena foi/é marcado pelas marcas coloniais e neocoloniais que nos perseguem como povos em pleno século XXI.

Em seguida, a voz poética evoca a memória dos seus filhos. Observe-se que o poema rememora novamente as marcas cruéis da colonização. E a terra se coloca como mãe, mas mãe indígena! Destacando que seus filhos foram afetados pelas ações do colonizador. Filhos estes que tiveram suas memórias afetadas. A Terra, assume a voz do lamento, da dor, da falta de amor. Em diálogo com o homem branco, fazendo com o que o verbo “entenda” assuma posição de imperativo, a Terra, em lamento, quer amor, paz, quer florescer.

Em outro poema, intitulado “Intervenção humana”, a voz indígena declama:

No território em que habita,
O homem como ser animal,
De todos é o mais perigoso,
Pelo seu diferencial.
É dotado de inteligência,
Tem o domínio da ciência,
É um ser sensacional,
Homem de grande sapiência.
Domina a fala e a escrita,
Constrói a morada onde habita,
Defensor da ética e da moral,
Faz o bem e faz o mal.
Mas destrói a natureza sem pena
E, nessa intervenção humana,
Contribui para um desastre total.
Não destruas tua vida.
Pensas que és imortal?
(KAMBEBA, 2021, p. 89).

Os poemas de Márcia Kambeba assumem um tom reivindicatório e de alerta. O título logo evidencia a ação do homem em intervir. No entanto, essa intervenção nem sempre foi positiva; e é isso que o poema denuncia. Composto por quatro estrofes, a voz poética inicia o seu narrar enfatizando a periculosidade do homem, que, em seu ter-

ritório, dentre todos os animais, possui esse destaque. A segunda e a terceira estrofe apresentam então qual o diferencial do homem. O que diferencia o homem dos demais animais é a sua inteligência, o domínio da ciência, a sua sapiência. Até então, qualidades que deveriam ser inerentes aos humanos. A voz poética ainda destaca o domínio da fala e da escrita, a capacidade de construir sua moradia, de defender princípios éticos e morais e de fazer coisas boas e coisas ruins.

No entanto, a última estrofe salienta que o diferencial do homem para com os demais animais é o que o torna perigoso. Mesmo possuindo capacidade para construir, edificar, ensinar, falar e escrever, o homem usa sua inteligência, sapiência e ciência para destruir a natureza “sem pena”. Embora não cite a presença indígena no poema, por meio de sua consciência de indígena e geógrafa, Márcia Kambeba destaca que o homem em questão é o homem branco, que utiliza mecanismos para desmatar, destruir, queimar, poluir a terra. A intervenção humana do ser sábio que é o homem colabora para um “desastre total”. O poema encerra com um elemento dialógico da voz poética para o homem, seu leitor: “Não destruas tua vida / Pensas que és imortal?” Por meio de um alerta e um questionamento, a voz lírica conchama o homem a repensar seus atos. Assim, Davi Kopenawa destaca que o homem branco não sabe viver da coletividade, nem cuidar da terra em que vive, pois “eles só escutam as palavras da mercadoria!” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 435). Essa crítica de Kopenawa se une a de Kambeba para elucidar que a intervenção humana, como exposto no título do poema visa o lucro, a mercadoria.

Ao assumir um tom reivindicatório o poema de Márcia Kambeba se aproxima da cosmologia yanomami, a fim de evitar a queda do céu, como já referido. Quando o homem “destrói a natureza sem pena”, colabora para a derrocada do céu sobre as cabeças daqueles que mantêm a floresta em estado de conservação. Os diferentes povos indígenas evidenciam a narrativa ancestral de que cuidar da terra, do céu, da floresta é tarefa coletiva, mas, os não indígenas ainda não apreem-

deram esses ensinamentos, pois “seu pensamento está cheio de esquecimento e vertigem. Por isso eles não têm medo de nada e acham que estão a salvo de tudo” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 436). Daniel Munduruku corrobora com a proposta yanomami e destaca que como pertencentes à natureza, os povos indígenas “sentem que estão contribuindo para ‘manter o céu suspenso’ e que são partícipes na criação do cosmos, em parceria direta com todos os outros vivos” (MUNDURUKU, 2017, p. 53).

Com isso, a poesia de Márcia Kambeba reúne vozes ancestrais preocupadas com a queda do céu e com o cuidado da terra em arena, num conceito bakhtiniano. Não apenas vozes ancestrais, mas também contemporâneas dialogam com indígenas e não indígenas e ensinam que cuidar da terra é cuidar da sobrevivência da espécie humana na terra. Assim, os anciões indígenas, os narradores benjaminianos almejam um tempo em que o homem branco pare de matar a si mesmo e àqueles que desejam o bem viver na Mãe Terra, que é mãe de todos nós.

Considerações finais

A poesia de Márcia Kambeba, autora indígena brasileira, convoca indígenas e não indígenas a repensarem suas ações para com a natureza, a terra e o espaço em que vivemos. Os poemas de Kambeba apresentam uma liberdade poética comum dos poetas contemporâneos. Não há uma metrificacão rígida, que se repete em todos os versos, determinada, nem padrões específicos a serem seguidos. Kambeba ousa no modo de narrar em versos, associando-se a uma cadeia dialógica de ancestralidade que se projeta para o futuro, lançando mão de rimas, muitas vezes, e construindo um ritmo no poema que o aproxima da oralidade. Porém, o foco da poesia dessa autora não é seguir padrões, mas sim utilizar o texto literário como objeto de conscientização para causas tão imprescindíveis aos povos indígenas e aos brancos também, como ela declara em várias entrevistas.

A literatura indígena, quase sempre, possui esse viés crítico e revolucionário, que objetiva orientar e preservar utilizando-se da palavra literária, pensada em sua dimensão ética, estética e política. Não apenas Márcia Kambeba realiza este feito. Diversos outros autores enveredam suas escritas por narrativas e poemas que evidenciam a necessidade de se preservar o espaço em que vivemos. Tais textos lembram que a presença do colonizador foi um dos elementos que provocou o despencamento do céu, se aqui retornamos à cosmologia yanomami de que o céu já caiu e pode cair novamente sobre nossas cabeças. Esses textos nos convidam/convocam a ficarmos atentos aos riscos que corremos e à necessidade de mudarmos nossa relação com a natureza da qual somos parte.

Assim, as vozes dialógicas que aparecem com frequência nos poemas de Márcia Kambeba ensinam, criticam, orientam, justificam e anunciam que essas terras pindorâmicas que hoje chamamos Brasil precisam ser preservadas, para que possamos continuar existindo, todos/as nós, não apenas os povos indígenas. Além do mais, é por meio do diálogo, do contato com os povos indígenas brasileiros que os brancos podem aprender a evitar a queda do céu. Os narradores indígenas ensinam e transmitem essa mensagem há tempos, cabe aos não indígenas entrarem nessa rede dialógica e compreenderem que eles também fazem parte da terra, que eles são parte de algo muito maior, que é a natureza.

Referências

ALMEIDA, Maria Inês de. **Desocidentada**: experiência literária em terra indígena. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

ANGATU, Casé. Carama suí îe'emonguetás îe'engaras: Carubas Moemas îe'engas: (Re)Existências Indigenamente Decoloniais. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (orgs.). **Literatura Indígena Brasileira Contemporânea**: Criação, Crítica e Recepção. Porto Alegre: Editora Fi, 2020, p. 61- 72.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BENJAMIN, Walter. **O narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

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

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Índios no Brasil**: história, direitos e cidadania. 1. ed. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

HAKIY, Tiago. Literatura indígena – a voz da ancestralidade. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (Orgs.). **Literatura Indígena Brasileira Contemporânea**: Criação, Crítica e Recepção. Porto Alegre, RS: Editora Fi, p. 37-38, 2018.

KAMBEBA, Márcia Wayna. **O lugar do saber ancestral**. 2. ed. São Paulo: U'KA Editorial, 2021.

KAMBEBA, Márcia Wayna. O olhar da palavra: escrita de resistência. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; DANNER, Fernando (orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: autoria, autonomia, ativismo. Porto Alegre: Editora Fi, 2020, p. 89-98.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MUNDURUKU, Daniel. **Mundurukando2**: sobre vivências, piolhos e afetos – roda de conversas com educadores. Lorena: UK'A Editorial, 2017.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa P. Ferreira, M^a Lúcia D. Pochat e M^a Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

CAPÍTULO 2

EXERCÍCIO DE CRÍTICA ANTIRRACISTA; UM POEMA DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Adriana de Fátima Alexandrino Lima Barbosa

Na linha de frente de nossa passagem à mudança
existe apenas a poesia para aludir à possibilidade
tornada real.
Audre Lorde

Antes o pão triturado dos nossos desejos

Inicialmente, quero afirmar que a pesquisa que estou fazendo ganha muito por ser uma pesquisa feita a muitas mãos no Grupo de pesquisa Literatura e Corpo da pós-graduação em Literatura do Instituto de Letras/UnB. Nosso histórico, especialmente nos últimos 4 anos, com a escolha do estudo detido sobre a obra de Conceição Evaristo, ladeado pela leitura de grandes intérpretes da sociedade brasileira como Guerreiro Ramos, Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento e Sueli Carneiro nos impulsiona a questionar os modos racistas de estudo da literatura no que se refere ao cânone de obras estudadas nos cursos de Letras Português. Linha de investigação já bem consolidada, mas que de fato mostra o racismo e o patriarcalismo desse cânone. É bem o desman-

telamento destes modos e perspectivas coloniais da crítica o motor que impulsiona nosso grupo de pesquisa em direção a uma atuação profissional que não reproduza racismo e que possa com mais estudo e aprofundamento direcionar nossas ações individuais e coletivas para uma prática antirracista.

Lembro a importância de pensadoras e escritoras aqui de Brasília que estão presentes em nossas vidas e estudos, refiro-me a Tatiana Nascimento e Cristiane Sobral. A presença e a força da atuação delas e das obras delas são uma influência bastante significativa. Também sublinho a importância do pensamento, obra e atuação de Ana Flávia Magalhães Pinto, Wanderson Flor do Nascimento e Renísia Garcia Filice. Não posso deixar de mencionar o quão forte para mim é a influência de Mirian Cristina dos Santos, professora da UNIFESSPA, não apenas por sua obra mas também por sua atuação como idealizadora e realizadora do Clube de leitura Lendo EscritorAs no qual tenho aprendido bastante. Recentemente com Mirian Cristina dos Santos e Calila das Mercês fizemos bancas de qualificação de teses de Thais Cristina da Silva e Caroline Neres de Andrade sobre a obra de Conceição Evaristo que foram extremamente importantes.

Aqui nessas considerações iniciais elaboro uma reflexão mais profunda sobre o poema “Da conjuração dos versos” e as questões que dele surgem. Em constante reconstrução aqui fica registrado esse exercício e também meu desejo de ouvir críticas e comentários, se por ventura surgirem.

Conceição Evaristo (1946), doutora em literatura comparada, professora titular da Cátedra de Arte, Ciência e Cultura da USP, reconhecidamente uma das maiores escritoras brasileiras viva, poeta, ficcionista, ensaísta, participante ativa do movimento negro, também grande teórica–autora do conceito/ferramenta/palavra da crítica negra, escrevivência, bastante influente hoje. Em seu já clássico en-

saio *Literatura Negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*¹ (2009), Conceição Evaristo nos mostra como algumas obras canônicas brasileiras desumanizam personagens negras, seja por meio de uma caracterização estereotipada ou os/as destituindo de um modo ou de outro de fala. Evaristo também recoloca nesse texto a ideia de que a pessoa negra foi desmerecida na construção romântica da nação brasileira elaborada pela escrita branca no século XIX. Ela interpreta esse desmerecimento, referindo a obra de José de Alencar, da seguinte forma:

A presença do africano, e de sua descendência, como sujeito escravizado, era real, concreta e fazia parte do cotidiano do escritor, não só de José de Alencar, mas de outros escritores nascidos no seio de famílias donas de escravos. O conceito que o escritor tinha do africano não se distinguia do que era veiculado na época: o africano era só um corpo escravo. (EVARISTO, 2009, p. 21-22)

Também Cuti (1951), um dos mais destacados intelectuais negros contemporâneos – poeta, ficcionista, dramaturgo e ensaísta – Cuti, pseudônimo de Luiz Silva – em seu *Literatura Negro-Brasileira* (2010) nos provoca a repensar o racismo na historiografia brasileira com relação ao século XIX, argumentando que:

Como cultura não tem cor, acostumou-se a falar da “contribuição do negro para a cultura brasileira”. A ideia de “brasileiro” sem “negro” nos remete ao racismo do século XIX, traduzido pelos ideólogos brasi-

1 Lembro que aqui estou referenciando o artigo publicado com esse título, embora esse também seja o título da dissertação de mestrado de Conceição Evaristo. Formadora e muito inspiradora foi a leitura coletiva que fizemos no Grupo de Pesquisa da dissertação e da tese de Conceição Evaristo. Textos realmente brilhantes que promovem um exercício de filosofia, teoria, crítica e leitura literária que estão na ponta de lança deste movimento de reeducação para um crítica literária antirracista. É especialmente fascinante observar a gênese do conceito de escrevivência lendo sua dissertação e o modo como a autora consegue flagrar dentro da própria obra literária os princípios de que se vale para estudá-las. As suas participações em *lives* e entrevistas no *Youtube* e em seu *Instagram* também foram bastante inspiradoras.

leiros como um desaparecimento do negro da miscigenação. Brasileiro, então, para aqueles ideólogos passou a ser sinônimo de não negro, ou seja, o espectro branco para o qual toda “contribuição” negra e indígena deve convergir. (CUTI, 2010, p. 42)

Evaristo e Cuti nos dão ferramentas para fazer o exercício de pensar a literatura negra não como contribuição à literatura brasileira, mas como literatura brasileira, expressão de nossa afro-brasilidade. Assim, ideia é a de que a literatura negra questiona a literatura brasileira canônica quando em sua expressão afro-diaspórica comunica uma visão de mundo, uma cosmogonia que é expressão viva de nossa afro-brasilidade e que não tem como ser apreciada em sua poética/estética com um instrumental que não seja aquele mesmo dos fundamentos de sua cosmogonia afro-diaspórica e africana. Importante deixar sublinhado que sempre foi afirmada pela autoria negra a sua potência em seus próprios meios de divulgação, o que inclui as editoras negras, basta lembrar que os *Cadernos Negros* estão sendo publicados desde 1978.

Tentando um arriscado malabarismo conceitual, ativando um solo teórico muito branco e europeu, resgato uma noção de realismo que tem um fundamento lukacsiano com o qual já trabalhei um pouco mais longamente no texto *Pontos de partida de uma pesquisa sobre a prosa de ficção de Lucia Miguel Pereira: realismo e feminismo* (2018). Trago esse conceito de realismo porque vejo a literatura de Conceição Evaristo como literatura realista.

Para explicar o que digo quando menciono o conceito de realismo, começo trazendo a ideia de que, para Lukács, na arte, a vida aparece reconfigurada com uma inteireza e objetividade a que não temos acesso em nossa experiência cotidiana da vida. Na nossa experiência com a arte, alcançamos acesso a um objeto em que sua qualidade de coisa construída tem o poder de nos mostrar uma ordem no caos e nos rerepresentar a realidade com alguma inteligibilidade.

Quanto mais rica for a qualidade da captação artística, “quanto mais variada e rica, intrincada e “astuta” (Lenin) ela for, quanto mais intensamente ela abranger a contradição viva da vida, a unidade viva da contradição de riqueza e unidade das determinações sociais, tanto maior e mais profundo será seu realismo” (LUKÁCS, 1998, p. 208). Observar que não se trata de determinismo da realidade, mas de determinações da realidade, determinações que são dinâmicas de complexos ilimitadas. Portanto, é importante ressaltar que são determinações da realidade, não determinismo da realidade para notar que esse realismo não é cópia da realidade, mas capta o movimento dinâmico entre essência e aparência da realidade.

Ora, se para Marx, a realidade é síntese de múltiplas determinações, constituída pela interação de complexos em seu interior e exterior, cujo número de momentos tende ao infinito, a intensidade e a riqueza da captação artística da realidade aumenta seu realismo. O realismo artístico, portanto, é forma artística que considera as múltiplas determinações da realidade:

O concreto é concreto porque é a síntese de múltiplas determinações, portanto, unidade da diversidade. Por essa razão, o concreto aparece no pensamento como processo da síntese, como resultado, não como ponto de partida, não obstante seja o ponto de partida efetivo e, em consequência, também o ponto de partida da intuição e da representação. (MARX, 2011, p 77-78)

Daí, arrisco dizer ser muito efetivo o realismo do contradiscurso artístico de autoria negra porque nos aproxima de nossa própria realidade, encoberta pelo mito da democracia racial com que fomos, pessoas brancas, positivamente racializadas. A expressão artística negro-brasileira, quebra o regime de verdade do mito da democracia racial, a negação do racismo, aumentando nossa inteligibilidade sobre a realidade de pessoas brancas como perpetradoras do racismo. O con-

tradiscurso da literatura de autoria negra apresenta um ponto de vista que desmascara a parcialidade branca tomada como universal.

Conceição Evaristo nos dirá *parecença*², essa palavra criada pela escritora que expressa de modo muito sagaz esse amálgama entre essência e aparência. Essência e aparência da realidade reaparecem na relação forma literária e processos sociais na análise literária. Estudar elementos da forma nos conduz a uma percepção sobre elementos para entender o ponto de vista da escritora sobre a realidade.

As mediações entre Gyorgy Lukács e Conceição Evaristo parecem incongruentes e são mesmo: partem de cosmologias totalmente diferentes. Porém, proponho esse exercício de aproximação/mediação: o conceito de realismo em Lukács e a poética de Conceição Evaristo. A intenção é elaborar um caminho para pensar o aspecto da arte realista em Conceição Evaristo. Realismo que, segundo Lukács no contexto de luta contra o nazi-fascismo, era meio de combater a atenção voltada para a realidade da linguagem e não para a linguagem da realidade. No momento de ascensão do fascismo, Lukács observou as estratégias antirrealistas que contribuíram para naturalizar e massificar as políticas inumanas e inaceitáveis do discurso/praxis fascista.

Preocupado com os modos com os quais a literatura poderia participar da luta contra a ascensão do conservadorismo e da banalização da violência e da brutalidade, Lukács (1998) traz dois fortes argumentos: o primeiro é a questão da valorização da cultura popular como evocação de que ela é aquilo de mais concreto na vida e memória das pessoas e o segundo, na defesa da literatura não como algo ahistórico e inacessível, mas com seu poder de trazer à tona tudo o que interessa ao mundo humano em todas as suas vivências concretas evitando que a imposição de um ponto de vista único que pudesse ser alçado a um mito de salvação.

2 Refiro a *Histórias de leves enganos e parecenças*, publicado pela Malê em 2017.

Busco aproveitar os elementos de valorização de uma arte realista por seu poder de evocar a vida e a vida em sua onilateralidade. Por essa necessidade de pensar a arte na luta contra o fascismo, Lukács ressalta a verdadeira arte como arte realista:

A verdadeira arte visa ao maior aprofundamento e à máxima abrangência na captação da vida em sua totalidade onidirecional. A verdadeira arte, portanto, sempre se aprofunda na busca daqueles momentos mais essenciais que se acham ocultos sob a superfície dos fenômenos, mas não representa esses momentos essenciais de maneira abstrata, ou seja, suprimindo os fenômenos ou contrapondo-os à essência; ao contrário, ela apreende exatamente aquele processo dialético vital pelo qual a essência se transforma em fenômeno, se revela no fenômeno, mas figurando ao mesmo tempo o momento no qual o fenômeno se manifesta, na sua mobilidade, a sua própria essência". (LUKÁCS, 2009, p. 105)

Nessa dinâmica, na realidade, então, existe a relatividade da essência e da aparência, do absoluto e do relativo, já que em cada momento o que antes era relativo pode se tornar absoluto e o contrário em outro momento – em cada mínima parte da totalidade tudo é dinâmico, portanto a onilateralidade. Por isso, qualquer relação dicotômica, binária, estanque, mecânica de determinação da realidade, considerando qualquer fator ou aspecto, seja econômico ou histórico, está muito longe do pensamento marxiano sobre a possibilidade de conhecimento da realidade.

E o realismo da verdadeira obra de arte tem o poder de nos aproximar da vida, destilando nossa percepção da realidade. Quando a literatura negra nos apresenta a nossa realidade reconfigurada artisticamente em seus próprios fundamentos–fundamentos nossos da nossa afro-brasilidade–temos a oportunidade, nós que não conhecemos,

de nos reconhecer, de nos aproximar de nossa ascendência negra, de reconhecer o real pesadelo de ser racista e também o de sofrer racismo, retirando esse véu da democracia racial.

Lembro o fundamental texto de Lelia Gonzales, “Cultura, Etnicidade e trabalho: efeitos linguísticos e políticos da exploração da mulher”, em que ela argumenta como o malabarismo das abstrações teóricas dos teóricos brasileiros é atravessado por esse sentimento de positividade da racialidade branca/brancura/branquitude quando estudam o “tema” do negro de seu lugar limpo de racialidade, somente vêem a racialidade negativa negra:

Apesar da seriedade dos teóricos brasileiros, percebe-se que muitos deles não conseguem escapar às astúcias da razão ocidental. Aqui e ali podemos constatar em seus discursos os efeitos do neocolonialismo cultural; desde a transposição mecânica de interpretações de realidades diferentes às mais sofisticadas articulações “conceituais” que se perdem no abstracionismo. Seu “distanciamento científico” quanto ao seu “objeto” (isto é, o negro e o mulato) revela, na realidade a necessidade de tirar de cena um dado concreto fundamental: *enquanto brasileiros, não podemos negar nossa ascendência negra/indígena, isto é nossa condição de povo de cor*” (GONZALES, 2020, 31)

O malabarismo que estou propondo aqui faz o exercício de, com a ajuda das mediações já feitas por Lelia Gonzales, recolocar uma argumentação branca/dialética da crítica literária marxista, assumindo a limitação da condição privilegiada de racialização positiva que distancia a pessoa branca de si mesma, de sua própria história e condição desumana em sua prática racista. Daí a posição estratégica da literatura de autoria negra nesse processo de reeducação para as relações étnico-raciais.

Prosseguindo com a ideia do contradiscurso antirracista, lembro a professora Florentina Souza no texto *Escritas de mulheres negras: exercícios de escrevivência e de re(exis)(sis)tência*, em que ela articula e explica o seguinte:

Ao desafiar as falas que desautorizam seu discurso, a sujeita poética ergue o corpo e a voz para propor outras interpretações das histórias variadas de que participou, como já ressaltai; textualidade desvela-se como um campo de múltiplas falas e linguagens, de múltiplos sentimentos, de diversas interpretações de si, do grupo, do Brasil, Não aceitam obediência aos modelos temáticos ou expressivos que tentam controlar a voz da mulher negra: “nunca soube como costurar observações em poesia/mas aprendi que uma bússola nunca me serviria/ para traçar uma estrada” dirá a poeta Louise Queiroz em poema sem título (2019, p.50). Assim, sem bússolas ou regras são apresentadas sujeitas poéticas livres que escolhem seus caminhos para o amor, livres para criticar, livres para recontar histórias e reinventar-se, contestando estereótipos e/ou imagens idealizadas. (SOUZA, 2021, p.45)

A seguir copio o poema intitulado “Da conjuração dos versos”, de Conceição Evaristo, poema sobre o qual construo a reflexão deste ensaio. A ideia é mostrar um viés de como a poesia de Conceição Evaristo encena esse contradiscurso:

Da conjuração dos versos
- nossos poemas conjuram e gritam -
O silêncio mordido
rebela e revela
nossos ais
e são tantos os gritos
que a alva cidade,
de seu imerecido sono,

desperta em pesadelos.
E pedimos
que as balas perdidas
percam nosso rumo
e não façam do corpo nosso,
os nossos filhos, o alvo.
O silêncio mordido,
antes o pão triturado
de nossos desejos,
avoluma, avoluma
e a massa ganha por inteiro
o espaço antes comedido
pela ordem.
E não há mais
quem morda nossa língua
o nosso verbo solto
conjugou antes
o tempo de todas as dores.
E o silêncio escapou
ferindo a ordenança
e hoje o anverso
da mudez é a nudez
do nosso gritante verso
que se quer livre.
(EVARISTO, 2017, p. 84-85)

Não posso deixar de mencionar o fundamental texto de Nilma Lino Gomes, *Movimento Negro Educador* (2017), que nos situa nesse longuíssimo processo da luta mostrando como os saberes produzidos pelo movimento negro educam a sociedade brasileira. Esse poema de Conceição Evaristo evoca uma conjuração, uma conjuração de versos, nas palavras do poema. Conceição, em sua mineiridade, talvez se apropria da palavra conjuração e a recoloca em outro lugar. Nesta conjuração dos versos, “nossos poemas conjuram e gritam”. É preciso marcar esse caráter plural, presente em toda obra de Conceição Evaristo, esse traço da escrivência, como foi intitulada uma coletâ-

nea recente sobre escrevivência, a escrita de nós. Remarco o nós—as pessoas negras—legítimo o nós que reconheço e respeito. O poema diz sobre seu silêncio mordido. Observar que há diferença no modo como a leitora branca vai construir a inteligibilidade da literatura negra. O poema também nos diz dos ais em gritos. Daí entramos na oposição bruta do silêncio e do grito. E continua a dizer sobre não haver mais “quem morda nossa língua/o nosso verbo solto/conjugou **antes**/o tempo das nossas dores”—noto que o poema afirma que para quem morda nossa língua nosso verbo conjugou antes solto e livre, sua dor.

Noto a palavra antes: seu verbo conjugou antes suas dores. Antes de quê? Se for antes das mordidas ou mesmo antes que alguém venha morder seu silêncio, antes, ela afirma, já conjuguei minhas dores, sou a sujeita que as enuncia, ninguém mais morde meu silêncio, falo, crio, silêncio e grito quando quiser. Leio esse antes também como se ele dissesse “antes que algum branco se arrogue a morder/arrancar minhas palavras”, a poeta afirma, “nosso verbo solto conjugou antes o tempo de nossas dores”.

Vejo nesse movimento de ideias um endereçamento ao racismo que toma lugar quando pesquisadores/as brancas estudam o tema da negritude e querem saber mais que a própria pessoa negra, falar pela pessoa negra ou querem um reconhecimento especial por sua atitude. O modo de a pessoa branca se colocar presente na luta antirracista deve ser muito bem elaborado para que ela não caia nessas armadilhas. O histórico dessa situação é muito longo, mas recupero aqui de modo lateral à argumentação principal apenas alguns trechos de argumentos de Beatriz Nascimento (1942-1945), Guerreiro Ramos (1915-1982) e Tatiana Nascimento (1981), porque é importante fazer essa marcação.

Beatriz Nascimento no texto “Por uma história do homem negro”, publicado originalmente em 1974 na Revista de Cultura Vozes, escreve:

Este projeto é difícil. É um desafio. Este desafio, aceitei-o totalmente a partir do momento em que um intelectual branco me disse que era mais preto do que eu. Foi para mim a afirmação mais mistificadora, mais sofisticada e mais desafiadora. Pensa ele que basta entender ou participar de algumas manifestações culturais para se ser preto: outros pensam que quem nos estuda no escravismo nos entendeu historicamente. Como se a História pudesse ser limitada no “tempo espetacular”, no tempo representado, e não o contrário: o tempo é que está dentro da história. Não se estuda, no negro que está vivendo, a História vivida. Somos a História Viva do Preto, não números. Não podemos aceitar que a História do Negro no Brasil, presentemente, seja entendida apenas através dos estudos etnográficos, sociológicos. Devemos fazer a nossa História, buscando nós mesmos, jogando nosso inconsciente, nossas frustrações, nossos complexos, estudando-os, não os enganando. Só assim poderemos entender e fazer-nos aceitar como somos, antes de mais nada pretos, brasileiros, sem sermos confundidos com os americanos ou africanos, pois nossa História é outra como é outra nossa problemática. Num país onde o conceito de raça está fundado na cor, quando um branco diz que é mais preto do que você, trata-se de manifestação racista bastante sofisticada e também bastante destruidora em termos individuais. (RATTS, 2006, p.97)

A citação é longa mas bastante reveladora dessa tragédia que é o sentimento de superioridade que a branquitude expressa quando estuda a questão negra—inclusive incidindo nesse tipo de racismo *destruidor*, essa a palavra que Beatriz Nascimento usa, que é a pessoa branca começar a se passar por negra. Penso que é diferente o movimento da pessoa branca assumir sua ascendência negra/ameríndia, assumir as complexidades de sua condição racializada. Outra coisa é expressão máxima da branquitude em seu delírio de poder ser tudo, até de achar

que tem, por estudar “o negro como tema”, como diz Guerreiro Ramos, destruir o negro vida roubando, mais uma vez, a vida do outro.

Guerreiro Ramos na década de 1950 inicia o clássico texto *Patologia Social do <<Branco>> Brasileiro* com a seguinte reflexão:

Há o tema do negro e há a vida do negro. Como tema, o negro tem sido, entre nós, objeto de escalpelação perpetrada por literatores e pelos chamados <<antropólogos>> e <<sociólogos>>. Como vida ou realidade efetiva, o negro vem assumindo o seu destino, vem se fazendo a si próprio, segundo lhe têm permitido as condições particulares da sociedade brasileira. Mas uma coisa é o negro-tema; outra, o negro vida. (RAMOS, 1957, p. 171)

Estar à altura desse momento, terceiro governo Lula, em que temos 30% dos cargos da administração destinados a pessoas negras e especialmente com a Lei 14.532, de 2023, que finalmente criminaliza o racismo e com as fortes presenças de Aniele Franco e Silvio Almeida no Ministério da Igualdade Racial e no Ministério dos Direitos Humanos, hoje quando a pauta do racismo está sendo abordada de modo consequente pelo Estado Brasileiro—algo que já está colocado pela luta do movimento negro há mais de cem anos — significa que não é mais possível estancar numa culpa/vergonha branca. Estudar a complexidade das relações interraciais, conhecê-la em seus meandros e vieses subjetivos e objetivos nos dá condição para considerar o tamanho das diferenças de experiências de vida e aprender a ter uma sensibilidade antirracista que tenha recursos para lidar com essa complexidade.

Tatiana Nascimento traz outro viés da necessidade de protagonismo que a pessoa branca tem como expressão do delírio colonial quando se dá conta de seu verdadeiro lugar de pessoa racista. Daí ela busca desesperadamente, equivocadamente, se redimir instantanea-

mente solicitando perdão de pessoas negras. Pensadora fundamental para a crítica da branquitude, no texto *Leve sua culpa branca para a terapia*, ela argumenta:

aí, mesmo que afirme não sentir orgulho por ser branca, há algum brio no sentir dessa específica culpa (“*mea, mea, maxima*”), um certo viço, alguma expectativa de reconhecimento da dor vinda do sentir culpa por ser pessoa branca – eu sei, parece um exagero. mas vi isso muito recorrentemente a ponto de poder esboçar essa reflexão –, levando-a a um tipo de protagonismo, ou desejo de protagonismo, branco, no plano geral de seu empenho antirracista (que também poderia vir entre aspas). a culpa sole ser usada como uma daquelas cartas que dão muito poder numa rodada de uno, uma espécie de passe-livre que faz, por exemplo, pessoas brancas se sentirem à vontade pra expressar como se sentem tristes, culpadas, terríveis, sem-saber-o-que-fazer, quando estão em reuniões com pessoas negras, ou em eventos públicos sobre cultura negra ou com protagonismo negro, y até mesmo quando estão com uma única pessoa negra numa conversa. elas parecem se esquecer, as pessoas brancas que fazem esse tipo de carpidação de suas próprias dores-advindas-da-culpa-oriunda-de-serem-brancas, que o foco da nossa libertação, enquanto pessoas negras, não é elas. mais que isso, sinto, meio passada mas não surpreendida, que não é só que esqueçam disso, mas fazem questão de trilhar, pela **performatização** da culpa – a qual deve sempre ser alastrada em público, devassada em detalhes experienciais e oferecida numa forma de espetáculo que conjura expressões faciais a gestuário específico & tons de voz que muitas vezes beiram o choro, quando não desembocam abertamente aí –, o caminho de seu protagonismo no que elas consideram como a luta antirracista. a própria naturalidade com que pessoas brancas parecem esperar

que pessoas negras estejamos sempre dispostas a ouvir suas lamentações & tristezas & arrependimentos & memórias-de-quando-eram-crianças-racistas-com-suas-empregadas é indício bastante demonstrativo dessa forma pela qual (algumas delas) parecem considerar a culpa como um sentimento que as deixa além de aptas a, necessitadas de, receberem toda a atenção, y as faz acionar uma expectativa de cuidado paliativo: querem que estejamos prontas a acolhê-las, cuidá-las, ouvi-las, emitir pareceres redentores, auxiliá-las no processo de compreensão de “o quê quando como onde houve racismo ali”, enfim: oferecê-las alívio afetivo pro momento catártico de escoamento sentimental, subsídio político pra seu desenvolvimento moral e/ou status de ativista, e, lógico, perdão pela culpa por serem brancas. (NASCIMENTO, 2020, não paginado)

Sempre muito sagaz, Tatiana Nascimento é fundamental para o debate sobre a branquitude e o privilégio branco. Aprender a não cair em todas essas armadilhas, dos lugares comuns das expressões racistas ou da defesa do ego que apenas causam mais mal para as pessoas negras que estão ao redor da pessoa branca quando ela vive sua culpa, vergonha de ainda não ter se dado conta de seu processo de racialização. De não ter recurso nenhum para lidar com a acusação de ser racista. É preciso saber calar e ir trabalhar em seu desenvolvimento pessoal sobre a branquitude.

Grada Kilomba trata dessas questões da defesa do ego quando ela relembra o discurso de Paul Gilroy em que ele descreve os movimentos de defesa do ego pelos quais o sujeito branco passa quando se dá conta de que é racista “...para que possa se tornar consciente de sua própria branquitude e de si própria/o como perpetradora/perpetrador do racismo: *negação*; culpa; vergonha; reconhecimento; reparação” (KILOMBA, 2019, p. 43). Por reparação, ela explica:

Reparação, então significa a negociação do reconhecimento. O indivíduo nega a realidade. Nesse sentido, esse último estado é o ato de reparar o mal causado pelo racismo através da mudança de estruturas, agendas, espaços, posições, dinâmicas, relações subjetivas, vocabulário, ou seja, através do abandono dos privilégios (KILOMBA, 2019, p. 46).

Primeiro passo é o combate à negação do racismo, principal dano do mito da democracia racial. E aqui é que podemos avançar no exercício de um ensino de literatura antirracista, quando nos damos conta das limitações de nossa educação e aprendemos sobre as poéticas/estéticas/cosmovisão da arte literária negra por nossa própria iniciativa. Há muito material já produzido, incluindo as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais. A questão não é a falta de materiais de estudo e pesquisa, mas a falta de estudo e pesquisa dos materiais. Poderemos ensinar quando tivermos nós mesmas, docentes brancas, passado por esse processo de aprendizado. É nossa responsabilidade nos autoatualizar nos conhecimentos de matrizes de pensamento negro, da cultura afro-brasileira, de nossa afro-brasilidade que não conhecemos. Precisamos investir de modo intencional e organizado no estudo/conhecimento/reconhecimento de nossas próprias matrizes. Não tivemos esse conhecimento em nossa formação etnocêntrica então vamos preencher essa enorme lacuna.

Voltando ao poema de Conceição que estamos lendo, vemos que o poema afirma que “são tantos os gritos/ que a alva cidade,/de seu imerecido sono, desperta em pesadelos”, há uma conjuração de versos e vozes contra a branquitude (a alva cidade). Entender isso é muito potente. Docentes brancas e brancos devemos entender que a aliança nessa luta não apaga as diferenças brutais de experiências na vida real—o próprio modo de perceber a literatura de autoria negra—de fazer sentido do conhecimento que ela traz, de entender sua estética e poética já é um exercício de admitir a diferença. Saber lidar com o

modo como a literatura de autoria negra alcança cada estudante, bell hooks é importante guia nesse sentido, é abrir um espaço de construção de pensamento crítico, de transgressão do pensamento dominante cis/hetero/patriarcal/colonialista. E admitir a diferença é admitir a injustiça (o imerecido sono) dos privilégios e das desigualdades. Ouvir os gritos, acordar em pesadelo. Primeiro o pesadelo da culpa, da vergonha. Até a responsabilização e a reparação, com a explicação de Grada Kilomba.

2023 clama por responsabilização, não tem mais como tudo se passar numa indiferença enorme, lembrando aqui o poema Acalanta para o seringueiro, de Mário de Andrade. Importante sempre trazer para a sala de aula a nitidez sobre a conjuração que estamos vivendo. Estudar a literatura de autoria negra, a sua potência artística, sua linguagem, sua episteme e filosofias já é atuar na reeducação das relações etnico-raciais. Digo reeducação porque a educação racista já temos. Abrir espaço de aula para que os/as estudantes possam refletir sobre sua leitura, observar a profundidade do debate/reflexão que cada pessoa em sala tem do racismo é tarefa que autoatualização.

Pensemos nas possibilidades de aprofundar a reflexão sobre a literatura quando partimos do clássico texto de Antonio Candido (2004) em que ele defende a literatura como um direito humano, um bem incompressível, porque preenche a necessidade humana de imaginação, de palavras, de histórias. Literatura (“sonho acordado dos povos”) fator indispensável de humanização porque confirma a pessoa em sua humanidade. Literatura não apenas como conhecimento, mas principalmente como construção—como organização de palavras

Lembrar aos estudantes em sala que não estamos lendo uma reportagem de jornal, não estamos diante de palavras de ordem, não estamos diante de uma argumentação que nos quer persuadir de alguma coisa, estamos diante de um poema, de uma obra de arte literária. Arte a mais verdadeira porque faz viver, porque evidencia as complexidades

da vida, da nossa vida, aumentando nosso senso de pertencimento, nossa sensibilidade para um ponto de vista distinto do nosso. E arte literária como construção escrita.

Enquanto obra de arte construída em uma forma intencional, lembrar, com Antonio Candido (2004) que o efeito de sentido que ela promove só atua por causa da forma literária, numa perspectiva dialética. A elaboração artística realizada em forma literária revela o ponto de vista da escritora sobre a realidade. Daí de novo testar a qualidade realista da literatura da Conceição Evaristo e, estou também admitindo junto com a ideia da Conjuração de “nossos versos” que a literatura negra em sua diversidade tem essa potência realista, mesmo quando é distópica. A qualidade de nos aproximar de nossa realidade, de nos fazer enxergar sem as lentes dos mitos da democracia racial, de provocar esse despertar tem um potencial transformador muito grande—é estratégica no campo da educação como já dito acima.

Como orientadora de estágio observo as experiências fortes e potentes que estudantes conseguem levar adiante em seus exercícios de docência focando obras de autoria negra e impulsionando o debate sobre o racismo. A escolha da obra movimenta as ideias. O conto Maria, de *Olhos d'água* (2016), por exemplo, foi muito escolhido por discentes em sequências didáticas na minha experiência aqui na UnB nesses últimos anos, é obra do PAS (Programa de Avaliação Seriada para ingresso na UnB). O que sempre lembro é que incluir a reflexão sobre a qualidade artística-estética da obra investindo em uma análise que enfoque elementos da construção narrativa tornando possível para a turma se aproximar da relação dialética de forma literária/processo social para perceber que o grande impacto da obra e a discussão acalorada que ele promove só é possível pela grande potência da forma artística elaborada—entender essa elaboração formal, investigar os elementos da linguagem literária, pesquisar suas referências, sua história e seus fundamentos é tarefa das mais prazerosas, constrói e amplia conhecimento sobre a literatura como arte da palavra, sobre a escrevivência

como poética como estamos estudando no grupo inspiradas por Mirian Cristina Santos.

É preciso não deixar a aula render apenas no plano da discussão que promove, coisa igualmente importante, porém lembrar de retomar o aspecto artístico, estético, poético é fundamental. E daí reconhecer o grande poder da poesia de Conceição como arte, como literatura, não deixar nunca que esse potencial seja diminuído como poesia social, engajada e de protesto, quando essas palavras da crítica são usadas para minorar a obra. Ela é social, engajada e de protesto como arte literária das mais refinadas por seu alcance *realista* de elaboração formal, porque capta dinâmicas complexas nos movimentos entre o que está dado e o que está oculto, aparência e essência, em nossa percepção da realidade subjetiva e objetiva, individual e coletiva, constituindo-se assim porque realista na mais verdadeira forma artística.

E quando no último poema do livro de poemas de Conceição Evaristo lemos “Quando eu morder/a palavra,/por favor/não me apressem, quero mascar/rasgar entre os dentes,/a pele, os ossos, o tutano/do verbo,/para assim versejar/o âmago das coisas.” (EVARISTO, 2017, p. 121), percebemos a liberdade do uso da palavra morder—a agência, o desejo de. Poema intitulado Da calma e do silêncio, em tudo contrasta com o silêncio mordido, os gritos e ais do poema Conjuração dos versos. Mais uma vez lembrar—escrita como exercício de liberdade. Reparar o peso dessa palavra a depender de quem a enuncia. Sabemos que a escrita é exercício da liberdade, mas quando esse exercício, esta escrita é escrevivência—ela tem uma força, uma potência que vai muito além do que apenas dizer entre pessoas brancas que a escrita é exercício da liberdade.

Porque somente assim podemos sobreviver

Então trago novamente o “antes” e entendo que se trata mesmo de um muito tardio depois. A reflexão sobre o poema motiva uma medi-

tação sobre o legado de pesadelos da ancestralidade branca. Um legado de privilégios objetivos e subjetivos. Um legado que embora não reivindique, todo dia dele usufrua e contra ele atue conscientemente em todas as áreas da vida. Sem garantias de acerto. Voltar então para o movimento do poema que é afirmar a sua voz, a sua vivência, a sua experiência, as suas sensações e sentimentos. Sobre a escrevivência, ferramenta, conceito bastante complexo, explica Conceição:

Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais. Potência de voz, de criação, de engenhosidade que a casa-grande soube escravizar para o deleite de seus filhos. E se a voz de nossas ancestrais tinha rumos e funções demarcadas pela casa-grande, a nossa escrita não. Por isso, afirmo: “a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos”. (EVARISTO, 2020, p. 30)

Na posição de leitora branca, acordada, viva, me coloco do mesmo lado na conjuração contra a branquitude, não purificada na revolta contra os brancos, como diz o verso do poema Improvisado do mal da América, de Mário de Andrade. Não purificada, mas apenas por ser onde e com quem quero estar nesse tempo que é de muita luta. Lembro de uma passagem de *A transformação do silêncio em linguagem e ação* (2019), em que Audre Lorde traz uma ideia muito forte sobre assumir compromissos com a linguagem, com a verdade de nossa linguagem

e com nosso papel, de cada uma em sua diferença na transformação do silêncio em linguagem:

Cada uma de nós está aqui hoje porque, de uma forma ou de outra, compartilhamos um compromisso com a linguagem, com o poder da linguagem e com o ato de ressignificar essa linguagem que foi criada para operar contra nós. Na transformação do silêncio em linguagem e em ação, é essencial que cada uma de nós estabeleça ou analise seu papel nessa transformação e reconheça que seu papel é vital nesse processo. Para aquelas ente nós que escrevem, é necessário esmiuçar não apenas a verdade do que dizemos, mas a verdade da própria linguagem que usamos. Para as demais, é necessário compartilhar e espalhar também as palavras que nos são significativas. Mas o mais importante para todas nós é a necessidade de ensinarmos a partir da vivência, de falarmos as verdades nas quais acreditamos e as quais conhecemos, para além daquilo que compreendemos. Porque somente assim podemos sobreviver, participando de um processo de vida criativo e contínuo, que é o crescimento.... E nos lugares em que as palavras das mulheres clamam ser ouvidas, cada uma de nós devemos reconhecer nossa responsabilidade de buscar essas palavras, de lê-las, de compartilhá-las e de analisar a importância delas em nossa vida. (LORDE, 2019, p. 54-55)

Esmiuçar e redimensionar nossos regimes de crenças, individuais e coletivos, é tarefa que está colocada para a docência de literatura hoje. Não podemos mais passar numa indiferença enorme. Como afirma o verso de Cristiane Sobral, “considere que os tempos agora são outros”. (SOBRAL, 2016, p. 17).

Audre Lorde nos lembra que a elaboração poética da experiência é o revide contra todo um sistema colonial, patriarcal e capitalista

que tenta nos emudecer, em *diferentes* graus de opressão e exploração. Em A poesia não é um luxo, Audre Lorde afirma ser a poesia um tipo de conhecimento:

Trata-se da poesia como iluminação, pois é através da poesia que damos nome àquelas ideias que—antes do poema—não têm nome nem forma, que estão para nascer, mas já são sentidas. Essa destilação da experiência da qual brota a verdadeira poesia faz nascer o pensamento, tal como o sonho faz nascer o conceito, tal como a sensação faz nascer a ideia, tal como o conhecimento faz nascer (antecede) a compreensão. Na medida em que aprendemos a suportar a intimidade da investigação e a florescer dentro dela, na medida em que aprendemos a usar o resultado dessa investigação para dar poder à nossa vida, os medos que dominam nossa existência e moldam nossos silêncios começam a perder o controle sobre nós. (LORDE, 2019, p. 45)

Seguindo seu argumento, Lorde adiante no texto afirma que a poesia então é essa fonte reveladora de nossas experiências—do que já existe dentro de nós, mas ainda não tem nome, a poesia que surge do reconhecimento dos sentimentos e que descobre o poder de conhecer aquilo que em nós foi calado pelos sistemas de dominação e controle de nossas mentes e corpos. Um terreno bem próximo do que Conceição Evaristo chamou de *escrevivência*. Essa poesia, então, Lorde explica, não é um jogo estéril de palavras, algo supérfluo, prescindível, desnecessário, inútil:

Isso não é devaneio, mas sim um olhar atento e verdadeiro ao significado de “isso me cai bem”. Podemos nos condicionar a respeitar nossos sentimentos e transpô-los em linguagem para que sejam compartilhados. E, onde não existe ainda essa linguagem, é a poesia que ajuda a moldá-la. A poesia não é apenas so-

nho e imaginação; ela é o esqueleto que estrutura nossa vida. Ela obedece os alicerces para um futuro de mudanças, uma ponte que atravessa o medo que sentimos daquilo que nunca existiu. (LORDE, 2019, p. 47)

Neste texto procurei alinhar algumas considerações iniciais da pesquisa que temos realizado. Testei algumas mediações para pensar a potência da literatura de Conceição Evaristo como literatura realista no sentido lukacsiano do termo, sem deixar de considerar as questões da crítica da branquitude e os desafios já postos para a aplicação da lei 10639, de 2003. Essas mediações articularam o conceito de escrevivência com o conceito de poesia de Audre Lorde para pensar a força realista e o impacto que a poesia de Conceição Evaristo tem em nossa realidade racista.

Referências

ANDRADE, Mario. **Poesias completas**. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. São Paulo: Editora da USP; Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

ARAÚJO, Adriana de Fátima Barbosa. Pontos de partida de uma pesquisa sobre a prosa de ficção de Lucia Miguel Pereira: realismo e feminismo. *In*: ARAÚJO, Adriana de Fátima Barbosa; SILVA, Susana Souto (orgs.) **Literatura, Estética e Revolução**. Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas–TEL, 2018, p.114-130.

CANDIDO, Antonio. Direito à literatura. *In*: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, Ouro sobre Azul, 2004.

CUTI, Luiz Silva. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. *In*: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. (orgs.). **Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento da minha escrita. **Z Cultural–Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea**, Rio de Janeiro, ano XV, n.p, 2. sem. 2020.

Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/da-grafia-desenho-de-minha-mae-um-dos-lugares-de-nascimento-de-minha-escrita/>

EVARISTO, Conceição. **Literatura negra**: uma poética de nossa afro-brasilidade. 1996. 141 p. Mestrado em Literatura Brasileira. PUC: Rio de Janeiro.

EVARISTO, Conceição. Literatura Negra: Uma poética da nossa afro-brasilidade. *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. Scripta*, Belo Horizonte, v. 13, n.25, p. 17-31, 2009. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365>

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

EVARISTO. Conceição. **Poemas malungos**—cânticos irmãos. 2011. 172p. Doutorado em Literatura Comparada. UFF: Rio de Janeiro, 2011.

GOMES, Nilma Lino. **O Movimento Negro educador**: saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis: Vozes, 2017.

GONZALEZ, Lélia. Cultura, etnicidade e trabalho: Efeitos linguísticos e políticos da exploração da mulher. *In: RIOS, Flavia; LIMA, Márcia (orgs.). Por um feminismo afro-latino-amefricano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GUERREIRO RAMOS, Alberto. Patologia social do <<branco>> brasileiro. *In: GUERREIRO RAMOS, Alberto. Introdução à crítica sociológica brasileira*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1957. p. 171-192.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

LUKÁCS, Gyorgy. Trata-se de realismo! *In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão (org.). Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

LÚKACS, Gyogy. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. *In*: LÚKACS, Gyogy (org.). **Arte e sociedade**: escritos estéticos 1932-1967. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009.

MARX, Karl. **Grundrisse**: manuscritos econômicos de 1-57-1-5- esboços da crítica da economia política. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2011 (Coleção Marx-Engels).

NASCIMENTO, Tatiana. Leve sua culpa branca para a terapia. **Revista omanelik2ato**, São Caetano do Sul, maio de 2020. Disponível em: <http://www.omanelik2ato.com/artes-literarias/leve-sua-culpa-branca-pra-terapia>

RATTS, Alex. **Eu sou atlântica**. Sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensa Oficial; Instituto Kuanza, 2006.

SOBRAL, Cristiane. **Não vou mais lavar os pratos**. Edição da autora. Brasília, 2016.

SOUZA, Florentina da Silva. Escritas de mulheres negras: : exercícios de escrevivência e de re(exis) (sis)tência. **Revista Cerrados**, Brasília, v. 30, n.57, p. 41–50, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.26512/cerrados.v30i57.3837>

CAPÍTULO 3

OLHAR DAS DEUSAS: O DIÁLOGO RELIGIOSO EM *POEMAS DA RECORDAÇÃO E OUTROS MOVIMENTOS*, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Nêmia Ribeiro Alves Lopes

Sabemos que, na literatura brasileira, o elemento religioso se apresentou, ao longo dos tempos, a partir de diversos discursos, especialmente do ponto de vista do colonizador, já que o cânone sempre o priorizou. A literatura afro-brasileira ou afro-feminina¹, conforme define Ana Rita Santiago da Silva (2010), também trata desta e de outras questões, contudo, somente na contemporaneidade é que temos visto um movimento forte e crescente de afirmação desta vertente literária.

Conforme aponta Miriam Alves (2012), foi a partir das publicações dos *Cadernos Negros* que se fortaleceu no cenário nacional a reivindicação de uma literatura negra. Este foi um movimento iniciado pelo grupo paulista Quilombhoje, que publica, desde 1978, volumes anuais de prosa ou poesia. Neste grupo se inclui a escritora Conceição Evaristo, cujo texto é o foco desta reflexão.

1 “É uma produção de autoria de mulheres negras que se constitui por temas femininos e de feminismo negro comprometidos com estratégias políticas civilizatórias e de alteridades, circunscrevendo narrações de negritudes femininas/feminismos por elementos de memórias ancestrais, de tradições e culturas africano-brasileiras, do passado histórico e de experiências vividas, positiva e negativamente, como mulheres negras” (SILVA, 2010, p. 92).

Nesse sentido, a partir da concepção de texto afro-feminino apresentada por Silva (2010) – autora que se posiciona centrada nas diversas questões que colocam a *sujeita* negra no cerne do discurso – conjugando aspectos como temática, autoria, ponto de vista, busco discutir a produção literária de Evaristo e, especificamente, a obra *Poemas da recordação e outros movimentos*, publicada em 2017.

Há nesta obra um forte subjetivismo, sendo ela composta por 121 poemas, cujas temáticas abarcam questões como a situação social e racial brasileira, a religiosidade, o corpo e o ser da mulher negra como *sujeita* e dona de si e da própria história. Neste texto também é possível identificar um diálogo com a tradição judaico-cristã, na perspectiva de uma releitura da imagem feminina, bem como de alguns elementos da fé cristã católica, em contraposição ao tradicionalmente proposto pelo cristianismo. Esta perspectiva fica evidente a partir do movimento de atribuir à mulher a ideia de geradora de vida e de criatura fundante de tudo, o qual nega o posicionamento cristão que atribui “ao verbo” – figura simbólica nesta doutrina (Verbo: palavra que era o próprio Cristo) – a autoria/criação do mundo e de toda a vida que nele existe. Assim, é por meio do verbo-palavra-corpo-feminino, como no poema “Eu-mulher”, que o eu-lírico afirma: “Eu-mulher em rios vermelhos inauguro a vida” (EVARISTO, 2017, p. 23). Com isso, estabelece-se a construção/afirmação de uma identidade étnica e de gênero na obra, atribuindo às mulheres o poder gerador de vida no universo.

É importante frisar que, conforme a tradição cristã do Novo Testamento, a mulher, na figura de Maria, tornou-se aquela que gerou o Messias, mas a figura central do discurso cristão não se centra sobre ela como alguém que exerceu poder ou influência sobre o curso das coisas. Ao contrário desta perspectiva, em Evaristo, o poder feminino de gerar coloca a mulher no domínio e na condução das situações. Seu corpo é valorizado, ouvido e é símbolo para que haja ou não continuação da semente da vida.

Ao refletirmos sobre tais posicionamentos da tradição cristã, cabe pontuarmos que a ação colonizadora nas Américas, e em especial no Brasil, deu-se sob a égide do discurso tradicional judaico-cristão, com relevante atuação da Igreja Católica, por meio da qual se introduziu, em solo brasileiro, os elementos da cultura do colonizador. Assim, o catolicismo trouxe novos hábitos, costumes e elementos culturais, associando-se, a partir do sincretismo, às crenças de outros povos, como os nativos indígenas e os africanos escravizados, que também eram parte da sociedade.

O sincretismo religioso católico-africano é entendido por Abdias Nascimento (1978) como uma necessidade que os africanos e seus descendentes tiveram de proteger suas crenças religiosas da destruição pela sociedade colonizadora. Entretanto, esta postura se deu como um tipo de violência, já que, para o autor:

O catolicismo, como a religião oficial do Estado, mantém o monopólio da prática religiosa. Os escravos se viram assim forçados a cultuar, aparentemente, os deuses estranhos, mas sob o nome dos santos católicos guardaram, no coração aquecido pelo fogo de Xangô, suas verdadeiras divindades: os Orixás (NASCIMENTO, 1978, p.108).

Diante da violência colonial, da imposição de suas crenças, costumes, batizados forçados, entre outras práticas, a sincretização constituiu-se mais como um elemento de resistência e permanência cultural afro-brasileira, e menos como um processo amigável e parcimonioso.

É pela palavra poética que Evaristo apresenta uma releitura dos aspectos religiosos na sociedade brasileira, reposicionando a *sujeita* negra na tessitura da fé cristã sincrética aqui desenvolvida. Por meio do artifício de uma retomada do sincretismo, a autora desconstrói paradigmas da fé cristã e reconstrói o discurso e a imagem das divindades africanas. Desse modo, o texto de Evaristo condiz, assim, com o

que propõe Florentina Souza, acerca da poesia afro-feminina, que se configura como: “uma ruptura e uma insurgência contra discursos e práticas inferiorizantes e desumanizantes de que as mulheres negras têm sido alvo na tradição literária canônica brasileira” (SOUZA, 2021, p. 42).

Ao tratarmos da literatura afro-feminina, vemos que memória e religiosidade são alguns dos temas de destaque em sua construção, já que se relacionam com o passado dos povos afro-brasileiros. Nesta perspectiva, a produção de Evaristo apresenta um conjunto de fatores que expressa aspectos religiosos, desde o primeiro texto de abertura, onde vemos:

O olho do sol batia sobre as roupas estendidas no varal e mamãe sorria feliz. Gotículas de água aspergindo a minha vida-menina balançavam ao vento. Pequenas lágrimas dos lençóis. Pedrinhas azuis, pedaços de anil, fiapos de nuvens solitárias caídas do céu eram encontradas ao redor das bacias e tinas das lavagens de roupa. Tudo me causava uma comoção maior. **A poesia me visitava e eu nem sabia...** (EVARISTO, 2017, p. 10, grifo meu).

O trecho acima é um modelo que a autora segue como forma de subdividir a obra em seções. No excerto apresentado, observamos uma memória individual, que traz elementos como “nuvens” e “céu”, os quais remetem a algo que vem de cima, que vem daquilo que é transcendental. Tais elementos culminam na “visitação” da poesia. Ao observarmos o trecho e adentrarmos mais um pouco na obra, podemos relacionar este episódio com a visitação mesma do Espírito Santo a Maria, para que fosse concebido nela o menino Jesus.

A visitação do Espírito na narrativa bíblica concebe na mulher um menino, outrora Verbo, cujo poder existia desde a fundação do mundo, e que tudo criou, conforme se vê na retomada que o apóstolo-

lo João faz do texto de Gênesis: “E o Verbo se fez carne, e habitou entre nós, e vimos a sua glória, como a glória do unigênito do Pai, cheio de graça e de verdade” (JOÃO, 1:14). Entretanto, aqui a visitação é feita pela poesia, concebendo na mulher o verbo, que gera, multiplica e dá vida aos seus discursos até então silenciados.

A partir de então, a relação com o celestial fica cada vez mais evidente na obra. O poema “Eu-Mulher” versa sobre o corpo feminino, suas mudanças, desejos, anseios e funcionalidades, sempre construindo sentidos a partir do seu poder de gerar filhos e, assim, aludindo à criação do mundo. Segue o poema:

Eu-Mulher

Uma gota de leite
me escorre entre os seios.
Uma mancha de sangue
me enfeita entre as pernas.
Meia palavra mordida
me foge da boca.
Vagos desejos insinuam esperanças.
Eu-mulher em rios vermelhos
inauguro a vida.
Em baixa voz
violento os tímpanos do mundo.
Antevejo.
Antecipo.
Antes-vivo
Antes – agora – o que há de vir.
Eu fêmea-matriz.
Eu força-motriz.
Eu-mulher
abrigo da semente
moto-contínuo
do mundo
(EVARISTO, 2017, p. 23)

Em “Eu-mulher” é perceptível o uso de alguns elementos e imagens característicos da constituição física/biológica feminina, como o leite que escorre dos seios e o sangue menstrual, entre as pernas. No quinto e sexto versos desponta uma “meia palavra mordida”, que escapa à boca, como o simbólico fruto proibido do Éden. Neste caso, a palavra/fruto é enaltecida como meio de transgressão/libertação não apenas pelos versos evaristianos, mas também durante toda a seção que homenageia outras mulheres negras, que são de suma importância à afirmação do pensamento feminino na contemporaneidade, como: Beatriz Nascimento e Léa Garcia. Logo adiante, revela-se nos versos de Evaristo a deusa que: “Antevejo, antecipo, antes-vivo”, com seus atributos divinos e sua onisciência diante do mundo.

A afirmação do “Eu-mulher” que inaugura a vida e possui atributos considerados divinos pela teologia judaico-cristã fica ainda mais evidente na terceira e última estrofe, onde o diálogo com o livro de Apocalipse, capítulo 1, versículo 8, se faz presente, e cujo texto bíblico traz a voz da deidade, que diz: “Eu sou o Alfa e o ômega, o princípio e o fim, diz o Senhor, que é que era, e que há de vir, o Todo-Poderoso” (APOCALIPSE, 1:8). O poema, em contraposição ao discurso religioso cristão, remodela a afirmação, agora colocando o ser feminino como a força que move o mundo, aquela que é: “Antes- agora – o que há de vir. Eu-fêmea-matriz”, isto é, aquela que abriga a semente e que é capaz de gerar, constituindo-se a força-motriz, a força que contrapõe as leis da física “moto-contínuo”, a qual significa movimento que gera vida e luz, com a própria força de maneira ininterrupta. Assim, a mulher assume no texto a posição de deusa e guia da própria existência e da humanidade.

Conceição Evaristo se empenha em seu trabalho poético para estabelecer uma imagem de mulher negra que é mãe e geradora. Ao contrário dos processos estabelecidos pela tradição colonizadora, em que a mãe geralmente é retratada na figura da mulher branca, ao passo em que a negra cuida do filho alheio ou é vista apenas em aspectos sexuais, a obra de Evaristo apresenta uma negritude que também dei-

xa uma descendência. Esta mulher que pare também concebe ideias, como bem podemos ver nas referências às mulheres intelectuais que a autora menciona em suas dedicatórias.

Outro exemplo que gira em torno da mulher que gera está no poema “Bendito o sangue de nosso ventre”. Nele, o eu-lírico, desde o título, se inclui e se afirma a partir do pronome possessivo “nosso”. O que antes era próprio “da outra”, da visão de mulher que não incluía a mulher negra – como se apresenta na tradicional oração/ladainha² a Maria, em “bendito o fruto do **vosso**³ ventre” –, agora, no texto evaristiano se transforma naquilo que é comum a todas, louvando o ser feminino por completo.

Na primeira parte do poema, observa-se o transcurso natural do corpo feminino que transita da condição de menina para a de mulher. A transformação, comum a todas as mulheres jovens, um “milagre de uma manhã qualquer”, é construída com naturalidade, mas, ao mesmo tempo, é apresentada como especial por ser este o ato constituidor do universo. Vejamos:

Minha menina amanheceu hoje
mulher- velha guardiã do tempo.
De mim ela herdou o rubi,
rubra semente, que a
primeva mulher nos ofertou.
De sua negra e pequena flor
Um líquido rúbeo, vida-vazante escorre.
Dali pode brotar um corpo,
milagre de uma manhã qualquer
(EVARISTO, 2017, p. 23, grifo meu)

Nesse ínterim, é interessante e oportuno observar como Conceição Evaristo estabelece um movimento de exaltação do corpo

2 “A palavra ladainha vem do grego e significa súplica. A Ladainha mais conhecida de Nossa Senhora é a Ladainha Lauretana, ou Loretana, assim chamada por ter se popularizado a partir do Santuário de Loreto, na Itália” (PARREIRAS, 2020, p. 1).

3 Grifo meu.

feminino: características essencialmente femininas, que muitas vezes constituem-se tabus e assunto constrangedor, misterioso ou proibido, como as cólicas e a menstruação, aparecem em seu texto como algo naturalizado e belo. Outro aspecto interessante é o jogo de palavras que demonstra a referência inicial à narrativa bíblica acerca da criação da mulher, como visto no termo “primeva”, que faz uma junção dos termos: “primeira e Eva”.

Neste texto também há uma subversão ao discurso sagrado, já que no livro de Gênesis foi lançado sobre a mulher o fardo de parir entre dores, dada a sua transgressão inicial, qual seja, o pecado original. No entanto, no poema afirma-se que “Ela jamais há de parir entre dores”, em que se evoca o movimento da sabedoria feminina ancestral que se apresenta como “contrassinais a uma antiga escritura”. Essa mulher única, individualizada a partir do pronome pessoal “ela”, sai do restrito para o coletivo, já que a partir da terceira estrofe as “femininas deusas” inserem no texto a imagem do coletivo, agora pluralizando o discurso e as imagens de mulheres (“deusas, juntas, nosso, concebemos” etc.).

As deidades femininas se afirmam ao circunscreverem as mulheres como guardiãs da ancestral e sagrada ordem da vida, do sangue e da fertilidade. O que dantes era um louvor a uma única mulher, Maria, imagem pura e perfeita da obediência, aquela que traz no ventre o fruto divino, no texto de Evaristo apresenta-se como mulheres cujos corpos são, em si, sagrados, independentemente do fruto que possam vir a carregar. Observemos:

E ela jamais há de parir entre dores,
Há entre nós femininas deusas,
juntas contemplamos o cálice
de nosso sangue e bendizemos
o nosso corpo-mulher.
E ali, no altar do humano-sagrado rito
concebemos a vital urdidura
de uma nova escrita

tecida em nossas entranhas,
lugar-texto original
(EVARISTO, 2017, p. 23)

Neste trecho, é feita uma inversão da tradicional ladainha a Maria, cuja oração exalta a sua individualidade, seu serviço e o fruto gerado, depositado em seu ventre. Evaristo propõe que se contemple não o cálice de Cristo, mas o do “nosso sangue”, do corpo feminino, o qual se torna um altar que conjuga humano e divino. Aqui não se trata mais de uma mulher que é concebida pelo Espírito, mas uma coletividade que concebe uma nova escritura sobre seus próprios corpos, os quais deixam de ser objetos de pecado original e se tornam “lugar-texto original”. Assim, há uma exaltação do corpo que se dá em diversos aspectos nesse poema, a partir de expressões como: “bendizemos” “louvando” “salmos e ladainhas”, “celebram”, “glorificam” “plenificadas”, “bendito” e “amém”. Além disso, existe a reafirmação em que coloca como bendito o sangue do ventre feminino, o que se opõe à ladainha católica que exalta como bendito “o fruto do vosso ventre⁴”, como vemos em:

E desde todo o sempre
matriciais vozes celebram
nossas vaginas vertentes
veredas de onde escorre
a nossa nova velha seiva.
E eternas legiões femininas
glorificam, plenificadas de gozo,
o bendito sangue de nosso ventre,
por todos os séculos. Todos.
Amém
(EVARISTO, 2017, p. 23)

4 “Eia, pois, advogada nossa, esses vossos olhos misericordiosos a nós volvei, e depois deste desterro nos mostrai Jesus, bendito fruto do vosso ventre. Ó clemente, ó piedosa, ó doce sempre Virgem Maria” (Texto divulgado na página do Vaticano. <https://www.vaticannews.va/pt/oracoes/salve-rainha.html>).

É interessante observar o que a própria Conceição Evaristo, no texto crítico “Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face” (2005), fala sobre a mulher negra representada na literatura brasileira. Para ela, esta *sujeita* não aparece como heroína ou sua representação nem sempre é tão relevante como a das mulheres brancas, ou seja, sua representação está ainda ancorada nas imagens do seu passado escravo, em que seu corpo é tratado como objeto do outro, do senhor, não se desenhando para a mulher negra o papel de “mulher-mãe”. Assim, ao analisarmos as escolhas de Evaristo em *Poemas da Recordação e outros movimentos*, é possível observarmos a proposta de ruptura com tais representações estereotipadas, já que, como fica notável em “Bendito o Sangue de Nosso Ventre”, o corpo da mulher negra é reposicionado no campo literário.

Ao longo da sua obra, a visão afrocentrada de Evaristo promove uma retomada do aspecto sincrético, como já mencionado, enquanto elemento de desconstrução de um discurso cristão-católico e de reafirmação da fé ancestral, que coloca a sabedoria coletiva feminina como afirmação de uma identidade. Tal perspectiva pode ser melhor observada no conjunto de poemas a seguir, que também é sinalizado por uma reflexão inicial. Nele se apresenta uma típica procissão em que, junto com o andor, entrecruzam-se costumes, ritos, tradições e práticas sincréticas comuns pelas ruas das Minas Gerais: “O povo em procissão, *carregado de fé, calmo*, em frente seguia mirando o andor do sagrado” (EVARISTO, 2017, p. 41, grifo da autora).

Neste conjunto de poemas são perceptíveis as influências do espaço na formação do texto, considerando aqui a crescente aparição do “ser mineiro” ou da “mineiridade” expressa pelo eu-lírico. Vale ressaltar que o estado de Minas Gerais se desenvolveu a partir da exploração de minérios – processo que se deu com a vinda de muitos escravizados, os quais trouxeram consigo e legaram ao estado seus ricos cultos religiosos. Desde a arquitetura, passando pelos costumes e tradições, Minas é conhecida pelo forte aspecto religioso, pelas festas

tradicionais da Igreja Católica (festas de nossa senhora da Conceição, por exemplo), que são claramente compostas por elementos que co-mungam catolicismo e religiões de matrizes africanas.

De acordo com Macedo,

Apesar de hegemônico na colônia, o catolicismo não conseguiu se impor plenamente. Houve espaço para o sincretismo na medida em que não se conservou a religiosidade como nos locais de origem, mas ganhou novas características ao se defrontar uma com as outras, transcendendo a configuração anterior ao contato. Espíritos africanos foram identificados com santos católicos, mas o culto destes não significava a simples preservação de cultos vindos da África. O culto aqui se distinguiu do continente africano pelas condições geográficas e culturais diferentes. Orixás guerreiros, como Ogum, ganharam destaque aqui, diferente dos de cunho agrícola mais cultuados na África, como Onilé (MACEDO, 2008, p. 3).

Macedo (2008) explica que o sincretismo religioso brasileiro deu-se por um movimento de imposição da fé católica sobre outras crenças. O Brasil, apesar de possuir uma significativa parcela populacional de origem africana, não cedeu espaço para outras religiões para além da católica. Ao contrário, perseguiu e buscou apagar práticas religiosas de origem diversa da do colonizador. Diante disso, mesclas e sincretismos foram a alternativa a estes sujeitos como forma de existência e resistência de suas próprias crenças.

O uso de associações de deuses africanos em relação aos santos católicos, de maneira disfarçada, estabelecendo secretos cultos, foi o que manteve, de alguma forma, a memória ancestral, sendo este movimento retomado por Evaristo. Ela aborda esse assunto em seus poemas ao estabelecê-los nos espaços entre uma conta e outra do rosário. Sua poesia reflete a dupla perspectiva de duas crenças entrelaçadas,

mas em que uma pode ser manifestada apenas por meio de longínquas e silenciosas memórias. Isso é o que vemos desde o texto de abertura desta seção de poemas:

O povo em procissão, carregado de fé, calmo, em frente seguia mirando o andor do sagrado. O respingo da vela chorando, parafina derretida na pele da minha mão, ameaçava queimar minha fé-criança. Eu seguia. Desde então, aprendi que a queimação da pele é dor somente para quem tem uma rasa crença. Não posso abandonar o cortejo. O santo parece, às vezes, não ter pressa. Creio que ele gosta de ser acarinhado pela dor do povo e vai adiando o milagre. Entretanto, sou fiel. Até hoje espero e acredito no milagre da graça. Sigo o séquito. Ora vou murmurando, ora gritando e em segredo até blasfemando. Ao santo digo: ele que nos carregue e que nos ampare. E que, sem mais tardar, se ponha a ouvir e a atender as nossas necessitadas preces (EVARISTO, 2017, p. 41, grifo da autora).

A procissão rememorada pelo “eu” apresenta alguns elementos tradicionais da fé católica nos rituais religiosos, especialmente em Minas Gerais. Temos a utilização da vela, que na voz da poeta respinga, chora, queima e ameaça a fé. É interessante observarmos que o paralelo entre fé e dor sinaliza um aspecto da temática abordada neste trecho e no conjunto de poemas que segue após esta abertura, já que, apesar do ritual, o que se vê é alguém que clama, murmura e grita, mas cujas preces por um socorro não são atendidas. Nesta perspectiva, em alguns poemas, a fome, as dores e a morte aparecerem como gritos de socorro urgente, não ouvidos pela sociedade. É o que podemos notar, por exemplo, no poema “Pão”, em que há uma relação com o tamanho do “sagrado pão católico”, também conhecido como Hóstia, que se desfaz logo embaixo da língua, não satisfazendo a fome de quem o consome. Vejamos:

Pão
Debaixo da língua
A migalha de pão
Brinca à fome
(EVARISTO, 2017, p.47)

Este poema, inserido na terceira seção, que consideramos integrar a parte em que mais aparecem elementos que evidenciam um diálogo religioso, nos remete à ideia da relação entre fome e fé. O pão que falta a muitos como alimento físico também falta como alimento espiritual nesta fé em que migalhas, resquícios de uma real identidade, são tudo o que resta ao povo negro.

O que se pode pensar nas relações estabelecidas entre dor e fé é um paralelo entre religião e justiça social. E este é o verdadeiro cortejo que a voz deste eu-lírico não pode abandonar: resistência frente às desigualdades históricas. Alguns desses aspectos podem ser observados no poema “Meu Rosário”:

Meu rosário
Meu rosário é feito de contas negras e mágicas.
Nas contas de meu rosário eu canto Mamãe Oxum
e falo padres-nossos, ave-marias.
Do meu rosário eu ouço os longínquos batuques
do meu povo
e encontro na memória mal-adormecida
as rezas dos meses de maio de minha infância.
As coroações da Senhora, onde as meninas negras,
apesar do desejo de coroar a Rainha,
tinham de se contentar em ficar ao pé do altar lançan-
do flores.
As contas do meu rosário fizeram calos nas mi-
nhas mãos,
pois são contas do trabalho na terra, nas fábricas,
nas casas,
nas escolas, nas ruas, no mundo.

As contas do meu rosário são contas vivas.
(Alguém disse que um dia a vida é uma oração,
eu diria, porém que há vidas-blasfemas).
Nas contas de meu rosário eu teço entumecidos
sonhos de esperanças.
Nas contas do meu rosário eu vejo rostos escondidos
e emballo a dor da luta perdida nas contas do meu
rosário.
Nas contas de meu rosário eu canto, eu grito, eu calo.
Do meu rosário eu sinto o borbulhar da fome
no estômago, no coração e nas cabeças vazias.
Quando debulho as contas de meu rosário,
eu falo de mim mesma em outro nome...
E sonho nas contas de meu rosário lugares, pessoas,
vidas que pouco a pouco descubro reais.
Vou e volto por entre as contas de meu rosário,
que são pedras marcando-me o corpo-caminho.
E neste andar de contas-pedras,
o meu rosário se transmuda em tinta,
me guia o dedo,
me insinua a poesia.
E depois de macerar conta por conta do meu rosário,
me acho aqui, eu mesma,
e descubro que ainda me chamo Maria
(EVARISTO, 2017, p. 43-44)

Logo nas primeiras linhas desse texto temos a afirmação de que suas contas são negras e mágicas e, além disso, o canto, ao invés de entoar uma ladainha à Maria, entoa a Oxum – algo que acontece em paralelo com as orações de padre-nossos e ave-marias. Esta alternância entre a fé ancestral e o ritual da oração do rosário vai percorrer todo o poema por meio da memória, que em alguns momentos retoma um passado longínquo, como o expresso na quarta linha em que diz: “Do meu rosário eu ouço os longínquos batuques do meu povo” (EVARISTO, 2017, p. 43-44).

A evidência da violência de uma religião sincrética pode ser destacada a partir da maneira como as *sujeitas* negras são colocadas em posição inferiorizada nas celebrações do mês de maio, apresentadas neste poema. Nesta festividade, onde há a tradicional coroação da santa católica, exaltada na condição de rainha, as meninas negras não podiam participar do ato principal, ainda que desejassem coroar a imagem; a elas restavam permanecer aos pés, preparando o caminho para as meninas brancas, com pétalas de rosas. Nesta perspectiva, ao longo do poema, surgem outras questões que denotam a colocação da *sujeita* negra em uma posição de servidão, como o penoso trabalho em todo tipo de ambiente, retomando a subjugação sofrida nesta sociedade em que impera os mitos do sincretismo e da democracia racial.

À medida que as contas do rosário são percorridas, a memória daqueles que vivem a fome, a dor e a prisão é revisitada. Assim, a procissão anunciada no texto de abertura dá continuidade pelas contas do rosário, desnudando, a partir do exercício do rememorar, as mazelas sociais e os silenciamentos que no trajeto da procissão-escrita se transformam em voz, registro e denúncia: “Vou e volto por entre as contas de meu rosário, que são pedras marcando-me o corpo-caminho” (EVARISTO, 2017, p. 43-44).

O movimento de apropriação do sagrado em favor do humano ou o questionamento de uma fé vazia de igualdade tem seu momento culminante no encerramento do poema, em que o eu lírico diz: “E depois de macerar conta por conta do meu rosário, me acho aqui, eu mesma, e descubro que ainda me chamo Maria” (EVARISTO, 2017, p. 43-44). Percebe-se, aqui, uma resposta ao processo histórico de separação/subjugação das meninas negras que, anteriormente (versos 8, 9 e 10), tinham que se contentar com jogar flores ao pé do altar porque, sendo negras, não tinham o “privilegio” de coroar a “rainha”. Agora, já mulher, o eu lírico se vê neste olhar memorialístico que é individual e coletivo, descobrindo a si mesma uma “Maria”, como quem percebe as tramas excludentes de um discurso religioso histórico e que o expõe

por meio das contas-pedras-tinta, percebendo a si mesmo rainha-autora do próprio rosário da vida.

No percurso de subversões apresentadas em *Poemas da Recordação e outros movimentos*, encontramos, ainda, o poema “Os bravos e serenos herdarão a terra”, o qual faz alusão ao salmo 37, que fala da fome e sobre cujo comportamento ensinado ao leitor é o de que “os mansos e humildes herdarão a terra”, chamando o homem – do ponto de vista poético – à conformidade em relação aos ímpios, aos injustos que os assolam.

No poema, Evaristo se posiciona de maneira contrária ao chamado do salmista. Ao tratar da fome, o eu lírico se diz plena de “crença e gozo” e afirma que, a partir da sua comunidade ancestral, juntamente com outras mãos, retoma para si as sementes dos “falsos donos da gleba”. Como quem se coloca de pé para a luta, finalmente afirma: “porque aqueles que todos pensavam mansos, bravos se tornaram e então, seremos nós, bravos e serenos, que herdaremos a terra” (EVARISTO, 2017, p. 59).

Algumas considerações finais

É certo que a literatura, e em especial a afro-feminina, abarca temáticas sobre mulher, cultura e religião, bem como aspectos sociais e históricos que são de suma importância para um processo de ressignificação ou releitura dos discursos sociais vigentes.

Nos poemas “Eu-Mulher”, “Bendito o sangue de nosso ventre”, “Pão”, “Meu Rosário” e “Os bravos e serenos herdarão a terra”, bem como nos trechos de abertura das seções trazidas por Evaristo, existe o claro diálogo entre culturas e crenças com o intuito de servir ao propósito poético de registro e denúncia. Estes poemas apresentam a mulher negra a partir de uma nova posição, por meio dos quais ela assume seu poder natural e ancestral de gerar vidas, de curar e de escrever e inscrever-se no mundo.

Os sinais do sagrado em diálogo com o profano, ou seja, os jogos entre divino e humano, gotejam ao longo de toda a obra e são reafirmados no último trecho que antecede o último conjunto de poemas, do qual destacamos o seguinte excerto:

Em meio ao medo instalado e à necessária coragem, ensaiamos movimentos ancorados na recordação das proezas antigas de quem nos trouxe até aqui. E, apesar das acontecências do banzo, seguimos. Nossos passos vêm de longe... Sonhamos para além das cercas. O nosso campo para semear é vasto e ninguém, além de nós próprios, sabe que também inventamos a nossa **Terra Prometida** (EVARISTO, 2017, p. 107, grifo meu).

Se no primeiro trecho de abertura da obra temos a visitação do espírito da poesia como sinal simbólico da sacralidade da palavra que rememora e reescreve histórias, neste temos o ápice da caminhada, da procissão no percurso da diáspora, mas também do movimento contínuo do passado para o presente em uma retomada a partir da imagem da tradição cristã da travessia no deserto. Assim sendo, o texto conjuga fé e memória, sinalizando o ato derradeiro de reinvenção e subversão dos modelos dos colonizadores e escravocratas, sendo, portanto, capaz, pelo poder do verbo-palavra-ventre, de criar sua terra prometida.

Evaristo, ao reler as figurações sincréticas católico-africanas, desmitifica o discurso da cordialidade entre tais práticas religiosas, expondo a violência e o processo de silenciamento que a fé imposta pelos colonizadores gerou em solo nacional. A fé ancestral praticada nas entrelinhas, proibida dentro das igrejas, é tolerada silenciosamente no cortejo do andor. Estas estratégias geradas no sistema escravista, conforme discute Abdias Nascimento (1978), visaram, de um lado, a manter a total submissão do africano, acorrentando não apenas o seu corpo físico, mas também o seu espírito; mas, de outro, geraram-lhe

formas de (re)existir em sua fé. Assim, os poemas evaristianos quebram com tais correntes invisíveis ao promover, sob a máscara da tradição vivida nos rituais católicos, uma releitura da fé judaico-cristã em que todos os seus principais pilares, como a criação do mundo, a maternidade submissa e redentora de Maria e a encarnação do Verbo como um menino salvador são rompidos e relidos sob o *olhar das deusas* negras.

A escrita afro-feminina de concepção Evaristo cumpre, desta maneira, o que Florentina Souza (2021) destaca como um desafio aos sistemas de representação, que desenha imagens e sentidos vários para suas experiências. Combate, assim, o racismo, o sexismo e quaisquer outras tentativas de silenciamento de sua voz como mulher negra.

Referências

ALVES, Miriam. Cadernos Negros (número 1): estado de alerta no fogo cruzado. *In*: FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna; FONSECA, Maria Nazareth Soares. (orgs.). **Poéticas Afro-Brasileiras**. Belo Horizonte: Mazza, PUC Minas, 2012, p. 221-240.

BÍBLIA. Apocalipse. Português. *In*: **A Bíblia sagrada**: antigo e novo testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

BÍBLIA. João. Português. *In*: **A Bíblia sagrada**: antigo e novo testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

EVARISTO, Conceição. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) da dupla face. *In*: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (orgs.). **Mulheres no Mundo** – Etnia, Marginalidade e Diáspora. João Pessoa: UFPB, Idéia/ Editora Universitária, 2005, p.1-15.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

MACEDO, Emiliano Unzer. Religiosidade popular brasileira colonial: um retrato sincrético. **Revista Ágora**, Vitória, n. 7, p. 1-20, 2008. Disponível em:

<https://periodicos.ufes.br/agora/article/view/1918/1430>. Acesso em: 11 jan. 2022.

NASCIMENTO, Abdias. Sincretismo ou folclorização? *In: O Genocídio do negro brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SILVA, Ana Rita Santiago da. Da literatura negra à literatura afro-feminina. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 18, p. 91-102, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50743>. Acesso em: 1 jan. 2022.

PARREIRAS, Aloísio. *A Ladainha de Nossa Senhora*. Arquidiocese de Brasília, 2020. Disponível em: <https://arqbrasil.com.br/a-ladainha-de-nossa-senhora>. Acesso em: 26 fev. 2023.

SOUZA, Florentina. Escritas de Mulheres Negras: exercícios de escrivência e de re(exis)(is)tência. *Cerrados*, Brasília, v. 30, n. 57, p. 41-50, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/38376/32669>. Acesso em: 1 jan. 2022.

CAPÍTULO 4

O LIXO VAI FALAR, E NUMA BOA: Imagens de Controle e Autodefinição em *Quarto de Despejo*

Loyde Cardoso

São muitos os pensadores e pensadoras que chamam atenção para o privilégio da voz e questionam a primazia da branquitude no lugar de sujeito dos discursos, naquele sentido que encontramos na pergunta de Spivak em *Pode o subalterno falar?* (2018), e que reencontramos em Grada Kilomba em *Memórias da Plantação* (2019), quando esta responde positivamente a indagação acima, além de problematizar a questão da autoridade racial e do direito que as pessoas têm de se opor ao lugar de objeto e de assumir o lugar de sujeito. Fanon, em *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2008), também argumenta sobre os efeitos da representação externa a que pessoas negras estão expostas, uma vez que são representadas/faladas a partir da percepção branca, que nos animaliza e brutaliza.

Semelhantemente, Guerreiro Ramos expõe a patologia social do branco brasileiro, cujo principal sintoma é a tematização do negro. Ao tratar sobre o caráter patológico das relações de raça no Brasil – que consiste em que as pessoas de pele mais claras manifestem em sua autoavaliação estética um protesto contra sua real condição étnica de mestiços – o autor afirma que um dos procedimentos de disfarce étnico utilizado pela minoria “branca” é a tematização do negro. Dessa

forma, para garantir a espoliação da população de cor, bem como para manter seus privilégios, “a minoria dominante de origem europeia recorria não somente à força, à violência, mas a um sistema de pseudo-justificações, de estereótipos, ou a processos de domesticação psicológica” (GUERREIRO RAMOS, 1995, p. 220).

Havia, e ainda há, uma contradição entre as ideias e os fatos das relações de raça no Brasil, pois, como afirma Guerreiro Ramos (1995), no plano ideológico, é ainda dominante a brancura como critério de estética social; mas no plano dos fatos é dominante a população de origem negra. Esse descompasso, seja na antropologia, na sociologia, ou nas artes é colocado da seguinte forma pelo sociólogo:

Há o tema do negro e há a vida do negro. Como tema, o negro tem sido, entre nós, objeto de escalpelação perpetrada por literatos e pelos chamados “antropólogos” e “sociólogos”. Como vida ou realidade efetiva, o negro vem assumindo o seu destino, vem se fazendo a si próprio, segundo lhe têm permitido as condições particulares da sociedade brasileira. Mas uma coisa é o negro-tema; outra, o negro-vida.

O negro-tema é uma coisa examinada, olhada, vista, ora como mumificada, ora como ser curioso, ou de qualquer modo como um risco, um traço da realidade nacional que chama a atenção.

O negro-vida é, entretanto, algo que não se deixa imobilizar; é despistador, é proteico, multiforme, do qual, na verdade, não se pode dar versão definitiva, pois é hoje o que não era ontem e será amanhã o que não é hoje (GUERREIRO RAMOS, 1995, p. 215).

Por sua vez, Neuza Santos Souza também reconhece que durante a história da sociedade brasileira o discurso sobre o negro tem sido enunciado pela classe e pela ideologia brancas, e introduz seu livro *Tornar-se Negra* com a seguinte frase: “Uma das formas de exercer autonomia é possuir um discurso sobre si mesmo” (SOUZA, 2019, p. 25).

Em uma sociedade em que imperam a estética branca, o comportamento branco, as exigências e expectativas da branquitude, a experiência de ser negro se constitui sob diversas violências. A experiência vivida da mulher negra brasileira, como afirma Neusa Santos Souza, pode ser percebida através de constantes massacres a sua identidade e de tentativas de submetê-la a perspectivas, exigências e expectativas alienadas. Por outro lado, saber-se negra é, sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades (SOUZA, 2019, p.25); e uma das formas de exercer essa autonomia é tornando-se sujeita do discurso.

Conceição Evaristo – ao pensar sobre a escrevivência e autoapresentação enquanto ações de resistência à tematização e objetificação do negro pela branquitude – reforça o caráter libertador da palavra poética e da literatura:

Vemos, pois, a literatura negra buscar modos de enunciação positivos na descrição desse corpo negro. A identidade racial vai ser afirmada em cantos de louvor e orgulho étnico, chocando-se com o olhar negativo e com a estereotipia que é feita sobre o mundo e as coisas negras.

O corpo negro vai ser alforriado através da palavra poética que procura imprimir, que procura dar outras lembranças às cicatrizes das marcas de chicotes ou às iniciais dos donos colonos de um corpo escravo (EVARISTO, 1996, p. 81- 82).

Carolina Maria de Jesus foi uma mulher negra que exerceu como poucos esse direito de falar sobre si mesma e de resgatar sua história, tecendo sua escrevivência nos cadernos que encontrava no lixo. Em seu primeiro livro, *Quarto de Despejo* (1960), produto de seu diário, a partir da autoapresentação, a autora reflete sobre sua condição de mulher negra, desde um lugar a que se destinava o lixo humano da cidade, os objetos sem serventia, mas tecendo um discurso

que contradiz essencialmente essa lógica de dominação, deixando o lugar de infans (GONZALEZ, 2020b) e falando por si, com uma narrativa que confronta as constantes imposições de expedientes biopolíticos expressos pelas imagens de controle (COLLINS, 2019) – negra raivosa, empregada doméstica ou mulher sensual; ou ainda, a mulata, a doméstica ou a mãe preta (GONZALEZ, 2020b). Patrícia Hill Collins e Lélia Gonzalez foram pensadoras que – cada uma em seu tempo-espaço específico – analisaram a ocorrência desse fenômeno de atribuição de valor às mulheres negras a partir das opressões interseccionais de raça, gênero e classe. Como Carolina é uma mulher brasileira, opto por tecer a análise a partir daquelas imagens identificadas por Lélia Gonzalez (a mulata, a doméstica e mãe preta), mas considerando a relevância das observações de Collins, principalmente sobre o conceito de autodefinição, que converge, junto ao conceito de autoapresentação de Evaristo, para a alforria do corpo negro.

“...Eu desejava ser preta”: interseccionalidade e imagens de controle

- Eu estava dizendo aos filhos que eu desejava ser preta.
 - E você não é preta?
 - Eu sou. Mas eu queria ser dessas negras escandalosas para bater e rasgar as tuas roupas.
- (JESUS, 2014, p. 135-136)

Em seu diário, Carolina faz constantes reflexões sobre a intersecção entre raça, gênero e classe. A citação acima compõe um importante exemplo sobre a consciência da autora sobre a experiência vivida da mulher negra em confronto às perspectivas sociais sobre ela. Nesse episódio de sua narrativa, Carolina estava brava com um acontecimento do seu dia de trabalho, no qual ganhou um guarda-roupa e precisou carregá-lo em seu carrinho de mão. Sem obter sucesso na tentativa de acomodar o guarda-roupa e um colchão ao carrinho, ela e o filho viraram espetáculo para os transeuntes e para os trabalhadores da *Light* que trabalhavam na rua; ninguém parecia perceber que uma mulher

negra e catadora poderia precisar de ajuda para executar aquele serviço. Só depois de algum tempo é que ela obteve ajuda de um dos trabalhadores que ali estavam. É ainda sobre efeito desse acontecimento que, ao final do dia, Carolina briga com seu pretendente, Senhor Manuel, dizendo que queria ser uma mulher preta, mesmo tendo sido tratada, pouco antes, como a mulher preta que era – pois não havia sido lida como delicada ou indefesa pela maioria das pessoas que presenciaram sua tentativa de carregar o guarda-roupa. Ela era negra o suficiente para não receber ajuda, assim como Sourjourner Truth, mas não atendia ao estereótipo de negra raivosa que se esperava das mulheres negras bem como a outras imagens usadas para atacá-las, pelo contrário, uma das resoluções de Carolina era de tratar as pessoas que conhecia com mais atenção e amabilidade (JESUS, 2014, p. 28).

Patrícia Hill Collins (2019) explicita, assim como Guerreiro Ramos, que a autoridade para definir valores é um importante instrumento de poder, de modo que grupos da elite no exercício do poder manipulam ideias sobre a condição de mulher negra em forma de estereótipos que ela chama de *imagens de controle*. O objetivo desses estereótipos é funcionar como um disfarce ou mistificação de relações sociais. Assim sendo, “essas imagens de controle são traçadas para fazer com que o racismo, o sexismo, a pobreza e outras formas de injustiça social pareçam naturais, normais e inevitáveis na vida cotidiana” (COLLINS, 2019, p. 135-136).

Além de Collins, autoras como Oyeronké Oyěwùmí (2021), Conceição Evaristo (1996) e Denise Ferreira da Silva (2019) expõem a centralidade e negação do corpo presentes na articulação do pensamento ocidental que toma o negro como aquele objeto antropológico que é só corpo, sem espírito e razão, a partir de uma lógica binária e oposicional que categoriza pessoas e ideias segundo as diferenças entre elas: branco/negro, masculino/feminino, razão/emoção etc. Collins (2019) ressalta que a objetificação é fundamental para o processo de diferenças formadas por oposição, quando se cria um outro

que é visto como objeto a ser manipulado e controlado. Ademais, a autora coloca o pensamento binário, a diferença formada por oposições e a objetificação como cerne de onde se estabelecem as opressões que atravessam as mulheres negras:

Os alicerces das opressões interseccionais se apoiam em conceitos interdependentes do pensamento binário, em diferenças formadas por oposição, na objetificação e na hierarquia social. Dado que a dominação baseada na diferença forma um substrato essencial para todo esse sistema de pensamento, esses conceitos implicam invariavelmente relações de superioridade e inferioridade, vínculos hierárquicos que se misturam a economias políticas de opressão de raça, gênero e classe (COLLINS, 2019, p. 139).

Em *Racismo e sexismo na cultura brasileira*, Lélia Gonzalez (2020b) liga os conceitos depreciativos relacionados às pessoas negras com a naturalização do racismo – de onde se fundamentam expedientes biopolíticos que vão desde as imagens de controle como a de negra raivosa, empregada doméstica ou mulher sensual à subjugação pela fome, pela patrulha policial e pela precarização de seu território:

A primeira coisa que a gente percebe nesse papo de racismo é que todo mundo acha que é natural. Que negro tem mais é que viver na miséria. Por quê? Ora, porque ele tem umas qualidades que não estão com nada: irresponsabilidade, incapacidade intelectual, criancice etc. e tal. Daí é natural que seja perseguido pela polícia, pois não gosta de trabalho, sabe? Se não trabalha, é malandro, e se é malandro, é ladrão. Logo, tem que ser preso, naturalmente. Menor negro, só pode ser pivete ou trombadinha, pois filho de peixe, peixinho é. Mulher negra, naturalmente, é cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta. Basta a gente ler o jornal, ouvir rádio e ver televisão. Eles

não querem nada. Portanto têm mais é que ser favelados (GONZALEZ, 2020b, p. 78).

Articulando raça e gênero, Gonzalez (2020b) chega à situação da mulher negra no discurso de dominação vigente suportado pelo mito da democracia racial (que tem sua alegoria máxima no carnaval), e que se desdobra em efeitos violentos e na tripla representação que se faz delas: mulata, doméstica e mãe preta. A mulata e a doméstica como representação de um mesmo sujeito, que ora é sexualizada e cultuada como objeto, ora é a permitida serviçal que, historicamente já desempenhava essas duas funções e está no cerne do mito da democracia racial quando era submetida às explorações sexuais por parte dos senhores brancos. E a mãe preta, fortemente acusada de passividade e traição da raça. Essas três imagens assumidas pela cultura brasileira como sendo apropriadas às mulheres negras são exemplificadas pelo ditado popular: branca pra casar, preta pra trabalhar, mulata pra fornicar, que, nas palavras de Gonzalez (2020a), são papéis que abolem a humanidade da mulher amefricana, animalizando seus corpos, transformando-as em burros de carga do sexo, de modo que fica evidente a articulação da superexploração sexual e socioeconômica a que elas estão expostas.

“Branca pra casar, mulata pra fornicar”. A questão da afetividade das mulheres negras, como afirma Pacheco (2008), implica colocar em xeque os sistemas de preferências que prescindem a ideia de brasilidade, uma vez que as mulheres negras aparecem como corpos sexuais e racializados, não afetivos, na construção da nação; a mulata, a doméstica e a mãe preta. Angela Davis (2016), em *Mulheres, raça e classe*, também demonstra como a negação da subjetividade da mulher negra condicionou suas relações afetivas, produzindo uma dicotomia entre ser “mãe” e ser “mãe-preta”, invisibilizando, por exemplo, as relações entre mãe/pai escravizado e seus filhos, que podiam ser vendidos a qualquer momento; ou homem-mulher escravizados, sendo acusada de castradora em relação aos homens negros, e não gozando de qualquer direito ao consentimento quando se tratava dos senho-

res brancos. Essa é uma dimensão que não passa despercebida na obra de Carolina. Sua relação amorosa com o senhor Manoel também é alvo de suas reflexões. Embora pense que ele não é um homem ideal para ela por ser branco e bonito e saiba que os vizinhos pensam o mesmo, Carolina não limita seu afeto ao controle externo. Em determinado momento, a autora faz questão de exaltar sua capacidade de dar e receber amor, mediante a crítica ao seu relacionamento: “percebi que a sua intenção era diminuir-me aos olhos dele. Mas ela chegou tarde demais, porque a nossa amizade é igual uma raiz que segura uma planta na terra. Já está firme. Dormi com ele. E a noite foi deliciosa” (JESUS, 2014, p. 169).

“Negra pra trabalhar”. Ao que parecia às pessoas que passavam pela rua, Carolina, uma mulher preta retinta, era um corpo para o trabalho, deveria dar conta de carregar aquele guarda-roupa, e a própria autora reflete naquele momento sobre seu trabalho, e sobre como era capaz de carregar 100 quilos de papel em um dia. Ainda assim, seu Diário é, por inteiro, uma máxima contra a imagem de burro de carga imposta sobre a mulher preta, principalmente, a retinta. Por diversas vezes Carolina reivindica e defende sua vocação para o mundo dos pensamentos e da escrita, e sua análise não se desprende em um nenhum momento da perspectiva racial, que, para ela, estava bem evidente:

“...Eu escrevia peças e apresentava aos diretores de circos. Eles respondiam-me:

- É pena você ser preta.

Esquecendo eles que eu adoro a minha pele negra. E o meu cabelo rústico. Eu até acho o cabelo de negro mais iducado do que o cabelo de branco. Porque o cabelo de preto onde põe, fica. É obediente. E o cabelo de branco, é só dar um movimento na cabeça ele já sai do lugar. É indisciplinado. Se é que existe reencarnações, eu quero voltar sempre preta” (JESUS, 2014, p. 64).

“Nunca vi uma preta gostar tanto de livros como você”. “Está escrevendo negra fidida!”. Estas são algumas frases que expressam a dissociação entre a imagem que se faz das mulheres negras e a sua capacidade de exercer um trabalho intelectual, e com as quais nossa autora se deparava recorrentemente e às quais ela respondia “Todos tem um ideal. O meu é gostar de ler” (JESUS, 2014, p. 26).

Mulher, preta, catadora, intelectual e mãe – talvez não uma mãe preta ou uma bá subserviente. Carolina, como afirma Miranda (2017), nunca se adaptou ao trabalho doméstico, considerado por ela semicolonial, e logo abriu mão dessa atividade, preferindo trabalhos mais independentes:

Por fim, tornou-se catadora, função que lhe dava pouquíssimo dinheiro, mas a autonomia de caminhar pelas ruas da cidade: “Dei bem catando papel porque estou sempre andando” (JESUS, 1996, p. 84), ela dizia. Essa atividade lhe garantia ainda o suporte da escrita, pois era no descarte que ela recolhia cadernos para escrever. Mas era um trabalho pesado, desgastante. Para desempenhá-lo, Carolina acessava um de seus lugares seguros: a ficção. “Eu cato papel, mas não gosto. Então eu penso: faz de conta que eu estou sonhando” (JESUS, 1960, p. 30).

Mas, com certeza Carolina guardou o sentido intrínseco da mãe preta subversiva da linguagem, aquela que deu a rasteira no senhor português, e passou seus valores para a cultura brasileira através do pretuguês, conforme nos ensina Lélia Gonzalez (2020b), tornando-se mãe da cultura brasileira:

E quando a gente fala em função materna, a gente tá dizendo que a mãe preta, ao exercê-la, passou todos os valores que lhe diziam respeito pra criança brasileira, como diz Caio Prado Jr. Essa criança, esse infans, é a dita cultura brasileira, cuja língua é o pretuguês. A fun-

ção materna diz respeito à internalização de valores, ao ensino da língua materna e a uma série de outras coisas mais que vão fazer parte do imaginário da gente. Ela passa pra gente esse mundo de coisas que a gente vai chamar de linguagem. E graças a ela, ao que ela passa, a gente entra na ordem da cultura, exatamente porque é ela quem nomeia o pai. Por aí a gente entende por que, hoje, ninguém quer saber mais de babá preta, só vale portuguesa. Só que é um pouco tarde, né? A rasteira já está dada (GONZALEZ, 2020b, p. 88).

Cabe lembrar que a mãe preta e sua capacidade subversiva da linguagem está no cerne do conceito de Escrivivência:

Escrivivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais. Potência de voz, de criação, de engenhosidade que a casa-grande soube escravizar para o deleite de seus filhos. E se a voz de nossas ancestrais tinha rumos e funções demarcadas pela casa-grande, a nossa escrita não. Por isso, afirmo: “a nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos” (EVARISTO, 2020, p. 30)

A mãe preta, de acordo com Conceição Evaristo, tinha seu corpo e sua voz em estado de obediência inclusive para contar histórias para adormecer os filhos da casa grande, e é em contraposição a essa imagem

de uma voz subserviente, que a autora cunha o termo *Escrevivência*, que se realiza inicialmente como um ato de escrita das mulheres negras, que pretende borrar, essa imagem do passado. Em sua *escrevivência*, Carolina se apropria dos signos gráficos e da escrita, conquistada em apenas dois anos de estudos escolares, não para adormecer os da casa grande, mas para acordá-los de seus sonos injustos.

O lixo vai falar: a importância da autodefinição

Em *Racismo e sexismo*, Gonzalez (2020b), em diálogo com Fanon, Freud, Lacan e Jacques-Alain Miller, propõe uma análise psicanalítica da realidade social brasileira tão marcada pelo mito da democracia racial. A dimensão psicanalítica se instaura na necessidade de compreensão de “um resto que desafiava as explicações”, principalmente em relação às análises que se faziam a respeito da mulher negra, sempre numa perspectiva socioeconômica ligada à raça. Mas algo, um resto, desafiava essas explicações, ainda mais quando se pensava a partir das noções de mulata, doméstica e mãe preta. Sobretudo, esse resto se referia ao que não está explícito no texto da democracia racial, mas que, encoberto, revela muito mais o que tenta encobrir. Para a filósofa, se a análise encontra seus bens na lata de lixo da lógica (como afirma Jacques-Alain Miller), os negros, que estão na lata de lixo da sociedade, têm muito a dizer. Ou seja, aquilo que a lógica da democracia racial tenta domesticar e esconder diz muito sobre ela. É daí que Lélia começa a explorar a dialética entre consciência, enquanto lugar de alienação que quer ocultar a negritude do discurso nacional, e a memória, enquanto um saber subconsciente que recupera a história que não foi escrita, e dessa análise, emergem importantes ideias que contornam sua obra, como aquela do “duplo fenômeno do racismo e do sexismo”, que é interpretado a partir do lugar social em que nos encontramos e que compõe a neurose cultural do Brasil. O que Gonzalez procura ressaltar é que a consciência, enquanto aspecto mais superficial do diálogo nacional, tenta a todo custo apagar a his-

tória da negritude, através do racismo, da naturalização das opressões, da objetificação e da infantilização. Mas essas coisas estão aí – operando, por exemplo, através das imagens de controle que incidem sobre os corpos de mulheres negras – e falam. Quando uma mulher negra toma para si o ato de fala, ela deixa o lugar de infans (aquele que não tem fala própria), deixa de ser falada e fala por si – como diria Guerreiro Ramos, deixa de ser negro-tema e passa a ser negro-vida. É por isso que Gonzalez (2020b) ergue a voz: o lixo vai falar, e numa boa!

Patricia Hill Collins também ressalta a importância da autodefinição no enfrentamento às imagens de controle, e destaca o papel das escritoras negras na criação de condições para a elaboração de alternativas às imagens predominantes da condição de mulheres negras: “Longe de ser uma preocupação secundária no que diz respeito às mudanças sociais, desafiar as imagens de controle e substituí-las pelo ponto de vista das mulheres negras formam um componente essencial às opressões interseccionais” (COLLINS, 2019, p. 202). Para ela, a criação de autodefinições independentes é essencial, quando é a sobrevivência da mulher negra que está em jogo.

Falar em autodefinição da mulher negra, no entanto, não é falar de um “eu” que ganha autonomia ao se separar dos outros, pelo contrário. Collins (2019, p. 204) ressalta que o “eu” que se autodefine a partir da voz de mulheres negras é um “eu” que se encontra no contexto da família e da comunidade, e, nesse sentido, ao prestar conta aos outros, elas desenvolvem “eus” mais plenamente humanos e menos objetificados. Observação muito semelhante é feita por Conceição sobre o conceito de escrevivência, que não pode ser considerado uma mera escrita de si ou autorreflexão, uma vez que tem um caráter coletivo:

ao escrever a si próprio, seu gesto se amplia e, sem sair de si, colhe vidas, histórias do entorno. E por isso é uma escrita que não se esgota em si, mas, aprofunda,

amplia, abarca a história de uma coletividade. Não se restringe, pois, a uma escrita de si, a uma pintura de si (EVARISTO, 2020, p. 35).

Evaristo, para quem o texto literário não é inocente e impessoal, também ressalta o caráter político da escrevivência, cuja autoria não prescinde da cidadania e das suas experiências enquanto mulher, negra, brasileira etc. Assim como faz Collins (2019), no que diz:

A identidade não é o objetivo, e sim o ponto de partida do processo de autodefinição. Nesse processo, nós mulheres negras, partimos rumo a uma compreensão de que nossa vida pessoal foi fundamentalmente moldada por opressões interseccionais de gênero, sexualidade e classe (COLLINS, 2019, p. 205).

Retomando o que diz Neusa Santos Sousa, ter um discurso sobre de si mesma é um ato de autonomia, e, como afirma Lélia Gonzalez, é deixar de ser o *infans* sem voz, falado por pessoas que pressupõem uma autoridade, para ser aquela que fala por si mesmo. Semelhantemente, Collins (2019) afirma que, quando as mulheres negras se autodefinem, rejeitam o pressuposto de que aqueles em posição de autoridade para interpretar suas realidades têm o direito de fazê-lo.

O ato de se autodefinir valida sua posição de sujeito, e não mais de objeto do discurso. E essa posição, como afirma Collins (2019), dá vazão a novos sentidos para o ser mulher negra que passam pela autovalorização e o respeito; pela autossuficiência e independência; pelo empoderamento pessoal e pela transformação da sociedade: características que encontramos abundantemente na escrita de Carolina, quando a vemos defender sua vocação para a escrita, seu direito aos afetos, sua humanidade enquanto trabalhadora e moradora da favela.

Conclusão

Autodefinição, autoapresentação e escrevivência são os termos que aqui escolhemos para designar a escrita potente de Carolina Maria de Jesus. Esses termos, embora com origens distintas, remetem à capacidade criativa de mulheres negras de se oporem às imagens de controle oriundas da naturalização das opressões de raça, gênero, sexualidade e classe que incidem sobre seus corpos.

Vimos que o mito da democracia racial se fundamenta em uma consciência que busca ocultar o racismo e sexismo enquanto aspecto duplo de uma neurose cultural nacional, que se manifesta, entre outras coisas, na atribuição de uma visão depreciativa sobre mulheres negras: a mulata, a doméstica e a mãe preta. Essas imagens de controle são confrontadas e subvertidas por Carolina que, com sua escrevivência e capacidade de autoapresentação exerce o poder de alforria do corpo negro, conforme Evaristo (1996) conclama em sua dissertação de mestrado.

No ano em que se completam 46 anos da morte de Carolina, é mister pensarmos na potência de sua autodefinição e em como sua consciência das opressões que lhe atravessavam a muniram de um discurso revelador da verdadeira face do Brasil, que nem de longe é uma democracia racial; feito a mãe-preta de Lélia, Carolina passou a rasteira no Canône, e com seu pretuguês se fez sujeito suposto-saber. Carolina acabou sendo a mulher preta que sempre quis ser: escritora e intelectual. Através de Carolina, a advertência de Lélia, ganha maior sentido: o lixo vai falar e suas palavras estilhaçarão a máscara que tenta silenciá-lo (KILOMBA, 2019). Essa máscara, que cala e sufoca, existe também no cânone literário, que reproduz aquelas exigências e expectativas alienadas sobre os sujeitos e territórios negros porque constituído sob o paradigma de “outrificação” e racialidade. Assim sendo, ler Carolina Maria de Jesus é reconhecer um texto que tenciona as expressões do paradigma racial instaurado no julgamento e nega-

ção dos corpos subalternizados, ao mesmo tempo em que libera esses corpos da subjugação através de palavras que ferem mais do que a espada e que provocam feridas incicatrizáveis (JESUS, 2014), porque faladas por aquela que já foi objeto, mas agora é sujeito de seu próprio discurso e que conclama para si o atributo de poetisa.

Referências

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. *In*: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. **Escrevivência: a escrita de nós**: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020, p. 26-47.

EVARISTO, Conceição. **Literatura negra**: uma poética de nossa afro-brasilidade. 1996. 141 p. Dissertação de Mestrado em Literatura. PUC: Rio de Janeiro,

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Editora Edufba, 2008.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **A Dívida Impagável**. São Paulo: Oficina de Imagem Política e Living Commons, 2019.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. *In*: RIOS, Flavia; LIMA, Márcia (orgs.). **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2020a.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *In*: RIOS, Flavia; LIMA, Márcia (orgs.). **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2020b.

GUERREIRO RAMOS, Alberto. A patologia Social do Branco Brasileiro. *In*: GUERREIRO RAMOS, A. (orgs.). **Introdução crítica à sociologia brasileira** [1ª Edição de 1954]. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1995.

JESUS, Carolina Maria de. (1960). **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2014.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MIRANDA, Fernanda. **Carolina Maria de Jesus: literatura e cidade em dissenso**. São Paulo: Editora da Cidade, 2017.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PACHECO, Ana Cláudia Lemos. **Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar: escolhas afetivas e significados de solidão entre mulheres negras em Salvador, Bahia**. 2008. 324 p. Tese de Doutorado em Ciências Sociais. UNICAMP: Campinas, 2008.

SOUZA, Neuza Santos. **Tornar-se negro ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. São Paulo: Editora LeBooks, 2019.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o Subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

CAPÍTULO 5

CECI y FER: POESIA DE HOTMAIL

Eduarda Rocha Góis da Silva

Creo que ya pasé de moda...
Sí, yo también estoy un poco out
cuando va a parar esa revista?
(Ceci y Fer)

No final dos anos 90 e começo dos 2000, a Argentina viveu uma de suas piores crises políticas, sociais e econômicas, em decorrência de uma sucessão de governos neoliberais. O ponto alto ocorreu em dezembro 2001, quando a recessão e os elevados índices de desemprego, além do congelamento das poupanças, mobilizaram diversos protestos por todo o país¹. Piquetes, pannels, saques, protestos populares – com forte repressão do Estado, o que causou a morte de várias/os civis – sob a palavra de ordem *que se vayan todos*, resultaram na derrocada de cinco presidentes no intervalo de dez dias.

De acordo com Cecilia Palmeiro (2011), essa crise reformulou a imagem ideológica da nação e questionou os conceitos herdados de cidadania e representação, pondo em xeque os modos neoliberais de produção de subjetividade. “A crise e a mobilização social produziram uma configuração política única com uma efêmera aliança de clas-

1 Mabel Belucci destaca que “As mulheres constituíram as primeiras protagonistas desse processo aberto, autoconvocado e efêmero.” (BELUCCI, 2017, p.201)

ses que deu lugar a novas formas de protesto e ação nas ruas em grandes centros urbanos” (PALMEIRO, 2011, p. 190-191, tradução minha). Além disso, nessa conjuntura de novas formas de ativismo, se intensificaram “[...] as lutas culturais que, de fato, vinham se desenvolvendo e tomando as ruas desde a década anterior, em um campo de amplo espectro que ia desde as afirmações identitárias até a política da diferença” (PALMEIRO, 2011, p. 191, tradução minha).

Esse contexto impulsionou o surgimento de vários projetos autogestados e independentes, entre eles a editora, galeria, espaço de encontro e lugar mítico para a cultura *underground* argentina, *Belleza y felicidad*, fundada pela artista plástica e poeta Fernanda Laguna e a poeta e tradutora Cecilia Pavón. *Belleza y felicidad* funcionou de 1999 até 2007 como galeria de arte e existe como editora até hoje. Embora Cecilia Pavón tenha deixado o projeto em 2002, Fernanda Laguna deu continuidade e fundou também, em 2003, a filial de *Belleza y felicidad* Fiorito, que segue em funcionamento.

Um projeto que pode ser considerado a síntese da estética de Byf é a revista escrita e editada por Fernanda Laguna e Cecilia Pavón, em 2002, *Ceci y Fer*. Se é verdade que a rede de afetos produzida por Byf mobilizava a escrita literária, a rede de desafetos também o fazia, em alguma medida. Cecilia e Fernanda se desentenderam³ e em um movimento de tentar uma reconciliação começaram a trocar *e-mails*. Esse era o momento em que a internet havia se massificado na Argentina e começavam a se expandir as redes de banda larga, segundo Cecilia

2 A partir de agora usarei a abreviação Byf

3 Várias versões desse desentendimento são sugeridas por elas em contos como “Durazno reverdeciente”, de Dalia Rosetti, heterônimo lésbico de Fernanda, e “Durazno reverdeciente II”, publicado por Cecilia no livro de contos *Los sueños no tienen copyright* (2010). Em seu livro de contos mais recente, *Todos los cuadros que tiré* (2020), Cecilia resgata essa briga e atribui o pseudônimo Carolina para se referir à Fernanda Laguna, contando um episódio em que queimou um quadro dessa amiga (Carolina) com quem ela tinha uma relação simbiótica. Esse episódio da queima do quadro já aparecia em *Ceci y Fer*, quando Cecilia confessa ter queimado um quadro de Fernanda. A narradora do conto aponta a tal amiga como uma “frenemie”, amigainimiga, com quem ela sempre teve uma relação de amizade/inimizade simultâneas, o que dá pistas da possível relação travada entre as poetisas.

conta em entrevista concedida a mim⁴. Naquele momento, era muito comum ter uma conta de *e-mail* hospedada no *hotmail* e o *messenger* se consolidava como o bate-papo mais utilizado do mundo. Dessa maneira, surge a ideia de transformar as conversas e os poemas trocados via *hotmail* em revista, esse fato culminou com a reconciliação das poetisas que, ao concluir a edição, retomaram a amizade. A literatura funciona aqui como meio de produção de afetos, capaz de criar vínculos e reaproximar pessoas, tendo em vista que a essa altura Cecilia Pavón já havia deixado o projeto de *Byf*. Em um dos poemas da revista, Fernanda ri da situação, propondo fazer uma marcha pelos direitos da amizade entre elas:

Cecilia,
Compré un nylon transparente
en él también podemos hacer la bandera
e ir a la marcha por los derechos de nuestra amistad
(CECI Y FER, p. 66)

Poemas, *e-mails*, transcrições e traduções de canções pop (Shakira, Pink, Eminem, Miss Kittin...), frases manuscritas que ocupam toda a página como se fossem um *graffiti*, uma receita de remédios psiquiátricos, conversas de *chat*, desenhos, fotos, fragmentos de textos, tudo isso se mistura, de maneira em que não há hierarquias, para compor o universo da revista *Ceci y Fer*: poeta y revolucionaria. O subtítulo no singular sugere, ao mesmo tempo, uma fusão das personagens, cuja “conjunção das duas [...] produz um programa único e feminista-*queer*” (PALMEIRO, 2011, p. 248). Em dois poemas da revista, uma delas confessa⁵ o desejo de ser poeta, mais adiante nos damos conta de que foi Cecilia, pois Fernanda responde afirmando que deseja ser revolucionária:

4 Disponível em: <https://www.revistacapivara.com/poesia-vontade>. Acesso em: 7 fev 2023 às 12:03

5 No âmbito da realidade ficção, os limites entre o eu que fala no poema e o eu biográfico são complexos, o que me permite afirmar que Fernanda e Cecilia são as vozes do poema, tendo em vista que Fernanda e Cecilia, aqui, são também personagens de si mesmas.

No sé por qué escribo
solo escribo
todo el tiempo
sin parar
Todo lo que hago durante el día
lo considero material para un poema lírico
La poesía lírica es el único lugar en el que me siento
bien
no creas que no pienso que algún día
voy a vomitar
o que voy a agotar mi energía y mi productividad
además “a quién puede importarle?”
Pero
igual es más fuerte que yo
Yo,
quiero ser poeta
poeta, poeta, poeta
poeta, poeta, poeta
no novelista
no ensayista:
Poeta.
es todo lo que quiero ser en la vida
desde los cinco años
Y no se trata de fama
“I don’t give a shit about reputation” (Peaches)
no quiero hacer carrera
no quiero ganarme una beca para un workshop
quiero ser poeta,
la alegría de escribir
que tonto no?
(CECI Y FER, 2002, p. 46)

O desejo de ser poeta é repetido em um poema que parece ser a continuação desse e aparece mais adiante, na página 62:

...
poeta, poeta quiero ser poeta
vuelvo del teatro
daban una obra de [nome rasurado]⁶
por qué se terminó?
cruzo las calles en primavera
el aire fresco
voy hacia mi casa, diciendo...
“poeta, poeta”
mi mente está mareada
mucho más mareada que la tuya
fumé treinta cigarrillos
y no como no me da hambre
sólo quiero ser
poeta,
“poeta, poeta...”
(qué fuerza de voluntad!)
quero ser poeta y hablar del amor
la primavera
el mundo
poeta, poeta...
ya casi no me sale salir
cuando voy a las fiestas a buscar inspiración
no paro de pensar en ser
poeta, poeta...
y estoy arruinando mi método
que era tan natural
como la respiración
Cada vez hay menos cosas que me interesen más
que
estar en mi casa escribiendo
pero a la vez si no hago
nada
no voy a tener para contar
tengo miedo

6 O nome aparece rasurado no original. A tipografia com a palavra poeta em fonte maior também pertence ao poema original, assim como os erros de digitação.

es culpa de esa revista.
esta revista es demasiad descarnada,
demasiado intensa
me está haciendo mal!
(CECI Y FER, 2002, p. 62-63)⁷

A revista é definida como demasiada: descarnada e intensa. Ao invés de fazer o elogio, incorpora-se uma crítica em que se desenha o que, por oposição, poderia fazer bem, como se vê nos versos finais. Algumas páginas depois aparece este poema, permitindo-nos inferir que os anteriores foram escritos por Cecilia, uma vez que a resposta se dirige a ela:

Cecilia, te entiendo. aunque yo quiero ser una revolucionaria
y voy pensando “revolución, revolución”. También estoy mareada, se me confunde todo.
Pero creo que la revista es mi salvación.
(CECI Y FER, 2002, p. 65)

O subtítulo da revista é, portanto, a projeção do desejo de ambas, quando se autodenominam como tal, as duas se tornam poetisas e revolucionárias ao mesmo tempo. Os poemas de Cecilia deixam evidente a concepção de literatura como registro de uma experiência, em diálogo íntimo com a vida: “Todo lo que hago durante el día / lo considero material para un poema lírico” (CECI Y FER, 2002, p. 46) e depois “Cada vez hay menos cosas que me interesen más/ que/ estar en mi casa escribiendo/ pero a la vez si no hago/ nada/ no voy a tener para contar” (CECI Y FER, 2002, p. 46), se não há experiência, se não há contato com o outro, com o mundo, não há poesia, então o poema só pode ser o relato de não conseguir escrever, pois essa seria a única experiência a ser contada. A “inspiração” mencionada no poema, não é a mesma do Romantismo, em que o/a poeta “recebe” uma ideia do além,

⁷ Os erros de digitação pertencem ao original.

num momento de iluminação. A inspiração na poesia de Cecilia Pavón está ligada ao impulso criativo, através das experiências cotidianas, em oposição à ideia de escrita a partir do nada, da página em branco, por isso afirma “cuando voy a las fiestas a buscar inspiración”, porque é a experiência vivida que torna possível o poema.

Na resposta de Fernanda, a recusa a ser poeta, preferindo ser revolucionária, termina com a confissão de que a revista é sua salvação. O tema da revolução aparecia desde os primeiros livros publicados por ela em *Byf*: “Estoy pensando en organizar una revolución./ Sé que voy a ser partícipe de una muy grande”⁸. (LAGUNA, 1999, s/p). A literatura como possibilidade de intervir na vida concreta também é um tema recorrente na poesia de Fernanda Laguna, que, em muitos momentos, aciona em sua rede dialógica textos de autoajuda e evoca esse gênero tão mal visto em alguns títulos de seus poemas. Durante vários fragmentos da revista, aparecem indícios de que Fernanda estaria em depressão e, inclusive, há uma insinuação de que tentou suicídio, quando aparece o verso em tom de súplica: “Fernanda no te suicides”. Além disso, aparece também uma receita de medicamentos psiquiátricos, em um evidente rompimento do privado com o público.

Ceci y Fer não tem uma autoria definida nos termos tradicionais, o que está em consonância com as postulações de Josefina Ludmer (2008) sobre as literaturas pós-autônomas, nas quais não é possível pensar nos textos segundo categorias como autor, obra, estilo, sentido. A revista não se alinha nem à ideia romântica de autor-presença, em que o autor é a autoridade máxima e proprietária do texto, tampouco pode ser pensada a partir do que Roland Barthes (2004) chamou de morte do autor, apagando o sujeito. Autoria aqui se aproxima, em alguma medida, da perspectiva de enunciação coletiva, postulada por Deleuze e Guattari, quando falam do caráter coletivo das lite-

8 E aqui a poesia parece ser uma espécie de profecia, pois Fernanda faria parte da maré feminista, através do coletivo *Ni Una Menos*, que está tendo várias vitórias na Argentina, a mais recente foi a descriminalização do aborto.

raturas menores: “é a literatura que se encontra carregada positivamente deste papel e desta função de enunciação coletiva, e mesmo revolucionária: é a literatura que produz uma solidariedade ativa [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 37) e daquilo que Foucault chama de função autor: “o autor [...] é com certeza apenas uma das especificações possíveis da função-sujeito” (FOUCAULT, 2000, p. 28)⁹. A revista se constrói no diálogo entre os textos de ambas as autoras e de outras/os que são convocadas/os via citação e tradução, estas/es com indicação da autoria, mas sem indicação de quem seria a tradutora¹⁰. No entanto, nos textos escritos por elas não há assinatura. Sobre a questão do nome do autor, Foucault postula que

Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status* (FOUCAULT, 2000, p. 13, grifos do autor).

A partir do momento em que abrem mão dos nomes de autoria, Cecília e Fernanda abrem mão também desse *status* que a escrita confere, segundo Foucault. E indicam, ainda, que a revista, e, por consequência, a concepção de literatura que ela agencia, pode ser pensada

9 A função-autor não permanece constante em sua forma, em sua complexidade, e mesmo em sua existência. De maneira que, cada época, cada formação discursiva, manifesta uma forma de função-autor. Ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, mas tal função autor pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições do sujeito. (FOUCAULT, 2000)

10 É muito provável que as traduções tenham sido realizadas por Cecília Pavón, pois ela é tradutora do inglês e do alemão e Fernanda Laguna revela não ter um bom domínio da língua inglesa em diversas entrevistas. Também há a possibilidade das letras terem sido copiadas de sites de letras de músicas.

como uma “palavra cotidiana”, “indiferente”, uma “palavra imediatamente consumível” e que aqui esses atributos não são negativos, pelo contrário. Há uma desestabilização dos valores hegemônicos e patriarcais da literatura, distanciando-se da figura do autor gênio, da ideia de obra. Elas dessacralizam essa posição de poder e privilégio, com uma publicação que não tem nenhum tipo de registro institucional, além de não haver o nome das autoras, não há também ISBN, muito menos direitos autorais. Na capa, aparece o título da revista que coincide com as abreviações de seus nomes próprios, e, em seu interior, os textos fragmentados sem o registro de autoria. O uso da abreviação dos nomes também aproxima autoria e público, pois indica intimidade, em geral, as pessoas que se chamam por apelidos são aquelas que têm uma relação mais estreita de proximidade.

É possível localizar quem escreveu alguns dos poemas, textos e mensagens, através de alguns rastros deixados por elas, de acordo com o endereçamento, quando uma se dirige a outra, como nos poemas acima, ou através de temas que são caros à poesia de cada uma, mas, para isso, é preciso conhecer a rede de referências que elas mobilizam. A revista, portanto, parece ser escrita em diálogo com determinadas/os interlocutoras/es que teriam certos conhecimentos prévios sobre as questões que estão sendo expostas, como ocorre em qualquer ato de enunciação; nesse caso, trata-se de uma publicação que dialoga com essa comunidade experimental que o projeto de *Byf* conforma, um público já aberto a projetos não-convencionais, questionadores, revolucionários, em alguma medida. O que não impede, certamente, que algum/a leitor/a desavisada/o a leia, mas a capacidade de inferir será, provavelmente, mais limitada. Um dos primeiros poemas da revista é um *rap* que atua como uma síntese do projeto:

Fer y Ceci
Esta es una enciclopedia de psicodelia!
Pet shop boys, nerd, shakira, miss kitin y gonzalez
gilda, leo garcía, dj pareja

van a romperte la cabeza
prestá atención porque esto no se repite
cuando las quieras volver a ver
van a estar en un avión
volando a Japón
invitadas
a una Revolución
Fer y Ceci
esto es un concurso de espontaneidad
si no te va
es por la edad
se te vinieron los años encima
y ya nadie te va a salvar
quedate en tu casa de zona norte
leyendo a borges
o viendo canal a
y no vengas a bailar
no te vamos a dejar entrar
Fer y Ceci
las reinas de la noche
y de la venta de cuadros
no piensan irse de Almagro!
(CECI Y FER, 2002, p. 7)

Este *rap* é uma síntese da revista e de todo o projeto Byf. Nele aparecem citações de artistas da música pop, referência central para as poesias de Fernanda e Cecilia, assim como a valorização da espontaneidade “esto es un concurso de espontaneidad” (CECI Y FER, 2002, p. 7), em oposição a uma ideia de escrita como algo muito elaborado, pois aqui o que importa é o fluxo, a relação da vida com a escrita, numa poesia que se constrói a partir dos vínculos entre texto e experiência. A perseguição às ideias de instantaneidade e espontaneidade são traços marcantes das poéticas de Byf, numa tentativa de se afastar da imagem do gênio criador, tão patriarcal, que leva a literatura e a si mesmo muito a sério. Em um poema dessa mesma revista, publicado poste-

riormente na antologia que reúne parte da obra de Fernanda Laguna, *Control o no control* (2011), ela afirma: “Mi espontaneidad es simplota y escueta./ Pava./ Lo mío es la escritura automática/ de mente relajada/ Forzando a la mente para que se relaje”¹¹ (LAGUNA, 2011, p. 51). A escrita automática foi uma técnica muito difundida entre os surrealistas com o objetivo de evitar os pensamentos conscientes do/a escritor/a, que deveria escrever espontaneamente tudo que viesse à cabeça, sob o comando do inconsciente. O próprio André Breton no *Manifesto do Surrealismo* (1924) define o movimento como:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral (BRETON, [1924] 2001, p. 40).

O desejo de enunciar sem uma preocupação estética é, inclusive, um dos traços mais marcantes da poesia de Fernanda Laguna. Dando sequência ao poema, a espontaneidade é vista como um atributo positivo e “si no te va/ es por la edad/ se te vinieron los años encima/ y ya nadie te va a salvar” (CECI Y FER, 2002, p. 7), o que aponta para a recepção negativa à espontaneidade como um traço de conservadorismo “se você não gosta, é pela idade”. Não haveria possibilidade, então, de que as/os jovens não gostassem, apenas os mais velhos seriam capazes de fazê-lo. E vem o conselho aos “antigos”: “quedate en tu casa/ leyendo a borges/ o viendo canal a/ y no vengas a bailar” (CECI Y FER, 2002, p.7). Borges, um dos escritores mais canônicos da tradição argentina, é acionado em contraponto à ideia de festa, que estaria ligada ao projeto de Byf e, portanto, a *Ceci y Fer*. O cânone seria, nessa perspectiva, a antítese da festa, do prazer, da dança. Elas recusam a tra-

11 Minha espontaneidade é simplória e ingênua./ Tola./ Meu negócio é a escrita automática/ de mente relaxada./ Forçando a mente para que relaxe. (Tradução minha)

dição como parâmetro universal, enquanto colocam Shakira, *Pet shop boys*, Miss Kittin, Gilda, entre outras/os, em um plano de celebração.

Em outros poemas da revista, há um diálogo irônico¹² com os poetas e críticos da geração dos 90 que teciam comentários negativos sobre seus poemas e constantemente as chamavam de “tontas”, “frívolas”, questionando o caráter literário de seus textos, como o poema abaixo:

A la mayoría de los poetas:

Antes de salir esta revista, ya vendió más ejemplares
que todos tus libros durmiendo en los estantes de las
librerías que
además pagaste vos mismo para publicar.

[trecho rasurado]

Qué triste estar solo en tu casa, y además que nadie
te lea!

(CECI Y FER, 2002, p.49)

O poema expõe a relação da literatura com o mercado, na medida em que as poetas valorizam a venda dos livros e o desejo de circulação acima de qualquer critério literário, pois a revista já teria vendido mais exemplares, antes mesmo de sua publicação, ao passo que os livros dos poetas de sua geração permanecem dormindo nas estantes das livrarias. Livros pelos quais eles pagavam para publicar, enquanto elas se autoeditavam em fotocópias e os vendiam a baixo preço. O poema evidencia que, para a poética de Byf, o mais importante era a circulação rápida, o desejo de interlocução, ser lidas. O verso final aponta para essa perspectiva da vida em comunidade, da importância dos vínculos que a literatura é capaz de criar, pois ironizam o fato de os poetas estarem sozinhos em suas casas, sem que ninguém os leia. Esse poema dialoga com outro intitulado “A un escritor”, em que Cecilia

¹² Ironia aqui compreendida nos termos de Linda Hutcheon (2000), como fator de recepção, pois, na perspectiva da teórica, distanciando-se daqueles que centram a ironia na figura do ironista, tal como Muecke, a ironia é sempre atribuição de sentido, ela só funciona se o receptor decidir que aquele enunciado é irônico, caso contrário, não se realiza.

e Fernanda dão um recado aos escritores da época: “Vamos a usar una página de nuestra revista / tan copada para contestarte / y no porque seas importante sino/ porque en esta ciudad hay miles como vos” (CECI Y FER, 2002, p. 78). O tal escritor as acusava de viver com uma overdose de poesia, escrevendo a todo momento, em uma apreciação negativa do fato de publicarem muito e instantaneamente, levando em conta que a filosofia de Byf era escrever pela manhã e publicar pela tarde, o que se contrapõe a uma visão de literatura em que há um trabalho de seleção e correção do texto, de reescrita, de revisão. E a resposta, em tom irônico, ri dessa ideia, afirmando que se escrevessem mal seriam enviadas por suas mães a um grupo de autoajuda para poetas anônimas, em alusão ao tratamento para o vício de poesia. E novamente evocam o fato de que esses escritores não eram lidos por ninguém: “que cada una de nuestras frases/ es un regalo que te hacemos/ a vos tontito/ para que puedas seguir haciendo/ tus libritos con lomo/ que nadie lee” (CECI Y FER, 2002, p.78).

Para elas, não importava a publicação canônica dos livros com lombada e ISBN, o mais importante era que aqueles poemas pudessem chegar ao maior número de leitoras possível e a partir disso, ampliar a rede de amizades e vínculos afetivos. A literatura não era pensada para permanecer guardada no espaço da biblioteca ou da livraria, os livros deveriam circular, por isso eram acessíveis, tanto enquanto projeto editorial (mais baratos), assim como no plano da linguagem, carregados de referências ao mundo pop e com elementos bastante coloquiais.

Um dos últimos poemas da revista é uma espécie de aclaração final:

la poesía de hotmail o hotmail poetry es un nuevo género inventado por fernanda laguna y cecilia pavón en buenos aires en un lugar incierto entre almagro y congreso

A nuestras lectoras:

es sábado, once de la noche, estamos comiendo, pero no nos vamos a quedar dormidas después. Vamos a salir, vamos a buscar algo en la [noche, para contar]lo en la revista

A nuestros críticos:

Quizás digan que esta revista es demasiado autorreferencial

quizás tengan razón

seguramente,

esto es una revista autorreferencial

pero...

quizás se equivoquen

y nosotras también

y esto sea algo todavía no inventado

quien sabe?

queremos nuevas generaciones de críticos que hablen de nosotras

“aceptamos el desafío de la crítica dura”

(CECI Y FER, p. 2002, p. 98)

Elas inauguram o gênero da poesia de *hotmail*, assegurando que o material dessa literatura é a vida: “Vamos a salir, vamos a buscar algo en la noche, para contar]lo en la revista”. Cecilia Palmeiro afirma que na vida literária de Cecilia e Fernanda a poesia não aparece ligada aos sujeitos por uma relação autoral de propriedade, mas “mediante uma experiência descentrada que não só é material, como também aparece como paratexto do poema [...] a própria vida é o paratexto.” (PALMEIRO, 2011, p. 253, tradução minha). Para ela, nessas poéticas há uma nova produção de subjetividades que ela chama de “subjetividades border”: “o texto se lê em relação com as linhas de fuga e a poética se constrói a partir dessa vida, com a overdose de poesia”. (PALMEIRO, 2011, p. 254. tradução minha)

Chama a atenção que, ao se dirigir ao público leitor, elas se referem “a nuestras lectoras”, privilegiando as mulheres como os sujeitos

de interlocução; e na hora de se reportar à crítica usam, significativamente, o masculino, assinalando o lugar de leitura autorizada, ocupado pela crítica, como quase sempre pertencente a um gênero que também está no centro do poder. Além disso, pode ser lido também como indicação de que a leitura por prazer seria feita pelas mulheres, enquanto os homens seriam aqueles que julgariam a revista, na tentativa de atribuir ou não um valor, inclusive destacando a “autorreferencialidade”, o que naquela época não era bem visto. A *literatura del yo* foi acusada pela crítica de falta de imaginação, de centrar-se numa individualidade burguesa, despolitizada. No entanto ela prevaleceu e hoje a grande maioria das/os poetisas argentinas/os escrevem a partir do “yo”. Por fim, o poema termina com um apelo aos críticos jovens para que façam uma apreciação da revista, sugerindo que os críticos antigos não seriam capazes de compreendê-las. Esse apelo parece ter sido atendido pelas novas gerações, visto que o número de artigos e teses acadêmicas que abordam a poesia de Fernanda Laguna e Cecilia Pavón vêm aumentando e suas obras têm se tornado cada vez mais objeto de estudo da academia e da crítica literária.

A partir de *Ceci y Fer* é possível ampliar o conceito de literatura, na medida em que a revista desafia categorias como autoria, obra, poesia e poeta, em diálogo com práticas como a colagem, a mistura de diversos gêneros (letras de músicas, mensagens de texto, *chats*, poesias, desenhos, fotos) e a internet. Desta forma, encenam-se outras possibilidades de escrita literária, que apontam para o desejo de criar comunidade e descentrar a ideia de propriedade.

Referências

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland, (org.). **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BELUCCI, Mabel. Coalizões queer: aborto, feminismo e dissidências sexuais de 1990 a 2005 em Buenos Aires. In: **50 anos de feminismo: Argentina, Brasil e Chile**. Eva alterman Blay e Lúcia Avelar (Orgs). São Paulo: Edusp, 2017.

BRETON, A. (1924). **Manifesto do Surrealismo**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Tradução portuguesa de Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 4. ed. Lisboa: Vega, 2000.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Tradução de Julio Jeha. BH: EdUFMG, 2000.

LAGUNA, Fernanda. PAVÓN, Cecilia. **Ceci y Fer: poeta y revolucionaria**. Buenos Aires: Belleza y felicidad, 2002.

LUDMER, Josefina. Literaturas postautónomas 2.0. Propuesta Educativa [en línea].*[S.l.]*, v. 32, p. 41-45, 2009. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=403041704005>. Acesso em: 17/2/2023 às 08h48

PALMEIRO, Cecilia. **Desbunde y felicidad: de la Cartonera a Perlongher**. Buenos Aires: Recursos editoriales, 2011.

CAPÍTULO 6

O CORPO EM *ROTEIRO RECIFENSE E ORGIA*, DE TULIO CARELLA

Moacir Japearson Albuquerque Mendonça

Italo Tulio Carella foi um importante escritor, professor e intelectual argentino, convidado por Hermilo Borba Filho em 1960 para dar aulas na recém-criada escola de Belas Artes da então Universidade do Recife, atual Universidade Federal de Pernambuco. Confundido com um traficante de armas, foi preso e torturado pelo exército brasileiro. Dessa sua curta passagem por Pernambuco, escreveu duas obras, *Roteiro Recifense* (1965), uma coletânea de poemas em Espanhol, e *Orgia* (1968), estruturada como romance. As duas obras, configuradas como escrita de si, falam de uma memória essencialmente homoerótica, fruto dos encontros que o escritor tivera com homens, principalmente negros, do centro da cidade do Recife. Nelas, o corpo se configura como parte importante da narrativa, um corpo negro e erotizado. Neste texto, abordo como tal corpo aparece e qual a sua importância no feitio das obras, elaboradas com uma mesma matriz de memória. Um corpo que por vezes performa (ZUMTHOR, 2007) e é anatômico, Tateável, nada obtuso e condutor da narrativa em verso e em prosa, apresentando-se como parte central daquilo que é narrado, conduzindo o roteiro de um homoerotismo que é mais claro e contundente em *Orgia* e mais latente em *Roteiro Recifense*.

Italo Tulio Carella foi um dos principais intelectuais argentinos dos anos 1950 aos anos 1970, década de sua morte. Na passagem por terras pernambucanas, ele lançou as duas obras, separadas por um curto período de tempo, estruturadas em formas e em gêneros distintos: *Roteiro Recifeense*, em 1965, que se constitui como uma coletânea de poemas em Espanhol – noventa e seis ao todo –, e *Orgia*, em 1968, uma obra assumida como diário e estruturada como romance. Nas duas publicações, o homoerotismo é o moinho que levam a narrativas que também se descortinam, mediante naturezas distintas, sendo mais contundente em *Orgia* e mais latente e brumoso em *Roteiro Recifeense*. E o corpo, em especial o corpo negro, é a força que move esse moinho.

As duas obras mencionadas refletem, cada uma à sua maneira, as tensões da década de sessenta do século passado no Brasil e na Argentina e são moldadas pela memória, essencialmente homoerótica, do escritor. E o corpo se apresenta nessas obras como parte fundamental e é sobre ele que lanço discussões aqui. Um corpo apolíneo, erotizado, Tateável e, na maioria das vezes, factível, desejável e permissivo, sempre em uma performance pelas ruas da cidade. Esse corpo é objeto de desejo homoerótico e, continuamente, estrutura a narrativa à sua volta, (re)tecendo uma tensa combustão. Tulio Carella olha para esse corpo, objeto do seu desejo, como algo, muitas vezes mítico, a ser conquistado, pois “uns amam o rosto; outros, o corpo; há um grupo que adora unicamente o órgão viril” (CARELLA, 2011, p.189), como ratifica ele próprio em *Orgia*, definindo uma parte expressamente contida na obra: “O Aqui reside a felicidade não é um lugar geográfico, mas anatômico, e se refere ao pênis” (CARELLA, 2011, p.75). Um corpo que é colocado em situação de sublimação, em um altar itinerante, a partir da observação desses corpos que habitam a cidade. Não os altares das igrejas, algumas vezes visitadas por Tulio Carella em Recife, mas um altar de observação de uma obra de arte, moldada pela miscigenação brasileira e descrita ao longo da obra como que por alguém que estuda anatomia humana. E a conquista desse corpo, que nem

sempre é concretizada, é intempestiva, circulando pelas ruas da cidade do Recife como um *flâneur* em busca de uma experiência homoerótica possível.

Orgia, diário primeiro, foi lançada em 1968, com tradução de Hermilo Borba Filho para a língua portuguesa. A obra é composta por oito capítulos e apresenta estratégia tipográfica interessante: nos quatro primeiros capítulos, a voz predominante é em terceira pessoa e o escritor cria um alter ego, Lucio Ginarte, que narra a partir de uma perspectiva mais distante do leitor, e o tipo é em itálico. A partir do quarto capítulo, a voz em primeira pessoa toma seu protagonismo e a narrativa fica mais próxima do leitor, passando o tipo para o redondo. Parece que o expediente adotado por Tulio Carella serve para mostrar que, à medida que sua experiência com a cidade se torna mais íntima, ele deseja passar a mesma sensação ao leitor, mostrando uma intencionalidade de observação desses corpos em função do desejo, que está em diversas camadas do livro.

Tal intencionalidade também se reflete na forma como o autor retrata o corpo que é fonte de um desejo homoerótico claro e motivo de descrição com elementos anatômicos: “tudo nele se combina com graça e vigor: o cabeção sustentado por um robusto pescoço, os ombros largos e a pélvis estreita; a pele dourada, o cabelo louro e crespo constituem outros detalhes assombrosos” (CARELLA, 2011, p.119). Essa mesma forma de ver o corpo masculino é recorrente em *Orgia*, na qual corpos libertinos se apresentam como “um aparelho homeostático que se mantém a si mesmo: a cena obriga a uma justificação, a um discurso; esse discurso inflama, erotiza; o libertino ‘não aguenta mais’; nova cena se engatilha, e assim por diante, ao infinito” (BARTHES, 2005, p. 173). Essas cenas, em *Orgia*, são em grande número e descritivas de um corpo recorrentemente apolíneo e erotizado, como nesse trecho:

Astrogildo pergunta-me amavelmente se ao invés de café pode pedir uma cerveja. Pode, sim senhor. Seu rosto resplandece de felicidade: pelo menos não perdeu o dia. Admiro sua pele suave, de uma cor indescritível, ao mesmo tempo de fruta e metal, emitindo luzes douradas e datiladas. A perfeição física está em todo o corpo: cabeça, pescoço, mãos, cintura, pés, coxas, braços. Olha-me com olhos de melaço, ávidos(CARELLA, 2011, p.175).

Para Tulio Carella, em *Orgia*, o corpo é quase um outro personagem, reverenciado logo após a identificação daquele a quem intercepta no flerte nas ruas, nos mictórios, nos parques, na beira do rio ou no cais do porto. Ou apenas contempla com uma distância necessária a um possível contato que, muitas vezes, vem em seguida:

Caminho até o cais de Santa Rita. Sento-me na balastrada. É tarde e quase não se vê ninguém, respiro tranquilamente. Não demora a aparecer um negro que me olha e logo começa a urinar, fingindo esconder-se. Ao terminar, senta-se perto de mim. É robusto, forte e, na meia luz do lugar, só se veem com clareza os seus dentes CARELLA, 2011, p.97).

O ideal apolíneo também é reverenciado como o desejável em relação aos corpos dos homens que habitam a narrativa de *Orgia*. É verdade que não há uma descrição dos corpos de todos os homens os quais Tulio Carella anseia, mas quando ela há é no caminho da meticulosidade e da exaltação àquele ideal apolíneo, musculoso e viril. E, por mais de uma vez, essa descrição é mais meticulosa quando ele fala de King Kong, um jovem de tipo atlético. A interação entre o escritor argentino e o rapaz determina uma passagem importante do livro, na qual o escritor argentino narra a primeira relação sexual em mais de três páginas, numa narrativa de grande carga erótica e beleza. Já no primeiro encontro, ele descreve aquilo que vê à primeira vista no jovem:

Ao sair do Deserto¹ vejo um tipo hercúleo, com corpo de centauro, isto é, com um tórax largo. É alto, louro, meio amulatado, de cabelo crespo e queixo poderoso: um cabra². [...] Praticou o halterofilismo e adquiriu um corpo que é considerado perfeito entre os entendidos³. Devido a isto, à sua estatura e à sua força, o apelidaram de King-Kong. Caminhamos até a esquina do hotel e conversamos sensatamente, a respeitável distância um do outro (CARELLA, 2011, p. 115).

Nenhum outro corpo ganha esse *status* como o corpo de King Kong em *Orgia*, e talvez nenhum outro tenha performado mais do que o desse jovem lutador. É pensando nisso que chego ao entendimento de que o corpo era o principal objeto de desejo de Tulio Carella: o sujeito que narra esses diários não se revela apaixonado pelo intelecto ou pelo possível futuro de uma vida em comum. O olho do escritor argentino, em *Orgia* especificamente, é como mãos que vão mais longe do que suas próprias mãos naqueles corpos desejados:

Passo ao largo e sento-me à beira do rio. Otacílio não parece chegar. Admira minha camisa, que lhe parece fina e elegante, gostaria de uma como presente. Insiste em que seu amigo me deseja e devo deitar-me com ele para que não sofra tanto. Está louco de vontade, diz. E você? Eu não posso. Por que? Tenho um compromisso. [...]. O descaramento dos seus olhos claros, o lábio superior proeminente, a pele sedosa, o finíssimo pelo dourado que cobre seu antebraço. Toco em seu braço à maneira de despedida e o deixo antes que ele me deixe.-Júlio me segue, me persegue, me fala, me mostra seu pênis duro, me convida para Olinda, me olha im-

1 Um bar que é recorrentemente referido em *Orgia*.

2 O termo “cabra” é explicado no livro como sendo os tipos louros que tinham com cabelo crespo. (CARELLA, 2011, p. 102).

3 O termo “entendido” foi bastante usado até os anos oitenta do século passado, como correlato do termo gay. Hoje, tornou-se um termo menos usual.

plorando Júlio em toda a parte. Estou farto de Júlio (CARELLA, 2011, p.103).

De fato, o corpo em *Orgia* é um corpo vivo, assim como nos fala Zumthor (2007, p. 31), pulsante e que performa com grande carga homoerótica e que implica diretamente na composição da narrativa. Ele performa porque pulsa e vibra toda uma carga erótica e “recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra. Ora, o corpo (que existe enquanto relação, a cada momento recriado, do eu ao seu ser físico) é da ordem do indizivelmente pessoal. (ZUMTHOR, 2007, p. 38)”. Em *Orgia*, esse corpo é parte imprescindível daquilo que é narrado e se integra ao espaço do qual faz parte, naquele microcosmo do centro da cidade do Recife, levando em suas descrições as especificidades daquele indivíduo a quem pertence tal corpo que, como já dito, é apolíneo em sua maioria, bem como é o meio pelo qual o homoerotismo se estabelece, em uma narração na qual a escolha lexical também faz parte de um movimento transgressor, em uma linguagem clara e contundente:

Excita-me e vou para o seu lado. Ele tenta fracamente agir como macho, mas não demora em ceder e voltar-se de costa do que me aproveito para enfiar minha pica na sua bunda. Não é novato. Quero prolongar o mais possível esta união quando ele, masturbando-se, atinge o orgasmo. Não importa: Agente um pouco mais. Resiste, mas observo que depois de uns instantes de rebelião carnal satisfaz-se com os detalhes e analisa meu deleite, até que volta a participar do desejo. Quero que não me esqueça: cravo minhas unhas em seus ombros, mordo seu pescoço, pego seus pés com os meus, tudo sem deixar de mover-me como um êmbolo que produz calor e esfregação e, com isto, prazer. O gozo nasce na nuca, estende-se pelo peito, pelos membros, explode no pênis, que palpita e vomita grossas sementes líquidas em seu intestino. Depois

de lavar-se, jura que é a primeira vez que se submete (CARELLA, 2011, p.198).

Em *Roteiro Recifense*⁴, esse mesmo corpo aparece também erotizado, desejado e também é o centro de muitos dos poemas, mas ele parece receber outro tipo de véu, que o recobre com uma certa neblina. O homoerotismo está presente, e o corpo negro é trazido, recorrentemente, em imagens muitas vezes nítidas, com detalhes anatômicos, daqueles corpos que habitam o mesmo tipo de terreno, mas agora com luzes que ora o iluminam, ora o trazem as sombras. E a referência ao corpo negro nos poemas, quando não é direta, traz em suas camadas algo que remete à sombra e a um erotismo que sai à camada mais externa do poema, mas que muitas vezes se encontra subjacente:

PLENITUDE

A sombra lúcida nos possui
e vagamos, agitados de tanto mar,
de tanta noite que se modifica
pela luz do sol em suas lembranças.
Os corpos são de terra,
são de drogas frutadas
e rolam nos abismos
incansáveis da ternura.
O chifre da abundância
nos deixa cair
no conforto casto
e sentido do sossego
alheio ao povo.⁵

Este corpo, em *Roteiro Recifense*, também performa, no sentido antes referido, e também está inserido

4 Todos os poemas de *Roteiro Recifense* aqui foram traduzidos por mim do Espanhol para o Português. Eles constarão no corpo do texto em Português e nas notas de rodapé a sua versão original.

5 **PLENITUD** La sombra lúcida nos posee/y vagamos, turbados de tanto mar,/de tanta noche que se cambia/por luz de sol en el recuerdo./Los cuerpos son de tierra,/son de narcótico frutal/y ruedan a los abismos/infatigables de la ternura./El cuerno de la abundancia/nos va dejando caer/en el consuelo casto/y/sentido del sosiego/ajeno al polvo (CARELLA, 1965, p. 13).

em um certo espaço definido no qual habitam os entes do poema, como em *Orgia*. Na composição das estrofes, há também uma descrição desse corpo, mas menos detalhada, mais sucinta e menos explícita. É importante dizer que a escolha do título em *Roteiro Recifense* importa, assim como em *Orgia*. Tulio Carella parece pretender pormenorizar, em versos, certo roteiro de sua passagem pelo Recife e por distintos corpos, numa referência viva ao corpo que a contém, como se dá a ver no próximo poema:

MARINHEIROS

Carne de mar escura
carne de marinheiros caboclos:
a água salgada
tem tantos segredos
como a água doce.
Com corpo inesperado
o caboclo cruza o mar
ardente do verão
e engole aos goles a negritude.⁶

E como se identifica, do mesmo modo, em “Fonte viva”:

FONTE VIVA

O negro molha as águas
com um jato sonoro.
O caderno da abundância
verte topázios cintilantes.
Ardem as ânsias juvenis
nessa carne silvestre
que se levanta venturosa
para impor ao vento
uma estranha corda.
O negro mergulha na noite

6 **MARINEROS** Carne de mar oscura/carne de marineros caboclos:/el agua salada/tiene tantos secretos/como el agua dulce./Con cuerpo inesperado/el caboclo cruza el mar/ardiente del verano/y traga a sorbos la negrura. (CARELLA, 1965, p. 33).

com rumor de água fresca.
Uma gota salpica
o rosto da terra
enquanto as mulatas
varrem o Capibaribe.⁷

Parte significativa dos poemas apresenta imagens homoeróticas, o que comunga com sua obra em prosa *Orgia*. Nos poemas, o homoeotismo se apresenta velado, em camadas às vezes superficiais, mas, muitas vezes, profundas e que precisam ser decupadas para melhor entendimento. No prefácio de *Roteiro Recifense*, apresentação/abertura e também o primeiro poema do livro, lê-se o seguinte:

poemas escritos em Buenos Aires. Versos
de pura nostalgia pernambucana, dedicados
aos amigos bons e maus, ricos e pobres
da cidade do Recife, uma rosa negra do
nordeste brasileiro, onde o mar e os relógios
têm horas risonhas para o poeta.⁸

O tom de nostalgia impera nos poemas que compõem *Roteiro Recifense*, mas é uma nostalgia e uma saudade dos corpos dos homens, particularmente negros, que se atesta nos versos e que povoavam a urbe, provavelmente o mesmo centro da cidade de que fala parte considerável dos trechos de *Orgia*, continuamente em trânsito, o que é possível assimilar em

7 **FUENTE VIVA** El negro moja las aguas/con un chorro sonoro./El cuerno de la abundancia/vierte topacios chispeantes./Arden las juveniles ânsias/En esa carne silvestre/que se levanta venturosa/para imponer al viento/una extraña coyunda./El negro se ahueca en la noche/con rumor de agua fresca./Una gota salpica/el rostro de la tierra/en tanto que las mulatas/barren el Capibaribe. (CARELLA, 1965, p. 37).

8 No Original: *Poemas escritos em Buenos Aires. Versos de pura nostalgia pernambucana, dedicado a los amigos Buenos y malos, ricos y pobres de la ciudad de Recife, rosa oscura del nordeste brasileño, donde el mar y los relojes tienen horas resueñas para el poeta.* Além disso, é preciso dizer que *resueñas* inexistente no Espanhol. Aqui ocorreu provavelmente um erro de ortografia, quando acreditamos que quisermos dizer *risueñas*, traduzido como risonhas, para o Português.

VOO

Tu queres agarrar
o ritmo do vento matutino
no coqueiral.
Parece que tiveste
asas morenas
debaixo do pé descalço
e dançastes com o vento
palpitante e vivo
que respira o mar.
O ar desliza entre os dedos
e vai se render
as ardentes coxas
de verão e chuva
que se oferecem
em Pernambuco.⁹

Ou em

FUTEBOLISTA

(No Pina)
O mundo gira
delirante entre teus dedos.
Acabas de inventá-lo
da cor da alfarroba.
Segue-o e persegues
e tu es o mundo de sombra
que dá voltas pelo espaço:
sonhas que o estás criando
da terrível cor da noite.
Na liturgia dos teus dedos
gira o mundo delirante

9 **VUELO** Tu quieres asir /el ritmo del viento matutino/en el palmeral./Parece que tuvieras alas morenas/bajo el pie descalzo /y danzaras con el viento /palpitante y vivo/que respira el mar./ El aire resbala entre los dedos/y va a entregarse a los ardientes muslos /de verano y lluvia / que se ofrecen/ en Pernambuco.(CARELLA, 1965, p. 39).

e num zig zag explosivo
atravessa as coxas e alcança
a meta do suspiro.¹⁰

Presente em quase todos os poemas de *Roteiro Recifeense*, o corpo visto e desejado, é reconstruído poeticamente em imagens, nítidas ou veladas, que quase sempre remetem a uma vivência erótica – homoerótica tantas vezes —, fio condutor do poema, e do livro:

VAI E VEM

O vai e vem hospitaleiro
de teu corpo buscam
as teorias indescritíveis
na generosa sombra.
O vai e vem nos leva
e o vai e vem nos traz,
o maracujá se vende
a água do mar se dá.
Uns vêm e outros vão
para a cana de açúcar.
As crinas do vento
galopam em tua cabeça.¹¹

A imagem construída nesse último poema, “Vai e Vem”, diz muito sobre como Tulio Carella tece a maioria dos seus poemas em *Roteiro Recifeense*. A alusão a ao menos dois corpos em afluência sugere encontro sexual, no qual o ritmo se impõe, tanto nos recursos sonoros do poema, como no conjunto desse roteiro, ao mesmo tempo, por uma

10 **FUTBOLISTA** (En Pina)/ El mundo rueda/delirante entre tus dedos./Acabas de inventario/ del color de la algarroba./Lo sigues y persigues /y tu eres el mundo de sombra /que da vueltas por el espacio: /sueñas que lo estás creando /del terrible color de la noche./En la liturgia de tus dedos/rueda el mundo delirante /y en un zig zag explosivo/ atraviesa los muslos y alcanza /la meta del jadeo.(CARELLA, 1965, p. 67).

11 **VAIVEN** El vaivén hospitalario/de tu cuerpo recoge/las teorías inefables/en la generosa sombra./El vaivén nos lleva/y el vaivén nos trae, /el maracujá se vende el agua de mar se da./ Unos vienen y otros van /a la caña del azúcar./Las crines del viento/galopan en tu cabeza. (CARELLA, 1965, p. 41).

cidade, Recife, e por uma memória, a de um estrangeiro que nela vivencia encontros e prazeres. Em *Roteiro Recifense*, esse contato é sempre íntimo, de pele a pele, não se tratando de idealização. Está lá, posto e instaurado, podendo ou não se concretizar, mas não fica somente no plano das ideias, assim como também se dá em *Orgia*. É a Carne do Desejo, como nesse próximo poema, que anuncia uma experiência possível e factível:

CARNE

Em nós está presente
a atávica experiência
de homens e mulheres
Inconclusos, que somente agora
têm chegado ao seu esplendor.
Pegam carne do desejo
e se jogam na grama macia,
às margens do Capibaribe,
enquanto isso o frevo os cultiva
com seu inesgotável ritmo carnal.¹²

Este corpo em *Roteiro Recifense* está vivo, também performando e está ligado ao espaço ao qual habita, em uma intersemiose desejável. Tal espaço compreende as ruas e a beira do rio, assim como seu porto agitado, como vemos em *Orgia*. A configuração do corpo, que nesta última obra é bastante detalhado em sua anatomia, em *Roteiro Recifense* toma algumas vezes contornos etéreos, mas sem deixar a sua consubstancialidade terrena, pois os entes que fazem parte do poema são tangíveis e também possíveis de serem tasteados:

FOGUEIRAS

As margens do ar fermentam
quando tocam tua pele, que devora

12 **CARNE** En nosotros está presente/la atávica experiencia /de hombres y mujeres /inconclusos, que sólo ahora/han llegado a su esplendor./Toman carne del deseo/y se echan en el césped tierno,/a orillas del Capibaribe,/mientras el frevo los cultiva/con su inagotable ritmo carnal.(CARELLA, 1965, p. 51).

a sombra lírica da nostalgia.
A rua de fogo se queima
ao ver os bombeiros desnudos
e o ar nos embriaga
de lembranças incompreensíveis.
Os bombeiros trazem água fresca
para este rio de chamas
que cruza o rosto da cidade.
Água de sexo e sinos.¹³

Dos remates

As duas obras de Tulio Carella aqui elencadas fazem parte de uma mesma memória, revisitada quando o autor já estava em uma Buenos Aires mergulhada em uma ditadura, assim como o Brasil daquele momento, que o corpo é uma das causas propulsoras do homoerotismo, que se apresenta, de certa forma, com aspectos diferentes nas duas produções. E isso não é impune: eram esses corpos que o escritor ansiava, aventurando-se pelas ruas, becos, parques, bares e mictórios. Um corpo que conduz o narrador ao desejo, tecendo um fio narrativo ora insidioso em *Orgia*, ora um tanto *mousseux*, nos poemas de *Roteiro Recifense*. A maneira como as duas obras são estruturadas, uma como diário em prosa, outra como roteiro em versos, enfatiza o protagonismo do corpo em todo o processo de tessitura e produção dessas memórias, marcadas pelo homoerotismo.

A visão desses corpos afeta a escrita de Carella, ou poderíamos dizer, move essa escrita, que busca reencontrá-los em seus textos, mantendo viva a experiência do prazer, ainda que em um mundo marcado pela homofobia. Tulio resgata e refaz essa experiência, em que o corpo atua como protagonista em *Roteiro Recifense* e em *Orgia*, duas

13 **HOGUERAS** Las márgenes del aire fermentan /cuando tocan tu piel, que devora/la sombra lírica de la nostalgia./La calle del Fuego se quema/al ver los bomberos desnudos /y el aire nos emborracha/con recuerdos incomprensibles./Los homberos traen agua fresca/para este río de llamas/que cruza el rostro de la ciudad./Agua de sexo y campanadas. (CARELLA, 1965, p. 87).

obras talhadas de uma mesma memória, afetada diretamente por uma cidade exótica e tropical para o escritor argentino que por ela passou.

Referências

- BATAILLE, George. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CARELLA, Tulio. **Orgia. Diário primeiro**. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor, 1968.
- CARELLA, Tulio. **Orgia: os diários de Tulio Carella, Recife, 1960**. São Paulo: Opera Prima, 2011.
- CARELLA, Tulio. **Roteiro Recife**. Recife: Imprensa Universitária, 1965.
- CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: FFLCH-USP, 1996.
- FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. **O desejo homoerótico no século XX**. São Paulo: Scortecci, 2015.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- MACHADO, Alvaro. **Introdução. A trajetória de uma confissão** In: CARELLA, Tulio. **Orgia**. São Paulo: Opera Prima, 2011.
- CHAUÍ, Marilena. Laços do desejo. In: NOVAES, Adauto. (org.). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, Leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CAPÍTULO 7

A CAÓTICA HARMONIA DE GLAUCO MATTOSO

Susana Souto Silva

O título deste texto foi decalcado da apresentação que o autor faz do seu título mais experimental, o *Jornal Dobrabil* (JD):

Resumindo e concluindo, ao caso visual soma-se o caos textual, e ambos são multiplicados pelos caos autoral, numa perfeita harmonia caótica – paradoxo emblemático da própria contradição inerente à minha biografia de poeta apolineobarroco e arcadionisíaco (MATTOSO, 2001, n.p.).

Entre tantos livros assinados por Glauco, o JD é emblemático dessa harmonia caótica glauquiana, pois reúne textos de diversos gêneros, autores (incluindo-se aí vários heterônimos do autor), línguas, além disso, circulou de dois modos distintos, inicialmente, em folhas avulsas enviadas pelo correio para leitores selecionados e, posteriormente, em edição luxuosa. Glauco experimenta não só modos de compor textos de difícil classificação quando ao gênero literário, mas também modos distintos de circulação (que exigem modos outros de recepção), inscrevendo-se, inclusive numa espécie de arte postal, ao enviar os números (sem “um”) para leitores escolhidos, como Augusto de Campos, Caetano Veloso, Leila Mícolis, entre outros.

Apolineobarroco e arcadionisíaco

Os neologismos “apolineobarroco” e “arcadionisíaco”, são duas palavras-valise que nos dizem da pluralidade não excludente da obra glauquiana, que se recusa a encaixar-se nas denominações consagradas de movimentos e períodos literários. Essas palavras são não apenas novas, como híbridas, na medida em que associam elementos que estão originalmente em campos distintos: duas entidades mitológicas (que figuram entre as mais citadas por filósofos, poetas, romancistas, dramaturgos, compositores), Apolo e Dionísio – ora vistos como opostos, ora pensados como complementares – e duas referências explicitamente literárias: Barroco e Arcadismo. “Apolineobarroco” cria mais um efeito de sentido, pois, como palavra-valise, contém também o vocábulo “neobarroco”¹. Barroco, apolíneo, dionisíaco, árcade são termos que remetem ao repertório glauquiano, em que os opostos se encontram, ou se chocam, na “harmonia caótica” dos seus textos múltiplos.

Assim como Apolo e Dioniso, Caos e Harmonia nos levam à mitologia grega, em que parece que tudo já foi dito, mas nada foi, nem poderá, esgotado. Caos está no início do mundo, e é a fonte da qual saem Geia, Tártaro e Eros. A primeira tem como traços “[...] a doçura, a submissão, a firmeza, cordata e duradoura, não se podendo omitir a *humildade*, que, etimologicamente, prende-se a *húmus*, “terra”, de que o *homo*, “homem”, que igualmente provém de *húmus*, foi modelado” (BRANDÃO, 1996, p. 185). O Tártaro é o “local mais profundo das entranhas da terra” (BRANDÃO, 1996, p. 186), local que, posteriormente, torna-se a região do Hades em que criminosos nefastos padecem suplícios permanentes. Mas é também de Caos que nasce Eros, o deus

1 Para Sarduy, que propõe esse conceito: “El barroco europeo y el primer barroco colonial latinoamericano se dan como imágenes de un universo móvil y descentrado, pero aún armónico... el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico... La mirada no es solamente infinita: como hemos visto, en tanto que objeto parcial se ha convertido en objeto perdido... Neobarroco, reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo. Arte de destronamiento y de la discusión” (SARDUY, 1999, p. 183).

do amor, “[...] dotado de uma natureza vária e mutável” (BRANDÃO, 1996, p. 186). Em uma das muitas versões do mito, Eros traduz a “complexo oppositorum”, a união dos opostos: “Eros procura superar esses antagonismos, assimilando forças diferentes e contrárias, integrando-os numa só e mesma unidade” (BRANDÃO, 1996, p. 189). Já harmonia é apresentada na versão tebana como filha de Ares e Afrodite, tendo se casado com Cadmo. Seus descendentes foram amaldiçoados por ser ela fruto de uma relação adúltera (KURY, 2003, p. 170).

Por vias desusadas ou indiretas, harmonia nos leva a uma personagem emblemática da poesia, Orfeu, aquele que perde a sua amada duas vezes (não conheço narrativa mais dolorosa, em duas vezes é experimentada a perda radical, a morte, da amada). Quando da primeira vez, Orfeu entoava cantos tão belos que comove os deuses e tem permissão para resgatar Eurídice do Hades. Descumpra a promessa de não olhar para trás e, novamente, perde-a; agora, pela segunda e definitiva vez. Segundo Junito de Souza Brandão (1993), após a perda definitiva da sua amada, “metade de sua alma” (expressão que aparece pela primeira vez nesse mito), Orfeu perde também a harmonia (junção de partes, em grego); portanto, incompleto, ele não pode mais compor, cantar, e lança-se no abismo, em uma das versões de sua morte, ou, como nos narra outra versão, é dilacerado pelas Mênades que o desejam, mas não conseguem seduzi-lo. A harmonia, portanto, remete-nos à junção de partes, e, via Orfeu, à elaboração poética. Caos e harmonia, afinal se revelam menos opostos do que a princípio poderíamos pensar. Em Glauco, a perda, da visão, do amor, da plenitude, perfeição, não leva ao silêncio, antes, é transformada em canto. Assim é que, ao ficar completamente cego, no início dos anos 90, interrompe a sua produção marcadamente visual e concentra-se na elaboração de sonetos (cuja etimologia nos leva a som pequeno), forma fixa em que elaborou uma obra vastíssima.

Esse movimento, aliás, é muito recorrente na leitura de Glauco Mattoso, que desconstrói estereótipos e indica aproximações entre

o que parecia distante, em seu próprio movimento vário e mutável, em sua escrita desconcertante, assim, erótica, que pode ser também pensada como caleidoscópica² (o seu pseudônimo parece pela primeira vez em um poema intitulado “Kaleidoscopio”, 1974), orientada pelo movimento e pela multiplicidade de elementos (referências, artes, áreas do conhecimento, línguas) em contínua reordenação, em constante movimento:

KALEIDOSCOPIO [1974]

Relendo cartas com olho unico.
Delenda Carthago com olho punico.
Lenda escripta com olho rúnico.
Lente elliptica com olho conico.
Mente espirita com olho cynico.
Demente hysterica com olho clinico.
Semente hermética com olho cyclico.
Serpente heretica com olho biblico.
Sentença enclitica com olho obliquo.
Substancia lithica com olho liquido.
Sciencia critica com olho logico.
Verdecencia cryptica com olho glauco.
Experiencia optica com olho cego.
(MATTOSO, 2001, n.p.)

O caleidoscópico não é apenas título do poema, é mecanismo de ordenação, junção/separação dos seus versos, em que repetição/novidade se constitui como um par não mais opositor, mas complementar, a partir do giro do seu mecanismo. O olhar, assim como no mitema de Orfeu, é central. Olhar para trás, para o passado, para o lido, agora reescrito, dissolve o que é visto, mas não como morte que paralisa,

2 Desenvolvi essa noção de modo mais sistemático, em minha tese de doutorado, “O caleidoscópico Glauco Mattoso” (2008), da qual retomo algumas questões neste texto.

e sim como possibilidade de refazê-lo em outra organização possível, mesmo após a perda da harmonia. O elogio do olhar, no poema, em consonância com caleidoscópico, vai do “olho único”, passando pelo “olho glauco” (referência à doença congênita que o levou à cegueira total na década de 90), até chegar ao paradoxo do último verso: “Experiencia optica com olho cego”³.

Cada verso evoca um conjunto de citações, colhidas em vasta memória de leituras, que tenta reunir, unir de novo, os textos despedaçados, assim como o corpo de Orfeu, não mais para restaurar a harmonia perdida, mas para lidar com a fragmentação constitutiva do nosso mundo, marcado, segundo suas palavras, por uma “[...] literatura finissecular que, como o adjetivo já diz, parece fim de feira, todo mundo catando e reaproveitando restos, sobras e xepas”⁴. Além da dessacralização da escrita, assim como do poeta e da poesia, evoca aqui a dimensão mercadológica da escrita, “feira”, e também a ausência de critérios seguros, estáveis, consensuais, de valor para orientar a seleção do que será incorporado, “restos”, “sobras” e “xepas”.

Glauco convive de modo tenso com a diversidade, a contradição e a multiplicidade. Ele, que fez biblioteconomia, parece ceder ao impulso de impor ordem ao caos, de ordenar sua vasta memória em prateleiras de criteriosa biblioteca. Basta ver a quantidade de textos que escreve sobre seus próprios livros, as notas de rodapé, os posfácios e prefácios. Ele nos orienta nesse percurso, o leitor não fica abandonado, nem sozinho; ao lado do Glauco poeta, há o Glauco crítico literário, pesquisador, bibliotecário, conduzindo nossa leitura, retomando o percurso da sua escrita. Ele chega mesmo a criar um heterônimo crítico, Pedro Ulisses Campos, que se desdobra como múltiplas referências: biográfica, Pedro, seu nome de batismo, que remete ao santo do dia do seu nascimento, 29 de junho; canônica, Homero; experimental, Joyce,

3 As imagens do cego como oráculo, em várias narrativas da Antiguidade podem ser associadas de modo profícuo às relações propostas por diversos poemas de GM, não apenas nesse, sendo uma de suas obsessões.

4 Disponível em: <http://glaucomattoso.sites.uol.com.br>. Acesso em: abr. 2007

Campos, os irmãos Haroldo e Augusto; como se não bastassem tantas referências, ele ainda faz mais uma, à Pontifícia Universidade Católica de SP, PUC. Cada peça desse quebra-cabeça nos leva a outros jogos, convida-nos a sair do previsível:

[...] a obra mattosiana corre o risco de erro na avaliação, ao ser passada a limpo, quando deveria ser passada a sujo, ou seja, ao invés de ser estudada como transgressiva a partir de parâmetros ‘normais’, talvez fosse o caso de considerá-la excêntrica mesmo sob o prisma da transgressão, partindo-se da abjeção rumo à dignidade resgatada (CAMPOS, 1999, p. 14).

Diante da caótica harmonia esse escritor parece ser também movido pelo desejo de controle da recepção, pelo projeto de ordenar, ainda que provisória e precariamente, o caos de uma perspectiva própria, conduzindo o/a leitor/a por um percurso que ele institui, já que no âmbito do seu texto pode, ou pretende poder, impor alguma ordem, ainda que essa ordem se limite com a desordem de um texto que se faz como desafio ao bom senso e ao bom gosto.

A mistura de referências constrói uma espécie de pletora da escrita leitura, na medida em que escreve diversos gêneros (autobiografia, conto, romance, poema visual, soneto, ensaio...). Uma das referências que Glauco colhe da tradição é o “*Manifesto Antropofágico*”, de Oswald de Andrade, retomado, por seu caleidoscópio no seu *Manifesto Cropofágico*, publicado também no *JORNAL DOBRABIL*:

Praticamente toda a minha produção poética se deu entre 1975 e 1981, ou seja, dos vinte e quatro aos trinta anos. Nesse período fiz circular meu título mais conhecido, o panfleto satírico *JORNAL DOBRABIL*, que reciclava influências contraculturais, concretas e modernistas, inclusive a Antropofagia, sob o esca-

tológico rótulo de “Coprofagia”[...]. (MATTOSO, 1999. “Advertência”)

Onde o manifesto oswaldiano termina, inicia-se o glauquiano, reivindicando a devoração do que foi eliminado, no final do processo digestivo (núcleo metafórico em ação): a merda. É, então, mais uma vez, iniciado o movimento, o processo digestivo. Movimento este que não pára, que continuamente produz novas devorações, uma vez que o excretado é de novo ingerido, digerido, para ser novamente excretado, em uma cadeia sem fim e também sem finalidade, sem teleologia.

Uma interpretação mais óbvia que marca uma distinção entre a proposta oswaldiana e a glauquiana é a de que Glauco Mattoso não pressupõe a possibilidade de escolha do que merece e do que não merece ser digerido/lido. Tudo, inclusive o que é tido como imprestável (representado pela metáfora da “merda”), pode ser cardápio de novas devorações, sem mais possibilidade de uma perspectiva hierárquica e seletiva, baseada em valores que poderiam ser demarcados, numa postura radicalmente iconoclasta, na qual já não é mais possível selecionar, escolher, eger, o que será incorporado por aquele que come/lê/(re)escreve, inserido num movimento de harmonia caótica, em que o baixo e alto se encontram, em que a merda é elevada do cu à boca. Tudo pode ser digerido alegremente, sem interdição, inclusive e principalmente, a merda, que se caracteriza, no processo digestivo, como o não nutritivo, o imprestável, do que, ao contrário da ingestão, deve ser eliminado:

Manifesto Coprofágico

Mierda que te quiero mierda
Garcia Loca

a merda na latrina
daquele bar da esquina
tem cheiro de batina

de botina
de rotina
de oficina gasolina sabatina
e serpentina

bosta com vitamina
cocô com cocaína
merda de mordomia de propina
de hemorróida e purpurina

merda de gente fina
da rua francisca miquelina
da vila leopoldina
de teresina de santa catarina
e da argentina

merda comunitária cosmopolita e clandestina
merda métrica palindrômica alexandrina

ó merda com teu mar de urina
com teu céu de fedentina
tu és meu continente terra fecunda onde germina
minha independência minha indisciplina

és avessa foste cagada da vagina
da américa latina.
(MATTOSO, 2001, n.p.)

Marcar traços distintivos entre o manifesto de Oswald de Andrade e o de Glauco Mattoso não é um modo de negar essa relação, ou de instaurá-la em termos hierárquicos (o que entraria em contradição com o questionamento da hierarquia proposto na devoração da merda) apenas de pontuar as diferenças que ela institui e destaca, pois todo diálogo é feito de retomadas e distanciamentos, de aproximações e discordâncias. No entanto, as mudanças não são da ordem da oposi-

ção e Oswald de Andrade se configura em toda a produção glauquiana como uma forte e continuamente celebrada referência. Para mantermos viva a noção de escrita caleidoscópica, Oswald é uma das pedras desse instrumento, que continuamente se reconfigura como referência, seja nos procedimentos, seja nas citações de poemas glauquianos, seja na escolha de fazer jornal, de escrever manifesto, de transitar, assim, como Oswald, por diversos gêneros da escrita, insurgindo-se como alguém confinado a um conjunto específico de estratégias de produção e circulação.

A presença insistente de uma mesma rima – “ina” – reforça a ideia de um movimento circular. No JD, a sua formatação alinha os versos à direita, de modo a ressaltar a associação entre a palavra final de cada verso, a rima externa; essa circularidade é completada com a associação, simultaneamente melopaica, fanopaica e logopaica, da última palavra do primeiro verso com a última do último verso, a saber: “latrina” e “latina”. A merda surge como lugar de encontro não hierárquico das mais diversas classes sociais, referências artísticas, políticas.

O registro escatológico permite a leitura da palavra “merda”, tanto em seu sentido primeiro, como excremento, como também parece remeter a um sentido metafórico, uma vez que se pretende um manifesto, um texto que se caracteriza como portador de propostas acerca de algo, que remete a uma ação desejável e propagada, no caso, uma proposta de reflexão sobre a produção literária. Mesmo afirmando que o vocábulo “merda” não é usado em sentido metafórico, Hansen (1986, p. 30) se contradiz ao escrever que “[merda] é o que se produz na leitura, pela transformação de textos e objetos, e que altera os modos da mesma recepção”. Se a palavra “merda” não for lida em sentido metafórico, como afirma Hansen (1986), essas associações, que vinculam a palavra à recepção, não são possíveis, afinal “merda”, em sentido pretensamente literal,

não indica o ato de recepção, de leitura, o que pode ser verificado em qualquer dicionário.

Em diálogo com o texto oswaldiano, o manifesto glaucoiano abole a idéia de seleção e promove a recuperação de referências que poderiam ser vistas como não desejáveis, como marginais por excelência. Essa insistência é reforçada pela reiteração da palavra “merda” explicitamente em sete dos vinte e quatro versos, com denominações sinônimas (“bosta” e “cocô”) em dois outros versos, o verso oito e o nove, e, nos demais, de forma elíptica. Hansen (1986) vê essa reiteração como um procedimento em que:

Afirmar a merda, atolar-se nela, espalhá-la em sua materialidade bruta e informe de objetos e letras ruminados vão constituindo procedimento que priva a recepção dos engates imaginários previstos, pois é expelida a faculdade de evocar coisas ausentes na literalidade literal da merda onipotente que ocupa tudo. Sem espaço para sonho, divagação, nostalgia e utopia, fantasmas românticos, ou para qualquer espécie de memória e sua ascese, fantasma finalista de várias versões [...] (HANSEN, 1986, p. 45).

Os procedimentos adotados pelo autor operam, segundo Hansen, na recepção do texto, a ruptura com os “engates imaginários previstos”, nos quais os sentidos do texto poderiam ancorar-se e justificar-se, como “sonho”, “divagação”, “nostalgia” ou “utopia”. Sem um *telos*, o poema apresenta-se apenas como um jogo liberto de qualquer objetivo demarcável que o justifique ou que constitua o fundamento do seu sentido. Além disso, esse manifesto se faz já em um tempo no qual não há movimentos coletivos demarcados, como o Modernismo, que pretendeu (e em diversas medidas, conseguiu) promover uma mudança nos modos instituídos de pensar a arte, em suas diversas formas. Glauco Mattoso vive e escreve em um tempo em que a noção de coletividade e a possibilidade de impacto amplo de um texto já está esgarça-

da por uma sociedade que não atribui mais, assim como na década de 20 do século 20, poderes transformadores aos artistas e à arte, uma das misérias da contemporaneidade. A merda aqui é tratada também em sua dimensão política, quando se pensa não só no caso do Brasil, mas se amplia para a América Latina, renomeada de “Latrina”, em um poema manifesto publicado num período de vigência de muitas ditaduras no Cone Sul, como Brasil, Chile, Argentina, Paraguai, Uruguai.

Alguma conclusão

Na vasta produção de Glauco Mattoso, multiplicam-se e misturam-se de modo vertiginoso textos, autores, temas, tempos, gêneros, artes, línguas, projetos poéticos e políticos. Tentei acompanhar alguns dos giros do caleidoscópio Glauco Mattoso que deslocam e problematizam concepções de leitura, escrita e memória, a partir da análise de poemas de sua autoria, em diálogo com seus textos (auto)críticos, já que, em pelo menos três frentes, Glauco interpela as possibilidades de compreensão do ato de leitura e suas complexas relações com o processo de escrita: 1. em poemas, contos, romances, em que aciona uma ampla memória de leituras, associando, de modo direto e indireto, autores, textos, mo(vi)mentos, artes, línguas, culturas, tradições; 2. em textos assinados por seu heterônimo crítico, Pedro Ulisses Campos, nos quais analisa sua própria obra; 3. em ensaios, dedicados a temas diversos, e no tratado de versificação *O sexo do verso: machismo e feminismo na regra da poesia* (MATTOSO, 2010), no qual investiga procedimentos de elaboração poética.

É já emblemática dessa harmonia caótica, a variedade e quantidade do que este autor produziu. Estamos diante de uma escrita que, assim como um caleidoscópio, movimenta-se por vasto e vario território, de gêneros textuais (poema visual, soneto, manifesto, romance, conto, cordel...), línguas, tempos, movimentos, desnordeando o leitor, em especial, o crítico que se debruça sobre sua obra. Como auxílio luxuoso

dos que se deixam seduzir pelo caleidoscópio Glauco Mattoso vem o crítico Glauco Mattoso, que se desdobra também aí em diversos autores, para conferir harmonia, ordem, ao que parece disperso, ou melhor, para nos ajudar a aceitar a dispersão como uma ordem passível de ser compreendida como símile do mundo fragmentado que habitamos.

A impressionante, porque vasta e vária, memória de GM nos auxilia a compor e resgatar a nossa própria memória, associada à escrita e à leitura, uma memória em que Caos e Harmonia se encontram, em que Barroco e Arcadismo não se distinguem, em que Apolo e Dionísio se (con)fundem, enfim, uma memória recriada continuamente pelo mecanismo do caleidoscópio, emblema de multiplicidade e movimento, entre caos e harmonia, que, afinal, não são tão opostos assim.

Referências

BAKHTIN, M. **Questões de Literatura e de Estética**. A Teoria do Romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini *et al.* São Paulo: Hucitec, 1988.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Volume I. Petrópolis: Vozes, 1996.

BUTTERMAN, S. **Brazilian literature of transgression and postmodern anti-aesthetics in Glauco Mattoso**. San Diego: San Diego State University Press, 2003.

CHARTIER, R. (org.). **Práticas da leitura**. Tradução de Cristiane Nascimento. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

DANTO, A. C. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: EdUSP, 2006.

DANTO, A. C. Arte e significado. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (orgs.). **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 20005. p. 579-590.

DANTO, A. C. **A transfiguração do lugar-comum**: uma filosofia da arte. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

HASEN, J. A. **O imerdável**. Revista USP, 1986.

KURY, Mario da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2003.

MATTOSO, G. **Paulisséiailhada: sonetos tropicais**. São Paulo: Edições Ciência do Acidente, 1999.

MATTOSO, G. (1981). **JORNAL DOBRABIL: 1977/1981**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

MATTOSO, G. Glauco Mattoso. Site oficial do poeta. Disponível em: <http://glaucomattoso.sites.uol.com.br>. Acesso em março de 2010.

MATTOSO, G. **Tratado de versificação**. São Paulo: Annablume, 2010.

SARDUY, Severo. **Obra completa (2 vols.)**. Paris/Madrid: Unesco/ALLCA XX, 1999.

CAPÍTULO 8

TEMPO EM DEVANEIO: A INFÂNCIA NA POESIA DE JORGE COOPER

Lys Lins Calisto

| Introdução

A obra de Jorge Cooper (1911-1991) foi escrita ao longo dos quarenta e quatro anos de produção artística do poeta. Em vida, Cooper publicou apenas duas antologias: *Um sonho pelo avesso* (1986) e *A solidão que soma* (1990). Há ainda uma terceira antologia, *Noite nova: vigília*, publicada postumamente, em 1991. Apenas em 2010, a obra completa e inédita veio a público, composta pelos livros: *Achados*, *Poesia sem idade*; *Linha sem traço*, *Poemas (Quando em São Luís)*, *Os últimos*, *Os últimos II*, *Os últimos III* e os *Últimos IV*. Os livros foram escritos nas diferentes cidades habitadas por Jorge Cooper, dentre elas, Maceió, sua cidade natal, Rio de Janeiro e São Luiz. Sobre este fato biográfico, Susana Souto, especialista na obra do escritor, destaca:

Em nenhuma das cidades que morou, Rio, Maceió ou São Luís do Maranhão, porém, Cooper consegue aderir aos grupos de poder e prestígio, provavelmente devido às suas posições políticas de esquerda, um co-

munista que faz vigorosas críticas ao Estado brasileiro e ao seu caráter patrimonialista, defende a necessidade da revolução e o fim da propriedade privada, como afirma e reafirma, em conversas com amigos e em entrevistas (COOPER, 2010). Assim, ausente dos grupos de poder e dos círculos literários de prestígio, só publicou em vida seleções de poemas, nenhum livro integralmente (SOUTO, 2013, p. 1).

É importante pensar o longo tempo percorrido pela obra até a sua publicação, destacando a dinâmica de sua criação e demografia editorial. Esta trilha traçada na invenção do livro também se insere numa esfera temporal que circunda o contexto editorial da época, quase sempre inalcançável para um escritor de posicionamento político divergente dos grupos influentes e dominantes daquele período.

Como num jogo combinatório, Cooper compõe seus poemas, quase sempre muito breves e extremamente depurados. O exagero talvez esteja na obsessão de dizer cada vez mais com menos, muito menos.

Os poemas analisados neste trabalho se inserem no livro *Poesia sem idade*, escrito entre os anos 1950 e 1968, no Rio de Janeiro, onde morou com a sua esposa Stella Cooper e com o seu filho Charles Cooper, nesse livro e ao largo de toda a sua obra, encontramos a extrema brevidade, poemas que são construídos em torno de um número reduzido de palavras e quase nenhuma pontuação. A palavra é traçada com radicalidade, longe de apetrechos, sem concessões com o excesso.

O poeta nascido em Alagoas, filho de pai inglês e mãe alagoana, tece os poemas a partir da memória, que em alguns momentos está situada na infância, e que por sua vez, desenha-se no tempo. Em certo sentido, em sua obra há toda uma poética pensada a partir desse profundo estranhamento que é a nomeação de si mesmo no mundo e no tempo:

Azo

Falei ao eco
para que sem mim
falasse minha voz
– Minha alma sou eu sem pessoa
em minha voz
Na voz do eco
onde ora esteve minha voz
certo por lá também andei eu
sem pessoa
Na pessoa de minha voz
(COOPER, 2013, p. 106)

Em *Poesia sem idade*, a infância é associada ao tempo, muitas vezes em um movimento de rememoração. A temática da infância que encontramos na poesia, revela muitas vezes, o tempo da alegria e do devaneio. Alguns poemas que abordam a relação entre infância e tempo, foram selecionados e serão aqui analisados.

A infância encontra o tempo

Em *Poesia sem idade*, o tempo habitado no intervalo entre a infância e a velhice cria um ambiente de metáforas e imagens que servem à obra, tomando a memória, por consequência, como tema de reflexão. Em “Parecença” (COOPER, 2010, p. 110), o poeta sugere que infância e velhice são imagens que se confundem e se visitam mesmo que estejam em momentos temporais distantes:

Parecença

Ainda não me entendia de gente
e meu avô já era bem velhinho
Mostrou-me um dia um seu retrato
– Era o rapaz em sonho de menino
Confesso me foi completa a parecença
(Que sabia eu de mocidade e velhice)

– Se o rosto de meu avô era engelhado
tinha que ele então vivesse sempre rindo
(COOPER, 2010, p. 110)

No retorno ao passado, por meio da rememoração, o poeta procura assegurar a presença da criança em sua obra, tentando, assim, reter a alegria do tempo vivido. Cooper vê na linguagem poética a possibilidade de criar outros sentidos para o tempo, ao aproximar semelhanças entre o moço e o velho. O verso inicial implica numa expressão popular para designar a infância, fase em que o entendimento enquanto indivíduo está em constante construção e transformação. Ao escrever o verso: “Ainda não me entendia de gente”, o poeta se vale de uma construção metafórica realizada na imagem do entendimento de si mesmo e da realidade, marcando, de certo modo, uma temporalidade que se encontra no passado e é apontada pelo estado de percepção variável da criança.

Gaston Bachelard, no livro *A poética do devaneio* (2018), mais precisamente, em seu belo ensaio sobre Filosofia da Arte, intitulado “Os devaneios voltados para a infância”, chama a atenção para a percepção do tempo e das narrativas construídas a partir das lembranças que se misturam com aqueles fatos que nos são contados quando crescemos: “A história de nossa infância não é psiquicamente datada. As datas são repostas *a posteriori*; vêm dos outros, de outro lugar, de um tempo diverso daquele que se viveu. Pertencem exatamente ao tempo em que se conta”. (BACHELARD, 2018, p. 100). Desse modo, a pequena narrativa que se constrói dentro do poema é atravessada por uma história da infância contada a partir, não de uma data precisa, mas de um estado de consciência em que a noção desenvolvida pela criança acerca das suas experiências está em constante transformação.

A noção de tempo relacionada à infância é muito mais que um lugar (im)preciso da palavra, a imaginação elaborada do passado está à frente da data que responde a esse momento. O poeta, então, por meio

de um fato contado, expressa os sentidos aproximativos entre o antes e o agora. Sobre isto, Bachelard ilumina:

Essa antecedência de ser se perde nos longes do tempo, entenda-se, nos longes do nosso tempo íntimo, nessa múltipla indeterminação dos nossos nascimentos no psiquismo, porquanto o psiquismo é experimentado em muitas tentativas. Incessantemente o psiquismo forceja por nascer. Essa antecedência de ser e essa infinitude do tempo da lenta infância são correlativas. A história — sempre a história dos outros! —, aplicada aos limbos do psiquismo, obscurece todas as potências da metamnésia pessoal. Entretanto, psicologicamente falando, os limbos não são mitos. São realidades psíquicas inapagáveis. Para ajudar-nos a penetrar nesses limbos da antecedência de ser, os raros poetas vão trazer-nos suas luzes. Luzes! Luz sem limite! (BACHELARD, 2018, p. 107)

Mais adiante, os versos revelam lembranças da infância. O retrato que lhe é mostrado pelo avô, põem no cerne do poema a imagem do menino sonhador que se expressa naquele retrato do passado. Ao se deparar com o retrato, a criança que habita o poema encontra *parecença*, ou seja, a percepção infantil opera de modo a gerar aproximações entre o passado do avô e o seu presente. É a imagem do passado em afinidade com o agora. O verso que se coloca entre parênteses revela, mais uma vez, a noção turva que a criança carrega sobre o tempo. Os parênteses são recursos criados pelo poeta para enaltecer a imaginação livre da criança: “(Que sabia eu de mocidade e velhice) /-Se o rosto de meu avô/ era engelhado/tinha que ele então vivesse sempre rindo” (COOPER, 2010, p.110). A imagem do riso é uma ocasião para se perceber a beleza do transcorrer do tempo.

Jorge Cooper trata neste poema sobre a indefinição do tempo a partir da ausência de noções estagnadas e já estabelecidas sobre o tema, que a criança carrega consigo. Para entender com mais clareza esta chave de leitura revelada no poema, trago este trecho retirado do livro “Esse ofício do verso” (2019), de Jorge Luis Borges:

[...] gostaria de dizer que cometemos um erro bastante comum ao pensar que ignoramos algo por sermos incapazes de defini-lo. Se estivermos num humor chester-toniano (a meu ver um dos melhores humores em que se pode estar), diremos talvez que só podemos definir algo quando nada soubermos a respeito dele (BORGES, 2021, p. 25).

A partir dessa definição proposta por Borges, pode-se compreender que a criança do poema é aquela que melhor compreende o tempo, pois, nada ou pouco se sabe a respeito dele. A criança cooperiana está distante de noções alheias à sua própria experiência e, por isso, elabora a sua própria compreensão acerca das trilhas do tempo que se apresentam para ela quando se depara com o retrato do avô: “o rapaz em sonho de menino”. O sorriso do avô é o elemento que aproxima a imagem do “rapaz em sonho de menino”, de outrora, do rosto “engelhado” capturado hodiernamente. A imagem do tempo é, então, redescoberta.

Tempo sonhado

A *imagem redescoberta*, expressão que tomei emprestada de Bachelard (2018), para analisar o tempo no universo da infância impressa na poesia, segue sendo revelada no poema “Indagação”. Aqui, mais uma vez, a voz poética retoma a antítese da *velhice* e da *meninice*, apontando para um lugar em que essa oposição se impõe como reveladora no poema.

Indagação

Dentro da velhice
Preso pelo tempo
Mocidade e meninice
para lá do tempo
– De desandarem a correr atrás do tempo
Onde encontrar o relógio
que volte de correr
atrás do tempo
(COOPER, 2010, p. 157)

O “de” manifesta um aspecto linguístico presente na fala da criança, o poeta escreve pensando a língua, de modo que, ao trazer essa marca da oralidade manifestada na infância, oferece o efeito linguístico que desvenda o tempo e atua sobre a palavra, a escrita e a língua.

Os deslocamentos temporais na poesia de Jorge Cooper compreendem o que Barthes chama de “logro”: “O tempo, se é que podemos intuir essa identidade, é um logro: a indiferenciação e a inseparabilidade de um momento de seu aparente ontem e de outro de seu aparente hoje bastam para desintegrá-lo” (BARTHES, 2010, p. 33).

Há um resgate à fala da criança. A poesia cooperiana enxerga a relação que se estabelece entre a criança e a palavra, extraíndo dessa experiência a minúcia desse brevíssimo e intenso momento representado em versos, versos possuidores da delicada genialidade de quem os criou.

O pensamento do filósofo Santo Agostinho poderá dialogar com o sentido de indagação ao qual o título do poema e seus versos remetem: O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se quiser explicá-lo a quem me fizera a pergunta, já não sei (AGOSTINHO, 2019, p. 296). Nestes versos, o poeta interroga-se acerca dos sentidos do tempo, toma forma o labirinto do tempo redescoberto em seu contexto poético. A voz poética opera com o efeito da dúvida em relação ao tempo que se apresenta movediço, combinando,

de modo sutil sugere o sentido interrogativo, sem, no entanto, recorrer explicitamente ao sinal de pontuação.

O poeta suprime a pontuação, sua presença faria o poema transbordar, Jorge Cooper sempre optará por não acumular, traço que ditará os caminhos da sua contenção poética. Por outro lado, a indagação está ali como um convite para adentrar na invenção de sua escrita. A ausência da pontuação, marca incisiva de sua obra, trará a dúvida que encerra o poema, não como uma pergunta meramente ilustrativa, é a poesia que desacostuma o leitor e o faz entrar na dança da novidade de sua obra.

De certo modo, o poeta indaga acerca do tempo, não o torna instrumento de sua dúvida, eliminando todo e qualquer vestígio de submissão que possa existir entre a palavra e o tempo. Assim como em Agostinho (2019), a ideia acerca do tempo tende a libertar-se do verbo para, então, realizar-se. A poesia necessita desenvencilhar-se de qualquer ruído que oprima seus versos, tomando distância das meras definições que estão sempre a esgotar os sentidos. Por outro lado, a poesia é repleta de insinuações: o tempo sabe-se por ele mesmo, desobediente ao verbo, desobediente à palavra. Jorge Cooper escreve como quem desobedece, como quem encara seu próprio modo de escrever poesia. O tempo é fluxo contínuo que não carece de explicações, o tempo aqui se realiza como expressão poética. A passagem escrita por Borges, no ensaio “O enigma da poesia”, ilumina essa reflexão:

Ora, se pensamos sobre a expressão de algo, tornamos a cair no velho problema de forma e conteúdo; e se pensamos sobre a expressão de nada em particular, isso de fato não nos rende nada. Assim, respeitosa-mente recebemos essa definição e passamos adiante. Passamos à poesia; passamos à vida. E a vida, tenho certeza, é feita de poesia. A poesia não é alheia — a poesia, como veremos, está logo ali, à espreita. Pode saltar sobre nós a qualquer instante (BORGES, 2019, p. 10).

Pode-se, então, dizer que, é na expressão poética que Cooper encontra o tempo, jamais o submetendo às definições que se fecham ou se elabora fora de seus próprios contornos. Ou, para retomar o que foi escrito mais acima, é na imaginação poética que acontece o encontro entre poesia e tempo, sem sobreposições ou definições que se fecham, pelo contrário, abrem-se para o(a)leitor(a), as mais diversas possibilidades de leitura e possibilidades de sentidos, em sua maioria, provisórios e transitórios.

Os devaneios da criança solitária

Percebendo de modo abstrato o tempo ausente, “Menino morto” consagra a infância como uma imagem reveladora do tempo. O eu lírico do poema “entra na composição de um verdadeiro mundo do passado infantil, mundo que parecia em si mesmo resguardado do tempo aos olhos do menino, destinando-se a continuidade imperecível, impregnada de eternidade” (ARRIGUCCI JR, 1990, p. 235). Destacamos o poema:

Menino morto

Como me encontro longe de mim
De mim quando nasci
Longe já de hoje de manhã
Mais longe porém de si mesmo
está o menino morto
(O menino que nasceu morto)
– Longe da eternidade
que está viva dentro de mim
Enquanto eu não me for morto
(COOPER, 2010, p. 111)

Observa-se que, no poema, a palavra “longe” se repete por cinco vezes, esta distância que deriva da ausência de si mesmo e do eterno, pode ser percebida como um devaneio do menino morto.

No verso “Longe já de hoje de manhã”, o passado está no presente, bem como no futuro. Na expressão “nasceu morto” imprime-se também a antítese nascer e morrer, e, nela estende-se a infância. O encontro foi vivido, vivido na distância da vida que pertence a um outro tempo e que se realiza na imagem do eterno, “Longe já de hoje de manhã [...] / – Longe da eternidade/ que está viva dentro de mim” (COOPER, 2010, p. 111).

Enternecer é garantir a permanência do tempo. As articulações da morte no poema são registros mnemônicos da infância. É sobre a infância — enquanto elemento que designa o tempo — que descansa o poema. O devaneio do menino morto existe tão somente por uma poética do devaneio, como propõe Bachelard (2018). A análise dos poemas que se seguem, busca concluir a discussão e reflexões acerca da infância e a sua relação com o tempo, em *Poesia sem idade* (2010), começando com “Infortúnio” (COOPER, 2010, p. 134) :

A criança é feliz como um animal
Vive
Não pensa
– (Que viver não é pensar)
O infortúnio no homem começa
quando um dia lhe foge a infância
e chega o adulto
A pensar

Neste poema, a voz poética lança um olhar acerca da infância e da sua falta, revelada a partir do sentimento de infelicidade transmitido pela ausência da criança ao ser substituída pelo adulto. À essa sensação, curiosamente, o poeta remete à fuga e não à perda: “O infortúnio no homem começa/ quando um dia lhe foge a infância”. No poema, elaboram-se os sentidos antagônicos de felicidade e infelicidade, do pensar e do imaginar. A criança cooperiana é toda imaginação. É por essa experiência que perpassa a sua existência.

É na experiência mediada pelo devaneio que toma forma a imaginação. Ao viver sem pensar, como sugere o poema, a criança vivencia uma relação de eternidade com o tempo.

Longe de parâmetros pré-fabricados e dentro de sua cósmica imaginação, marcada também por imagens de devaneios, a infância está localizada no limbo que antecede o ser enquanto indivíduo pensante dentro de uma estrutura profundamente normativa que se espalha e se expande na vida adulta. Cooper é um poeta que faz o/a leitor/a penetrar nesse instante que é a infância, iluminando-o com a lanterna de suas palavras. Um movimento que Bachelard explicará:

Que tensão de infâncias deve estar de reserva no fundo do nosso ser para que a imagem de um poeta nos faça reviver subitamente as nossas lembranças, reimaginar nossas imagens a partir de palavras bem reunidas! Porque a imagem de um poeta é uma imagem falada, e não uma imagem que os nossos olhos veem. Um traço da imagem falada basta para nos fazer ler o poema como o eco de um passado desaparecido (BACHELARD, 2018, p. 114).

O poema é carregado de um tom pesaroso acerca da fuga da infância e de seu *desaparecimento* — por assim dizer. É como se o ser inquieto, inventivo e transgressor, capaz de criar outros mundos, desse lugar ao adulto que se prende ao próprio pensamento, sem deixar-se devanear, sem perceber saltar-lhe aos olhos a poesia. “Nos seus devaneios a criança realiza a unidade da poesia”, afirma Bachelard (2018, p.124). Por fim, o arquétipo da criança cooperiana reaparece e desperta o *estado de alma*¹, como conceitua Bachelard ao se referir à infância) apresentado e observado na leitura do poema “Zanga”:

1 Citação original: “Em todo caso, o devaneio da infância conhecerá um grande benefício se se aprofundar no devaneio de um poeta. Em nós, ainda em nós, sempre em nós, a infância é um estado de alma”. (BACHELARD, 2018, p.125)

Diz a mãe ao filho mais novo
que não para de chorar
– Anda
Vai pro quintal
Olha a lua
(Quando este choro há de parar)
De aí a instante torna a criança
(as mãozinhas por enxugar)
e diz
– Mamãe
a lua estava na bacia d’água
Se desmanchou quando fui pegar
(COOPER, 2010, p. 148)

A calma é metaforizada pela figura da lua. Ao aconselhar a criança a ir ver a lua para cessar o choro, a mãe redescobre a imagem da lua como aquilo que se apresenta com contornos que brilham sob o olhar da criança. Ainda na primeira estrofe, há a palavra “pro”, trazendo para o poema um elemento linguístico presente na oralidade, apontada não somente pelo travessão, mas por essa marca da oralidade que se apresenta na fala da mãe, ao aconselhar a criança a seguir rumo ao quintal, espaço do entorno da casa, fora de seu ambiente interno.

A infância, então, atualiza o tempo, e lança-se para os contornos da metáfora guiada pelo princípio sensorial da criança: “a lua estava na bacia d’água / Se desmanchou quando fui pegar” (COOPER, 2010, p. 148). Quando lemos este poema nos transportamos para uma infância que se realiza na linguagem. A imagem da criança solitária aparece elaborada, mais uma vez, agora junto à *presença símbolo* da lua. A criança não procura a lua no céu usando o sentido da visão. Ela segue um outro caminho, o caminho da poesia que enxerga na água que está dentro da bacia, o reflexo e o retrato da lua. Em seu devaneio, a criança busca apanhá-la com a mão, e não se contenta apenas em observá-la, mas, logo, a experiência mostra-lhe que o reflexo se desmancha. A lua,

então, desintegra-se, e a criança retorna com os vestígios que deixam as suas mãos molhadas. Para Bachelard:

Parece que, se aprofundamos nosso devaneio na direção da infância, enraizamos mais profundamente a árvore do nosso destino. Permanece aberto o problema de saber onde o destino do homem tem suas verdadeiras raízes. Mas, ao lado do homem real, mais ou menos forte para endireitar a linha do seu destino, apesar do choque dos conflitos, apesar de todas as perturbações dos complexos, há em cada homem um destino do devaneio, destino que passa diante de nós em nossos sonhos e ganha corpo nos devaneios (BACHELARD, 2018, p. 131).

É a criança solitária cooperiana habitando mais uma vez o poema, a memória passa a ser construída de modo diferente, não apenas a partir dos fatos. Os poemas em que a infância aparece voltam-se para a inconstância, para o desprendimento da verdade e de uma certeza última, abrindo-se para as possibilidades da imaginação. O poeta vive a brincadeira com as palavras, transportando-se no tempo e no espaço do poema.

Para compreender a memória da infância, levarei em consideração o pensamento de Bachelard, para quem a memória “[...] é um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações. Toda a nossa infância está por ser reimaginada. Ao reimaginá-la, temos a possibilidade de reencontrá-la na própria vida dos nossos devaneios de criança solitária” (BACHELARD, 2018, p. 94). O que estará em evidência é a criança solitária de Jorge Cooper. É por esse estado de espírito que o poeta alcançará os mais altos voos nas ruínas do passado, reatualizado na memória. Na primeira parte de *Poesia sem idade*, encontramos o poema “Rude critério”, que se elabora a partir da relação entre infância e memória:

Rude critério

Dos mais velhos
em criança aprendi
– Não leva as coisas a sério
aquele que de tudo ri
Inocente que eu era
Não me intrigava o rude critério
– Ignorava houvesse por trás da face
do homem sério
a caveira sempre a rir
(COOPER, 2010, p. 100)

A precisão das rimas, a zelosa ironia, carregada de um tom filosófico, caro ao escritor, elaboram os poemas em que a infância emerge rente à memória do poeta. O poema abre-se à memória e suas primeiras experiências com o mundo, onde habita o campo fértil das palavras que fazem aflorar a poesia. “Rude critério” é um poema em que o esquema de rimas toantes e alternantes predominam, organizadas nas sílabas finais das palavras: “aprendi, ri, rir”; “velhos”, “sérios”, “critério”.

A criança elabora o tempo a partir do estranhamento da metáfora e das aproximações de sentidos, indo muito mais para uma compreensão do mundo que parte do princípio da imaginação. Aqui, o poeta se veste de imaginação, reproduzindo imagens do riso, do lúdico, e da ironia. É através da evocação da lembrança da infância que “o poeta resgata a memória de um passado vivido, reatualizando-o na intensidade de um momento presente, fixado num quadro para sempre” (ARRIGUCCI JR, 1990, p. 52). Esta atualização temporal que se impõe no poema pode ser entendida como o instante da existência poética na infância. Gaston Bachelard reconhece a infância como um estado de espírito que é acessado no centro da ação poética:

Portanto, as teses que queremos defender neste capítulo visam todas a fazer reconhecer a permanência, na alma humana, de um núcleo de infância, uma infância imóvel, mas sempre viva, fora da história, oculta para os outros, disfarçada em história quando a contamos, mas que só tem um ser real nos seus instantes de iluminação – ou seja, nos instantes de sua existência poética (BACHELARD, 2018, p. 94).

A criança que habita a obra cooperiana é solitária. É em sua solidão que os devaneios criam sentidos para o mundo. “Assim, as imagens da infância, imagens que uma criança pôde fazer, imagens que um poeta nos diz que uma criança fez, são para nós manifestações da infância permanente. São imagens da solidão. Falam da continuidade dos devaneios da grande infância e dos devaneios de poeta” (BACHELARD, 2018, p. 95). A infância permanente e os devaneios da voz poética trilham caminhos em “História Vazia”:

História vazia

À boquinha da noite
era que mais se metia meu pai em mim
Então ganhava eu o portão
para vê-lo do fim da estrada sem fim
vir pequeno que nem eu
(anão)
em direção a mim
Seus passos que a distância resumia
mais o anão agrandavam,
(Cresciam-no)
E o menino que me parecia
era menino só em mim
E eu menino sem irmão
– Que meu pai comigo não brincava
Não se dizia jamais senão cansado
(O burro de carga
a que foi não foi se referia)
(COOPER, 2010, p. 112)

O título do poema remete à narrativa que se insere na memória, inicialmente ambientada no período da noite, a criança solitária que encontra na noite um punhado de companhia na espera do pai. O retorno do pai é um devaneio da criança que busca eliminar a falta, o vazio. Esse vazio que toma conta do poema é aquele que impulsiona a espera e o momento do encontro. É a impressão de um tempo íntimo da infância trilhada pelo devaneio, conforme escreve Bachelard:

Assim, as imagens da infância, imagens que uma criança pôde fazer, imagens que um poeta nos diz que uma criança fez, são para nós manifestações da infância permanente. São imagens da solidão. Falam da continuidade dos devaneios da grande infância e dos devaneios de poeta (BACHELARD, 2018, p. 95).

A criança que vê o pai ao longe, impressiona-se com a ilusão de vê-lo em um tamanho menor, ilusão possível pela distância. Ao passo que a distância entre o menino e o pai vai diminuindo, o pai vai ganhando um tamanho cada vez maior. A criança solitária tem a imaginação alimentada pela figura paterna que se aproxima. Neste devaneio, a criança lança-se para o tempo infinito da imaginação: “Quando sonhava em sua solidão, a criança conhecia uma existência sem limites. Seu devaneio não era simplesmente um devaneio de fuga. Era um devaneio de alçar vôo” (BACHELARD, 2018, p. 94).

Com a imagem do pai mais nítido graças à sua aproximação, o menino que ele via no pai, vai desaparecendo e tornando-se “menino só em mim/ E eu menino sem irmão”. No poema, são os olhos que revelam o significado da imagem do pai que se aproxima e vai deixando aos poucos de ser pequeno, tornando-se grande, ao mesmo tempo em que se aproxima. O sentido daquela visão da infância é explicitado no verso “para vê-lo do fim da estrada sem fim”. A imagem, então, vai se formando cada vez mais nítida à frente da criança.

A visão do menino enxerga o pai que se aproxima. Ao chegar mais perto do pai, o sonho do menino que verá o pai como uma criança, como similar a si mesmo, logo vai desmanchando-se e a solidão da criança oferece-se novamente como um estado de devaneio mais próximo da realidade dura dos adultos:

Que meu pai comigo não brincava
Não se dizia jamais senão cansado
(O burro de carga
a que foi não foi se referia)
(COOPER, 2010, p. 112)

A brincadeira não acontecia, o pai já não mais aparenta a semelhança com uma criança desenhada pela distância, o cansaço toma conta do sonho nutrido pelo menino. A imagem da distância e da aproximação é chave de leitura para o poema: quando longe, o pai parecia-lhe um menino semelhante a ele, e à medida que se aproxima as características de criança desmanchavam-se e o foco da imagem torna-se um pouco mais nítido: o adulto, enfim, revelava-se. A metáfora do pai pequeno em distância é altamente reveladora e ornada de uma perspectiva poética inerente ao devaneio da criança. É na metáfora da distância que o menino alça voos e encontra a liberdade de sonhar e elaborar sentidos para o vazio da história que se desenha frente aos seus olhos.

Considerações finais

A infância que habita a poesia de Jorge Cooper traça caminhos que são revelados pela memória e pelo tempo. É a partir deste temário que se elabora parte de seu projeto literário. Em *Poesia Sem idade* e ao largo de toda a obra, a concisão é matéria de seu experimento: “Mas essas coisas fazem parte de sua técnica, única, diferente, pessoal, com a palavra cabível, o termo exato, a expressão necessária, a imagem adequada, sem artifícios pré-estudados”, explica Wanderley Gusmão,

em texto crítico relançado em apêndice na *Poesia completa* (GUSMÃO, 2010, p. 352). O nada invade o tempo, a poesia não representa, é a impressão das coisas ancorada às temporalidades. O movimento que se estabelece entre o primeiro e o último verso de seus poemas é breve e acontece com toda a intensidade da profusão do agora, o que estabelece, por si só, uma relação temporal com a escrita. O ir e vir da memória é do mesmo modo experimentado, ao passo que os acontecimentos se inserem na dimensão temporal do instante, nos deslocamentos que virão e nas rasuras do que foi. Diversas são as vezes em que a infância se situa na obra como um espaço do devaneio, num tempo de distensão aliado à consciência imaginante. Pensar o tempo na poesia que se lança às múltiplas possibilidades da palavra, é transgredir os limites da linguagem e atribuir sentidos provisórios à elaboração criativa que se dá no poema. Em entrevista a Ricardo Oiticica, Cooper fala:

A poesia para mim tem (ou tem tido) lugar. É (ou tem sido) meu modo de descobrir, de experimentar ou de suportar a tensão do acontecimento, de defrontar o que escapa a qualquer política e, ao mesmo tempo, de afrontar as políticas ou os discursos do “fato”. Outra maneira de dizer que a poesia, para mim, é (ou tem sido) o irresistível (COOPER apud OITICICA, 2010, p. 375).

Nesta entrevista, observa-se o poeta atribuindo sentidos para a poesia, que por sua vez, se apresenta como aquilo que não se resiste, pois é irreprimível. Na visão do poeta, trata-se do irresistível que provém da vontade incontrolável de significar a realidade da vida. Cooper explica de modo certo o sentido de sua escrita, criada do insuportável e do irreprimível. Toma-se nota do lugar transitório da experiência poética do escritor. Como afirma David Arrigucci (1990, p. 46): “É por essa experiência profunda que toma rumo e passa a vida”.

Como um inventor, o poeta nos faz crer que, se a poesia é um dos destinos da palavra, a literatura é uma forma de ler o mundo, e que o tempo ausente nem sempre significa um tempo perdido, mas um tempo vivido e imaginado como quem é sonhador de palavras.

Trata-se de uma composição poética que não recusa o tempo, ao contrário, mostra-o sempre cindido, deslocado, nunca coincidente consigo mesmo. O tempo é o elemento central que orbita e espreita os poemas: “Onde encontrar o relógio / que volte a correr / atrás do tempo” (COOPER, 2010, p. 157).

Em seus poemas, a memória, a infância, a retomada do passado e até da própria linguagem são lugares frequentados incessantemente, com seu cenário embaçado, e que retorna apenas quando suas palavras lhe permitem, para encontrar os versos que brincam fora do tempo. A obra de Jorge Cooper é um convite à beleza, um desenrolar de si mesma, que, não raro, empresta ao quadro geral da poesia contemporânea em Língua Portuguesa, uma dinâmica surpreendente.

Referências

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução de J. Oliveira e A. Ambrósio de Pina. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2019.

ARRIGUCCI JR, David. **Humildade, Paixão e Morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

BARTHES, Roland. **Diário de luto**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

COOPER, Jorge. **Poesia completa**. Organização de Fernando Fiúza. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos; Cepal, 2010.

GUSMÃO, Wanderley de. Um poeta diferente. *In: Poesia Completa*. Organização de Fernando Fiúza. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, Cepal, 2010.

OITICICÀ, Ricardo. Entrevista Jorge Cooper. *In: Poesia Completa*. Organização de Fernando Fiúza. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, Cepal, 2010.

SILVA, Susana Souto. **Muito além do cartão postal: a cidade lembrada de Jorge Cooper**. In XV Congresso Internacional ABRALIC, 2017, Rio de Janeiro. Anais. Rio de Janeiro, 2017. p. 4867- 4878. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522244096.pdf. Acesso em: mar. 2023

CAPÍTULO 9

PESSOA, DESASSOSSEGO, POLIFONIA: ATOS DO DRAMA EM GENTE NA REVISTA *ORPHEU*

Ana Clara Magalhães de Medeiros

Fernando Pessoa, povoando de poetas o modernismo português, tornou-se nome incontornável da literatura universal. Como defende o crítico Richard Zenith, em biografia monumental de Pessoa recentemente publicada (2022), “pode-se dizer que os quatro maiores poetas de Portugal do século XX foram Fernando Pessoa” (ZENITH, 2022, p. 25). A partir da produção bibliográfica do autor e do extenso aparato crítico (português, mas também brasileiro, estadunidense, latino-americano, europeu...) que orbita em torno do *fenômeno* pessoano, podemos apreender o antes e o depois de Pessoa na produção literária lusitana. Não raro, até hoje, somos surpreendidos com algum fragmento pessoano encontrado ou revisto por seus estudiosos, trazendo aos leitores um sabor de *descobrimento* que precede e procede do poeta fingidor.

Com o intuito de atrelar o princípio da “dispersão literária” (ZENITH, 2022, p. 32) que rege a obra pessoana a um contexto europeu marcado, simultaneamente, pelo esvaziamento das “experiências comunicáveis” (BENJAMIN, 1987, p. 114) e pela “desilusão diante da guerra” (FREUD, 2020, p. 99), no período que vai da eclosão da Primeira Guerra Mundial (1914) aos anos 1930 (Pessoa falece em 1935), que-

remos destacar como as publicações pessoais na Revista *Orpheu*, em 1915, testemunham certa “condição de desassossego” (MEDEIROS, 2017; MEDEIROS; SILVA JR; NETO, 2021; MEDEIROS; ANDRADE; SILVA; ALMEIDA, 2022).

Walter Benjamin, filósofo alemão contemporâneo de Fernando Pessoa (embora ambos jamais tenham se lido um ao outro), avaliou que a difusão desenfreada da informação foi decisiva e mesmo responsável, no final do século XIX e significativamente após a Primeira Guerra Mundial do XX, pelo declínio da arte de contar histórias. Diz o crítico em seu celebrado ensaio “Experiência e pobreza” (de 1933):

(...) está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos (BENJAMIN, 1987, p. 114).

No presente estudo, analisamos uma revista literária que teve seus dois volumes publicados, em solo português, no mesmo período histórico referido por Benjamin: 1915, portanto, no decurso da Primeira Guerra Mundial. Diante da pobreza de experiências comunicáveis, a literatura parece recorrer a novas possibilidades de escrita, uma vez que a necessidade de dizer, em um mundo marcado pelo desassossego, persiste. As formas tradicionais de comunicar esfacelam-se: “Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie” (BENJAMIN, 1987, p.115-116). A literatura portuguesa participa desse cenário de ruptura dos modos tradicionais de produzir e disseminar a palavra literária fragmentando-se em gentes (autores inventados), em revistas (artísticas) e ainda em um livro-infinito, que não será

tema direto de nossa discussão neste capítulo, mas que fundamenta, sem dúvida, nossa concepção mesma de desassossego. Refiro-me, evidentemente, ao *Livro do desassossego* pessoano que, no entendimento de Jerónimo Pizarro (2013, 2023), está dividido em pelo menos duas fases, ambas situadas no interlúdio histórico que sobremaneira nos interessa neste esforço: a primeira de 1913-20 e a segunda já de 1929 a 1934.

A partir do referido *Livro* (que seria publicado somente em 1982, tendo forma sempre variável conforme o editor ou a editora que o enfrenta), temos erigido o conceito de desassossego enquanto categoria estética, mas também ética de análise da matéria literária. Nesta linha, a “condição de desassossego” habita todo o livro em prosa de Pessoa, sem deixar de ser igualmente notável em escritos de poesia, ortônimos como heterônimos. Se a era da “reprodutibilidade técnica”, observada por Walter Benjamin (1987), contribuía para certa decadência da capacidade de intercambiar experiências, o mal-estar na cultura (FREUD, 2021) parece ganhar espaços antes mais restritos no tecido social e na subjetividade individual. O desassossego, enquanto condição humana refratada em obra literária, responde simultaneamente a esses dois processos: angústia, cansaço, desconcerto diante de um mundo que cada vez mais resume-se à informação, avanço da técnica e corrosão das experiências interpessoais. Para definir a segunda parte do livro, Pizarro, na edição brasileira que mais recentemente editou (2023), afirma:

(...) o tédio, o *spleen*, o cansaço, a indiferença e todos os sentimentos que confluem no desassossego já não estão associados a cenários imprecisos, estrangeiros, exóticos, heráldicos, improváveis, atemporais e, em última instância, decadentistas (...) mas sim a cenários com nome próprio, história e localização geográfica, e que esse croqui urbano é um estado de alma e, en-

quanto tal, uma paisagem, num sentido metafórico (PIZARRO, 2023, p. 12).

Tédio, *spleen*, cansaço e indiferença são estados humanos que “confluem no desassossego” – conforme apreensão do importante crítico pessoano – e se misturam à cidade, a Lisboa mais precisamente. Dessa maneira, a “coisa real por fora” se torna mais intensa, visível e passível de ser experimentada pelas pessoas de Pessoa na medida em que é também “coisa real por dentro” (CAMPOS, 2014, p. 200), para ficarmos com jogo proposto por Álvaro de Campos já em 1928, no seu tão celebrado quanto inquietante poema “Tabacaria”.

Seguindo em direção ao nosso objeto central de estudo nesta oportunidade, as aparições pessoais em *Orpheu*, cumpre dizer que as duas revistas de 1915 são povoadas por sujeitos clivados, estrangeiros de si mesmos, a assistir da ascensão tecnológica que se espraia em máquinas – confundidas com as multidões que tomam as ruas. Diz o Álvaro de Campos, que tem sua “estreia pública” (PIZARRO; CARDIELLO, 2014, p. 19) justamente em *Orpheu*, com a “Ode Triunfal”: “Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!/ Ser completo como uma máquina!/ Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo!” (CAMPOS, 2014, p. 49). O anseio de completude é inquietante na obra de Pessoa, tão fragmentária em textos e poetas. Na “era da reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 1987, p. 165), em território lusitano, o drama em gente lança-se como uma forma de interpretação ativa e produtiva do “destino português” (LOURENÇO, 2016, p. 25).

Nossa leitura, assim, parte da categoria de “drama em gente”, densamente estudada no trabalho de doutoramento de José Augusto Seabra, que se publicou no livro *Fernando Pessoa ou o poetodrama* (1974). Vale frisar que a fortuna crítica sobre Pessoa é quase tão “vulcânica” – o termo é de Zenith (2022, p. 27) para se referir ao nosso poeta – quanto a escrita dele mesmo. É certo que, desde o ano da morte do autor, vem-se formando uma bibliografia infinita em torno da obra,

da vida e do fantasma (imortal) de Pessoa. Fazemos tal destaque para indicar que, sob certo ponto de vista crítico, a visão de Seabra (publicada nos anos 1970) pode ser considerada “superada”. Contudo, dada a especificidade do livro em que se publica esta nossa discussão (obra não especialmente dedicada aos estudos pessoanos, voltada para o público brasileiro de estudantes de graduação e pós-graduação em Letras, cada vez menos familiarizados com temas e investigações mais circunscritos à literatura portuguesa), entendemos que esse *retorno* crítico pode resultar em avanços na pesquisa que procura relacionar o “drama em gente” e a polifonia – sendo esta última uma categoria axiológica que propicia a interação viva (e por vezes conflituosa) de vozes e consciências, conforme preconizações de Mikhail Bakhtin (2011, 2020). Um dos nossos intuitos, ainda, é efetivar, de modo prático, uma crítica literária de feição polifônica (tomando-se uma vez mais as lições bakhtinianas), capaz, portanto, de por em interação vozes múltiplas (e muitas vezes em disputa) que compõem a fortuna crítica sobre Pessoa, seja no nosso tempo (Zenith, Pizarro, Ferrari, Sepúlveda...), seja nas gerações antecedentes (Lourenço, Seabra, Prado Coelho...), todos responsáveis por fomentar nosso imaginário pessoano inacabado (e insaciável).

A respeito do invólucro dramático que envolve a galáxia de personagens-autores de Pessoa, o crítico orientado por Roland Barthes salienta:

Insistentemente se referiu Pessoa ao caráter “dramático” da sua poesia. Mas o acento posto no que ele chamou o “drama em gente” – fórmula célebre e ritual, que é uma das falsas pistas a que se têm atido tantos críticos – fez concentrar a atenção sobre a hipótese de um drama da personalidade psicológica (os “desdobramentos de personalidade” de que o poeta reclamava) e não sobre a natureza dramática da própria poesia. E, entretanto, têm sido mantidas na sombra outras pistas que, ao contrário, situando-se não já ao nível psico-

lógico mas poético, rasgam uma abertura que nos permite uma aproximação mais fecunda (SEABRA, 1974, p. XVIII).

Seabra afirma que não toma a categoria do drama em gente sob o viés de um desdobramento psicológico de Pessoa (como o fez certa crítica que o antecedeu¹, notadamente a de João Gaspar Simões), mas da dramaticidade inerente à sua poesia, ou ao tecido literário de um modo geral. O pensador identifica as engrenagens do drama pessoano a partir do diálogo das linguagens poéticas dos heterônimos no interior da obra (das obras), expresso também nos volumes da revista artística por nós revisitada. Portanto, na pista investigativa legada por Seabra, fazemos o exercício crítico de tomar como ponto de partida um problema que envolve o sujeito poético e sua pluralidade materializada em textos literários, independentemente de quaisquer outras interpretações (de cunho psicológico, psicanalítico ou biográfico) que se tenham produzido ao longo deste já quase um século de estudos devotados a Pessoa.

Pensar no caráter dramático da obra do supra Camões no seio do Modernismo Português, movimento difundido em revistas literárias que se perpetuaram até o crepúsculo do neorrealismo (com a Revolução de 1974), implica um processo de *redescoberta* que assume, neste esforço, a conotação de *revisão*. Revisão da categoria de drama em gente sob a mirada de Seabra, por meio da leitura e interpretação do seu funcionamento em dois volumes de uma revista de vida curtíssima, que, no entanto, apresentou marcos na produção poética lusitana da primeira metade do século XX (não apenas com as pessoas

1 Uma importante referência para se pensar as “fases” da crítica pessoana tal como se apresentaram cronológica e ontologicamente é o estudo de Pedro Sepúlveda: “A redução crítica da heteronímia” (SEPÚLVEDA, Pedro. **Revista Estranhar Pessoa**, Lisboa, n. 4, p. 63-76, out. 2017). Sepúlveda entende que o livro *Pessoa revisitado*, de Eduardo Lourenço, publicado em 1973, responde (por oposição) a essa tradição crítica. No presente estudo, nós procuramos evidenciar como Seabra, quase que concomitantemente (entre 1971 e 1974), faz gesto similar, buscando lançar as bases para uma nova posição analítica sobre a obra pessoana, tomando por eixo central a vocação dialógica do drama em gente.

de Pessoa, mas também com Sá-Carneiro, Almada Negreiros, dentre outros poetas e agitadores culturais).

Em um país usualmente alheio às efervescências culturais do núcleo hegemônico do capitalismo europeu, Portugal amargou, no princípio do século XX, uma posição marginal em relação ao restante do continente. Se em França, Itália e Inglaterra havia já um debate avançado quanto às renovações estético-culturais de seu tempo, abarcando todas as linguagens artísticas em diálogo vivo; o antigo reino ibérico, nos dizeres de Almada Negreiros, “pátria onde Camões morreu de fome e onde todos encham a barriga de Camões” (NEGREIROS, 1997, p.93), debatia-se em torno de questões ainda bastante responsivas à história nacional (de que o saudosismo é marca indelével) e de um esteticismo *fin de siècle*. A respeito dos demais países mencionados, a constituição e a difusão das ideias de grupos artísticos que se posicionavam como vanguarda do seu tempo obtiveram sucesso, em grande medida, por conta da disseminação de revistas literárias que representavam vozes dissonantes, iconoclastas e futuristas. Foi pelo suporte das revistas que se achou o meio de lançar, na ordem do dia, o debate da renovação artística, em especial da poesia, de modo a conseguir estabelecer suas proposições em um ritmo síncrono à velocidade de transmissão de informações, afinal, como também asseverou Walter Benjamin: “a reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte” (BENJAMIN, 1987, p. 187).

Assim sendo, nos anos 1910, a Europa testemunha o amplo crescimento de uma imprensa periódica especialmente voltada para o campo literário: a revista *Blast* (1914-1915), na Inglaterra, conta com nomes como Ezra Pound e T.S. Elliot; a *L'Esprit Nouveau* (1917-1918), na França, encetada por figuras como Le Corbusier e Guillaume Apollinaire; e a revista *Poesia* (1905), na Itália, fundada e dirigida por T.F. Marinetti, torna-se publicação motriz para o futurismo e demais vanguardas a se desenvolverem, em seguida, também na língua de Camões, Eça e Mário de Sá-Carneiro. Essas três revistas constituem

pedras angulares para se compreender a expressão literária da Europa dos primeiros momentos do “século dos extremos” (HOBSBAWM, 2008), produções que impactam a cultura modernista (e subsequente) de um vasto conjunto de literaturas ocidentais. Em Portugal, no ano de 1915, saiu do prelo o número 1 da revista trimestral *Orpheu*, que trazia a público textos de Mário de Sá-Carneiro, Ronald de Carvalho, Fernando Pessoa, Alfredo Pedro Guisado, José de Almada Negreiros, Côrtes Rodrigues e Álvaro de Campos. Muito antes de Fernando Pessoa ser tomado como expoente máximo nas letras lusitanas (acima ou ao lado de Camões), os artistas dessa geração reuniram-se em um grupo motivados por um sentimento assim traduzido por Almada Negreiros:

Os inesquecíveis companheiros do *Orpheu* foram os meus precisamente por nos ser comum uma mesma não-identidade, um mesmo escorraçar comum que a vida nos fazia. Absolutamente mais nada de comum. Éramos reclusos da mesma cela de prisão. Entre nós havia o mesmo mal-estar da impertinência da presença dos metidos na mesma cela, na mesma não identidade. Éramos em realidade muito estranhamente diferentes uns dos outros, e todos suspensos do mesmo fio de nos faltar território. E assim nasce o profundo da palavra companheiro. Era arte que nos juntava? Era. Arte era a solução. A nossa solução comum. Era o neutro entre nós (NEGREIROS, 1997, p.1079-1080).

As palavras do poeta-pintor permitem tomar *Orpheu* como uma revista-resposta à névoa de infelicidade que assolava as paragens lusitanas e a cada “companheiro” de modo particular – em um período conturbado do jovem regime republicano, que precedeu a implantação do Estado Novo em 1926. Almada Negreiros ressalva não as semelhanças, mas as diferenças entre os de *Orpheu*, identificados justamente por uma “não-identidade”, metidos todos numa cela (portanto numa prisão). Esvaziados de uma identidade de povo, de nação, irmanava-os

outro pertencimento – o pertencer comum ao mal-estar. A “solução comum” desses artistas, que chamaremos de desassossegados, somente poderia ser a arte.

O poeta contemporâneo de Pessoa faz uso de um termo que, a partir dos anos 1930, teria ampla repercussão na psicanálise e nas ciências sociais em virtude do ensaio de Sigmund Freud intitulado “O mal-estar na cultura” (1930). De maneira sintética, Gilson Iannini e Jésus Santiago, psicanalistas responsáveis por prefaciar o referido texto de Freud em sua mais recente tradução para o português do Brasil (de 2021), dirão que

O advento da ideia de um mal-estar se faz em oposição à crença numa felicidade possível, ainda que amparada e apregoada pelo progresso das ciências e da técnica. Se o acúmulo dos conhecimentos científicos e o crescimento das possibilidades da técnica provêm de um inegável processo da razão, estes não garantem em nada maior felicidade para os homens (IANNINI; SANTIAGO, 2021, p. 54).

Interessa-nos evidenciar como, no texto freudiano dos anos 1930, confluem aspectos que Walter Benjamin, na mesma década, igualmente denunciava (mesmo que partindo de sedimentos teóricos muito distintos): a reprodutibilidade técnica, o advento da informação e da ciência não puderam propiciar ao ser humano experiências recobertas de felicidade. Nos termos do psicanalista, no referido ensaio:

uma grande parte da culpa por nossa miséria é daquilo que chamamos de nossa cultura (...) tudo aquilo com que tentamos nos proteger da ameaça que provém das fontes do sofrimento pertence justamente à mesma cultura (FREUD, 2021, p. 333).

Um outro texto de Freud, escrito muito antes, em 1915, “Considerações contemporâneas sobre a guerra e a morte”, oferece ainda mais elementos para a aproximação que propomos entre o pensamento de Benjamin e o de Freud com a prática artística dos de *Orpheu*. Nesse ensaio, publicado no mesmo ano da revista aqui analisada, Freud, avaliando o conflito em curso (a Primeira Guerra Mundial), indica que “a guerra, na qual não queríamos acreditar, irrompeu e trouxe – a desilusão” (FREUD, 2021, p. 103). Para o estudioso, aliás, a desilusão e a “nossa perspectiva em relação à morte” (FREUD, 2021, p. 100) são os principais responsáveis pela sensação geral de miséria experimentada por homens e mulheres no mundo que restou da guerra. Nesta “cela de prisão” – para retomar expressão já citada de Almada Negreiros – em que se converteram as nações em si mesmas e as nações beligerantes, abunda o mal-estar:

É assim que o cidadão do mundo civilizado (...) pode ficar desamparado no mundo que para ele se tornou estrangeiro; sua grande pátria, desagregada; os bens comuns, devastados; os concidadãos, divididos e rebaixados! (FREUD, 2021, p. 106).

Note-se que a impressão de “desagregação”, de “desamparo”, de falta de identidade provocada pelo esfacelamento da pátria, da cidadania e dos bens comuns é justamente o “mal-estar” a que se referia o poeta e pintor de *Orpheu*. Evidentemente que tanto Benjamin quanto Freud foram marcados pelas duas grandes guerras mundiais de modo muito mais contundente que os artistas portugueses por uma questão geopolítica: os autores de língua alemã viveram e se exilaram do palco maior dos dois conflitos, a Alemanha; enquanto aos autores de *Orpheu* coube uma experiência de guerra que pode ser chamada de *periférica*, dada a posição geográfica e a falta de importância política de Portugal nos dois confrontos mencionados. Ainda assim, no esteio de Freud e em diálogo com Benjamin, defendemos que o “mal-estar”, inerente

mesmo à estrutura humana, agudizou-se com a experiência da guerra de trincheiras, alastrou-se com o apogeu da informação e com a derrocada da experiência e impregnou toda a Europa, no intervalo que vai dos anos 1910 a 1940, de um desassossego profundo, que contaminou a obra dos modernistas lusitanos, sobretudo a de Pessoa – estrangeiro de si mesmo em uma civilização cada vez mais estrangeira de todos.

Desse modo, a *Orpheu* consistiu em um *exílio de temperamentos de arte*, expressão redigida por Luiz de Montalvôr na introdução ao periódico (volume 1). Fernando Pessoa, por exemplo, apresentou-se desdobrado em dois, *peessoas* de arte com temperamentos e estéticas bem diversas. Primeiramente, o ortônimo, Pessoa ele mesmo, que em *Orpheu* 1 contribui com “O Marinheiro (drama estático em um quadro)” – como o nome permite supor, uma composição dramática, porém escrita em apenas um ato, com personagens inominadas e atmosfera simbolista, “única peça de teatro a qual Pessoa deu acabamento e publicação” (MOURA NEVES; SOARES JUNQUEIRA, 2004, p. 1861). Depois, fechando esse volume, Álvaro de Campos, primeiro grande heterônimo apresentado ao público, comparece com os futuristas e prosaicos “Opiário” e “Ode triunfal”.

Projetada inicialmente para ser uma revista de publicação trimestral (“Revista trimestral de literatura” era seu subtítulo), a *Orpheu* teve apenas mais um número, publicado no mês de julho do mesmo ano de 1915. A despeito de sua curta duração enquanto material periodístico, legou à vida cultural de Portugal, como dirá João Gaspar Simões, “uma sensibilidade nova, um verdadeiro frisson *nouveau*”. (GASPAR SIMÕES, 2014, p. 276). Contudo, não é sem levar ao nível do escândalo que o grupo da revista conseguirá estabelecer novas balizas para a produção artística do seu tempo e da posterioridade. Passados alguns anos, Fernando Pessoa exclama: “Orpheu acabou. Orpheu continua” (MOISÉS, 2014), revista angular do que se produziu e publicou em matéria de arte moderna no chamado “primeiro modernismo português” (QUADROS, 1989). No cenário europeu e latino-americano, a *Orpheu*

é considerada como uma das primeiras manifestações do modernismo europeu, se pensarmos que sua gestação data de 1912 e 1913. De Portugal ao Brasil, nas palavras de Patrícia Silva (2022), a “*Orpheu* reflete um encontro transatlântico, resultando da fusão dos projetos de revista de Pessoa e Sá-Carneiro e do que fora partilhado por Ronald de Carvalho e Luís de Montalvôr”.

No primeiro número da revista, como antecipamos, Pessoa-ele mesmo assina a peça teatral “O marinheiro – drama estático em um quadro” (1913), obra que exemplifica o simbolismo na escrita do poetodrama. Nesta análise, porém, nos ateremos às publicações *órficas* de Pessoa (e Campos) registradas em versos. Nesse mesmo número da *Orpheu*, Campos escreve duas composições: “Opiário” e “Ode Triunfal”. Vejamos as duas primeiras estrofes da ode futurista:

À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas
da fábrica
Tenho febre e escrevo.
Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,
Para a beleza disto totalmente desconhecida
dos antigos.

Ó rodas, ó engrenagens, *r-r-r-r-r-r-r* eterno!
Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!
Em fúria fora e dentro de mim,
Por todos os meus nervos dissecados fora,
Por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto!
Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,
De vos ouvir demasiadamente de perto,
E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um
excesso
De expressão de todas as minhas sensações,
Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!
[...]
(CAMPOS, 1915b, p. 77)

A “Ode Triunfal” ecoa a mecânica, as engenharias e os barulhos do progresso. Apresenta-se na *Orpheu* de forma visceral, com interjeições e em estado febril, numa poesia-prosaica e revolucionária, cujas anáforas remetem aos movimentos exaustivos de um operário de fábrica no início do século XX, em que homens e maquinário se confundem. No poema, o eu-poético canta um lugar-síntese do universo urbano – a fábrica – e exalta sua protagonista – a máquina. Contudo, o faz evocando Virgílio, Platão e Ésquilo, autoridades greco-latinas (em matéria literária), que orneiam e dão tom triunfal à sua Ode. O título do texto – “Ode triunfal” – causa inquietude porque remonta a uma forma poética, a ode (empregada por gregos e romanos do período clássico), que teve seu apogeu precisamente com a poesia bucólica romana – aquela com que Horácio exaltava o mundo do campo, dos pastores, da natureza intocada, já pouco acessível para o Império Romano do mesmo Horácio e de Virgílio, já definitivamente indisponível para o cosmopolita Álvaro de Campos.

Após lermos o drama em gente encenado neste primeiro volume da *Orpheu*, não nos cabe hierarquizar a relação entre “poeta ele-mesmo” e “poeta-criado”, uma vez que Fernando Pessoa ortônimo situa-se no mesmo nível axiológico das suas criações (poetas e poemas) dentro do seu plano artístico. Para Seabra:

Simplesmente, em Pessoa, criação e criatura (ou antes criaturas) confundem-se: os heterônimos não nascem verdadeiramente senão com os poemas de que são autores, pondo deste modo em causa a concepção da sua preexistência às suas respectivas obras. Com efeito, ao descrever o aparecimento de cada um dos poetas dados sucessivamente à luz, Pessoa mostra como a sua individualidade literária lhe surge apenas no ato de escrever, ou mesmo subsequentemente a ele (SEABRA, 1974, p. 14).

Assim, a expressão dos heterônimos converte-se em linguagem das personagens de um drama duplicado: o primeiro, que se apresenta a partir das obras dialogicamente relacionadas de Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Fernando Pessoa; e o segundo, que se dá por meio da leitura do fenômeno heteronímico como um todo – biografia, poemas, notas, cartas, etc. Dramas, ambos, marcados pela condição permanente de desassossego. Assim, se tomamos como um dos primeiros atos desse drama o palco da revista *Orpheu*, podemos assumir que essa publicação seja o preâmbulo de uma pluralidade de sujeitos-autores organizados em mais de 130 autores fictícios – conforme pesquisa de Jerónimo Pizarro e Patrício Ferrari já no século XXI (PIZARRO; FERRARI; 2013). José Augusto Seabra afirma justamente que: “Estamos, como se vê, simultaneamente perante um drama em poemas e perante um drama em poetas: o que designaremos, pela nossa parte, respectivamente por um *poemodrama* e um *poetodrama*” (SEABRA, 1974, p. XIX, grifos do autor).

Dando continuidade às aparições da *persona* Campos, chegamos à *Orpheu* número 2, publicada três meses após o volume de estreia, dirigida por Fernando Pessoa e Sá-Carneiro. Nos termos de Casais Monteiro, este segundo número surge “vencendo o que, mesmo em bons poetas, havia então de tíbio, mesquinhamente sentimental, piegas, com mofo de província e abafos” (CASAIS MONTEIRO, 1985, p. 35). De *Orpheu* 2, extraímos a imponente “Ode Marítima”:

[...]

Ah, a frescura das manhãs em que se chega,
E a palidez das manhãs em que se parte,
Quando as nossas entranhas se arrepanham
E uma vaga sensação parecida com um medo
— O medo ancestral de se afastar e partir,
o misterioso receio ancestral à Chegada e ao Novo —
Encolhe-nos a pele e agonia-nos,
E todo o nosso corpo angustiado sente,
Como se fosse a nossa alma,

Uma inexplicável vontade de poder sentir isto doutra
maneira:
Uma saudade a qualquer coisa,
Uma perturbação de afeições a que vaga pátria?
A que costa? a que navio? a que cais?
Que se adoce em nós o pensamento,
E só fica um grande vácuo dentro de nós,
Uma oca saciedade de minutos marítimos,
E uma ansiedade vaga que seria tédio ou dor
Se soubesse como sê-lo...
A manhã de Verão está, ainda assim, um pouco fresca.
Um leve torpor de noite anda ainda no ar sacudido.
Acelera-se ligeiramente o volante dentro de mim.
E o pacote vem entrando, porque deve vir entrando
sem dúvida,
E não porque eu o veja mover-se na sua distância
excessiva.
Na minha imaginação ele está já perto e é visível
Em toda a extensão das linhas das suas vigias.
E treme em mim tudo, toda a carne e toda a pele,
Por causa daquela criatura que nunca chega em ne-
nhum barco
E eu vim esperar hoje ao cais, por um mandado oblíquo.
Os navios que entram a barra,
Os navios que saem dos portos,
Os navios que passam ao longe
(Suponho-me vendo-os duma praia deserta) —
Todos estes navios abstractos quase na sua ida
Todos estes navios assim comovem-me como se fos-
sem outra coisa
E não apenas navios, navios indo e vindo.
[...]
(CAMPOS, 1915a, p. 133-134).

Campos, nesse segundo ato, apresenta-se antes (quanto à ordem de sucessão dos textos no periódico) do Pessoa ortônimo – em movimento assim diverso do volume 1, em que o ortônimo figurava nas pri-

meiras páginas e o heterônimo nas últimas. Muito já se refletiu sobre a “Ode Marítima”, uma *micro-epopeia* decaída redigida por um engenheiro naval inexistente. De início, nas primeiras estrofes, poderíamos tomar o poema como um texto em prosa, não fosse quebrado em versos. Há ritmo e sonoridades latentes, já observados na anterior “Ode Triunfal”, mas há na “Marítima” o apelo às letras maiúsculas tão caras ao simbolismo, não tão incidentes no poema publicado no volume anterior.

Destaque-se que as indagações a um possível interlocutor, bem como os travessões e parênteses sugerem confabulações dialógicas e pensamentos de consciências autônomas em conflito que rompem com certa tradição monológica do verso e sugerem a perspectiva polifônica no seio do poema. Ao acionar a ideia de polifonia, estamos evidentemente lançando mão do conceito bakhtiniano (2011, 2020) de maneira heterodoxa, posto que o russo postulou tal categoria como propriedade do romance, mais precisamente o romance de Dostoiévski. Entretanto, o sentido amplo de polifonia adotado por Bakhtin e seus intérpretes no Brasil – Paulo Bezerra (2005) e Augusto Silva Junior (2014) – permite-nos compreender a *invenção* pessoana como procedimento polifônico por sua vasta interlocução de consciências autônomas:

O que caracteriza a polifonia é a posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico. Mas esse regente é dotado de um ativismo especial, rege vozes que ele cria ou recria, mas deixa que se manifestem com autonomia e revelem no homem um outro “eu para si” infinito e inacabável. (...) A polifonia se define pela convivência e pela interação, em um mesmo espaço do romance, de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, vozes plenivalentes e consciências equipolentes (BEZERRA, 2005, p. 194).

Ressalvado o fato de Pessoa não compor um romance no sentido estrito do gênero (nem no *Livro do desassossego*, vale frisar), entendemos que, enquanto autor primário, ele rege um coro de vozes poéticas que ganham, no processo dialógico, autonomia notável, a ponto de um autor-criado (Alberto Caeiro) tornar-se mestre do próprio autor-criador (Fernando Pessoa). A célebre carta a Casais Monteiro funciona menos como um documento para ser ratificado pela crítica especializada e mais como um testemunho do jogo ficcional pessoano, capaz de evidenciar o potencial dialógico da heteronímia – seja nela mesma (no diálogo entre autores criados), seja no modo (inacabado e embaralhado) como ela se apresenta a leitores e críticos. Vamos à famosa carta, datada do ano da morte de Fernando Pessoa:

Num dia em que finalmente desistira — foi em 8 de Março de 1914 — acerquei-me de uma cómoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. (...) E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: apareceu-me em mim o meu mestre (PESSOA, 1985, p. 232-233).

A 13 de janeiro de 1935, Pessoa envia essa carta que viria a participar bastante significativamente dos atos do drama em gente, pois que suscita certa ficção do extraordinário nascimento dos três heterônimos principais. Ainda que vários textos de Campos, Caeiro e Reis tenham sido encontrados com datas anteriores ou posteriores ao 8 de março de 1914, interessa-nos evocar tal missiva porque ela reforça o ímpeto pessoano de se partir em sujeito dialógico, fadado à composição de versos que não são seus, de poetas que são outros em relação àquele que escreve de pé por horas acercado à cómoda.

Partindo para o último episódio do drama pessoano na *Orpheu 2*, é possível notar que o procedimento dialógico e responsivo entre autores e textos prossegue. Agora, o ortônimo (discípulo de Caetano de Campos, como mais tarde defenderia Pessoa) revela seu “Chuva Oblíqua”, esse que é a expressão, na poesia lusitana, do *interseccionismo* – processo de criação literária levado à plenitude pelo Pessoa-ele-mesmo da década de 1910, em que a forma poética amalgamava planos e sensações em síntese inquietante. Um Bakhtin raramente estudado, leitor de poesia, adverte no texto “Conferências sobre história da literatura russa” que “a tarefa do poeta é relacionar as culturas e seus símbolos ao mesmo tempo” (BAKHTIN, 2020, p. 419). O emaranhado de imagens e símbolos de “Chuva oblíqua” e “A hora absurda” (textos exemplares da poesia *interseccionista* pessoana), no contexto de uma cultura nauta, saudosista e sebastianista como a portuguesa, parece exemplificar essa relação definitiva, expressa na poesia, entre cultura e símbolo, preconizada por Bakhtin. No caso do interseccionismo português, bastante conectado ao simbolismo, o esforço simbólico deu-se também na pintura, notadamente nas pinturas de Guilherme de Santa-Rita impressas em *Orpheu 2*.

Vejamos alguns versos de “Chuva Oblíqua”:

Atravessa esta paisagem o meu sonho dum porto infinito
E a cor das flores é transparente de as velas de grandes navios
Que largam do cais arrastando nas águas por sombra
Os vultos ao sol daquelas árvores antigas...
O porto que sonho é sombrio e pálido
E esta paisagem é cheia de sol deste lado...
Mas no meu espírito o sol deste dia é porto sombrio
E os navios que saem do porto são estas árvores ao sol...
Liberto em duplo, abandonei-me da paisagem abaixo...
O vulto do cais é a estrada nítida e calma
Que se levanta e se ergue como um muro,

E os navios passam por dentro dos troncos das árvores
Com uma horizontalidade vertical,
E deixam cair amarras na água pelas folhas uma a
uma dentro...

[...]

(PESSOA, 1915a, p. 161)

As divagações dos pensamentos do eu-lírico escoam por entre palavras e reticências, bem como o *sonho* que alitera em *sombrio* e em seguida contrasta com o *sol*. O paradoxo, se habita o sonho, vira matéria de poesia nas cores que são transparentes, na “horizontalidade vertical” e na liberdade “em duplo” de um poeta personagem de si mesmo. Já que temos falado em drama e atos, cabe ressaltar que o poema destacado é dividido em seis partes. Ao modo *interseccionista*, o léxico do texto não economiza em verbos como *atravessar*, *cruzar*, *penetrar*, *misturar*, etc., palavras que conotam transposições entre o corpo e o pensamento, entre o palco da realidade e o do sonho, à exemplo de: “Árvores, pedras, montes, bailam parados dentro de mim...[...]/ Gente toda misturada com as luzes das barracas, com a noite e com o luar, //E os dois grupos encontram-se e penetram-se/ Até formarem só um que é os dois...” (PESSOA, 1915a, p. 163). A partir da parte III, o eu que fala no poema explicita-se, e as descrições do porto paradoxal desembocam no desassossego daquele que escreve: “Escrevo—perturbo-me de ver o bico da minha pena” (PESSOA, 1915a, p. 162). E nos atos/partes seguintes do poema, temos o conjunto de luzes que enfeitam a “cidade” do ortônimo, não tão industrial quanto a de Campos, mas fragmentada na paisagem natural, em árvores cheias de sol, habitada por gentes, noite na feira iluminada, onde as mãos do poeta “são os passos daquela rapariga que abandona a feira” (PESSOA, 1915a, p. 163).

No último *ato* do poema, o poeta exclama:

[...]

Todo o teatro é o meu quintal, a minha infância
Está em todos os lugares, e a bola vem a tocar música,
Uma música triste e vaga que passeia no meu quintal
Vestida de cão tornando-se jockey amarelo...
(Tão rápida gira a bola entre mim e os músicos...)

[...]

(PESSOA, 1915a, p. 164).

O drama em gente foi a ferramenta criativa com que Fernando Pessoa nos deu a heteronímia em sua plenitude; a heteronímia, por sua vez, foi o ato maior de um autor que se inventou (e se fixou no grande tempo da cultura não apenas lusitana, mas ocidental) pela fragmentação em alteridades múltiplas. Talvez seja mais acertado dizer que Pessoa é Campos, Caeiro e Reis do que afirmar que Campos, Caeiro e Reis são Pessoa. “Chuva Oblíqua” é uma malha imprecisa de recordações – saudades do passado, saudades do futuro. O ortônimo encerra o que seria a última encenação da *Orpheu* de forma oblíqua, com a imagem poética (e, muitas vezes, política) da chuva que, como vimos destacando em trabalhos progressos (MEDEIROS, 2014; 2018), é decisiva para se pensar a poesia pessoana ao longo das décadas de 1910, 1920 e 1930 em sintonia com os processos históricos que marcam Portugal e Europa.

Os volumes 1 e 2 da Revista *Orpheu*, portanto, encenam um primeiro e decisivo ato de apresentação pública do procedimento heteronímico pessoano. Se somente na revista *Athena*, periódico publicado posteriormente ao suicídio de Mário de Sá-Carneiro (parceiro e amigo do autor do drama em gente), são publicados poemas de Ricardo Reis (1925, v.1, n.5) e Alberto Caeiro (1924, v.1, n.1), não se pode deixar de salientar que o estopim desse *drama em revista* ocorre nos primeiros influxos modernistas portugueses, em meados de uma guerra mundial, com o aparecimento de um poeta desconhecido dos círculos lisboetas e tomado como insano pela primeira recepção de *Orpheu*. Ao lado

de Pessoa ele-mesmo, então, figura Álvaro de Campos como coautor da revolução literária na pátria de Camões – nação que ansiava por modernidade, cosmopolitismo e universalidade da poesia pelo menos desde a publicação, também em revistas de divulgação literária, ainda no século XIX, dos poemas de Cesário Verde: “Num bairro moderno” (publicada no *Diário de notícias*, 1878) e “Sentimento dum ocidental” (levado a público por primeira vez em 1880, na publicação extraordinária do *Jornal de viagens* do Porto, intitulada de *Portugal a Camões*).

Feita essa breve menção a jornais e periódicos literários do século XIX, cumpre acrescentar que antes de fazerem chegar e circular o modernismo do século XX em Portugal, as revistas literárias fomentaram a instalação da modernidade nas letras portuguesas, que teria seu apogeu, em poesia, com a inusitada polifonia poética de Pessoa. Na apreensão de Eduardo Lourenço, nome insigne da crítica pessoana:

Pode pensar-se mesmo que a *modernidade* é precisamente o fracasso transfigurado (...). Somente, em Pessoa, a extensão do desastre atingiu a raiz do projecto poético, impedindo-o, no sentido comum do termo, de ser *um* poeta. O seu fracasso clamoroso – e sem exemplo – consistiu em se converter, por impotência, ao mesmo tempo ocultada em transcendida, *em vários poetas* (LOURENÇO, 2000, p. 24-25).

Os anos 1910 no continente europeu marcam, de um lado, o amplo e acelerado desenvolvimento da técnica, que Walter Benjamin flagrou e temeu nos seus ensaios das décadas de 1920 e 30. De outro, espriam o mal-estar na cultura, sistematicamente explanado por Freud no texto de 1930, antevisto pelo escrito de 1915, sobre a guerra e a desilusão que dela decorre. Esses dois aspectos históricos, mas também artísticos –reprodutibilidade técnica e desilusão, incômodo, desassossego – marcam a feição da *modernidade modernista* na poesia portuguesa. Pessoa os equacionou adulterando a “raiz do projeto poé-

tico” que passa a ser coletivo, em procedimento que, no outro extremo do continente, Bakhtin poderia considerar polifônico, termo inclusive utilizado por Seabra na conclusão de sua tese:

Pessoa: *persona*. Máscara(s), pessoa(s). *Personae*: coro trágico, estático. Drama sem drama: em poemas, em poetas. (...) Identidade, alteridade: consciência dos opostos. Ser e Não-Ser. Descentramento: do sujeito, da linguagem. Linguagem de linguagens: escrevendo-se, lendo-se. Texto plural: polifonia (SEABRA, 1974. p.171).

A *Orpheu*, em seus dois únicos volumes, contribui decisivamente para a divulgação do poetodrama pessoano, que se funda na ideia de pessoas plurais, alteridades fragmentadas, textos dialogados. A interlocução entre o ortônimo e Campos tanto quanto a relação entre o Pessoa interseccionista e o heterônimo épico-modernista, nos volumes aqui analisados, abrem caminho para a publicização de uma medida artística que é coletiva, embora nascida no eu, individual, enclausurado num pequeno quarto alugado: a heteronímia. O autor do Prefácio ao *Livro do desassossego* (Bernardo Soares ou Vicente Guedes ou qualquer *persona* do drama em gente que buscamos aqui recordar), em fragmentado datado possivelmente de 1917 (PIZARRO, 2023), argumentou que “a arte dos que escrevem em *Orpheu* sói ser para poucos” (PESSOA, 2023, p. 18). Os vários poetas da *Orpheu* e do drama em gente *revisitados* anunciam em coro: é a arte que nos une, ela que, afinal, não foi para poucos.

Referências

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2020.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Forense Universitária, 2011.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed., v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BEZERRA, P. Polifonia. In: BRAIT, B. (org). **Bakhtin: conceitos-chave.** 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005.

CAMPOS, Á. **Obra completa.** Organização de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello. Lisboa: Tinta da China, 2014.

CAMPOS, Á. Opiário e Ode Triunfal. **Revista Orpheu 2**, Lisboa, v. 1, n. 1, p. 71-83, jan./mar.1915b.

CAMPOS, Á. [Fernando Pessoa]. Ode Marítima. **Revista Orpheu**, Lisboa, v. 1, n. 2, p. 132-152, abr./jun. 1915a.

CASAISS MONTEIRO, A. A geração do Orpheu. Situação do Modernismo. In: BLANCO, José (org.). **A poesia de Fernando Pessoa.** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985, p. 31-47.

FREUD, S. Considerações contemporâneas sobre a guerra e a morte; O mal-estar na cultura. In: FREUD, S. (org.). **Cultura, sociedade, religião: o mal-estar na cultura e outros escritos.** Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2021, p. 99-135; 305-410.

GASPAR SIMÕES, J. (1973). Vida e morte do Orpheu (Excertos). In: **Orpheu: 1915-2015: textos doutrinários e fortuna crítica (antologia)/** Organização de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Unicamp, 2014.

LOURENÇO, E. **Pessoa revisitado.** Leitura estruturante do drama em gente. 3. ed. Lisboa: Gradiva, 2000.

LOURENÇO, E. **O labirinto da saudade.** Rio de janeiro: Tinta da China, 2016.

HOBSBAWM, E. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991.** Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

IANNINI, G.; SANTIAGO, J. Prefácio. Mal-estar: clínica e política. In: FREUD, S. (org.). **Cultura, sociedade, religião: o mal-estar na cultura e outros escritos.** Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2021, p. 33-63.

MEDEIROS, A. C. M. **Poética socrática, tanatografia e a invenção do desassossego.** 2017. 209f. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais) –

Programa de Pós-Graduação em Literatura, Instituto de Letras. Universidade Brasília, Brasília, 2017.

MEDEIROS, A. C. M. **O que tem de ser tem de ser e tem muita força:** história, tanatografia e poesia n'O ano da morte de Ricardo Reis. 2014. 138 f. Dissertação

(Mestrado em Literatura e Práticas Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Instituto de Letras da UnB. Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

MEDEIROS, A. C. M. Os anos da morte de Fernando Pessoa: chuva e nevoeiro na poesia ortônima de 1931 a 1935. *In:* BERGAMO, Edvaldo; FERREIRA, Sandra.(orgs.). **Em pessoa:** estudos sobre a poesia e a prosa de Fernando Pessoa. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2018, p. 227-243.

MEDEIROS, A. C. M.; ANDRADE, C.; COSTA E SILVA, F. ALMEIDA, L. Mal-estar e polifonia em Ensaio sobre a cegueira: desassossego a partir de Saramago e Pessoa. *In:* CARVALHO, B.; LOPES D'EL REI, P. (orgs.). **O nobel português:** reflexões sobre a obra de José Saramago. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2022, p. 51-65.

MEDEIROS, A. C. M.; SILVA JR, A. R.; NETO, M. E. P. Manifesto do Desassossego em tempos de pandemia: o livro infinito de Fernando Pessoa a partir da crítica polifônica. I Congresso Virtual do Desassossego pela Cátedra Agostinho da Silva. 2021, Brasília. (**Anais**). Brasília: UnB. 2021. Disponível em: <https://www.conferencias.unb.br/index.php/desassossego/1desassossego/schedConf/presentations>. Acesso em: 2 fev 2023.

MOISÉS, C. (org.). **Orpheu: 1915-2015:** textos doutrinários e fortuna crítica (antologia). Campinas: Editora Unicamp, 2014.

MOURA NEVES, M. H. de; SOARES JUNQUEIRA, R. O estatuto da linguagem n'O marinheiro de Fernando Pessoa. **Scripta**, Belo Horizonte, v.7, n.14, p. 183-201, 1 sem. 2004.

NEGREIROS, A. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PESSOA, F. Chuva Oblíqua. **Revista Orpheu 2**, Lisboa, v. 1, n. 2, p. 161-164, abr./jun. 1915a.

PESSOA, F. Correspondência entre Fernando Pessoa e Adolfo Casais Monteiro. *In:* BLANCO, José (org.). **A poesia de Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1985, p. 228-241.

PESSOA, F. **Livro do desassossego**. Edição de Jerónimo Pizarro. Rio de Janeiro: Tinta-da-China, 2013.

PESSOA, F. **Livro do desassossego**. Introdução e Organização de Jerónimo Pizarro. São Paulo: Todavia, 2023.

PESSOA, F. Marinheiro – drama estático em um quadro. **Revista Orpheu 1**, Lisboa, v. 1, n. 1, p. 29-39, jan./mar. 1915b.

PESSOA, F. **Obras em prosa**. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

PIZARRO, J. O grande livro de um sonhador. *In*: PESSOA, F. **Livro do desassossego**. Introdução e Organização de Jerónimo Pizarro. São Paulo: Todavia, 2023, p. 7-14.

PIZARRO, J. Apresentação. *In*: PESSOA, F. **Livro do desassossego**. Edição de Jerónimo Pizarro. Rio de Janeiro: Tinta-da-China, 2013, p. 9-15.

PIZARRO, J.; CARDIELLO, A. Apresentação. *In*: CAMPOS, Á. **Obra completa**. Organização de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello. Lisboa: Tinta da China, 2014, p. 9-30.

PIZZARO, J.; FERRARI, P. **Eu sou uma antologia** – 136 autores fictícios. Lisboa: Tinda da China, 2013.

QUADROS, A. **Os órficos**. O primeiro modernismo português: vanguarda e tradição. Sintra: Publicações Europa-América, 1989.

SEABRA, J. **Fernando Pessoa ou o poetodrama**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SEPÚLVEDA, P. “A redução crítica da heteronímia”. **Revista Estranhar Pessoa**, Lisboa, n. 4, p. 63-76, out. 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/27058>. Acesso em: 12 mar 2023.

SILVA, P. Revista Trimestral de Literatura. *In*: MARQUES, R. (ed.). “**Revistas**”, **Modern!smo** – Arquivo Virtual da Geração de Orpheu, Lisboa: IELT-FCSH, Universidade Nova de Lisboa [s/d]. Disponível em: <https://modernismo.pt/index.php/orpheu> . Acessado em: 24 abr. 2022.

SILVA JR, A. Tanatografia e morte literária: decomposições biográficas e reconstruções dialógicas. **Com ciência**. Revista eletrônica de jornalismo científico, Campinas, n. 163, nov. 2014. Disponível em: <https://www>.

comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=108&id=1282.
Acesso em: 15 fev. 23.

VERDE, C. **Obra completa de Cesário Verde**. Organização de Joel Serrão.
Lisboa: Portugália, 1964.

ZENITH, R. **Pessoa**: uma biografia. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo:
Companhia das Letras, 2022.

CAPÍTULO 10

A MINHA SABEDORIA É MUDA, DESUMANA: NÚMERO E IMAGEM EM ISILDA OU A NUDEZ DOS CÓDIGOS DE BARRAS, DE MANUEL DE FREITAS

Nuno Brito

Em *Isilda ou a nudez dos códigos de barras* (2001), do poeta português Manuel de Freitas (1972-), a voz poética, Isilda, é uma empregada de caixa registradora num supermercado do centro de Lisboa. O livro é composto por 13 poemas e o título de cada um dos doze primeiros é constituído por uma sequência numérica de 13 dígitos, que corresponde a um número de código de barras. O poema inicial, por exemplo, intitula-se: 5 412971 117161. A sequência numérica longa impõe uma dicção normalmente estranha à poética: cada título-numérico corresponde a um cliente, a um consumidor mais ou menos habitual daquele supermercado. Cada poema marca, por isso, um encontro relativamente rápido de Isilda com um dos consumidores: encontro em que os produtos comprados passam pelo tapete, são lidos pelo leitor de código de barras, digitalizados e identificados numericamente enquanto produtos, seguidos do momento do pagamento e da colocação dos produtos no saco, gestos rotineiros que remetem para um automatismo mecânico que esses poemas, na voz e visão de Isilda, procuram trazer à superfície e desconstruir.

A leitura instantânea e direta dos códigos de barras que originam o título dos poemas deixa implícita a crítica a um sistema comercial que vê cada cliente como um número, e nesse sentido cada poema como uma mercadoria. Atentemos ao primeiro poema, em que Isilda nos apresenta através dos produtos consumidos um retrato rápido, intuitivo e com uma ampla noção de conjunto:

5 412971 117161

Tem cara de perder. Esta semana
voltou a não levar preservativos
e nunca mais comprou comida para o cão.
Se calhar divorciaram-se, e ficou ela
com o bicho. Só não percebo como é que
ele sozinho consegue beber tanto leite.
Perdeu também um pouco da arrogância
com que habitualmente me passava
o visa. Mas devia ser bonito, em novo.
(FREITAS, 2001, p. 7)

Os três primeiros versos incluem a enumeração de uma lista de produtos: “preservativos” e “comida para o cão” fazem parte de um histórico de compras através do qual acompanhamos a intuitiva visão de Isilda. A partir desses produtos que são ou deixam de ser consumidos, desencadeia-se uma corrente de suposições sobre as mudanças que teriam ocorrido na vida de cada cliente: “se calhar divorciaram-se, e ficou ela sem o bicho”. O humor atento não é deixado de lado: “Só não percebo como é que / ele sozinho consegue beber tanto leite”. Os três versos finais do poema aludem ao momento do pagamento, que implica como Isilda percebe a mudança de atitude do cliente em relação às compras anteriores: “Perdeu também um pouco da arrogância com que habitualmente me passava o visa”. O poema alicerça-se assim em quatro partes distintas: a leitura automática do código de barras, a descrição verbal e enumerativa dos produtos (comprados

ou em falta), a leitura humanizada de Isilda e o momento do pagamento dos produtos.

Cada poema tem a sua origem no intervalo de tempo entre a digitalização do código de barras e o pagamento dos produtos: a voz poética de Isilda é gerada como uma leitura humanizante que dialoga com o título da sequência numérica. Tal leitura implica, desde logo, um silêncio: entre o intervalo de tempo de um bom dia e o agradecimento no final – códigos também de uma cordialidade própria de um espaço automatizado pela lógica comercial que a própria unidade poética tenta desconstruir, preenchendo e humanizando com linhas de sugestão de vida e composição de histórias, ainda que fragmentadas –, há uma procura de unidade que a lógica mercantil não previu, aquilo que não foi catalogado e quantificado. A visão de Isilda põe a nu e desmascara essa lógica, de modo que o título de cada unidade poética sugere o próprio ato de nudez: diante do olhar atento e crítico de Isilda, cada cliente encontra-se despido de qualquer performance ou artificialidade que possa haver na sua conduta, despido de um aparato ou máscara, que pode também ele ser comprado ou artificialmente e externamente adquirido. Prestemos atenção ao seguinte poema:

4 902030 132408

Vai olhar de novo, a ver se o reconheço.
“Eu não vejo televisão, ò filho” – mas,
infelizmente, não posso responder assim.
Tenha a bondade, insigne doutor,
de ir ser notável para a cona da sua mãe.
- São doze mil, setecentos e noventa
e cinco, se faz favor. Pode confirmar, obrigado.
(FREITAS, 2001, p. 8)

Entre o olhar, não correspondido, da celebridade televisiva e o pagamento do produto há um intervalo que se configura como um abismo interior, algo que não é dito e que não pode ser dito, e por isso se contém e se intensifica internamente: “‘Eu não vejo televisão, ò filho’ –

mas, / infelizmente, não posso responder assim. / Tenha a bondade, insigne doutor, / de ir ser notável para a cona da sua mãe”. O silêncio que se estabelece é então por isso um silêncio gritante, um silêncio que lê mais humanamente, mais intuitivamente um indivíduo. Através dos olhares e dos gestos dos clientes e dos produtos, a leitura de Isilda é tão rápida como a do código de barras: ela rapidamente apreende um estado de vida, um estar no mundo despido, numa leitura que, mais do que a leitura do código de barras, é um olhar-leitura dos produtos, mas também dos gestos e olhares que nos compõem. Do conjunto de atitudes que o corpo reflete, Isilda extrai uma visão sensivelmente crítica e atenta, que constitui em si o nascimento do poema, um estado interno em que aquilo que não é dito remete para uma experiência intensa, um autocontrole. É o que vemos no seguinte poema:

5 601009 610037

Não me vêem. Ainda bem.
Fiquei de apanhar a Raquel
no infantário e não tenho como dizer
ao Jorge que a puta da Irene
faltou e já não dá. Beijam-se,
cospem-se assim de afecto
como eu (nós?) há dez anos.
Mal ouvem a conta ou isto tudo
que me gane dentro numa
servil polidez. Apetecia-me dizer
“foda-se!” – o vosso amor, o meu.
E o pior é que não posso.
(FREITAS, 2001, p. 10)

Ou ainda:

Gostava de lhe poder dizer um dia
como detesto que me chame “menina”
com tão poucos dentes e catarro à farta.
(FREITAS, 2001, p. 14)

Aquilo que se queria verdadeiramente dizer e é silenciado constitui o próprio tecido e corpo do poema. Desse modo, o poema adquire as dimensões de um grito, grito silenciado pela servil polidez que a lógica do trabalho impõe. O grito só é possível no núcleo do poema, ele fá-lo nascer, ele é uma visão inteira, que despe, que rasga, que trespassa e que desconstrói. A servil polidez que a lógica do consumo faz imperar é a de uma cordialidade que desde logo Isilda tenta recusar, como nos seguintes versos:

5 000329 002209

Não me agrada assim tanto
Dizer “boa tarde” a Deus, enquanto
vou passando vinhos caros, gin
e produtos bizarros cuja serventia
desconheço
(FREITAS, 2001, p. 17)

Os clientes aparecem, sob o olhar atento de Isilda, despedidos de todo o aparato, construção ou performance:

8 410500 001100

Estou a ver o estilo: a folha de canábis
ao peito, os óculos de Foucault
não li e uma devoção macrobiótica
tão estúpida quanto inquebrantável.
Esta gente custa – e o que é pior:
cheira mal. Assoa-se à manga
da camisola, cheio de ideologias
nos sovacos. E vem fazer compras
como se estivesse outra vez no Lux,
entre amigos abstémios que só
não legalizam a vida porque
ainda há limites para o mau gosto.
(FREITAS, 2001, p. 15)

É o que também vemos no seguinte poema:

5 601036 307313

Dizem que ressuscitou o rock
numa pose de vampiro. Não sei.
Pelas olheiras, sobre o cabedal
tão velho, mais parece um agarrado,
desses que costume encontrar
no 42. Mau hálito tem – quase tanto
como a voz. Mas leva sempre
suminhos, cremes de beleza, fiambre.
Dá-me a ideia que nele até o olhar
cansado é uma mentira cosmética,
que depois usa em voz alta contra o tal
“sistema”. Eu talvez gritasse melhor.
(FREITAS, 2001, p. 11)

Da pose fazem parte os gestos, os olhares, mas também os produtos consumidos. Como observa Ana Beatriz Affonso Penna: “os poemas de Isilda invertem a lógica das pesquisas publicitárias e dos estudos de mercado que procuram criar perfis de clientes através dos seus gostos e da sua personalidade para identificar os produtos de que eles podem ser possíveis consumidores e expandir os seus lucros: a leitura de Isilda busca penetrar nas relações mercadológicas para resgatar nelas uma dimensão humana ainda não digerida” (PENNA, 2015, p. 33).

Na voz de Isilda dá-se uma desautomatização do silêncio, que procura provar ainda que existem coisas que escapam à claridade e à compartimentação absoluta do espetáculo publicitário. É esta a arquitetura desequilibrada com Isilda, em busca de um lado autêntico de uma visão humana, da visão que prioriza a pessoa antes do cliente, da visão profunda e inteira. Como observa ainda Ana Beatriz Affonso Penna: “contra um projeto de objetificação de subjetividades, através das vias do trabalho e da mercantilização, Manuel de Freitas parece propor uma ética” (PENNA, 2015, p. 36). Ética que passa também inva-

riavelmente por uma atenção vigente: “denunciar o devir-mercadoria do mundo, permanecer vigilante [...] uma das maiores tarefas políticas do nosso tempo” (EIRAS, 2011, p. 34).

Contra uma leitura automática, superficial, utilitária, Isilda propõe uma leitura profunda, humanizada. E mais, ainda: contra uma visão quantificável e categorizável, ela propõe uma leitura intuitiva e silenciosa, um preenchimento através dos pequenos gestos (como os olhares, cansados, sinceros, desviados) e dos *códigos fatais* que nos compõem enquanto seres expostos ao olhar do outro. Há aqui uma leitura profunda dos códigos que a nossa exposição gera: os gestos, os olhares, ou a falta deles, o silêncio e as suas multiplicidades, a atitude na hora de fazer o pagamento, a velocidade ou intensidade com que as compras são arrumadas no saco de supermercado, o baixar dos olhos, a paciência ou impaciência na fila de espera. Tudo isso é alvo de uma leitura, e de um colocar a nu: estamos expostos na medida em que somos humanos: aquilo que Isilda propõe é uma desautomatização do silêncio. Um silêncio que se cria, que se preenche, que se humaniza na sua aceção mais autêntica. Um silêncio que permite o nascimento do poema enquanto espaço interior, mas também enquanto grito silenciado. Do consumidor passamos à pessoa, da pessoa passamos a um contacto: origem final dos poemas que nos aproximam. Atentemos a um dos poemas mais marcantes do livro:

5 601761 2446

Vai sorrir muito enquanto me diz
“boa noite”. Vê-se que sofre
e não diz. Cozinha pouco, quase
nunca, está seguramente sozinha.
Coisas fáceis, guloseimas, algum
Álcool. Já não treme tanto, é certo.
Parecia gelatina, com vergonha de pagar
o que, no fundo, lhe encontrava
sempre saldo no cartão. Qualquer homem
a olharia com interesse se as mãos

não fossem assim, como punhais antigos
que quase me custa olhar de tão perto.

(FREITAS, 2001, p. 16)

A vitalidade da imagem das mãos “como punhais antigos” confere unidade à perspectiva de Isilda, através da qual as categorias físicas e psicológicas se entrelaçam e constituem um todo orgânico, captado numa visão que concilia diferentes tempos: “Já não treme tanto, é certo. / Parecia gelatina, com vergonha de pagar / o que, no fundo, lhe encontrava / sempre saldo no cartão”. A palavra “fundo” adquire aqui uma vitalidade polissêmica que potencia o poder sugestivo do texto, dialogando com os versos finais sobre as mãos, que quase custam ser vistas assim tão de perto. As histórias deixam-se intuir e estão impregnadas nessas mãos, e no gesto trémulo com que se passa o cartão de crédito, e daí a importância do tom narrativo que cada um dos poemas traz. Isilda é por isso também uma contadora de histórias anônimas. Inclusive a descrição das mãos nesse poema revela como, à medida que os poemas avançam, Isilda vai aprofundando a sua atenção às histórias que cada corpo reflete. É desse modo que o físico e o psicológico se tornam indissociáveis. Como nos lembra Mia Couto: “Somos humanos exatamente porque não somos apenas uma entidade biológica. Somos feitos de histórias tanto como somos compostos de células.” (COUTO, 2019, p. 96).

Como dito no início, o livro tem 13 poemas, mas os poemas intitulados com códigos de barras são os 12 primeiros. No último desta série, Isilda reconhece o próprio poeta que sobre ela escreverá:

5 010509 001229

É o que se chama um “higiênico”: latas,
comida feita e embalada, whisky,
cerveja ou vinho (quando não os três).
Deve beber-lhe bem e mudar pelo menos
duas vezes por semana a areia do gato.
É tímido, inseguro e – por isso mesmo –

extremamente rápido a arrumar as compras.
Vai pagar outra vez com cartão. Hoje
parece mais triste, talvez por no seu íntimo
saber já que vai escrever um poema
sobre mim, mera ajudante de leitura
dos códigos fatais em que cada um se expõe.
Mas para quê tantas palavras? Bastava-lhe
ter dito que me chamo Isilda
e que a vida que tenho não presta. A dele,
suponho, não será muito mais feliz.
Escusava era de maçar a gente
com o que sofre ou deixa de sofrer.
A minha sabedoria é muda, desumana:
um dia enlouqueço ou fico para sempre presa
a um pesadelo sentado, com barras transparentes.
(FREITAS, 2001, p. 17)

Já no poema final do livro, inverte-se a perspectiva: agora estamos diante da visão do poeta sobre Isilda, no único poema do livro cujo título não é um número, mas sim uma palavra: *Coda*. Esta palavra, além de aludir à extensão de um texto, às palavras finais de um autor ou últimas anotações, é também a sigla de *Children of Deaf Adults*, que se refere às pessoas ouvintes que possuem um ou os dois pais surdos. Isilda é sobretudo uma leitura ou ouvinte de códigos e hábitos alheios, filha também ela de surdos. Como diria Clarice Lispector: “Ouve-me então com o teu corpo inteiro” (LISPECTOR, 2019, p. 34). A escuta atenta, como uma leitura e uma atenção intensificada e revolucionária, é uma das propostas de Manuel de Freitas nesse livro: Isilda está entre duas formas de linguagem e entre dois mundos, e daí a amplitude e vividez da sua exteriorização. Atentemos ao poema completo:

CODA

Esconde em ouro e laca a pobreza
da profissão, da vida, do amor talvez.
Reparo que não é casada, que prefere

uma esmeralda azul na mão que
desvenda códigos e hábitos alheios.
Mas é possível que exagere; ela
nem me vê, vai falando
com a colega recém-despedida
enquanto os dedos de plástico
maquinalmente seguram
um cartão igual a tantos outros.
No dia de folga irá à praia,
se estiver bom tempo – e
se não for o caso, foi para isso
mesmo que se inventou a televisão.
Não vale a pena eu dizer-lhe
que um pingo doce de ternura
não conseguirá salvar este continente.
Ou até amar, subitamente, o seu gesto anônimo
– na cama sem números a que me rendo.
(FREITAS, 2001, p. 19)

De leitora, Isilda passa a ser também lida, num gesto de reciprocidade. Mas ela nega o olhar para quem a olha mais profundamente. A sua leitura é a do silêncio, dos gestos, das atitudes, dos produtos, das coisas que nos vão formando aos poucos. Uma sabedoria muda, que se concretiza no poema. Há um grito que faz estremecer, também ele poeticamente um edifício comercial. Aquilo que os códigos de barras invariavelmente ocultam é tudo aquilo que é mais necessário dizer. Contra o sequencial e o automático, Isilda propõe o intuitivo, a atenção e a curiosidade, e isto não tem um fim prático nem pode ser classificado numa sequência ou num código. A vividez da percepção de Isilda configura-se, dessa forma, como uma atenção revolucionária num espaço configurado por mecanismos consentidos, propondo uma partilha e um espaço de contacto: poeticamente, a partir de dentro: é assim que a poesia nasce.

Referências

COUTO, Mia. **O universo num grão de areia**. Lisboa: Caminho, 2019.

EIRAS, Pedro. **Um certo pudor tardio**: ensaio sobre os “poetas sem qualidades”. Porto: Instituto de Literatura comparada Margarida Losa, 2011.

FREITAS, Manuel de. **Isilda ou a nudez dos códigos de barras**. Lisboa: Black Son, 2001.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Lisboa. Editora Rocco, 2019.

PENNA, Ana Beatriz Affonso. Um supermercado em Lisboa. *In*: Ida Alves e Marleida Anchieta (orgs.). **Grafias da cidade na poesia contemporânea (Brasil-Portugal)**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015.

CAPÍTULO 11

PESO E LEVEZA N’O *FILHO DE MIL HOMENS*: UM ROMANCE POÉTICO EM MULTIPLICIDADE

Maria de Fátima Costa e Silva

Introdução

Neste capítulo, faremos uma breve incursão crítica pelo romance *O filho de mil homens*, de Valter Hugo Mãe, publicado em 2011. Escritor de poemas, contos e aforismos, Mãe apresenta, no seu quinto romance, uma família formada por laços afetivos e alteritários, alicerçada numa linguagem poética própria do autor. Observaremos, na obra, o recurso estético da *leveza* em *multiplicidade*, numa abordagem que parte das considerações de Italo Calvino, em suas *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas* (2016), em diálogo com as noções de *dialogismo* e *polifonia*, no esteio dos contributos de Mikhail Bakhtin (2018).¹.

1 O presente capítulo socializa parcialmente os resultados de minha Dissertação de Mestrado intitulada “O filho de mil homens em desassossego: leveza, polifonia e alteridade na obra de Valter Hugo Mãe”, defendida no Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura (PPGLL-UFAL) em novembro de 2021, sob orientação da Profa. Dra. Ana Clara Medeiros. Nesta oportunidade, publicamos um dos capítulos da dissertação aprovada, com algumas modificações para adequação ao formato de capítulo de livro. Agradecemos ao PPGLL/UFAL e ao GP Poéticas Interartes (UFAL) por receberem esta pesquisa e, agora, viabilizarem sua publicação.

Nas *Seis propostas para o próximo milênio* lemos as conferências que Italo Calvino proferiu a respeito da leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade como recursos estéticos de valor literário que merecem ser preservados no curso do terceiro milênio. A consistência é a última de suas propostas, contudo, o autor faleceu antes de proferi-la. Dentre os romances publicados por Valter Hugo Mãe (VHM), consideramos *O filho de mil homens* (2011) como um resultado artístico em que se encontra um equilíbrio estético entre a leveza e uma realidade ficcional dotada de peso.

A linguagem d'*O filho de mil homens* se destaca pela poeticidade que não “suaviza” a violência dos acontecimentos narrados. Os elementos líricos estão presentes nas múltiplas descrições dos cenários, no simbolismo do mar e no discurso poético emanado nas vozes que possuem certa consciência autônoma, que falam ao mundo (do romance e nosso) — personagens que consideramos polifônicas, tendo em vista que a “essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à homofonia” (BAKHTIN, 2018, p. 23).

As personagens d'*O filho* fizeram de suas privações uma catapulta para a leveza. Reconhecida como um atributo torrencial na produção literária do novo milênio, a leveza permeia a poética de VHM, na medida em que procuramos desvendá-la de acordo com as três acepções que Calvino listou em sua conferência. Para o teórico, “a literatura como função existencial busca a leveza como reação ao peso de viver” (CALVINO, 2016, p. 41), e é nesse esteio que as personagens do romance de 2011 encenam o espaço-palco literário como figuras ativas que reagem ao peso de seus mundos.

Italo Calvino, amparado por cânones da literatura europeia, considera ser possível sobrelevar o peso da vida retirando-se “peso à estrutura da narrativa e à linguagem” (CALVINO, 2016, p. 15). Nesta

proposta, Calvino, leitor de clássicos, nos recorda o romance *A insustentável leveza do ser* (1984), de Milan Kundera:

Muito dificilmente um romancista poderá representar sua ideia da leveza ilustrando-a com exemplos tirados da vida contemporânea, sem condená-la a ser o objeto inalcançável de uma busca sem fim. Foi o que fez Milan Kundera, de maneira luminosa e direta. Seu romance *A insustentável leveza do ser* é, na realidade, uma constatação amarga do Ineludível Peso do Viver [...]. O romance nos mostra como, na vida, tudo aquilo que escolhemos e apreciamos pela leveza acaba bem cedo se revelando de um peso insustentável. Apenas, talvez, a vivacidade e a mobilidade da inteligência escapam à condenação (CALVINO, 2016, p. 19).

Os exemplos que destacamos na narrativa de VHM, no que concerne à leveza frente ao “ineludível peso do viver”, são extraídos da vida contemporânea, do cotidiano extra páginas, desassossegos tangentes na sociedade do antigo e novo milênio. N’*O filho*, algumas personagens se encontram esmagadas sob peso de suas vivências, dos lugares que ocupam na aldeia de pescadores e na vila campestre. No espaço-palco da obra temos Crisóstomo, pescador de quarenta anos, que sonha em ter um filho; Isaura, mulher considerada sem valor após ser desvirginada pelo noivo com quem não se casou; a anã que, sem ser nomeada, engravida de “mil homens”; e Antonino, o homossexual rejeitado pela família e pela comunidade. Essas personagens compreendem o peso da solidão, da ausência de afeto, buscando, em intervalos de prosa e poesia, a leveza da felicidade coletiva a despeito da sociedade moralista que as cerca.

A respeito do hibridismo “prosa poesia” ou “poesia prosa”, Boris Schnaiderman (1982, p. 108) alega que os escritos iniciais de Fiodor Dostoiévski, por exemplo, encontram-se no limiar entre a poesia e a prosa, e que, no desenvolver da obra do escritor russo, continuou ten-

do sua presença soberana, embora menos flagrante. Mediante análise do texto dostoiévskiano, o teórico elenca recursos da linguagem poética na prosa russa, a exemplo de repetições semelhantes às rimas; expressividade fonética e rítmica; paronomásias, jogos de palavras, aglutinações de sons etc., figuras estilísticas que observaremos n’*O filho*. Segundo o teórico e tradutor:

toda esta problemática da relação prosa/poesia passou a apresentar-se de modo completamente novo, depois de obras como a de Joyce e a prosa de Khlébnikov ou, em nosso meio, *Catatau* de Paulo Leminski. Temos, modernamente, ora a fusão de prosa e poesia, a exploração de seus limites, ora justamente o contrário, um sublinhamento da relação entre ambas, cada uma com a sua especificidade (SCHNAIDERMAN, 1982, p. 132).

Observamos, no livro de Valter Hugo Mãe, um discurso carregado de elementos poéticos que se criam no ato da escrita, o hibridismo entre o gênero lírico e o prosaico. O hibridismo de gêneros, bem como a pluralidade de vozes poéticas são nuances do romance como um todo dialogado e multifacetado, dado que “o romance polifônico é inteiramente dialógico” (BAKHTIN, 2018, p. 47) e há relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca: “são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana” (BAKHTIN, 2018, p. 47). Em consonância com o dialogismo bakhtiniano, temo a noção de multiplicidade calviniana, que toma o romance contemporâneo como “método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os falantes, entre as pessoas, entre as coisas do mundo” (CALVINO, 2016, p. 123).

Acerca da multiplicidade, Calvino adverte que Mikhail Bakhtin fundou um modelo “dialógico, polifônico ou carnavalesco” que “substitui a unicidade de um eu pensante pela multiplicidade de sujeitos,

vozes, olhares sobre o mundo” (CALVINO, 2016, p. 132). Conceber um romance em multiplicidade, como uma “grande rede” (CALVINO, 2016, p. 140), é também um dos desafios da literatura, na medida em que ela tece “em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão plurilinguística e multifacetada do mundo” (CALVINO, 2016, p. 129).

Isso posto, é axiomático o dialogismo entre Italo Calvino e Mikhail Bakhtin, sobretudo porque este concebe o romance como um todo verbalizado, que, além de ser um fenômeno plurilinguístico, é também heterodiscursivo.

Acepções da leveza n’*O filho de mil homens*

Para ilustrar como a leveza se desenha no texto literário, Italo Calvino elenca três acepções distintas para o recurso. De forma didática, observaremos cada uma das acepções, analisando, sob esse viés, *O filho de mil homens*.

A primeira acepção que Italo Calvino sugere é o “despojamento da linguagem por meio do qual os significados são canalizados por um tecido verbal quase imponderável até assumir essa mesma rarefeita consistência” (CALVINO, 2016, p. 30). É significativo que a narrativa seja composta de um léxico que denote leveza, seja nas escolhas dos verbos ou substantivos. No primeiro capítulo de nosso livro somos apresentados a Crisóstomo, o homem que anseia por um filho. VHM oferta, neste capítulo de abertura, descrições que traduzem a região litorânea portuguesa que se faz espaço da narrativa, uma vila pesqueira:

Da porta aberta viam-se a areia da praia e a água livre do mar. A casa assentava numas madeiras fortes que pareciam árvores robustas a nascer e que, ao invés de uma frondosa copa, tinham em conjunto umas pa-

redes intensamente azuis com janelas a mostrar cortinas brancas atrás dos vidros.

Era uma casa frondosa, se a cor pudesse ser vista como uma camuflagem capaz de marulhar semelhante às folhas. Como se a cor fosse, só por si, um alarido igualmente movimentado e ruidoso, como a apelar. Era uma casa que não queria estar sozinha. Por isso, apelava. Parecia que também navegava. Rangiam as madeiras do chão e, sendo toda árvore, podia ser também um barco e partir (MÃE, 2016, p. 20).

Observemos a priori que os substantivos que compõem a descrição têm sua imagem ressignificada ou por outro substantivo: “madeiras fortes que parecem árvores”; ou por um adjetivo: “água livre do mar. [...] frondosa copa”. Para transpor a imagem da casa, o narrador a descreve com elementos que a natureza mesma edifica: a madeira, embora vigorosa e forte, é comparada às árvores. Estas, mesmo robustas, possuem copas carregadas de folhas. Na passagem, há um contrapeso entre a dureza da madeira que a finca ao chão e a leveza das folhas que flutuam ao vento. As portas da casa abrem-se à visão das águas do mar complementada pelo adjetivo “livre”, que irradia também às janelas, outro componente da casa que, assim como a porta, abrem-se ao mundo através de vidros e cortinas brancas. Associadas ao azul da parede, formam uma imagem análoga ao céu cujo horizonte encontra o mar.

É igualmente rica a escolha dos verbos para o excerto acima: assentar, marulhar, apelar, estar e navegar, todos eles terminados em -ar (que lembra mar). A casa não pesava sobre as madeiras, ela assentava. O verbo assentar conota, na descrição acima, a ideia de algo que se deixa estar sobre o outro, eliminando uma associação imediata de algo que se “pesa no outro”, como naturalmente ocorre numa casa construída sobre madeiras. O marulhar das ondas da praia também se desenha nas paredes da casa, que se faz espelho do mar de águas livres. A casa não só possui as cores e a liberdade do mar, mas tam-

bém se apropria dos movimentos das ondas, do seu infinitivo verbal que se conjuga entre os cômodos da casa. É uma casa que também se personifica, encontrando-se no verbo “estar”, análoga à personagem que nela reside, na maneira de não querer estar só, de não querer abrigar a solidão, e que, portanto, “apelava”, recorria a uma inquietude semelhante às ondas e às folhas das árvores. Morada que, por fim, além de tudo, também abarca o verbo “navegar”, de modo que a tomamos ainda como uma casa à deriva, que faz de Crisóstomo seu navegador em busca de um porto que ampare sua solidão.

A segunda acepção preconizada por Calvino para a leveza diz respeito à “narração de um raciocínio ou de um processo psicológico no qual interferem elementos sutis e imperceptíveis, ou qualquer descrição que comporte alto grau de abstração” (CALVINO, 2016, p. 31). Vemos em VHM:

Seria perfeito que a luz absorvesse o seu espírito, o seu pensamento, e o ilibasse do corpo. Como seria perfeito se a luz justificasse que deixasse ali o pouco corpo e flutuasse em partículas desunidas pela intensidade amena da temperatura. A Isaura passava os anos, envelhecia, diminuta e diminuindo por dentro também. Apoucava cada esperança até não ter esperança nenhuma. Esquecia progressivamente o que quer que lhe criasse ansiedade. A Isaura, verdadeiramente, morria (MÃE, 2016, p. 67).

No trecho acima, luz, espírito e pensamento compõem um abstrato homogêneo posto em contraste com a alusão física do corpo. Este, no anseio de evasão da personagem, desabrigaria o seu ser em “partículas desunidas”, imagem que por si só é provida de leveza. O passar do tempo, para Isaura, era a mansa espera da morte a que já não revivava, dado que por dentro de si já estava acontecendo.

A terceira definição que Italo Calvino estabelece para tal proposta é “uma imagem figurativa de leveza que assuma um valor emblemático” (CALVINO, 2016, p. 32). Nesse sentido, podemos analisar as construções de imagens ou ações narrativas que sejam análogas à linguagem poética no texto literário. O autor de *As cidades invisíveis* (1972) ilustra essa terceira acepção trazendo uma das histórias reunidas no *Decameron* (escrito entre 1348 e 1353), a novela de Guido Cavalcanti, cujas pernas esguias saltam sobre um túmulo de pedras. Calvino afirma que

Se quisesse escolher um símbolo votivo para saudar o novo milênio, escolheria este: o salto ágil e imprevisível do poeta-filósofo que sobreleva o peso do mundo, demonstrando que sua gravidade detém o segredo da leveza, enquanto aquela que muitos julgam ser a vitalidade dos tempos, estrepitante e agressiva, espezinhadora e estrondosa, pertence ao reino da morte, como um cemitério de automóveis enferrujados (CALVINO, 2016, p. 26).

A leveza presente n’*O filho de mil homens* sobreleva o peso do mundo. Semelhante às escolhas lexicais, à sonoridade e ao ritmo ora destacados, iremo-nos ater agora às imagens construídas no decorrer da narrativa. A primeira imagem que lemos no romance advém da personagem Crisóstomo, cujo nome vem do grego *khrusó* (ouro), mais o grego *stóma* (boca) (CRISÓSTOMO, 2008). Sendo assim, temos, pelo estudo breve do nome que lhe coube, uma personagem que tem a “boca de ouro”, o “eloquente”. No primeiro capítulo da obra, há a descrição do cenário em que reside tal personagem, espaço no qual as coisas são percebidas através de seu olhar (marca de um romance polifônico, em que personagens detêm autonomia de consciência, pensamento e discurso). Visitemos a casa de Crisóstomo:

Tinha a casa, a coleção de conchas e de coisas esquisitas que o mar trazia, algumas desconhecidas como se viessem dos cometas, e tinha os melhores anzóis, as canas de pesca, tinha três bons lençóis de linho que já haviam sido da sua avó, tinha louças com muitos anos que haviam pousado em mesas repletas de gente em tantas conversas. O Crisóstomo tinha até cuidado com o conforto da casa, para que fosse sempre um lugar agradável onde as pessoas quisessem entrar. Mas tão pouca gente entrava (MÃE, 2016, p. 22-23).

A residência pode ser definida como um baú de tesouros que o mar trazia. Em sua casa moravam os objetos cuspidos pelo mar e os objetos herdados de sua avó. Como vimos outrora no trecho que descreve a morada, observamos que a sua estrutura espelha a natureza que a cerca: mar, céu, árvores. Já os objetos que a ornamentam reproduzem o que resta à personagem no momento presente de vida: lembranças do seu ofício como pescador e recordações de uma família por-fazer, inacabada, detalhes que aparentemente dão imagem de leveza ao texto. Esses detalhes fazem da casa de Crisóstomo um barco bem cuidado de apenas um tripulante, fator físico que acentua o sentimento de incompletude que é o traço que maior caracteriza essa personagem no início do enredo, e que caracteriza o aspecto da multiplicidade no texto.

Ao analisar a inserção da poesia a partir das acepções de Calvino, nos deparamos com a latente evocação ao mar, símbolo intrínseco à totalidade narrativa da obra. Isso se dá porque o mar é aqui entendido como imagem de leveza e não poderia ser diferente nesta publicação.

Entendemos o mar como uma das formas de leveza n’*O filho* que engloba (e não esgota) múltiplos significados. Sabemos que esse símbolo é recorrente na história da escrita portuguesa, a citar: n’*Os Lusíadas* (1572), de Luís Vaz de Camões, que repete o substantivo 215 vezes ao longo de toda a epopeia (BERNARDES, 2006); no famoso

Sermão de Santo Antônio aos Peixes (1654), de Padre Antônio Vieira; no “Mar Português”, II parte épica que Fernando Pessoa traz na sua *Mensagem* (1934); na produção poética de Sophia de Mello Breyner Andresen (1944-1997), n’ *As naus* (1988) de Lobo Antunes, bem como a Península Ibérica desgarrada pelo Atlântico, que se faz *Jangada de Pedra* (1986), na pena de José Saramago. Isso para ficar com alguns exemplos pontuais, mais decisivos.

No capítulo dezessete, “Sonho do homem aos quarenta anos”, Crisóstomo imagina que o seu umbigo estava a dilatar-se, acreditando que os filhos são formas de estender o corpo, de dividir-se, de dedicar-se. Para a personagem, as mulheres eram perfeitas, pois constroem os filhos, e essa construção, para ela, acontecia num mar profundo, sendo os filhos seres das águas (definição que não poderia ser mais intrínseca à condição lusitana de uma personagem pescador):

Sonhava que os peixes passavam pelos filhos e os adoravam como deuses, não entendendo que eram apenas gente. Os peixes, como os pais, nunca entenderiam que os filhos eram apenas gente. Pescar deuses, pensava. O Crisóstomo sonhava que deitava a rede e que ao subi-la poderia trazer um filho para dentro da sua barriga. Como se um deus ali aparecesse por eterna generosidade. Imaginava que teria de fazer a rede afundar muito, passar bem para longe das primeiras camadas do mar para chegar depois ao recôndito secreto onde vogavam. E afundava mais e mais as redes, pesando-as com chumbos e dando-lhes corda e mais corda, até que lhe parecesse abraçarem o impossível. Que bom seria se uma rede laçasse ao menos um, apenas um desses nascituros deuses (MÃE, 2016, p. 199).

Os peixes do sonho de Crisóstomo nos remetem aos peixes de Padre Antônio Vieira, considerado por Fernando Pessoa como imperador da língua portuguesa. Ao trazer a imagem carnavalizada

(BAKHTIN, 1987) de Santo Antônio pregando não a humanos, mas aos animais aquáticos, o jesuíta subverte o próprio gênero parenético e chama atenção do público, que enfim se torna atento como os peixes ouvintes de Antônio: “Começam a ferver ondas, começam a concorrer peixes, os grandes, os maiores, os pequenos e postos todos por sua ordem com cabeças de fora da água, Antônio pregava, e eles ouviam” (VIEIRA, 2011, p. 431). O texto é uma prosa catequizante, mas absolutamente literária, porque consagra aos peixes um lugar de personagens da prosa, que sai tecida sob vários exemplos bíblicos imbricados à fauna das águas.

Ao desviarmos nosso olhar para a personagem de Antonino, por exemplo, vislumbramos outra circunstância das águas. A personagem é um homossexual que não pode admitir sua homossexualidade pelo rechaço e pela violência do meio social que o circunda. Em certa passagem do romance, ele, à espreita, observa os rapazes banhando-se no rio:

[...] a certa confiança de estar bem agachado entre os arbustos permitiu-lhe ver como os corpos dos trabalhadores eram moldados à força de muita virilidade. Eram homens como árvores maciças a abrir as águas em jogos brutos, espaventando tudo com os braços e mergulhando vezes sem conta de rabo para o ar. Ficavam depois boiando como impossivelmente leves, ágeis, inertes de só beleza na superfície da água. O Antonino pôde ver como os homens eram belos na sua rudeza, como pareciam fortes para tudo, com braços largos para abraços esmagadores. E o amor parecia ser tão esmagador e criado pela robustez (MÃE, 2016, p. 103-104).

Pelos olhos de Antonino, o narrador observa os homens no banho. Seus corpos carregam o peso da virilidade, de madeiras maciças, de músculos esmagadores. Em contrapartida, no mar, esses corpos rudes boiam nas águas, como se fossem jangadas, como se fossem as fo-

lhas mais leves de uma grande árvore encorpada. A imagem de leveza calviniana se constitui pelo olhar de Antonino. Para ele, a o amor caracteriza-se com o pesado e o robusto. Calvino (2016) afirma que duas vocações opostas se confrontam na literatura: uma é a linguagem sem peso, com elementos que denotam leveza; “a outra tende a comunicar o peso à linguagem, dando-lhe a espessura, a concreção das coisas dos corpos, das sensações” (CALVINO, 2016, p. 29). Na passagem lida, temos a explanação dessas duas forças que, ao invés de competirem entre si, aliam-se para formar uma imagem carregada de poesia tecida no símile de humanos com árvores, que boiam nas águas feito barcos. O amor deixa de ser abstração e passa a ser concreto e esmagador, em oposição à forma como Matilde, sua mãe, descreve o filho na infância “[...] a crescer, era como uma borboleta, a vir de larva para colorido, sem ter como disfarçar-se, desgraçando tudo. Um bichinho das flores” (MÃE, 2016, p. 99-100).

Ao ler esta passagem do romance, invadem a memória as palavras de Hesíodo no tocante ao Nascimento de Vênus, imagem que, no renascimento italiano, foi imortalizada por Sandro Botticelli. No episódio mítico grego, Afrodite (Vênus para os romanos) nasceu do sêmen do Céu quando castrado por seu filho Cronos. O sêmen caiu nas águas do mar e misturou-se às ondas formando espumas das quais nasceu a deusa do amor: “O pênis, tão logo cortando-o com o aço/ atirou do continente no undoso mar,/ aí muito boiou na planície, ao redor branca/ espuma da imortal carne ejaculava-se, dela/ uma virgem criou-se” (HESÍODO, 2007, v. 188-192). Na imagem, temos as duas vocações de peso e leveza, pois, embora a sua contextura seja marcada por elementos poéticos, o nascimento do amor foi marcado por um ato de castração, um ato de violência, este que também se repete *n’O filho* quando, a seguir, os homens percebem que Antonino os observava.

Para encerramos nossa leitura, vejamos a imagem de leveza, em suas três acepções, abarcada em um único excerto:

[Isaura] Tomou um pouco de areia na mão e desfez em grãos aquele bocado. Deixava-os cair sobre os pés, apreciando o modo como faziam cócegas pequenas na pele e entravam nas sandálias gastas. Esvaziava, uma e outra vez, a mão. O Crisóstomo não lhe poderia dizer saber sobre ela mais do que o razoável. Tinha vontade de lhe explicar que aquele era o seu lugar da praia e que, por loucura ou tremenda honestidade, falava sozinho com a natureza. Talvez ela também soubesse algo sobre a honestidade. Talvez ele lhe devesse dizer que estava tudo decidido, porque aquela manhã era uma pronúncia do destino. Achava, o Crisóstomo, que seriam felizes para sempre. Ele disse: acredito que vamos os dois ser felizes para sempre. Ela riu-se. A Isaura nem sabia rir (MÃE, 2016, p. 84).

Isaura é os pés cansados e amortecidos numa vida de sandália gasta. Ela tem como único afago os grãos de areia que se perdem na sua pele, que se escondem entre as dobras das sandálias. Crisóstomo, solitário, vê, na mulher que brinca com a areia, a oportunidade de se sentir um homem em dobro, vendo-a como um presente que mesmo não sendo encontrado nas águas do mar, fora achado na areia da praia, umedecida pela maré. O pescador verbalizou que os dois seriam felizes para sempre, e a felicidade proferida suscitou em Isaura o que ela outrora não sabia: sorrir.

Nessa passagem, podemos abstrair a leveza múltipla evocada por Calvino observando apenas as três acepções de leveza: na primeira, temos um léxico que denota o singelo: grãos de areia, cócegas pequenas, mão, riso; e ritmo: períodos curtos e repetição de palavras. Na segunda, percebemos uma abstração/raciocínio como em “Talvez ela [a natureza] também soubesse algo sobre a honestidade”. Na terceira acepção, a imagem de Isaura, a “mulher enjeitada e diminuta” (MÃE, 2016, p. 59), enchendo e esvaziando as mãos de areia, é análoga ao encher-se e esvaziar-se de esperança.

São nessas acepções que evidenciamos o caráter múltiplo da leveza em VHM. *O filho* se constitui como uma “grande rede” jogada no mar dos clássicos. Nesse mar são pescadas pessoas que, para sobrelevar o peso do seu mundo, procuram ver e falar numa linguagem de leveza.

Conclusão

Procuramos, neste breve estudo, deslindar a linguagem poética do romance *O filho de mil homens* (2011), de Valter Hugo Mãe, tendo como perspectiva teórica o conceito de leveza, tecido por Italo Calvino, no livro *Seis propostas para o próximo milênio* (1988). Explicitamos e exemplificamos as três acepções para a leveza calviniana, a partir do romance de VHM, destacando as descrições do espaço-palco da obra, a simbologia do mar, bem como o discurso poético que emana da boca das personagens polifônicas que protagonizam uma obra que também se tece numa proposta de multiplicidade. Tal propriedade, também pensada por Calvino para as obras literárias do século XXI, deixa claro que cada livro dá acesso a mundos que não se excluem mutuamente, e que cada romance abarca uma totalidade múltipla, dialogada e responsiva.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Florence Universitária, 2018.

BERNARDES, José Augusto Cardoso Bernardes. O reino de cristal, líquido e manso. Derivas de utopia na épica camoniana. In: OLIVEIRA, Francisco *et al.* (orgs.). **Mar Grego-Latino**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006, p. 361-372.

CALVINO, Italo. (1988). **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CRISÓSTOMO. *In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-2020. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/crisostomo>. Acesso em: 7 out. 2020.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. Tradução de Jaa Torrano. 7. ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MÃE, Valter Hugo.(2011). **O filho de mil homens**. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

SCHNAIDERMAN, Boris. **Dostoiévski Prosa Poesia**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.

VIEIRA, Padre Antônio. Sermão de Santo Antônio aos peixes. *In: BOSI, Alfredo (org.). Essencial Padre Antônio Vieira*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

CAPÍTULO 12

NAS ENCRUZILHAS DA NARRATIVA DE LEÏLA SEBBAR

Kall Lyws Barroso Sales

Je suis une croisée...je suis dans une position un peu particulière, ni « Beure », ni « Maghrébine », ni tout à fait française.
Leïla, SEBBAR

Primeiros passos de uma encruzilhada romanesca, a complexa teia de sentidos na chamada literatura da periferia

Alguns dos romances que circularam na França na década de 80 reacenderam um debate urgente à época: o lugar de imigrantes nas cidades francesas. Esses romances, escritos em francês, tinham algumas características em comum: marcas de oralidade, diálogo constante da religião islâmica com a cristã, palavras do árabe, polarização Oriente e Ocidente, representação das periferias francesas e “personagens jovens com origem na imigração magrebina” (LARONDE, 1993, p. 5). Os jovens escritores que os produziram eram os filhos e as filhas daqueles e daquelas que migraram entre os anos de 1950 e 1970

e que foram amplamente apresentados pela mídia como *beurs*¹, palavra-evento na história da imigração da França que, de certa forma, expressava, na década de 80, a ideia de um franco-magrebino, ou árabe da França (SALES, 2022, p. 38). O acontecimento linguístico-histórico da palavra *beur* é muito complexo e provocou imensas contradições (LARONDE, 1993; BEGAG; CHAOUITE, 1990; DURMELAT, 2008; OLSSON, 2011; SALES 2022), principalmente porque o termo se perdeu, mesmo nas comunidades magrebinas, já que nem todas as pessoas com origem na imigração se identificavam com ele e, em muitos casos, o refutavam por ser uma palavra que marcou o olhar xenofóbico de um grupo dominante e de como este classificava as pessoas vindas do Norte de África (SALES, 2022, p. 38).

Esses autores teceram em suas narrativas os diversos sentidos da periferia multicultural francesa, povoada de religiões distintas, de culturas diversas, de línguas e de universos outros. Em meio a incontáveis encruzilhadas de línguas e de culturas, é que parte dos romances de Leïla Sebbar se inscreve nas chamadas literaturas da periferia, outrora o que se denominava literatura *beur*. Na apresentação de um de seus romances, Sebbar classifica suas personagens como pioneiras da ficção francesa, pois, segundo a autora, as mulheres de seu romance iniciático são “as primeiras heroínas literárias das periferias da França” (SEBBAR, 2010, p. 9). Mesmo que ela não se classifique como uma autora da então chamada literatura *beur*, seus escritos dialogam, em muitos aspectos, com os textos que assim foram classificados. Como ela mesma afirma em uma carta escrita a Laronde “sou uma encruzilhada... estou em uma posição um pouco particular, nem ‘beure’, nem ‘magrebina’, nem totalmente francesa²” (SEBBAR apud LARONDE, 1993, p. 166), frase que acolhe toda a pluralidade da perife-

1 Essa palavra é oriunda do *verlan*, uma forma dos jovens falarem as palavras francesas com a inversão de suas sílabas. *Beur* surge, então, na inversão das sílabas da palavra francesa *arabe* que, ao ser pronunciada, transforma-se em beu-ra e, por conseguinte, virou *beur*.

2 Je suis une croisée... je suis dans une position un peu particulière, ni « Beure », ni « Maghrébine », ni tout à fait française

ria da França e que traz à luz uma noção fundamental para sua poética: a encruzilhada.

Ainda em consonância com a noção de encruzilhada, acionada pela autora, no seu texto seminal sobre os romances *beurs*, e em referências às suas cartas trocadas com Nancy Huston, o crítico literário Michel Laronde afirma que Leïla Sebbar se define, em muitos escritos, como uma “*croisée*”, uma encruzilhada, palavra que, em francês, é tomada de empréstimo das gírias das periferias parisienses (LARONDE, 1993, p. 166). Em uma dessas cartas endereçadas a Huston, Sebbar assim se define:

Je suis une croisée qui cherche une filiation et qui écris dans une lignée, toujours la même, reliée à l’histoire, à la mémoire, à l’identité, à la tradition et à la transmission, je veux dire à la recherche d’une ascendance et d’une descendance, d’une place dans l’histoire d’une famille, d’une communauté, d’un peuple, au regard de l’Histoire et de l’univers³ (HUSTON; SEBBAR, 1996, 147).

Essa encruzilhada, que marca memória e história da autora franco-argelina, dialoga, em muitos aspectos, com a noção de *encruzilhada* acionada por Leda Maria Martins (1997) na leitura das artes afro-diaspóricas. Percebemos, em sua descrição, que o eu-encruzilhada de Sebbar dialoga com sua prosa, em que se busca o encontro desse lugar de “família”, de “comunidade”, de “povo”, busca que a move na escrita, lugar em que se sente livre para experimentar, pois, na ficção, ela encontra um lugar de liberdade que a permite explorar “um alter-ego ficcional, capaz de tudo que ela jamais ousou fazer” (CAÑAS, 2013, p. 352).

3 Sou uma encruzilhada que procura uma filiação e que escreve numa linhagem, sempre a mesma, ligada à história, à memória, à identidade, à tradição e à transmissão, ou seja, à procura de uma ancestralidade e de uma descendência, de um lugar na história de uma família, de uma comunidade, de um povo, no que diz respeito à História e ao universo.

Para Sebbar, a experiência de encruzilhada é construída principalmente por sua composição familiar, que reforça os encontros entre a língua francesa, a língua árabe, a religião muçulmana, a vida no campo, as periferias da cidade, a Argélia e a França. Filha de pai argelino e mãe francesa, Sebbar viveu parte de sua infância, numa Argélia em constante diálogo com cultura e língua francesas, frequentou as escolas da metrópole, já que na época seu país ainda vivia sob a violenta colonização. Ela só se mudou para a França no início dos anos 60 e, durante sua formação nas universidades *Aix en Provence* e *Sorbonne*, teve profícuo diálogo com outras intelectuais do Movimento de Liberação das Mulheres (DÊANGELI; OLIVEIRA, 2017, p. 692), viveu experiências anteriores à sua escrita literária que, evidentemente, dialogam com as diversas personagens que povoam seus romances.

Antes de sua incursão no universo romanesco, já no final da década de 70, Sebbar teve suas primeiras reflexões publicadas na França e, em 1978, lançou seu ensaio *On tue les petites filles* [matamos as meninas], cujas reflexões abordam as violências contra meninas e os infanticídios dentro da máquina do patriarcado. Publicou, em 1980, o ensaio *Le pédophile et la maman* [o pedófilo e a mamãe], em que a questão da violência contra as mulheres é acionada ao problematizar o amor sexual de adultos por crianças.

Com a publicação de *Fatima ou les Algériennes au square*, em 1981, Sebbar inicia sua produção romanesca, na qual expõe o cotidiano das pessoas que estavam imigrando para a França. Neste romance iniciático, ela retrata esse cotidiano cabilas que viviam em *La Courneuve*, comuna francesa, na região da *Île-de-France*. Nele, já encontramos os primeiros movimentos visando à construção de suas encruzilhadas, principalmente com relação à língua, já que algumas das personagens não falam fluentemente francês, língua do país que as acolhe, e seguem algumas das tradições do islã nesse espaço predominante cristão. Um ano depois, ela publica *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, seu primeiro romance que compõe o *corpus* de romances

ditos *beurs* na pesquisa de Michel Laronde (1993, p. 226) e continua a explorar o espaço das jovens mulheres que se aventuram nas ruas de concreto das grandes cidades. Em 1984, um ano após a primeira marcha contra o racismo e contra a xenofobia, comumente chamada de *Marche des Beurs* (SALES, 2022), a autora publicou dois romances, *Le Chinois vert d'Afrique* e *Parle mon fils, parle à ta mère*. Em 1985, publicou *Les Carnets de Shérazade*, segundo romance de uma trilogia que se completou em 1991 com a publicação de *Le fou de Shérazade*. Desde então, Sebbar publicou diversos outros escritos literários que solidificaram sua carreira como romancista, tanto que ela é a autora com o maior número de romances que compõem o *corpus* de Laronde (1993, p. 226) e, atualmente, é a autora com mais obras reeditadas pela editora tunisiana Elyzad, tendo oito livros publicados entre 2009 e 2020.

Com sua escrita potente, Sebbar questiona dogmas e convida-nos a pensar sobre questões urgentes às margens do mundo: exílio, gênero, violência, opressão, o lugar do *inrangeiro* (SALES, 2022) e sua noção de encruzilhada, entendida aqui como elemento político-estético, isso apareceu de formas tão múltiplas quanto possível em seus escritos. A história dessa autora-encruzilhada encontrou um profundo eco em sua ficção, cujas personagens são construídas a partir desse lugar de onde fala Sebbar, dessa francesa-argelina, mestiça, nas encruzilhadas entre Argélia e França, que escreve no cruzamento da terra e da cidade, da ciência e da carne.

Palavra de vasta possibilidades, percebi que a noção de encruzilhada permeia tanto sua poética quanto sua própria história numa família franco-argelina, e, em seus escritos, principalmente nos epistolares, seu lugar de encruzilhada se manifesta constantemente:

Je suis française, écrivain français de mère française et père algérien..., et les sujets de mes livres ne sont pas mon identité, ils sont le signe, les signes de mon histoire de croisée, de métisse, obsédée par sa route et les chemins de traverse, obsédée par la rencontre

surréaliste de l'Autre et du Même, par le croisement contre nature et lyrique de la terre et de la ville, de la science et de la chair, de la tradition et de la modernité, de l'Orient et de l'Occident⁴ (HUSTON; SEBBAR, 1996, p. 134)

Apesar de entender que os assuntos de seus livros não são sua identidade, ela mesma ratifica que eles são o sinal dessa história de encruzilhada e de mestiçagem, dos caminhos que se atravessam e que se constroem pelo encontro, pelo cruzamento do “campo” e da “cidade”, da “tradição” e da “modernidade”, da língua francesa e da língua árabe, do “Oriente e do Ocidente”. Ainda, em suas reflexões publicadas nas cartas à Nancy Huston, Sebbar afirma o seguinte sobre o espaço da ficção:

Pour moi, la fiction c'est la suture qui masque la blessure, l'écart, entre les deux rives. Je suis là, à la croisée, enfin sereine, à ma place, en somme, puisque je suis une croisée qui cherche une filiation et qui écris dans une lignée, toujours la même, reliée à l'histoire, à la mémoire, à l'identité, à la tradition et à la transmission, je veux dire à la recherche d'une ascendance et d'une descendance, d'une place dans l'histoire d'une famille, d'une communauté, d'un peuple, au regard de l'Histoire et de l'univers. C'est dans la fiction que je me sens sujet libre (de père, de mère, de clan, de dog-

4 Sou francesa, escritora francesa de mãe francesa e pai argelino... E os assuntos dos meus livros não são a minha identidade, são o sinal, os sinais da minha história de encruzilhadas, de mestiça, obcecada por sua rota e pelos caminhos de travessia, obcecada com o encontro surrealista do Outro e do Mesmo, pelo cruzamento antinatural e lírico da terra e da cidade, da ciência e da carne, da tradição e da modernidade, do Oriente e do Ocidente [Tradução minha].

mes...) et forte de la charge de l'exil (SEBBAR, apud LARONDE, 1993, p. 165)⁵

É no exílio que Sebbar também enlaça sua escrita com a de Nancy Huston, com quem teve intenso e profícuo diálogo, registrado principalmente com a publicação do epistolar *Lettres parisiennes: autopsie de l'exil* em 1986, que traz a correspondência entre as duas autoras trocadas entre 1983 e janeiro de 1985. Elas compartilharam pensamentos sobre a vida em Paris, sobre o lugar da mulher na sociedade, sobre as línguas e sobre o exílio. Nessas cartas, Huston, ao pensar em seu exílio, elencava-o junto ao adjetivo *imaginário*, enquanto o exílio de Sebbar era colado ao adjetivo *real* (DEÂNGELI, OLIVEIRA, 2017, p. 690). Esse exílio *real* de Sebbar transita pelas encruzilhadas da língua francesa. Como sua história é traçada pelos cruzamentos entre família muçulmana e cristã, entre Argélia e França, entre o rural e urbano, é através da língua e da escrita que Sebbar dá vida às encruzilhadas de suas narrativas.

Como veremos a seguir, esse eu-encruzilhada, marcada pelo encontro de nações, de línguas e de costumes, é matéria viva para a composição de suas personagens como Fatima e Dalila, de *Fatima ou les Algériennes au square* (2010), Marguerite, de *Marguerite et le colporteur aux yeux clairs* (2014), e a mãe de *Parle mon fils, parle à ta mère* (2016).

Línguas em encruzilhadas na escrita de Sebbar

Na busca dessas encruzilhadas na prosa de Sebbar, parto para uma análise de fragmentos de três de seus romances republicados pela Elyzad Poche, editora tunisiana que surgiu em 2005 com o objetivo

5 Para mim, a ficção é a sutura que mascara a ferida, o espaço entre duas margens. Eu estou aqui, na encruzilhada, enfim serena, no meu lugar, já que sou uma encruzilhada que busca uma filiação e escreve numa linhagem, sempre a mesma, ligada à história, à memória, à identidade, à tradição e à transmissão, quero dizer, na busca de uma descendência e de uma ascendência, de um lugar na história de uma família, de uma comunidade, de um povo, ao abrigo da História e do universo. É na ficção que me sinto livre (de pai, de mãe, de clã, de dogmas...) e forte do fardo do exílio. [Tradução minha]

de “fazer circular os textos do sul até o norte, invertendo certa lógica dos caminhos da literatura”, como afirma o texto de apresentação do site oficial. Apresento, aqui, possíveis cruzamentos entre a história da autora e a encruzilhada das personagens de três dos seus romances, dois deles da década de 80, *Fatima ou les Algériennes au square*, primeiramente publicado em 1981, e *Parle mon Fils, parle à ta mère*, cuja primeira edição foi lançada em 1984. Ambos foram republicados pela editora Elyzad Poche, o primeiro, em 2010, e o segundo, em 2016. Além desses, elenco um terceiro romance, *Marguerite et le colporteur aux yeux clairs*, publicado primeiramente em 2002 e relançado pela mesma editora em 2014.

No primeiro romance da autora, *Fatima ou les Algériennes au square* [Fatima ou as argelinas da praça], encontramos grandes mulheres da vida cotidiana, de idades diferentes e que habitam *La Courneuve*, nas proximidades de Paris, no início dos anos 80. Fatima e suas amigas, mães de família, se encontram sempre na praça, espaço singular da solidariedade, dos encontros e das conversas sobre as dores e as alegrias do mundo da periferia, sobre a liberdade, a independência, o exílio, a agressão, a polícia. A praça da cidade é, então, essa primeira encruzilhada, em que mulheres de diferentes idades e de diferentes lugares do mundo se reúnem. Na apresentação do romance da edição de 2010, Sebbar nos diz o seguinte:

Fatima, nouvelle héroïne littéraire en France.

Fatima et ses amies algériennes du square de La Courneuve sont les premières héroïnes littéraires des cités en France.

Elles avaient vingt-cinq, trente, quarante ans en 1980, mères de famille, elles arrivaient des hameaux de la plaine et de la montagne, des villages du Sud et de la mer. Nées dans l’Algérie coloniale et rural (où à peine 5 à 7 % des filles musulmanes sont scolarisées à l’école française, où les filles ne vont pas à l’école coranique), elles sont illettrées. La France n’est pas un pays d’is-

lam, la langue française est étrangère, les codes de la vie quotidienne dans le béton elles ne les connaissent pas⁶. (SEBBAR, 2010, n.p.).

Como mencionado, a autora se coloca como pioneira na criação da personagem imigrante magrebina na literatura francesa, ao apresentar as inovadoras Fatima e suas amigas, “as primeiras heroínas literárias das periferias na França”. A palavra empregada pela autora em francês é “*cité*”, aqui traduzida como periferia, que faz referência às “*cités HLM*”, que são quarteirões com blocos de apartamentos com aluguel de baixo custo e que foram moradia de grande parte dos imigrantes na França. São nessas *cités*, espaços explorados por tantos escritores e escritoras (CHAREF, 1983; BEGAG, 1986; GUÈNE, 2004), que a encruzilhada se manifesta. Nessa praça, unem-se o concreto, o cimento e as memórias do “mundo rural” de uma Argélia colonizada. Com diz a autora, “a França não é um país de islã”, a “língua francesa é estrangeira” e os “códigos da vida cotidiana no concreto não são conhecidos” pelas mulheres da narrativa. Esses códigos da vida cotidiana são aprendidos pelas experiências e pelos caminhos tomados por elas.

Há uma passagem muito significativa para percebermos mais um indício das encruzilhadas em *Fatima*:

Dalila avait vu sa mère assise sur le tapis comme les femmes arabes, un petit dans les genoux, bercé aux creux des fleurs de ses robes kabyles, elle les portait seulement dans la maison où elle ne pouvait rester avec

6 Fatima, nova heroína literária na França.

Fatima e suas amigas argelinas da praça da *La Courneuve* são as primeiras heroínas literárias das periferias da França.

Elas tinham vinte e cinco, trinta, quarenta anos em 1980, mães de família, elas chegaram das aldeias das planícies e da montanha, dos vilarejos do Sul e do mar. Nascidas na Argélia colonial e rural (onde nem 5 ou 7% das meninas muçulmanas são escolarizadas na escola francesa, onde as meninas não vão para a escola corânica), são analfabetas. A França não é um país de islã, a língua francesa é estrangeira, elas não conhecem os códigos da vida cotidiana no asfalto.

une jupe à la française parce qu'elle se sentait entravée⁷ [...] (SEBBAR, 2010, p. 21)

Dalila, filha de Fatima, em uma das suas memórias da infância, marcada pelo uso dos verbos no mais-que-perfeito e no imperfeito, relembra de um momento em que encontrou sua mãe, sentada como as mulheres árabes, com seu vestido cabila, muito mais confortável do que uma saia à francesa, que a fazia se sentir espremida. Nesse fragmento, a encruzilhada se manifesta, então, no encontro das palavras “árabe”, “cabila” e “francesa” na costura de tecidos que metaforizam a malha encruzilhada vivida pela personagem, cujas roupas cabilas são mais confortáveis do que as roupas francesas. Essa mulher, que mora na periferia de uma das cidades francesas, senta-se sobre o tapete—elemento de grande simbolismo para as literaturas do Oriente—de forma semelhante a outras “mulheres árabes” e, além disso, veste uma roupa florida, um “vestido cabila”, adjetivo em referência à Cabília, região montanhosa situada no norte da Argélia, que ela só usa em casa, espaço em que ela não poderia usar uma saia “à francesa”, apertada demais, desconfortável. A escolha das palavras “árabe”, “cabila”, “francesa”, que aparecem em um só fôlego, registra essas mulheres em uma encruzilhada cultural pela vestimenta, que toma contornos de metáfora da própria situação das mulheres imigrantes do mundo ficcional e não-ficcional; que vivem em um contexto em que a cultura árabe é reatualizada em casa, cujos códigos ficam restritos ao espaço doméstico, enquanto a cultura francesa, por outro lado, é a do espaço da rua, incômoda e desconfortável, como a saia que ela não poderia usar.

Outro indício das encruzilhadas sebbarianas pode ser identificado no próximo fragmento:

7 Dalila tinha visto sua mãe sentada sobre o tapete como as mulheres árabes, um menino nos joelhos, embalado no meio das flores de seus vestidos cabilas, ela só os usava em casa, onde ela não podia ficar com uma saia à francesa porque ela se sentia apertada.

Si une école arabe existait dans le quartier, elle les y enverrait pour apprendre leur langue, la lire et l'écrire comme la langue des Français qu'ils parlaient maintenant si bien, qu'ils en oubliaient la langue maternelle. Les aînés parlaient français entre eux. Les petits disaient des phrases dans les deux langues, ils ne savaient du kabyle que quelques mots usuels. C'est Dalila qui le comprenait le mieux mais elle ne le parlait pas⁸. (SEBBAR, 2010, p. 59)

Algumas mulheres na ficção de Sebbar são iletradas, condição imposta pelo patriarcado ficcional que tanto dialoga com o da realidade, principalmente se nos apoiarmos nos dados paratextuais apresentados pela autora em seu prefácio, em que lemos que “nem 5 ou 7% das meninas muçulmanas são escolarizadas na escola francesa, em que as meninas não vão para a escola corânica” (SEBBAR, 2010, n.p.). Na luta cotidiana contra as diversas opressões e violências, Dalila ajuda a sua mãe, que não sabia ler e escrever, a assinar seu nome e a compreender pequenas letras que, posteriormente, se tornavam palavras. É nesse processo de valorização do ensino da escrita e da leitura, com o apoio de mulheres para que a educação se faça presente, que a narradora cogita a possibilidade de uma escola árabe no bairro. Se tal escola existisse, Fatima levaria seus filhos para lá, para que pudessem aprender a ler e a escrever a “sua língua” tão bem quanto sabem a língua “dos franceses”, que conheciam ao ponto de esquecer a própria “língua materna”. É interessante observar que a narradora usa o possessivo “sua língua” quando se refere à língua cabila que, para ela, é a verdadeira língua materna dos filhos, enquanto a língua francesa é apresentada como a língua dos outros, dos franceses. Há, nessa passagem, um cruzamento entre as gerações e sua relação com as línguas

8 Se existisse uma escola árabe no quarteirão, elas o mandariam para lá para aprender sua língua, para lê-la e escrevê-la como a língua dos franceses que agora eles falavam tão bem, tanto que esqueceram sua língua materna. Os mais velhos falam francês entre eles. Os menores falavam frases nas duas línguas, só sabiam algumas palavras cabilas corriqueiras. Era Dalila que entendia melhor a língua, mas ela não falava.

francesa e a cabila: a geração da mãe, de língua cabila, que não acesa o árabe escrito e que consegue falar poucas palavras em francês, os filhos mais velhos, que se comunicam em francês, e os pequenos, que diziam frases nas duas línguas, mas que da língua cabila só sabiam algumas palavras úteis.

Essa encruzilhada geracional, criada na narrativa, nos permite um possível diálogo com o contexto dos imigrantes e sua relação com a língua francesa, principalmente porque os que chegam à França, entre 1950 e 1970, para trabalhar na construção civil, levam consigo suas línguas maternas e culturas, expressando-se minimamente em língua francesa no ambiente doméstico. Por outro lado, seus filhos e suas filhas, nascidos na França, só falam poucas palavras árabes ou cabilas em casa, e, com os pais, não acessam o árabe escrito e se comunicam no dia a dia, e, entre si, em francês, língua que, para muitos, é a única língua de comunicação.

Ainda com relação a essa encruzilhada geracional e o uso do francês, faço menção a um fragmento do romance *Parle mon fils, parle à ta mère* [Fale, meu filho, fale com sua mãe], escrito em 1984 e republicado em 2016 pela editora Elyzad:

Je ne sais pas pourquoi ils disent Radio Beur; pour quoi ça Beur ? c'est le beurre des Français qu'on mange sur le pain ? Je ne comprends pas. Pour la couleur ? ils sont pas comme ça, c'est pas la couleur des Arabes... [...] Peut-être c'est le Pays... El Ber, chez nous, en arabe, ça veut dire le pays, tu le sais mon fils, c'est ça ou non? – Le fils apprit à la mère que le mot Beur avait été fabriqué à partir du mot Arabe à l'envers⁹. (SEBBAR, 2016, p. 28)

9 Eu não sei por que eles falam Radio *Beur*. Por que “*Beur*”? É “*beurre*” [manteiga] dos franceses que a gente come no pão? Não estou entendendo. É por causa da cor? Mas eles não são assim, essa não é a cor dos árabes... [...] Talvez seja o “País”. *El Ber*, no nosso país, em árabe, quer dizer o país, você sabe disso, meu filho, é ou não é? – O filho ensinara a mãe que a palavra *Beur* tinha sido criada a partir da palavra árabe ao contrário. (SALES, 2022, p. 37).

O romance é construído em forma de um diálogo entre uma mãe e seu filho, ambos sem nome, apresentados sempre genericamente como “*le fils*” [o filho] e “*la mère*” [a mãe], personagens que, por não terem nome, dialogam com tantas mães e tantos filhos das periferias francesas, fora da ficção. A narrativa começa quando o filho retorna à casa de sua mãe, que mora em uma periferia da França, depois de um longo tempo sem vê-la. Ela o recebe na cozinha, senta-se à mesa com ele e conversa sobre tantas coisas do mundo: mulheres, islã, casamento, Argélia, França. Nessas conversas, regadas a perfumados chás de hortelã, apenas a voz da mãe é apresentada em discurso direto, voz que dá forma a muitas perguntas, que o filho, com todo carinho, tenta responder. As falas do filho não são apresentadas por um discurso direto, são trazidas pela narradora que tudo detalha. Essas características podem ser encontradas no fragmento acima que desenha essa mãe questionadora, “por que *keur*?”, “é “*beurre*” [manteiga] dos franceses que a gente come no pão?”, “É por causa da cor?”, e que elabora suas próprias conclusões para entender esse mundo de palavras francesas: “talvez seja o “País”. *El Ber*, no nosso país, em árabe, quer dizer o país, você sabe disso, meu filho, é ou não é?”.

Nesse pequeno fragmento, a encruzilha é marcada pela confusão entre palavras e línguas. A mãe, que não fala a língua francesa tão bem quanto o filho, o questiona sobre esse canal de rádio que ela acompanha e que se chama “Radio *Beur*”, estação criada em 1981, a maior e mais conhecida estação da comunidade magrebina na França e que está ativa até os dias de hoje sob o nome “*Beur FM*”. A palavra “*keur*”, usada para classificar esse canal, a deixa confusa: o que seria esse “*keur*” de que tanto falam? Por ser uma palavra homófona a “*beurre*”, manteiga em francês, a primeira suposição da mãe é que “*keur*” seja referência a essa comida. Mas por que, então, uma rádio criada para a comunidade magrebina faria referência a um produto da gastronomia francesa? Primeiramente, ela pensa que a escolha faz referência à cor da pele dos árabes, ideia que é logo refutada por ela mesma, pois “essa

não é a cor dos árabes”. Num segundo momento, a mãe cria uma hipótese de que esta palavra é, na verdade, uma referência à “país” que, em árabe, se diz “*El Ber*”. Depois de suas hipóteses, a narradora expõe que o filho “ensinara a mãe que a palavra *Beur* tinha sido criada a partir da palavra árabe ao contrário”.

Percebo, então, que a encruzilhada mais uma vez se manifesta pelos caminhos da língua francesa e da árabe, línguas que se cruzam em muitas camadas nesse romance escrito totalmente em francês, mas repleto de “sussurros da língua árabe” (SALES, 2022) na vida dessas personagens que vivem sua própria Babel.

Finalizo esta incursão pelas encruzilhadas de línguas em Sebbar, fazendo referência ao diálogo entre sua prosa e o mito bíblico de Babel, acionando, aqui, a obra *Marguerite et le colporteur aux yeux clairs* [Marguerite e o ambulante de olhos claros], mais um dos romances sebbarianos que costuram o mundo rural com o citadino em meio à guerra da Argélia. A narrativa traz a história de uma mãe, Marguerite, que passava as férias de verão na fazenda da família, com sua rotina da vida no campo, o que não a agradava de forma alguma, como deixa-nos perceber a narradora ao dizer que “eles partiam nas férias para a fazenda do sogro pelos filhos. Ela nunca gostou desse mês na fazenda¹⁰” (SEBBAR, 2014, p.8). É nessa fazenda que os acontecimentos na vida de Marguerite, de seu marido Simon e de seus filhos tomam forma, e nela, assim como nas periferias das grandes cidades, percebemos as encruzilhadas das línguas que povoam o território francês, seja ele urbano, seja rural. Para os serviços da fazenda, é necessário contratar trabalhadores, e os que ali estão, devido aos grandes fluxos migratórios, vêm de outros países, Espanha, Portugal, Itália, Argélia. A presença de tantos estrangeiros desperta, pelo menos, dois sentimentos distintos, o medo e a curiosidade, já que amedronta o sogro de Marguerite que diz, em determinado momento, “daqui a pouco não veremos mais

10 Ils allaient en vacances à la ferme chez le grand-père, pour les enfants. Elle n’a jamais aimé ce mois à la ferme[...].

franceses neste chão¹¹” (SEBBAR, 2014, p. 9), e desperta a curiosidade de Marguerite de conhecer as histórias desses homens que vinham de longe, já que ela tinha pouco contato com estrangeiros.

Em muitos momentos, percebemos a confluência das línguas e, neste romance, diferente dos anteriores, a encruzilhada das línguas é formada pelo encontro do árabe, do português, do italiano, do espanhol. Como veremos no fragmento a seguir, assim como nas periferias dos dois romances anteriores, o campo da França também é povoado por línguas diversas:

Elle voyait peu les étrangers, mais lorsqu'ils restaient loin de la ferme, elle attendait le soir, l'heure du repas. Ces hommes jeunes, vigoureux, leurs voix et les histoires qu'ils racontaient dans des langues étrangères, leurs rires entre eux, [...] Elle attendait cela seulement. [...] Les étrangers s'excusaient de connaître si mal la langue du patron, et ils parlaient dans deux langues différentes, parfois trois. Le beau-père les écoutait et disait en riant : « C'est la tour de Babel, ici... ». Les étrangers s'interrompaient, comprenant qu'on parlait d'eux, le beau-père répétait : « C'est la tour de Babel, ici »¹²

Nesse fragmento, a encruzilhada se manifesta na fazenda, lugar que marca o encontro de línguas, de vozes e de histórias que vêm de muitos mundos. Esse contexto desperta o interesse em Marguerite, que aguardava ansiosamente pelo horário da refeição para ouvir essas histórias contadas em francês, “que eles não falavam tão bem”, tempe-

11 “Bientôt on verra plus de Français à la terre”

12 Ela via pouco os estrangeiros, mas quando eles ficavam longe da fazenda, ela esperava pela noite, pela hora da refeição. Esses jovens homens, vigorosos, suas vozes e histórias que contavam em línguas estrangeiras, seus risos entre si, [...] Ela só esperava por isso. Os estrangeiros se desculpavam por conhecer tão pouco a língua do patrão, e falavam em duas línguas diferentes, às vezes três. O sogro os escutava e dizia rindo “Isso aqui é a torre de Babel”, os estrangeiros paravam, sabiam que estavam falando deles, o sogro repetia: “Isso aqui é a torre de Babel” [Tradução minha]

radas com as outras línguas. Cenário intrigante que desperta um comentário interessante do sogro “Isso aqui é a Torre de Babel”. Aqui o fazendeiro faz referência ao relato mítico de fundação das línguas descrito no livro do Gênesis (11:1–9). Segundo o conhecido relato, os seres humanos desejaram construir uma torre de proporções gigantescas, “edifiquemos para nós uma cidade e uma torre, cujo cume chegue até o céu” (BÍBLIA, gênesis, 11, 4), o que atraiu a atenção de Deus que ali desceu para ver essa cidade e essa torre construída pelos homens. Ao compreender seus objetivos, Deus disse “confundamos ali a sua linguagem, para que não entendam a linguagem um do outro” (BÍBLIA, gênesis, 11, 7). Este castigo de Deus instituiu as diferentes línguas do mundo e, por isso “se chamou o seu nome Babel, porquanto ali confundiu Jeová a linguagem de toda a terra” (BÍBLIA, gênesis, 11, 9).

Apesar de, no relato mítico, a multiplicidade de línguas aparecer como castigo divino para o homem que tentou alcançar o céu.

Considerações finais

Busquei, nesta incursão, apresentar uma reflexão sobre a noção de encruzilhada e sua manifestação nos romances que, durante a década de 80, foram classificadas como *beurs*, escritos por autores e autoras oriundos da imigração magrebina na França, com ênfase na prosa de Leïla Sebbar, filha de pai Argelino e mãe francesa, que teve uma infância dividida entre Argélia e França durante o doloroso período da colonização.

Primeiramente, apresentei o contexto dessa literatura ao acionar alguns estudos críticos que já se debruçaram sobre essa complexa produção (LARONDE, 1993; BEGAG; CHAOUITE, 1990 ; DURMELAT, 2008; OLSSON, 2011, SALES 2022). Num segundo momento, para pensar a noção de encruzilhada, apresentei os fundamentais escritos epistolares de Leïla Sebbar, autora que se apresenta como uma encruzilhada em várias das cartas trocadas com a escritora Nancy Huston e publica-

das no *Lettres parisiennes* (HUSTON, SEBBAR, 1996), e a reflexão sobre esse conceito encontrada na obra seminal de Michel Laronde (1993). Para desdobrar as franjas dessa encruzilhada, escolhi como *corpus* três romances da autora: *Fatima ou les Algériennes au square* (1981), *Parle à ta mère* (1984) e *Marguerite et le colporteur aux yeux clairs* (2002), por trazerem mulheres que habitam as margens dos mundos, no cruzamento do campo e da cidade, da tradição e da modernidade, do Oriente e do Ocidente e, principalmente, da língua francesa e da língua árabe, encruzilhada imprescindível da prosa sebbariana, mas também da prosa de autores e autoras que, sobretudo durante a década de 80, construíram, na ficção francesa, uma torre de Babel contemporânea, em que línguas dialogam, se confundem, se misturam, e se fazem presentes às encruzilhadas das periferias da França.

Referências

- BEGAG, Azouz; CHAOUITE, Abdellatif. **Écarts d'identité**. Paris: Seuil, 1990.
- CAÑAS, Beatriz Mangada. Leïla Sebbar, l'écriture en français comme passage entre enjeux identitaire. In : **Çedille**: revista de estudios franceses. Lan Laguna, n.9, abr. 2013. Disponível em : <https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille/article/download/1446/940/> Acesso em: 3 fev.2023.
- DURMELAT, Sylvie. **Fictions de l'intégration** : du mot beur à la politique de la mémoire. Paris: L'harmattan, 2008.
- HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós – modernidade**. Tradução de Tomáz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- HUSTON, Nancy ; SEBBAR, Leïla. **Lettres parisiennes** : histoires d'exil. Paris: J'ai lu, 1986.
- LARONDE, Michel. **Autour du Roman Beur**: Immigration et Identité. Paris: L'harmattan, 1993.
- LE BRIS, Michel ; ROUAUD, Jean ; ALMASSY, Eva. **Pour une littérature-monde**. Paris : Gallimard, 2007.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória**: o reinado do rosário do jatobá. São Paulo: Perspectiva, 1997.

OLSSON, Kenneth. **Le discours beur comme positionnement littéraire** : Roman et textes autobiographiques français (2005-2006) d'auteurs issus de l'immigration maghrébine. 2011. 298 f. Tese (Doutorado) – Curso de Lettres, Département de Français, D'italien Et de Langues Classiques, Stickholms Universitet, Estocolmo, 2011.

SALES, Kall Lyws Barroso. **Traduzindo a literatura beur**. Curitiba: Appris editora, 2022.

SEBBAR, Leïla, **Le Pédophile et la maman** : l'amour des enfants, Paris : Stock, 1980.

SEBBAR, Leïla, **On tue les petites filles** : une enquête sur les mauvais traitements, sévices, meurtres, incestes, viols contre les filles mineures de moins de 15 ans, de 1967 à 1977 en France. Paris : Stock, 1978.

SEBBAR, Leila. **Fatima ou les Algériennes au square**. Tunis: Elyzad, 2010.

SEBBAR, Leila. **Parle à ta mère**. Tunis: Elyzad, 2016.

CAPÍTULO 13

O ROMANCE-FOLHETIM EM MACEIÓ: UM PANORAMA INICIAL

Rosária Cristina Costa Ribeiro

Ana Patrícia Costa dos Santos Viana

| Considerações iniciais

Desde seu aparecimento em 1836 (MEYER, 1996, THÉRENTY, 2007), os romances-folhetim contribuem para o sucesso comercial do jornal e nos ajudam a refletir sobre a sociedade que os consome. Esse romance seriado, que ocupava o rodapé das páginas dos jornais, contribuiu para construir a literatura do século XIX e início do século XX, além de construir uma relação sólida entre o jornalismo e a literatura.

Assim, neste capítulo apresentamos os resultados iniciais de nossa pesquisa sobre o romance-folhetim na cidade de Maceió. Ao buscarmos seus inícios e seus percalços, o que vemos é um reflexo do que aconteceu na maior parte das províncias brasileiras: um início de imprensa tumultuoso, com muitas dificuldades técnicas, e que não se preocupou em guardar registros.

Ao longo desta leitura, esperamos resgatar um pouco da história da imprensa em Alagoas, de modo especial em Maceió, entre 1836-

1850, bem como apresentar e discutir alguns dados sobre o romance-folhetim na capital do estado, e como a literatura que compunha as publicações dos primórdios do romance-folhetim dialogava com a sociedade maceioense. Nesse contexto, *Amor materno* surge como primeiro romance do gênero publicado em Maceió, refletindo temáticas características do romantismo, o espírito da época e a dinâmica problemática do trabalho técnico.

No que diz respeito à organização estrutural, este capítulo é composto por três seções. A primeira, *Os primórdios da imprensa em Alagoas: o legado de Moacir Medeiros de Sant'Ana*, busca retomar os levantamentos e análises desse que pode ser considerado um dos maiores pesquisadores sobre a história da imprensa alagoana, e, assim, delimitar o contexto em que o romance-folhetim vai surgir dentro do estado. Em um segundo momento, *A origem do Romance-Folhetim: a relação entre jornalismo e literatura*, mergulhamos, a partir de Meyer (1996) e Thérénty (2007) nos meandros desse tipo de narrativa que não somente ajudou a construir nossa literatura, mas principalmente nossa identidade literária. Por fim, nos dedicamos a *O romance-folhetim em Alagoas*, e mais em específico, em Maceió, detalhando nosso levantamento junto aos arquivos da Hemeroteca Nacional e uma breve análise de *Amor materno* (1850).

Este trabalho desenvolveu-se a partir de pesquisa exploratória, levantamento bibliográfico e levantamento documental. Trata-se da pesquisa exploratória na medida em que se propõe fazer um levantamento inicial da publicação dos romances-folhetins na cidade de Maceió no período citado. Já no que diz respeito ao levantamento bibliográfico, primeira fase desta pesquisa, este concentrou-se na busca dos conceitos de romance, imprensa e romance-folhetim, suas características, suas fases, no seu papel na imprensa Brasil, em Alagoas e em Maceió.

Os primórdios da imprensa em Alagoas: o legado de Moacir Medeiros de Sant’Ana

A história da imprensa em Alagoas é um fato muito interessante, porém pouco estudado. Uma das poucas obras publicadas sobre o assunto é aquela de Moacir Medeiros de Sant’Ana (1987), que buscou fazer um levantamento junto ao Arquivo Público de Alagoas: *História da imprensa em Alagoas (1831-1931)*. O pesquisador, falecido em novembro de 2022, faz um percurso que divide em cinco partes: “Evolução material”, “Atentados contra a liberdade de imprensa”, “A imprensa oficial em Alagoas” e “Imprensa em Alagoas, hoje”. Entre os temas abordados, Moacir Medeiros de Sant’Ana fala das tentativas da criação da imprensa a partir de 1822, com a Independência do Brasil; do primeiro jornal alagoano, o *Íris Alagoense*; do jornal *Federalista Alagoense*, e das sociedades políticas da época, defensoras da liberdade e da independência nacional; do primeiro jornalista alagoano, o padre Afonso de Albuquerque; dos tipos de impressão nos períodos imperial e durante a república; dos atentados contra a liberdade de imprensa (os jornalistas usavam pseudônimos e foram enquadrados pela lei de imprensa em Alagoas); da história da imprensa oficial em Alagoas, “A SERGASA”; e de outros periódicos, como os jornais do interior do estado alagoano.

Sant’Ana (1987) faz uma nota introdutória em que ele trata das dificuldades apresentadas no decorrer da pesquisa, destacando a falta de documentos como o principal obstáculo para quem se propõe a enveredar pelos caminhos da história da imprensa em Alagoas, e lamentando que todo esse material de tão importância para a restauração da história do estado tenha desaparecido de maneira voraz por desmazelo dos nossos antepassados:

[...] a escassez de fontes primordiais, uma vez que em nossos jornais e outros periódicos do passado não tiveram, em grande parte, suas coleções preserva-

das, de muitos até inexistindo o número de um número sequer.

Livros de atas e correspondências pertencentes às antigas associações das classes dos gráficos e jornalistas também não são encontradas. (SANT'ANA, 1987, p. 13).

Sant'Ana (1987) salienta que sua pesquisa se fixa apenas em fontes de uma data já mais recentes do que a de quando realmente a imprensa se apresentou na história do jornalismo alagoano. Mesmo durante esta pesquisa, as informações que obtivemos se deram com grandes lacunas, apesar de todo esforço de preservação que ocorre atualmente, simbolizado pela tarefa de digitalização de todo acervo nacional da Hemeroteca Nacional, ligada à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro¹.

Dos documentos encontrados e das principais fontes, Sant'Ana (1987) cita a “Associação tipográfica alagoana de socorros mútuos” (1869), “Associação tipográfica alagoana” (1897), “Sindicato gráfico” (1911), “Sindicato dos jornalistas profissionais de Alagoas”(1938), dos periódicos aparecidos em Maceió encontra-se *O século XIX* (1870), *Gutenberg* (1881) e *O sindicato* (1912).

O pesquisador relata ainda que, apesar da falta de entusiasmo em preservar fatos históricos sobre a imprensa/jornalismo em Alagoas, somos salvos pelas hemerotecas do arquivo público de Alagoas, do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, do Arquivo Público Estadual de Pernambuco, locais onde encontram-se mais de duzentos periódicos alagoanos documentados. Inclusive a impressão de sua obra só foi possível após a assinatura da criação do *Diário Oficial do Estado de Alagoas*, assinado durante o governo de José de Medeiros Tavares em 15 de janeiro de 1987.

1 Aqui é preciso reforçar que o levantamento documental de nossa pesquisa ocorreu durante o isolamento sanitário devido à pandemia de covid-19. Dessa forma, nos restringimos ao material disponível digitalmente.

Uma história conturbada

Ao retomarmos a historiografia da imprensa alagoana, Sant'ana (1987) resalta que a primeira tentativa de instalação da imprensa na capital provincial, na época conhecida de Vila das Alagoas (atual Marechal Deodoro), se deu mais precisamente em 6 de maio de 1822, visando não somente realizar um desejo da população, mas também promover em tudo sua civilização, aumento e distinção, inclusive diminuir os trabalhos dos manuscritos e aumentar de alguma forma o rendimento financeiro da província. Em 9 de fevereiro de 1826, uma outra tentativa foi feita, mas o pedido foi igualmente negado. Por fim, mais uma vez foi solicitada a abertura da imprensa e como era esperado, foi recusada pela terceira vez, isso já no ano de 1827, pelo Visconde Leopoldo sob a justificativa de que não havia nenhuma resolução sobre tal pedido.

Já sobre o primeiro jornalista alagoano, padre Afonso de Albuquerque Melo, o pesquisador apresenta uma biografia relatando todos os passos que deu desde o seu nascimento na velha cidade de Alagoas. Em 1802, sua educação religiosa foi confiada a um tio cônego, período que Afonso passou no seminário de Olinda (1827). Já padre, substituiu seu tio à frente da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição. Eleito suplente do conselho geral da província (1830), dois anos depois ocupou uma das cadeiras na segunda seção desse mesmo conselho. Efetivamente como jornalista atuou em *O Federalista Alagoense*, a partir de 1832, fazendo parte também da Sociedade Federal de Maceió. Durante esse período, ajudou a criar com um movimento que conhecido como “Revolução dos lisos e cabeludos”: uma querela influenciada pelo órgão oficial, *O Alagoano*, entre os conservadores (lisos) e os liberais (cabeludos).

Já o primeiro jornal a ser publicado na Província de Alagoas, segundo Sant'Ana (1987), foi o *Iris Alagoense*, impresso na Bahia, em data indefinida. O Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas guarda o se-

gundo exemplar, datado de 17 de agosto de 1831. Impresso na cidade de Maceió, apresentava-se como um “jornal político, literário e mercantil” e custava 860\$905 (oitocentos e sessenta mil novecentos e cinco réis).

No que diz respeito ao formato dos primeiros jornais alagoanos, de acordo com as informações apresentadas por Moacir Sant’Ana (1987, p.20), o jornal *Íris Alagoense*, se apresentava no formato de 31,5 cm x 21,5cm em quatro páginas de papel almaço e duas colunas no alto e no rodapé da primeira página o nome da Typografia Patriótica, distribuído semanalmente às quartas-feiras e aos sábados, e custava 2\$000 (dois mil réis) trimestralmente e 80\$ (oitenta réis) a unidade. O jornal foi suspenso em 18 de fevereiro de 1832 para ser substituído, no dia 22 do mesmo mês, por outro cujo título era *O Federalista Alagoense*, que permaneceu durante quatro anos (1836). Entretanto, segundo Santos; Silva; Santos (2016), a partir de 1835, “Com a eleição da primeira Assembleia Legislativa (1835), surgem duas facções, a dos magistrados e a governamental, que se engalfinham em ataques pessoais e políticos, na imprensa – *O Provinciano* (1836) e o *Echo Alagoano* (1837).

No que diz respeito ao período imperial, Sant’Ana (1987) faz uma exposição desses fatos de acordo com a ordem dos acontecimentos, se concentrando em datas e formas de impressão. Dessa maneira, vemos que em dezembro de 1851 surge o primeiro jornal maceioense, *O Tempo*, impresso em três colunas, tinha como redator chefe o dr. José Ângelo Marcio da Silva. Nesse período temos um crescimento no número de jornais: em 10 de setembro de 1857 temos *A Conciliação*, um periódico impresso em quatro colunas; em 1º de março de 1858, *O Diário de Alagoas*, era publicado diariamente; em 1862, *O Diário do comercio* era editado em cinco colunas, substituindo *O Correio Oficial* que era editado em quatro colunas. Em 1865, temos o primeiro prelo importado da Europa para Maceió e seu primeiro jornal impresso foi, no ano seguinte, o *Mercantil das Alagoas*. Este foi publicado até 1871,

quando *O diário de Alagoas* comprou o jornal e o prelo. Anteriormente, ainda de acordo com Moacir de Sant’Ana (1987), as prensas disponíveis em Maceió, e em Alagoas, de uma maneira geral, eram máquinas já usadas, vindas do Rio de Janeiro, em geral, o que provocava uma constante defasagem técnica.

Continuando com a exposição sequenciada apresentada por Sant’ana, temos ainda em 2 de setembro de 1866 o pioneiro com ilustração no texto, *O Bípede*, impresso na Typographia Popular e só foram publicados cinco exemplares. Em 1874, temos o *Jornal das Alagoas* fazendo divulgação diária através de cabos submarinos transmitido até Recife, pela Agência Americana.

Em 1880, surgiu a máquina de impressão a seco substituindo os prelos que imprimiam papel úmido. Assim, o jornal litografado surgiu em Maceió em 1884, como semanário *A Semana*, nesses dois últimos eram publicadas *charges* desenhadas a lápis. Em 1885, avançou-se então para os impressos em seis colunas, *A Revista Comercial*, com medida 66 cm x 44 cm, até então o maior editado em Alagoas.

Por fim, em novembro de 1892, já durante a República, Protásio Trigueiros grava na sua chapa de zinco a capa de *Sinhá*. Na sequência, o jornal *Cruzeiro do Norte* propaga a novidade intitulada como “zincogravura” e em 14 de março de 1920 nasceu em Maceió, também gravado em zinco, o periódico *A Conquista*. Agora já com oito colunas aparece *O Evolucionista*, em setembro de 1902, medindo 70 cm x 50 cm. Em 1912 aparece em Maceió o *Diário Oficial* impresso em nove colunas, no formato 52 cm x 71 cm, que permanece até hoje. Por fim, em 1914 este passou a ser publicado duas vezes por dia. Podemos observar como essa progressão técnica durante a República se deu de forma bem acelerada.

Vejamos agora um modelo interessante de jornal, o pasquim, que é um tipo de jornal em que se apresenta variedades (avulso). Em Alagoas, este tipo de periódico foi publicado principalmente en-

tre 1836 e 1867. Entretanto, a conservação deste tipo de publicação foi escassa e pouco se tem acesso a elas atualmente. Alguns dos pasquins alagoanos citados por Sant'Ana (1987) são *O Arlequim* (o mais antigo), *O Argos Alagoano*, *O Mandinga*, *O Volante*, *Guarda Nacional*, *O Almanak*, *A Lanterna*, *Pacotinho*, *O Brado da Comarca de Porto Calvo*, *Contrapacotinho*. Um fato interessante é que no *O Bípede* é que as críticas eram publicadas em formas de verso.

Segundo a descrição de Sant'Ana (1987), dos registros dos jornais que eram considerados como imprensa oficial temos *O Correio Maceioense*, de 1850, *O Alagoano*, também de 1850 até 1851, *O Constitucional*, de 1851 a 1853, *O Philangelho*, de 1853 até 1854, *O Noticiador*, de 1856, *A Conciliação*, de 1857 até 1859, *O Diário das Alagoas*, de 1859 a 1889, com algumas interrupções. Por fim, surge em 1889 *O Estado de Alagoas*, e em 1911 o *Diário Oficial*, precursores daquilo que hoje conhecemos como Imprensa Oficial Graciliano Ramos, responsável pela publicação do *Diário Oficial do Estado de Alagoas*.

A origem do Romance-Folhetim: a relação entre jornalismo e literatura

Apesar do jornal moderno já existir desde o século XVII (SOUSA, 2000), segundo Thérenty (2007), ainda durante o século XIX não existia um parâmetro fixo para a escrita no jornal: os textos eram escritos como a poética do cotidiano, geralmente por homens ligados à literatura, de forma que as regras implícitas eram parte baseadas na composição de uma obra literária. A padronização se deu, então, à medida em que o jornalismo foi se desenvolvendo, se profissionalizando a partir da segunda metade do século XIX e início do século XX.

A exemplos de ilustres escritores/autores que se associaram ao jornal, mencionados por Thérenty (2007), estão Balzac (1799-1850), Stendhal (1783-1842), George Sand (1804-1876), Alexandre Dumas (1802-1870), que criou nada menos que sete jornais, entre 1848 e 1868. Na verdade, a participação na escrita jornalística era uma

estratégia usada pelos escritores para ganhar dinheiro com a própria pluma de uma forma mais rentável, dinâmica e interessante de divulgar suas obras: para publicar um livro paga-se por esse serviço, ao contrário de publicar no jornal, que ganha por publicações. Surge, assim, uma simbiose entre jornal e literatura.

De um lado a literatura se apropria, sem necessariamente, mostrar os resultados do laboratório jornalístico, tanto em termos de tempo, a informação, leitores, e redação de notícias, crônicas, reportagens, que ele constantemente, transfere e muda com aspectos paródicos e poéticos; por outro lado, o jornal, os modos de escrita privilegiadas pela literatura do século XIX. Normalmente se utiliza da escola romanesca, adotando os protocolos narrativos do romance balzaquiano, do naturalista, do realista, se apropria de reflexões sobre a escrita na primeira pessoa, se beneficia de mutações de práticas discursivas, ele cria no núcleo de suas colunas espaços para reflexividade irônica em sua escrita² (THÉRENTY, 2007, p. 20, tradução livre).

É interessante observar uma afirmativa que Marie-Ève Thérénty (2007, p. 19) faz quando diz que “a literatura no jornal é uma literatura essencialmente crítica³” (tradução nossa). Essa afirmação nos remete a uma literatura publicada no jornal que consegue dialogar com a sua realidade de maneira mais contundente, justamente pela agilidade na publicação do jornal se comparado ao livro, sobretudo no que

2 *D'un côté, la Littérature s'approprie, sans forcément le clamer, les résultats du laboratoire journalistique aussi bien en matière de rapport au temps. À l'information. Au lectorat que d'écritures de faits divers, de chroniques, de reportages, qu'elle transfère et décale constamment avec des enjeux parodiques et poétiques ; de l'autre, le Journal utilise les modes d'écriture privilégiés par la littérature du XIX siècle. Notamment : il suit les écoles romanesques, il adopte les protocoles narratifs du roman balzacien, du roman réaliste et naturalistes il s'approprie les réflexions sur l'écriture à la première personne, il bénéficie des mutations des pratiques discursives, il crée au cœur même de ses colonnes des espaces de réflexivité ironique sur son écriture.* (THÉRENTY, 2007, p.20).

3 “*La littérature sur le journal est une littérature essentiellement critique*”

diz respeito à repercussão dos fatos e leituras, bem como à proximidade entre leitores e escritores.

O Romance-Folhetim: uma forma

Em 1836, Émile de Girardin decide publicar no corpo do jornal um trecho do romance no rodapé da página (THÉRENTY, 2007). O editor faz desse pedaço do jornal um espaço irônico, fantástico, que fala de um mundo diferente do que está no alto da página (parte política ou econômica do jornal). Ou seja, temos o nascimento do folhetim, no que se refere ao espaço ocupado e pelas formas que foram se construindo durante o século XIX.

O surgimento do espaço do folhetim constituiu-se como o primeiro passo para esse romance em série, um novo gênero particularmente ambíguo, que mescla ficção e atualidade. Aqui, a ficção dialoga com a crônica, com a notícia, com a entrevista, o que contribui para uma melhor legibilidade, e dá mais prazer para o leitor e, portanto, é um excelente recurso para melhorar as vendas. Marlyse Meyer (1996) mostra que, com a sua evolução, o termo passou a se referir a “romances-folhetim”, ou seja a romances publicados de forma fragmentada em jornais e marcados por uma estratégia de corte que provocava a curiosidade do leitor pelos “próximos capítulos”, estratégia mantida atualmente pelas novelas televisivas.

Já o *Dicionário de Termos Literários* (2009) mostra que:

A palavra folhetim é o termo português para o francês *feuilleton*, derivado de *feuille* (folha). Aplicava-se a um espaço regular inferior das páginas de jornais, preenchido sobretudo por longos romances publicados como séries, mas também por crítica literária, artigos humorísticos e até poesia, como é frequente no caso português. O romance publicado nestas condições adquiriu certas características, que determinaram o significado

actual do adjetivo “folhetinesco”: o texto de cada número de jornal devia constituir um episódio ou elucubrações apresentadas de tal modo que, produzindo um efeito de suspense (v.) levassem o leitor a querer ler o número seguinte. (CEIA, 2009, n.p).

Já em relação à forma, segundo Marlyse Meyer (1996), existem dois tipos de romances que foram publicados no espaço do folhetim: o primeiro, que remonta ao surgimento do próprio folhetim, é um romance que foi ‘fatiado’, desmembrado em partes, para ser um folhetim. Dessa forma, de acordo com Meyer (1996), inicialmente não se tinha uma fórmula ajustada para o espaço do folhetim, o que existia era a adaptação de obras, de romances, a ser publicadas em série, como tentativa de uma nova forma de representação do gênero.

Nesse primeiro tipo, muitos são os autores que tiveram seus romances ‘seriados’: em 1837, é publicado em série as *Mémoires du diable*, livro de Frédéric Soulié (1800-1847), mas foi em 1838 que o já bem-afamado Alexandre Dumas começa a compartimentar seu romance *Capitaine Paul*, alcançando grande sucesso de público. Segundo Meyer (1996), esse foi o primeiro romance a ser traduzido do francês para português e a ser publicado, nesse mesmo ano de 1838, no jornal brasileiro *Jornal do comércio*.

Já o outro tipo é aquele o romance que já nasceu folhetim, ou seja, que o autor pensou sua publicação para o jornal, escrevendo os capítulos na sequência da publicação do periódico e refletindo os anseios e influências dos leitores e leitoras. Meyer (1996) nos conta que o romance-folhetim ‘folhetinesco’ nasceu de uma técnica de narrativa literária *in media res* que consiste em relatar os acontecimentos da história, não pelo seu início, mas pelo momento crucial e pelo momento da ação, como forma de cativar a atenção do leitor, técnica essa utilizada por Dumas e com cortes dos capítulos dos melodramas publicados. Outra característica era o *coups de théâtre*, as coisas exageradas,

inesperadas baseadas em representações teatrais, tudo isso resultou num grande número de assinantes.

E foi exatamente Alexandre Dumas o responsável pela criação desse novo gênero, em 1840, com *O Conde de Monte Cristo*. Segundo Meyer (1996), como o próprio Dumas explica em uma carta enviada ao redator do jornal como pedido de desculpas pelo atraso na entrega da última parte do capítulo, não se tratava de um romance, mas sim de um episódio verídico inspirado de um arquivo policial em Paris, selando este pacto entre os *faits-divers* (notícias policiais) e a literatura, algo que será muito caro à literatura Realista na França.

É com esse tipo de romance-folhetim que nasce a relação entre autor e público. O público aparece como uma espécie de crítico, examinador e de censura das publicações intervindo através de cartas enviadas ao jornal, inclusive pedindo o ressurgimento de personagens, esse é um fato que podemos observar nas novelas televisivas atuais quando sofrem um tipo de pressão nos últimos capítulos: o autor da novela não mais determina o final da novela e deixa várias alternativas aguardando a reação do público para só então definir qual será.

Já no que tange à imprensa brasileira (MEYER,1996), o *Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro, desde 1839, publicava a novidade dos romances-folhetins no Brasil, em geral, fatiando alguns *best-sellers*, como as obras de Paul de Kock (1794-1871). Segundo Meyer (1996) e Lajolo; Zilberman (2019), é possível constatar o grande sucesso dos folhetins no Brasil a partir da procura pelos livros físicos a partir da publicação em folhetim, além do grande número de obras e a rapidez com que se passou a traduzir. Por exemplo, *Os Mistérios de Paris*, de Eugène Sue, já em setembro de 1843, era publicado no mesmo *Jornal do Commercio*, antes mesmo da publicação do capítulo final do original em Paris. Outros como *O Capitão Paulo*, de Alexandre Dumas e *Rocambole*, de Ponson du Terrail (1829-1871) provocaram imensa reação, inclusive de nossos próprios folhetinistas, que foram

surgindo ao longo do século XIX, como Machado de Assis (1839-1908). Portanto, paralelamente à tradução dos clássicos franceses, escritores brasileiros de renome e desconhecidos se arriscaram no novo gênero alimentando o imaginário dos que liam e ouviam as histórias e garantindo a venda dos periódicos.

As declarações, reclames, o afã em preencher o famigerado rodapé indicam claramente a imprescindível necessidade do pasto ficcional para alimentar a curiosidade do leitor e recheiar o bolso dos donos de jornal, já que o negócio se estende à republicação em volumes. (MEYER, 1996, p. 288).

Ainda segundo a pesquisadora, que também relata a dificuldade em acessar materialmente as publicações feitas durante o Império (1822-1889), afirma que todos os jornais publicados na Corte naquele período apresentavam o espaço destinado ao folhetim. Porém, mesmo em períodos mais recentes, já na República, com a maior disponibilidade técnica, é possível constatar que mesmo jornais, como o *Jornal do Brasil*, de 1891, se apoiavam no folhetim para empreender seu periódico (MEYER, 1996).

Durante a primeira metade do século XX, o romance-folhetim perdeu espaço para a radionovela e, posteriormente a 1964, também para a telenovela, desaparecendo aos poucos das páginas dos jornais: “[...] o folhetim à antiga também sai dos fascículos e dos periódicos, sendo publicado diretamente em livros [...] dentro do surto editorial registrado no Brasil pós-1930” (MEYER, 1996, p. 378).

Um caso interessante é o da tentativa de resgatar o folhetim empreendida por Nelson Rodrigues (1912-1980). Sob o pseudônimo de Suzana Flag, Rodrigues publica na década de 1940, n’*O Jornal*, pertencente à Assis Chateaubriand na época, o romance-folhetim *Meu destino é pecar* (PASTRO, 2008). Esse romance-folhetim, podendo ser considerado um símbolo dos amálgamas do romance-folhe-

tim com a telenovela, é adaptado, em uma tradução intersemiótica realizada por Euclides Marinho (1950-), para o formato de minissérie, transmitida em 1984, pela Rede Globo. Ainda como Suzana Flag, Rodrigues publicaria outros romances, como *Escravas do amor*, *Minha vida*, *Núpcias de fogo*, *O homem proibido* e *A mentira*, lançados entre as décadas de 1940 e 1950 (PASTRO, 2008).

O romance-folhetim em Maceió

Ao retornar a Alagoas, mais especificamente a Maceió, voltamos novamente à Sant'Ana (1976) que nos relembra o surgimento em 1858 do primeiro jornal diarista, *O diário de Alagoas* em Maceió. É neste jornal que se desenvolve a coluna "A viola", na qual era dedicada a fazer comentários literários, primeira do gênero no estado. E é a partir desse momento que a publicação de romances-folhetins se intensifica em Alagoas. O pesquisador também relata que nesse mesmo ano, uma das filhas do Barão de Atalaia (1804-1867), traduziu o romance alemão de cônego Schimidt, *Emma de Tenneburgo*, com 194 páginas, sendo um dos primeiros registros de romance traduzido e publicado em Alagoas. Um outro romance a ser publicado n'*O diário de Alagoas* foi a tradução *Renato* de François-René de Chateaubriand, em 25 de agosto de 1860.

Sant'Ana (1976) ainda nos mostra que o romance *O mendigo* de João Dionísio (pseudônimo de um escritor desconhecido) é publicado em 1874. Outra data que marca o surgimento da literatura alagoana é 1870 com o romance *Isaura* atribuído a Antônio Duarte Leite da Silva, esse que era professor e dava aulas de francês, latim e português em Pilar. Há ainda o relato de que o fundador e redator-chefe do periódico *Jornal do Comércio* em 1880, sob o pseudônimo de Júlio Rosalvo, publicou em folhetim o romance *Amaldiçoadas lágrimas* também em um jornal na cidade de Pilar.

Segundo Moacir Sant'Ana (1976), alguns romances-folhetins publicados em Alagoas ainda não foram publicados em volume. É o caso, por exemplo, de *Amor fatal* publicado em folhetim no jornal pilarense *A brisa da tarde*, de 1871. Além desse, *Arminda ou o Amor e traição* de Carlos Rodrigues no periódico *O Orbe* de Maceió em 1882 também permanecem sem publicação em volume. Ainda em 1882, registra-se o romance *O Oscar* de Ferreira Pinto. Ainda publicado no mesmo periódico, temos, em 1883, *Os mistérios de um crime ou efeitos da adversidade*; de Cypriano de Barros, em 1884, *Vitória dos Humildes*, entre outras obras listado por Sant'Ana (1976) de outros escritores que foram publicados em folhetins entre os anos de 1871 a 1885.

Além desses, é apresentada uma outra listagem de romances e romancistas publicados até 1960, nessa encontramos umas figuras mais conhecidas como Romeu de Avelar com os *Devassos*, em 1923; Jorge de Lima com *Salomão e as mulheres*, em 1927, *O Anjo* em 1934, *A mulher obscura* em 1939; Graciliano Ramos com *Caetés* em 1933, *São Bernardo* em 1934 e *Vidas secas* em 1938.

Amor materno, primeiro romance-folhetim 'maceioense'

Anteriormente à publicação de "A viola", a publicação de romances-folhetins teve pouco impacto, sobretudo no que diz respeito aos vestígios deixados por essas publicações. Nas pesquisas que antecederam a escrita deste capítulo, nos dedicamos aos primeiros anos da imprensa maceioense, nos concentrando, de modo especial, a partir de 1836, surgimento do folhetim.

Publicado em *O Correio Maceioense* (1850-1851), durante o ano de 1850, tendo continuidade entre as edições catalogadas na Hemeroteca Nacional com os números de 0001 e 0027, encontramos o romance-folhetim *O Amor Materno*. Este foi o primeiro e único folhetim e romance-folhetim identificado entre 1836-1850, recorte temporal desta pesquisa. Publicado entre os meses de março e julho

de 1850, esse romance apresenta um fato curioso e bem representativo das condições editoriais da época: logo ao final da segunda página da última edição, a 0027, há uma nota informando que “tendo-se perdido na typographia a conclusão deste folhetim, procuramos por meio de reminiscências, suprir tão sensível falta, do melhor modo que nos foi possível”. Já nas demais edições publicadas não há mais folhetins até o final do ano de 1850.

Outro fato importante é que em nossas pesquisas não foi possível identificar a origem desse romance-folhetim. A única informação recolhida foi de que se trata de um *serial novel*, um romance-folhetim inglês. Porém, por não poder ter sido comprovada por nenhuma outra fonte segura, até mesmo esta informação não pode ser confirmada.

Encontrado em periodicidade irregular, o romance-folhetim *O Amor Materno* é lançado na primeira e segunda páginas do jornal de 24 de março de 1850, e apresenta, inicialmente, uma citação em latim dizendo “*vox audita est in rama...Rachel plorans filios suos...et noluit consolari quia jam non sunt*”. Trata-se de um trecho do *Evangelho de São Mateus*, cap. 2:18, em que se retoma o texto do *Livro de Jeremias*, ao mostrar a personagem bíblica Raquel perdendo seu filho e descontrolando-se de desespero. O assunto abordado nesse romance era, justamente, baseado sobre essa citação. São expressos os sentimentos e as sensações traduzidas nessas palavras sobre a grandeza do amor de uma mãe. Os personagens descritos no folhetim são testemunhas desse sentimento inexplicável e incondicional.

O enredo gira em torno do desaparecimento de uma criança chamada Lucy, conhecida como condessa e chamada Lucy. A menina e seu cão desaparecem sem explicação na cidade de Londres, onde moravam. Sua mãe, em desespero, se mostra capaz de qualquer coisa para encontrá-la, saindo em desvario pelas ruas à procura de sua filha. Em meio a essa procura, ela encontra uma multidão reunida ao redor de um homem que lia um jornal, que, inclusive, cita o desapare-

cimento de sua filha. Entretanto, ao tentar corrigir o anúncio, que estava errado, foi confundida com uma ladra e espancada pelas pessoas que ali estavam: para ser mãe de uma condessa deveria estar vestida como uma duquesa e em vez disso estava descabelada e em farrapos, por esse motivo foi confundida e testada. Para tanto, entregaram-na uma criança diferente, em meio à confusão, para ver se ela estava falando a verdade. Ao negar a maternidade da criança, foi reconhecida como a verdadeira mãe da pequena condessa Lucy e aclamada com pedidos de perdão e cortejada até sua casa.

Frustrada por não ter encontrado a filha, a mãe começou a pensar em como a menina Lucy poderia estar passando por maus bocados sentindo fome, frio e sem ter onde dormir. Eis que reaparece Rog, o cão fiel de Lucy com um osso grande na boca. A mãe resolve então anunciar, por toda a Europa, que metade dos bens que a família possuía seriam dados como recompensa por Lucy. A partir de então, surgem dois indivíduos, cobrando o prejuízo dos vários vestidos de criança dilacerados por Rog, uma modista pelo chapéu igual ao de Lucy, enquanto isso o cão gemia sempre que ouvia o nome da menina.

Passam-se, dessa forma, seis anos e Lucy é dada como morta por sua mãe. Até mesmo o folheto de papel do anúncio se desfaz com o tempo. A mãe fica de cama. Descobre-se, então, que Lucy, na verdade, havia sido sequestrada pelo próprio pai, Lord Philipps. Este, almejando a fortuna da esposa, quis diminuir seus dias de vida por desgosto pela perda da filha. De fato, Lucy tinha sido levada para casa de parentes onde vivera todos esses anos.

Lord Philipps morre. A tia por parte do pai, que a criou como filha, tenta devolver a menina e contar toda a verdade, mas essa também morre e Lucy vai para um colégio de órfãs. Um dia passeando pelo colégio aproxima-se de Lucy um cão velho que lhe agarra o vestido, de início ela não entende a alegria do animal, mas logo se lembra de um cão que ela brincava na casa de seu pai. Ao julgar que poderia ser o

mesmo, observou uma coleira onde estava escrito “Rog pertence a pequena condessa Lucy”. Rog a conduziu até a casa de sua mãe. Ao chegar, Lucy é recebida por Sarah, a criada da casa. Antes de Lucy chegar ao quarto, a mãe tinha falado com o doutor Young, médico e amigo da família, para chamar o padre já prevendo sua morte. Mãe e filha se reencontram trocando ternuras acumuladas, porém a mãe continuaria enferma.

Em meio a uma alegria eufórica, recebem a notícia de que o médico havia sofrido uma apoplexia a caminho indo chamar o padre. Essa notícia leva a enferma a um abalo mortal. O desfecho da narrativa, entretanto, fica em aberto, visto que, como já tratamos, os originais foram perdidos e o jornal nem mesmo publicou o último episódio.

É de extrema importância registrar que além das lacunas nas publicações há uma possibilidade da falta de alguma informação do enredo abordado no folhetim *O Amor Materno*, visto que a própria estrutura do material, em *pdf* e por ser antigo, algumas partes estavam ilegíveis.

No entanto, durante o período analisado, não se encontra nenhum tipo de informação sobre como era a recepção dessa obra ou de qual maneira ela se relacionava com a sociedade maceioense. *O amor materno*, como pudemos notar, por se tratar de um romance traduzido, e possivelmente um romance adaptado para folhetim, e não um romance-folhetim folhetinesco, não se relacionava com as manchetes publicadas no jornal. Entretanto, pelo grande número de peripécias, se caracteriza como um romance típico do romantismo mais apelativo.

Considerações finais

A imprensa jornalística, desde seu surgimento até chegar a Maceió passou por muitas dificuldades, mudanças e proibições. A escolha desse trabalho teve como base a ideia de enveredar por um caminho que, até o momento, ainda não foi explorado, sobre o tema do romance-folhetim nos jornais da cidade de Maceió entre 1836-1850. No que

tange a sua importância, buscamos contribuir no sentido de resgatar e divulgar o romance-folhetim no contexto maceioense do século XIX, focando em analisar a importância que esse tipo de publicação teve na literatura brasileira, aqui especificamente a de nossa capital, durante os anos iniciais do florescimento da literatura brasileira.

Assim, pudemos verificar que até o ano de 1850 o romance-folhetim não teve muita penetração na imprensa maceioense. Exemplo disso é o folhetim analisado, *O Amor Materno*, sobre o qual não se encontrou nenhuma pesquisa ou informação, e nem mesmo sua publicação foi concluída, sendo o único romance-folhetim que resistiu ao tempo e pode ser analisado. Conseqüentemente, esse trabalho pode alcançar também uma relevância social, contribuindo para o desenvolvimento de estudos posteriores que se dediquem à recepção desse tipo de obra em Maceió.

Referências

ALVIM, Luíza. Os jornais, o romance e o folhetim. 6º Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho–Alcar–Associação Brasileira de Pesquisadores da História da Mídia. Niterói, 2008, **Anais 6º Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho**. Niterói: UFF/Alcar, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998. p. 397-428.

CEIA, Carlos. Verbete: “folhetim”. **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**, coordenação de Carlos Ceia. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/>. Acesso em: 03 abr. 2021.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo: UNESP, 2019.

MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MEYER, Marlyse. Um fenômeno poliédrico: O Romance-Folhetim Francês no Século XIX. **Revista Brasileira de Literatura Comparada–Abralic**.

Salvador–BA, n. 2, p. 123-135, 1994. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/25/26>. Acesso em: 30 jun. 2023.

PASTRO, Sandra Maria. **Os folhetins de Nelson Rodrigues**: um universo de obsessões em fatias parcimoniosas. 2008. 226f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SANT'ANA, Moacir Medeiros de. **História da imprensa em Alagoas (1831-1931)**. Maceió: Sergasa/Arquivo Público de Alagoas, 1987.

SANT'ANA, Moacir Medeiros de. O romance e a novela em Alagoas. In: MACIEL, Pedro Nolasco. **A filha do Barão**. Maceió: SENEC, 1976, não paginado.

SANTOS, Guilherme Lins dos; SILVA, Naftali de Oliveira; SANTOS, Magnolia Rejane Andrade dos. Iris Alagoense e Diário das Alagoas: os precursores do jornalismo impresso alagoano. **Anais do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste**. Caruaru: 2016. Caruaru: Intercom, 2016, p. 1-14.

SERRA, Tania Rebelo Costa. **Antologia do Romance-folhetim: (1839 a 1870)**. Brasília: UnB, 1997.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história breve do jornalismo no Ocidente**. Covilhã: BOCC, 2000. Disponível em: <http://bocc.ufp.pt/pag/sousa-jorge-pedro-uma-historia-breve-do-jornalismo-no-ocidente.pdf>. Acesso em: 26 jan. 2023.

THÉRENTY, Marie-Ève. **La littérature au quotidien** : poétiques journalistiques aux XIX. Paris: Seuil, 2007.

Documentos consultados:

O CORREIO MACEIOENSE. Maceió: Typ. Imparcial de J.S. da Silva Maia, 1850-1851(microfilme). Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital>. Acesso em 31 jan. 2023

CAPÍTULO 14

A GROTESCA DESUMANIZAÇÃO DOS SENTIDOS POR CAMINHOS METAFÍSICOS: UMA LEITURA DE “O SEGREDO DO BONZO”

Thaís Cristina da Silva

Em “O segredo do Bonzo”, conto de Machado de Assis publicado originalmente no ano de 1882 e posteriormente integrado ao livro *Papéis Avulsos*, o narrador Fernão Mendes Pinto, aventureiro e explorador português, relata suas experiências enquanto esteve na cidade de Fuchéu, reino de Bungo, e sua iniciação à doutrina do Bonzo Pomada. Esta doutrina, que nas palavras de Fernão é “não menos curiosa que saudável ao espírito, e digna de ser divulgada a todas as repúblicas da cristandade” (ASSIS, 2007, p. 119) dá o tom de uma narrativa satírica e pungente, que revela o horror de teorias irracionalistas apresentadas como ciência, proferidas por indivíduos vulgares e de interesses escusos.

O ano é 1552, Fernão em suas andanças por outros reinos avista, junto de seu amigo Diogo Meireles, uma aglomeração em torno de um homem “que discorria com abundância de gestos e vozes” (ASSIS, 2007, p. 119) ter descoberto a origem dos grilos, “procedentes do ar e das folhas de coqueiro, na conjunção da lua nova” (ASSIS, 2007, p. 120). A tida “sublime verdade” foi obtida por anos de estudo e experi-

ência nas áreas da matemática, da física e da ciência. Patimau, autor da descoberta, é ovacionado pela multidão presente.

A pouca distância dali, Fernão e Diogo, novamente, deparam-se com uma nova multidão ao redor de outro homem. Este é Languru, o qual brada, no mesmo tom de Patimau, a descoberta do “princípio da vida futura” advinda da gota de sangue da vaca. Tal verdade, proveniente de “experiências repetidas” e contraditoriamente de “profunda cogitação”, é também reverenciada pelo povo, saudando ambos com banquetes.

Cientes da pouca racionalidade que encobre as descobertas de Patimau e Languru, Fernão e Diogo passam a procurar explicações para tamanho o êxito da crença do povo em face dessas parvoíces revelações. É Patimé, alparqueiro da cidade e amigo de Diogo, que cogita que os oradores estão por cumprir uma nova doutrina criada por um Bonzo de grande saber. Imbuídos da curiosidade, os três seguem às casas do Bonzo, nomeado Pomada, um ancião de centro e oito anos, sujeito das letras e “grandemente aceito a toda aquela gentilidade” (ASSIS, 2007, p. 120).

Da boca de Pomada revela-se a descoberta da “doutrina salvadora”. Em um discurso que mistura conceitos como virtude e saber, o Bonzo toma em palavras enérgicas que “não há espetáculo sem espectador” (ASSIS, 2007, p. 120), e que um profundo conhecimento de nada vale se não existe homens que o contemplem:

Nesse ponto, afiamos os ouvidos e ficamos pendurados da boca do bonzo, o qual, como lhe dissesse Diogo Meireles que a língua da terra não me era familiar, ia falando com grande pausa, porque eu nada perdesse. E continuou dizendo: — Mal podeis adivinhar o que me deu a ideia da nova doutrina; foi nada menos que a pedra da lua, essa insigne pedra tão luminosa que, posta no cabeça de uma montanha ou no pínca-ro de uma torre, dá claridade a uma campina inteira,

ainda a mais dilatada. Uma tal pedra, com tais quilates de luz, não existe e mais um dirá que a viu com seus próprios olhos. Considerarei o caso, e entendi que, se uma coisa pode existir na opinião, sem existir na realidade, e existir na realidade, sem existir na opinião, a conclusão é que das duas existências paralelas a única necessária é a da opinião, não a da realidade, que é apenas conveniente (ASSIS, 2007, p. 122).

A partir desse “achado especulativo”, que claramente opta pelo fácil ao verdadeiro, Pomada passou a realizar seus experimentos. Não obstante a eficácia das experiências, transformou-as em doutrina falaciosa e exitosa. Patimau e Languru, adeptos de tal, passaram a receber a “nomeada de grandes físicos e filósofos, e têm consigo pessoas capazes de dar a vida por eles” (ASSIS, 2007, p. 122).

A progressão do conto dá-se na medida em que Fernão, Diogo e Patimé, uma vez introduzidos e disciplinados ao segredo do Bonzo, combinam de testar tal doutrina, com o objetivo de cada um estabelecer certa convicção aos moradores de Fuchéu e, ao mesmo tempo, receber as glórias e os deleites dos tidos grandes cientistas Patimau e Languru. E assim se faz.

Patimé enxerga na nova doutrina uma oportunidade de valorizar e lucrar com sua mercadoria, por meio de notícias falsas implantadas em uma espécie de jornal da época. O produto, que antes era apenas estimado, obtém real ardor e procura através das mentiras difundidas de um suposto reconhecimento da mercadoria para além da cidade de Fuchéu:

E, pois, fez inserir no dito papel que acabavam de chegar notícias frescas de toda a costa de Malabar e da China, conforme as quais não havia outro cuidado que não fossem as alparcas dele Titané; que estas alparcas eram chamadas as primeiras do mundo, por serem mui sólidas e graciosas, que nada menos de vinte

e dois mandarins iam requerer ao imperador para que, em vista do esplendor das famosas alparcas de Titané, as primeiras do universo, fosse criado o título honorífico de “alparca do Estado” (ASSIS, 2007, p. 123).

Por sua vez, Fernão, na posição de narrador do conto, convenientemente omite-se, sendo breve no relato de seu experimento. Limita-se a dizer que transformou seu médio conhecimento sobre música e charamela em um resultado extraordinário, comovente a audiência que o viu tocar o instrumento.

E confesso que alcancei um tal resultado com o só recurso dos ademanos, da graça em arquear os braços para tomar a charamela, que me foi trazida em uma bandeja de prata, da rigidez do busto, da unção com que alcei os olhos ao ar, e do desdém e ufania com que os baixei à mesma assembleia, a qual neste ponto rompeu em um tal concerto de vozes e exclamações de entusiasmo, que quase me persuadiu do meu merecimento (ASSIS, 2007, p. 124).

É, portanto, no relato da experiência de Diogo Meireles que Fernão concentra a sua atenção, tomando a ideia do amigo como “a mais decisiva das três, e a melhor prova desta deliciosa invenção do Bonzo” (ASSIS, 2007, p. 124). O experimento de Diogo Meireles é também o que tomamos pelo mais absurdo e objeto de investigação deste trabalho.

Diogo Meireles, como citado anteriormente no conto, era exímio conhecedor da medicina, a qual cursava por mera conveniência. Seu plano, assim, irá advir desses conhecimentos adquiridos. Consta que a cidade de Fuchéu era assolada por uma singular doença que “consistia em fazer inchar os narizes, tanto e tanto, que tomavam metade e mais da cara do paciente, e não só punham horrenda, senão que era molesto carregar tamanho peso” (ASSIS, 2007, p. 124). Os físicos, ao estudar tal moléstia, sabiam que uma opção era a retirada

dos narizes, para alívio e melhora dos enfermos, posto ainda que não havia perigo este procedimento, afinal, "antes era vantajoso por lhes levar o mal, sem trazer fealdade, pois tanto valia um nariz disforme e pesado como nenhum" (ASSIS, 2007, p. 125). Solução viável, porém, que não foi aderida pelos doentes, resignados a doença ante o sacrifício da ausência do órgão.

Nas palavras do narrador, a "graciosa invenção" de Diogo Meireles foi a de convencer autoridades, o povo, os bonzos, filósofos, toda a comunidade de Fuchéu, de que a solução ao problema era "substituir o nariz achacado por um nariz são, mas de pura natureza metafísica, isto é, inacessível aos sentidos humanos, e, contudo, tão verdadeiro ou ainda mais do que o cortado" (ASSIS, 2007, p. 125). Se a incredulidade de uns se somaram ao horror de outros, a adesão à ideia estapafúrdia foi conseguida, seja pela oratória vibrante e convencida de Diogo ou pelo misto de vergonha e inveja de outros especialistas em serem passados para trás, juntando-se ao coro ao alegar que a invencionice tinha bases "visto não ser o homem todo outra coisa mais do que um produto da idealidade transcendental" (ASSIS, 2007, p. 125).

O relato de Fernão termina com o êxito da invenção de Diogo Meireles, narrando que muitos doentes aderiram à retirada do nariz enfermo, acreditando que em seu respectivo lugar estava um nariz de cunho metafísico. A prova da eficácia da invenção e da credulidade da massa encontra-se no desfecho do conto, onde Fernão orgulhosamente declama:

Os enfermos, assim curados e supridos, olhavam uns para os outros, e não viam nada no lugar do órgão cortado; mas, certos e certíssimos de que ali estava o órgão substituto, e que, este era inacessível aos sentidos humanos, não se davam por defraudados, e tornavam aos seus ofícios. Nenhuma outra prova quero da eficácia da doutrina e do fruto dessa experiência, senão o fato de que todos os desnarigados de Diogo Meireles

continuaram a prover-se dos mesmos lenços de assoar. O que tudo deixo relatado para glória de Bonzo e benefício do mundo (ASSIS, 2007, p. 125).

Realizamos este breve resumo do conto, pois é interessante observarmos como a narrativa segue em um crescente do absurdo, seguindo os extremos de uma ideia falaciosa que atinge seu ápice na grotesca cena de extração dos narizes dos enfermos.

O estilo narrativo segue aos moldes de Machado de Assis: estão lá o tom lúcido, a retórica desencantada, esta, aliás, satirizada, e sobretudo sua técnica de “sugerir as coisas mais tremendas da maneira mais cândida” (CANDIDO, 2004, p. 23). Do momento em que se inicia o relato de Fernão até a irrupção do ato violento, Machado de Assis dá livre espaço para os personagens falarem, por ações e discursos, e se revelarem o avesso desses “homens sabidos”. Nesse entrecho, temas caros à obra do escritor brasileiro se desenham ante a ação: o gosto vulgar de seus personagens pela bajulação travestida de gentileza e altruísmo, o amor à uma glória vazia fruto de engambelações. E, evidentemente, a cutucada às ciências de caráter metafísico e naturalista, que impulsionam o conto.

Sobre esse último tópico, Antonio Candido observa:

Os críticos, sobretudo Barreto Filho, que melhor estudou o caso, interpretam o Humanitismo como sátira ao Positivismo e em geral ao Naturalismo filosófico do século XIX, principalmente sob o aspecto da teoria darwiniana da luta pela vida com sobrevivência do mais apto. Mais, além disso, é notória uma conotação mais ampla, que transcende a sátira e vê o homem como um ser devorador em cuja dinâmica a sobrevivência do mais forte é um episódio particular. Essa devoração geral e surda tende a transformar o homem em instrumento do homem, e sob este aspecto a obra de Machado se articula, muito mais do que poderia pa-

recer à primeira vista, com os conceitos de alienação e decorrente reificação da personalidade, dominantes no pensamento e na crítica marxista de nossos dias e já ilustrados pela obra dos grandes realistas, homens tão diferentes dele quanto Balzac e Zola ” (CANDIDO, 2004, p. 28-29).

Ao esclarecimento preciso de Antonio Candido em expandir essa compreensão de uma crítica generalista sobre o Naturalismo, feita por Machado de Assis, a debates ainda mais instigantes e pungentes, relacionando-os a conceitos marxistas como a reificação e alienação, acrescentamos, ainda que ciente da introdução deste estudo, um ponto sobre tal observação do crítico. Não enxergamos uma “transcendência da sátira” ou uma superação dela, pelo contrário: é por causa da sátira, método criativo determinante, que teorias como o Humanitismo, nos romances machadianos, e a tida metafísica, no conto “O segredo do Bonzo”, expandam sua significação para além do absurdo e da jocosidade de tais preceitos satirizados.

Parece-nos que o conto aqui analisado vai além. A derradeira cena final – da extração dos narizes debilitados – para comprovar uma teoria irracionalista expande os limites do absurdo, elevando-se à alcunha do grotesco. Conflagra-se um duplo movimento: o progredir da elevação da farsa (real) a uma “verdade sublime” (irreal), de forma paradoxal, transforma o metafísico (irreal) em um ato de brutalidade física real. O elemento do grotesco impõe-se não apenas pelo choque em si, mas como elemento determinante de combate dessa sátira ao irracionalismo que rege o Brasil do século XIX e que também é atual.

Para analisarmos tal pressuposto, voltamos ao conto novamente, estabelecendo um diálogo com a sátira. Primeiramente, cabe destacar, como dito anteriormente, que a narrativa de “O segredo do Bonzo” é ambientada longe do século XIX, mais precisamente no século XVI. Segundo notas da edição, Machado de Assis compôs esse conto como sendo uma espécie de capítulo inédito do livro verídico “Peregrinação”

(1614), obra célebre da época das navegações, do real viajante português que narra o conto, Fernão Mendes Pinto. Distanciando-se do tempo e espaço de origem, Machado de Assis confere à sua história uma liberdade de criação e ficcionalização.

Segundo György Lukács, no seu estudo “A questão da sátira”, a sátira tem como tendência frequente o transporte do ser humano para um “ambiente muito diverso daquele em que se vive, seja do ponto de vista histórico, geográfico ou social” (LUKÁCS, 2011, p. 175). Este recuo espaço-temporal permite potencializar os efeitos da sátira, uma vez que “cria-se um modo de iluminar vivamente este meio social [...] através dos efeitos de contraste satírico que nascem do contato imediato entre dois universos que normalmente não têm relações entre si imediatas” (LUKÁCS, 2011, p. 175).

O efeito no conto dá-se não necessariamente no contraste, mas no reconhecimento da existência de oradores ao longo dos séculos a ludibriar uma multidão de seguidores, a partir de uma linguagem historiográfica. Aliás, esta ambientação dá espaço para sujeitos como Diogo e Fernão – sob a alcunha de aventureiros, exploradores, “homens de saber” – transitarem sem prestar as devidas contas de seus atos, livres a cometerem suas atrocidades.

Liberdade atestada na própria condição de “proprietários” da história, tanto fictícia quanto real. Machado cede a esses varões a oportunidade de falarem ao bel-prazer. Concomitantemente, nessa mesma fala, eles se revelam realmente nas pequenas inconsistências inconscientes do discurso – a fortuna do Bonzo por meio de suas casas, a farsa da doutrina já antecipada na antítese entre “experiências profundas e profunda cogitação”, o estudo da medicina por mera conveniência – ou na consciência interessada e despudorada à própria realização pessoal encoberta da ideia de que “ciência valia mais do que a vida e seus deleites” (ASSIS, 2007, p. 120).

Na liberdade da fala e do deslocamento espaço-temporal, cria-se um universo que parece isento de mediações, de algum entrave que freie a conduta dos personagens. Impera uma imediaticidade do relato, um desprendimento progressivo e inconsequente destes em levar o acaso do “sucedeu deparar-nos um ajuntamento de povo” (ASSIS, 2007, p. 119) à necessidade inquietante em “pôr por obra uma ideia tão judiciosa quão lucrativa”. (ASSIS, 2007, p. 122).

Ainda sobre a sátira, ressalta-se que:

É precisamente por isso que o ponto de partida da sátira – seus personagens, suas situações, a história que ela conta – não pode se apoiar na vantagem que viria de uma argumentação fundada na análise, na dedução etc. Dado que, a despeito do seu caráter fantástico, os pressupostos sensíveis da sátira devem ter uma evidência imediata, uma capacidade de sugestão instantânea, a concepção do mundo do autor satírico de se encarnar imediatamente em figuras sensíveis” (LUKÁCS, 2011, p.178).

É atributo necessário do método criador da sátira esse desprendimento de análises e de mediações. Tal como o crescente das situações e os personagens presentes nesse conto machadiano, que andam e agem livremente além de dobrarem a realidade ao sabor de seus interesses individuais, a sátira requer um afastamento de explicações para tais ações. Em um conto que se propõe a tratar sobre o irracionalismo de teorias anticientíficas tomadas como ciências verdadeiras, a composição satírica é necessária para evidenciar a contraditória matéria social retratada.

O confronto aos abusos de uma ordem social e de vícios, evidenciado no texto, é o objeto da sátira. Lukács (2011) argumenta que o autor satírico, munido de uma profunda compreensão de sua realidade, combate uma tendência da evolução social. Aqui, Machado de Assis não deixa de espezinhar o Naturalismo, “cujos determinismos simples

– tão convincentes e errados no contexto da ex-colônia tropical – opunha causações complexas, não menos poderosas (mas limpas de racismo) ” (SCHWARZ, 2004, p. 17). Observa-se que ambos os críticos brasileiros citados, Antonio Candido e Roberto Schwarz, ao realçarem o embate de Machado de Assis com o Naturalismo e tendências similares, expandem o escopo deste embate para além do mero confronto estético de composição. Concentra-se nesse conflito, primordialmente, a postura diante de ver o mundo que se volta ao próprio processo de figuração da realidade pela literatura, sendo assim determinante.

Ao satirizar teorias irracionais, representadas principalmente pela metafísica no conto “O segredo do Bonzo”, Machado, por meio de uma profunda consciência moderna de seu tempo e de seu cosmos, concentra simultaneamente uma crítica ao irracionalismo do Brasil do século XIX e visualiza um sintoma dos equívocos de uma visão mítica e fatalista do mundo. Tal visão promove um efeito de abstração do desenvolvimento da sociedade, enxergando-a a partir de “leis naturais” e não como um resultado historicamente determinado. É o que Karl Marx toma como a tendência do período da decadência burguesa, pós-Revolução de 1848:

Essa liquidação de todas as tentativas anteriormente realizadas pelos mais notáveis ideólogos burgueses no sentido de compreender as verdadeiras forças motrizes da sociedade, sem temor das contradições que pudessem ser esclarecidas; essa fuga numa pseudo-história construída a bel-prazer, interpretada superficialmente, deformada em sentido subjetivista e místico, é a tendência geral da decadência ideológica. Do mesmo modo como, em face da revolta de junho de 1848 do proletariado parisiense, os partidos liberais e democráticos fugiram e se esconderam sob as asas dos vários Hohenzollern, Bonaparte e consortes, agora fogem também os ideólogos da burguesia, preferindo inventar os mais vulgares e insípidos misticismos a en-

carar de frente a luta de classes entre burguesia e proletariado, a compreender cientificamente as causas e a essência desta luta (LUKÁCS, 2010, p. 53).

Esta lógica decadente burguesa, que não vê qualquer horizonte para além das leis capitalistas, retroalimentadas pela classe burguesa, ao ser incorporada na criação artística é extremamente nociva.

No seu estudo “Marx e o problema da decadência ideológica burguesa”, György Lukács (2010) aponta que o escritor burguês da decadência assimila cada vez mais uma falsificação da realidade e de suas relações, tomadas como imutáveis. Com efeito, reverbera-se na arte um tido “refinado irracionalismo”, um retorno a um certo original animalesco, de dimensões míticas, que confere ao indivíduo essa ilusão de natural, completamente equivocada, para encobrir toda a dimensão humana. Cabe destacar que a época em que se cria essa ilusão de homem natural é contraditoriamente a época em que as relações sociais e econômicas estão em seu maior grau de desenvolvimento.

A respeito desse irracionalismo sintomático da decadência burguesa, o pensador destaca:

O irracionalismo como concepção do mundo fixa este esvaziamento da alma humana de qualquer conteúdo social, contrapondo-o rígida e exclusivamente ao esvaziamento, igualmente mistificado, do mundo do intelecto. Assim, o irracionalismo não se limita a ser expressão da barbárie que cada vez mais intensamente domina a vida sentimental do homem, mas a promove diretamente. Paralelamente à decadência do capitalismo e ao aguçamento das lutas das classes em decorrência de sua crise, o irracionalismo apela – sempre mais intensamente – aos piores instintos humanos, às reservas de animalidade e bestialidade que necessariamente se acumulam no homem do regime capitalista. Se as mentirosas fórmulas demagógicas do fascismo,

invocadoras do “sangue e solo”, puderam encontrar uma tão rápida difusão nas massas pequeno-burguesas seduzidas pelo fascismo, é grande a responsabilidade que recai objetivamente sobre a filosofia e a literatura da decadência, que evocam estes instintos nos leitores e contribuem de fato para os cultivar, embora, na maioria dos casos, não pensassem sequer longinquamente nas aplicações práticas que deles faria o fascismo, e até mesmo, muito frequentemente, as condenassem com indignação (LUKÁCS, 2010, p. 68).

Somada à barbárie e ao misticismo do irracionalismo, é importante ressaltar uma contraparte que mostra a sua face na literatura, e que mesmo se mostrando divergente a princípio, por fim, encontra semelhanças às teorias irracionais: a ideia de que a realização artística deveria ser vista sob um espectro de uma ciência objetiva. Influenciada pelas ideias do Positivismo, esta concepção troca os mais ricos conflitos do desenvolvimento social figurados no destino de um indivíduo pelo mero acúmulo de detalhes superficiais, de descrições exteriores, privilegiando a visão do homem como um produto mecânico do meio, da hereditariedade, para adequar-se às doutrinas pressupostas por essa vertente científica.

Seja na figuração da bestialidade, seja no ideário espírito científico, o escritor que adere à lógica burguesa e toma como irresoluto a fragmentação do mundo moderno tende a rebaixar o poder criador da arte, que eleva a vida cotidiana para além do prosaico ao compor uma rica totalidade do real através do reflexo artístico. A composição satírica, por sua vez, consegue revelar, acima de formas literárias como o romance, os limites da estética burguesa da decadência de modo bem mais brutal porque se isenta de intermediários. Esta impressão da realidade que vem de modo destrutivo, na sátira, é obtida pelo exagero na figuração, adotando conscientemente o uso de elementos fantásticos e grotescos.

Lukács atenta que é uma tendência de a sátira utilizar-se do fantástico e do grotesco, e a razão que explica esse fato é que:

A sátira liga o acaso, possibilidade e necessidade, fenômeno e essência, *de modo diverso* daquele que ocorre na própria realidade; e nela são afastadas as mediações reais. Por isso. A sátira cria uma imagem do mundo cuja evidência depende, do ponto de vista da forma, da força de impacto sensível do contraste figurado, e, do ponto de vista do conteúdo, da *exatidão* da ligação entre as categorias. Põe-se assim a seguinte questão: o acaso aqui representado reflete com exatidão, no que se refere à essência (e, portanto, ao conteúdo), o estado social figurado pela sátira? O que se manifesta imediatamente, portanto, é uma impressão de realidade, a impressão fornecida pelo reflexo da realidade; contudo o fator que desencadeia a sátira é, por sua estrutura, qualitativamente diferentemente da realidade refletida (LUKÁCS, 2011, p. 176).

A utilização do fantástico e do grotesco pela sátira, segundo Lukács, promove um impacto sensível dos fenômenos e, por sua vez, potencializa no traço grotesco, “irreal”, a visualização imediata da essência deste fenômeno, a revelação de uma profunda verdade figurada.

Não só o estudioso húngaro confere ao grotesco tais potencialidades. Anatol Rosenfeld (1996), ao abordar a arte e literatura grotesca do século XX, observa que o grotesco surge como manifestação de crises profundas, cuja ordem habitual, as leis que regem o mundo, encontram-se suspensas. Por isso, para ele, a ideia de grotesco encontra nexo no conceito de alienação, pois “a arte grotesca tende a exprimir precisamente a desorientação em face de uma realidade tornada estranha e imperscrutável” (ROSENFELD, 1996, p. 60).

Voltamos novamente ao conto. Perante as explicações acima, parece-nos que a cutucada machadiana ao naturalismo e à metafísi-

ca, exposta no conto, deflagra, para além de uma crítica, um sintoma essencial da decadência burguesa, a partir de uma elaboração artística complexa e criativa. Lukács (2011) toma que o elemento grotesco expõe, de maneira imediata, a essência de um fenômeno. Tomamos, então, que o grotesco, em “O segredo do Bonzo”, entra como potência reveladora extremada dos perigos reais do pensamento burguês apologético, que exalta o irracionalismo envolto por uma pseudociência.

O ato grotesco do corte dos narizes enfermos substituído por “órgãos metafísicos” irrompe a verdade: escondidas entre discursos proferidos que exaltam uma propensa dimensão mítica/metafísica, “uma idealidade transcendental”, a dor e a perda humana, resultado real e conseqüente, são eminentemente de ordem material. A cisão dos narizes torna-se física e simbolicamente um corte do desenvolvimento do gênero humano, posto que o indivíduo é, segundo Karl Marx (2004), natureza humanizada.

[...] apenas pela riqueza objetivamente desdobrada da essência humana que a riqueza da sensibilidade humana subjetiva, que um ouvido se torna musical, um olho para a beleza da forma, em suma, as fruições humanas todas se tornam sentidos capazes, sentidos que se confirmam como forças essenciais humanas, em parte recém cultivados, em parte recém engendrados. Pois não só os cinco sentidos, mas também os assim chamados sentidos espirituais, os sentidos práticos (vontade, amor etc.), numa palavra o sentido humano, a humanidade dos sentidos, vem a ser primeiramente pela existência do seu objeto, pela natureza humanizada (MARX, 2004, p.110).

A passagem acima esclarece que os sentidos se tornam humanos conforme a criação e apropriação de objetos feitos por humanos. A formação dos nossos sentidos dá-se concomitantemente à apropriação do objeto em si. Muito da riqueza e da sensibilidade humana emergiu

pela riqueza da essência humana, esta que é resultado dos processos de criação advindos do indivíduo.

A violência do desfecho da narrativa — não apenas pela retirada dos narizes enfermos por meio de uma oratória ludibriadora, mas, sobretudo, na crença absurda dos desnarigados em um órgão “inacessível aos sentidos humanos” (ASSIS, 2007, p. 125) —, revela um doloroso golpe aos nossos sentidos humanos humanizados, fruto de um longo processo de desenvolvimento das potencialidades do gênero humano.

A partir dessa sátira que expõe que os reais interesses de homens como Diogo Meireles, Fernão, Titané, Pomada e muitos outros é o lucro e amor a uma glória imerecida, vinda dos infortúnios e da alienação de outros homens, Machado de Assis acresce-se do grotesco para ir a um passo à frente: demonstrar, por meio de um realismo profundo, que o caminho ao irracionalismo é a brutal desumanização e o retrocesso do desenvolvimento humano, a perda inestimável de nossa sensibilidade tão cara à fruição artística e ao entendimento da própria realidade contraditória e vivaz que nos cerca.

Conclusão

Este estudo buscou analisar o conto “O segredo do Bonzo”, de Machado de Assis, a partir da perspectiva da sátira, enxergando este método de composição como elemento central para expansão dos significados presentes neste conto machadiano. Em uma narrativa que revela a face de falsos oradores e do perigo de doutrinas tidas como salvadoras, que se escondem sob o manto da metafísica, observou-se que o conto traz uma progressão do mero absurdo ao horror pungente, cristalizado no grotesco da cena de extração de narizes enfermos. Na crescente devastação dos atos das personagens ao longo do enredo, a leitura deste conto pela chave da sátira foi capaz de irromper, para

além de uma crítica de Machado de Assis ao Naturalismo – contrapon-to essencial que perfaz seu Realismo, um sintoma mais profundo e no-civo: o apelo a teorias irracionistas conduz o ser humano a uma de-sumanização dos seus sentidos e o retrocesso do seu desenvolvimento.

No cenário atual brasileiro, regido por charlatanismos e defesas anticientíficas, a leitura desta sátira do século XIX se mantém urgente e, dolorosamente, em diálogo com o tempo presente, o que demonstra o olhar profundamente aguçado de Machado de Assis sobre sua realidade, a potência de suas ideias e o valor da sua composição poética, sempre atuais a cada constante revisitação de sua obra.

Referências

ASSIS, Machado de. **50 contos de Machado de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/São Paulo: Duas Cidades, 2004.

LUKÁCS, György. **Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

LUKÁCS, György. **Marxismo e teoria da literatura**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MARX, Karl. **Manuscritos econômicos-filosóficos de 1844**. São Paulo: Boitempo, 2004.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

SCHWARZ, Roberto. A viravolta machadiana. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 69, p. 15-34, jul. 2004.

CAPÍTULO 15

DAS ORIGENS E DA EXIBIÇÃO DO TRÁGICO: ANÁLISE DE *INCÊNDIOS*, DE WADJI MOUAWAD

Renata Pimentel
Sherry Almeida

Introdução: Dos incêndios do leitor

Ante a contundência artística das palavras de *Incêndios*, restamos, enquanto leitores, a aceitação do silêncio pasmo que nos acomete e, ao mesmo tempo, queda-se em nós, por longo período, o desconforto de sermos solapados pela profusão turbulenta das reflexões que a peça incita. O texto é implacavelmente intenso e assustadoramente coerente em sua estética, pois concilia excesso com parcimônia; isto é, nessa tragédia contemporânea nos é apresentado um sofrimento excessivo expresso com cirúrgica economia de palavras. Como resultado, a impressão mais persistente, depois de lê-la, é a de que qualquer coisa que se fale de *Incêndios* será excessiva e dispensável; que o silêncio – tão revelador na peça – é a resposta mais contundente a que podemos chegar. Paradoxalmente, para nós leitoras, pasmadas, escrever seja, talvez, ato inevitável, como espécie de catarse retardada, pois só nos resta a linguagem; só nos sobra o “consolo” da fala para “impiedosa-

mente” apagar o inexorável incêndio de ideias que, com seus vários incêndios, o texto da peça em nós propaga.

Depois de ler *Incêndios*, compreendemos mais perfeitamente a tese de Roland Barthes sobre o texto de gozo, texto de fruição: “aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até com um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência dos seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem” (BARTHES, 2002, p. 20) e que, por isso, incita à escritura.

Incêndios põe o leitor em estado de perda. Trata-se de uma obra de dramaturgia da qual o leitor não consegue “sair” senão—após um grito mudo entalar-se na garganta—escrevendo, pois ela nos provoca a continuá-la, a reverberá-la em nossa fala, mesmo que nosso dito nos pareça inútil e dispensável. Dessa forma, conscientes de que, como nos explica Barthes, em relação a um texto assim não se pode falar “sobre” ele, mas sim “em” ele, pois só nos é possível falar nele à sua maneira, propomos, então, nos escrever/ inscrever em *Incêndios*¹.

Das origens de *Incêndios*

*Só quando alguém
deixar esta vida sem
conhecer a dor, pode-se
dizer que foi feliz*

(Sófocles, versos finais de *Édipo Rei*)

1 Cabe aqui a advertência de que não trataremos de nenhuma montagem da peça ou mesmo de sua adaptação ao cinema (*Incêndios*, 2010, dir. Denis Villeneuve – Canadá), pois que não nos interessa refletir sobre uma encenação específica qualquer (as encenações põem em marcha muitos aspectos do ‘esburacado’ texto dramaturgico, claro, mas nenhuma leitura ou cena esgota a plenitude da obra teatral). O mesmo se dá aqui, na leitura da dimensão de imagens grafadas do texto. A nós, cabe, então, reverberar o texto de *Incêndios* na condição de leitoras, ou seja, apenas com a encenação que montamos em nossa imaginação de leituras implícitas e imersas.

Incêndios (2003) é a segunda parte da tetralogia iniciada em 1997 (composta pelas peças: *Litoral*, *Incêndios*, *Florestas e Céus* e *Sangue das Promessas*) de Wadji Mouawad. Segundo o autor, assim com a primeira peça, *Litoral*, o texto e a encenação de *Incêndios* foram desenvolvidos com a participação dos atores, procedimento muito comum ao teatro de grupo desenvolvido na chamada ‘contemporaneidade’, em que se cria em meio à experimentação dos corpos e jogos em uma sala de ensaio. Sobre isso, nos diz o autor: “o texto foi escrito ao longo dos ensaios escalonados num período de dez meses. Faço questão de dizer quanto o engajamento dos atores foi crucial” (MOUAWAD, 2013, p. 7).

Essa abertura para que o discurso dos atores interfira na criação cênica, inclusive, é determinante na escolha de características e ações das personagens em *Incêndios*, como, por exemplo, a personagem que luta boxe e a presença de um nariz de palhaço, que se tornou ícone de profunda tristeza e da ironia trágica, surgiram de intervenções dos próprios atores.

É possível estabelecer diálogo com o método de Constantin Stanislavski a partir dessa conjuntura de escrita e encenação, no sentido de que permite mais voz e potência ao ator dentro da criação cênica e foi, de fato, indispensável para conseguir transformar “a cena como lugar de consolo impiedoso”, conforme declara Mouawad:

Tratava-se de revelar o ator pelo personagem e de revelar o personagem pelo ator, para que não houvesse espaço psicológico capaz de separá-los. O único espaço que permitiu que ator e personagem não se confundissem totalmente foi o da ficção, do faz de conta, da imaginação (MOUAWAD, 2013, p. 8).

Dessa forma, é importante destacar o quanto o método de criação adotado pelo dramaturgo potencializa também a condição política

dos atores, no sentido do que fala Denis Guénoun, de que o ator cede seu corpo ao texto dramático. Segundo ele,

o ator é a fonte da teatralidade. Ele é o ponto de passagem da palavra para o corpo, o lugar de irrupção, de origem da palavra no espaço visível da cena. É nisto que a atividade do ator participa muito essencialmente do pôr/em/cena como coração da produção do teatro (GUÉNOUN, 2003, p. 57).

Em *Incêndios*, não apenas as palavras do texto de outrem passam pelo corpo do ator, pode-se dizer que temos o ator cedendo também seu texto, suas palavras, suas fantasias de criança ao corpo do texto e, por conseguinte, à cena. O que nos faz entender a proposta metateatral que a obra carrega: autor e ator assumindo em suas atividades de criação a dimensão política do fazer teatro.

Na realidade, toda obra de Wadji Mouawad bem como sua postura e trajetória como artista e cidadão é potencial e atuamente política.² Nascido em Beirute, no Líbano, em 1968, Mouawad é escritor, ator e diretor de teatro; possui nacionalidade canadense e é de família cristã-maronita³. Os pais de Mouawad fugiram do Líbano para Paris, na França, em 1977, por causa dos conflitos civis na década de noventa do século XX. Em 1983, eles se estabeleceram em Quebec no Canadá. Essa breve nota biográfica poderia ser dispensada, pois a compreensão de *Incêndios* não é tributária ao conhecimento da vida de seu autor. Entretanto, a origem de Mouawad se constitui como uma ótima chave interpretativa do texto, porque, como ele próprio afirma, *Incêndios* retoma o tema da origem já trabalhado em *Litoral*.

2 Lembremos que, em 2005, ele chegou a recusar o prêmio Molière por não concordar com a indiferença dos diretores contemporâneos de teatro em relação aos autores vivos.

3 Cristãos orientais, cujos ritos se diferenciam dos cristãos ocidentais, mas que reconhecem o papa como autoridade superior. Embora com número relativamente reduzido atualmente, os cristãos-maronitas ainda são um dos principais grupos etno-religiosos do Líbano.

Incêndios ressignifica a origem imigrante do seu autor – o qual ficcionaliza os horrores da guerra, que aparta pais e filhos pela morte ou pelo exílio. Apresenta a questão da origem através do turbulento passado de uma revolucionária que lutou pela libertação de seu país durante a guerra civil, mas vai além: “Tratamos de território, de reconstrução, da guerra do Líbano, de Noé e do Abitibi. Tratamos de divórcios, de casamentos, de teatro e de Deus. Tratamos também do mundo de hoje, da guerra no Iraque, mas também do mundo de ontem: a descoberta da América” (MOUAWAD, 2013, p. 9).

Isso significa dizer que, em sua primeira camada, o texto fala da revelação trágica da origem de uma família, marcada pela violência da guerra, mas, como um palimpsesto, esse texto possui muitas outras camadas: a da origem dos traumas de um indivíduo; a da origem de conflitos identitários entre povos; a da origem de um Deus; enfim, a da origem do próprio teatro enquanto uma assembleia política que existe para dar a ver conhecimento a um público.

Dessa forma, pode-se especular que *Incêndios* seja um texto escrito e inscrito numa concepção política de teatro e realiza-se através de uma travessia muito bem efetuada entre autor e ator. Nas palavras de Dennis Guéron,

Ator e autor são os dois polos fundadores do teatro: não há nada além deles, da atividade de se pôr em relação. Mas nem um nem outro podem prescindir desta viagem, do percurso deste espaço que os separa e ao mesmo tempo os reúne: se o ignorar, o autor se fechará entre os livros, e o ator se encerrará nos espetáculos. O teatro acontece na travessia que conduz de um ao outro – é o espaço da interpretação, o espaço aberto do sentido. A interpretação é este advento do sentido ao sensível (GUÉNOUN, 2003, p. 61).

Do texto resultante dessa criação cênica pode-se encontrar, em análise mais profunda, o desejo de reconstruir, artisticamente, o cosmogônico inerente a todas as histórias que dão sentido para as coisas e, que por isso, busca enredar um sentido para o estar vivo, mesmo que abalando sentidos aparentemente consolidados. Para entendermos melhor essa busca, chamemos para essa reflexão o pensamento de Mircea Eliade, quando nos diz que “todo mito de origem conta e justifica uma ‘situação nova’ – nova no sentido de que não existia desde o início do Mundo. Os mitos de origem prolongam e completam o mito cosmogônico: eles contam como o Mundo foi modificado, enriquecido ou empobrecido” (ELIADE, 1972, p. 20).

Do que nos conta *Incêndios*, a guerra, figurada nos conflitos civis, é a situação nova, que modifica, empobrecendo o mundo, e serve de cenário, enquanto tragédia coletiva, para as tragédias individuais, as quais não são descritas nas páginas da História da humanidade, senão anonimamente contabilizadas como número de mortos, presos ou refugiados. Assim, o sofrimento pessoal só poderia ser figurado como “incêndios íntimos” – conflitos que também mudam a vida das pessoas, mas sobre os quais não se pode afirmar se enriquecem ou empobrecem exclusivamente, posto que fazem as duas coisas, dependendo da perspectiva pela qual são observados.

A fábula de *Incêndios* é, aparentemente, simples: diz do passado misterioso de uma imigrante árabe que vive no Canadá, Nawal. Esta personagem deixa, em seu testamento, estranhas últimas vontades, descritas de maneira sóbria e misteriosa:

(...) Me enterrem nua
Me enterrem sem caixão
Sem roupa
Sem reza
E o rosto virado pro chão.
Me coloquem no fundo de um buraco,
Com a cara contra o mundo.

Como um adeus,
Vocês lançarão sobre mim
Cada um balde de água fresca.
Depois jogarão a terra e selarão minha tumba (...).
(MOAUWAD, 2013, p. 23)

Pertinentemente, o pedido de Nawal de que se entornem baldes⁴ d'água sobre o seu corpo aponta para os vários incêndios da peça, para esses conflitos e perturbações íntimas das personagens. Metaforicamente, Nawal nos diz que, mesmo morta continuará em incêndios, enquanto sua verdade não for conhecida.

O que de fato deflagrará o primeiro incêndio com o qual nós, leitores, entramos em contato na leitura da peça é a estranha exigência feita por Nawal a seus filhos gêmeos, Jeanne e Simon: que seu sepultamento não seja completado antes que duas cartas sejam entregues – uma carta destinada para um irmão, do qual eles desconheciam a existência, e a outra, para o pai, tido por eles como morto. Isso porque, segundo ela, “o silêncio foi mantido” e faltava o cumprimento de uma promessa, faltava que seus filhos descobrissem a verdade da família. Em consonância ao silêncio que será espécie de imperativo no texto, após a comunicação da existência de um irmão e de que o pai não estivesse morto, a rubrica do autor diz “*Longo silêncio*”.

Os gêmeos, por suas personalidades, reagem de forma diversa: Simon, lutador de boxe, irrita-se com mais uma prova do insólito comportamento da mãe e demonstra seu incêndio íntimo através da brutalidade das palavras com as quais se revolta com sua mãe; sua fala permite inferir a dificuldade de relação entre Nawal e seus filhos:

4 O balde é um dos objetos que se constituirão icônicos na peça e será recuperado mais adiante quando Nihad – filho de Nawal – diz que foi colocado num balde logo após o seu nascimento e, junto com ele, o nariz de palhaço: “Um narizinho de palhaço. O que isso quer dizer? Minha dignidade é uma careta deixada por aquela que me deu a vida. Essa careta nunca me deixou” (MOUAWAD, 2013, p. 121).

Ela infernizou as nossas vidas até o fim! Vaca! Velha Puta! Velha de merda! Filha de uma cadela! Velha cretina! Vaca velha! A pior piranha da raça dela! Ela realmente encheu a porra do nosso saco até o final! A gente pensava todo o dia há muito tempo ela vai morrer, essa vaca, ela vai parar de atazanar a gente, ela vai parar de nos dar nojo essa cretina! E aí, pimba! Game over! Ela acaba morrendo! E depois, surpresa! Não acabou! Puta merda! Essa não dava pra prever; juro que não tinha a menor ideia! Ela preparou muito bem essa jogada, calculou os negócios, cretina de uma puta! Vou enfiar porrada no cadáver dela! Té parece que ela vai ser enterrada de cara pra terra! Té parece! A gente vai é cuspir em cima dela! (MOUAWAD, 2013, p. 27).

Mesmo com essa reação incendiária, Simon irá buscar sua verdade, com ajuda do escrivão Hermile Lebel. Por sua vez, Jeanne, professora de Matemática, permanece em silêncio e, em certa medida, conforma-se em buscar o esclarecimento do mistério, seja para cumprir o último desejo da mãe ou para desvendar o problema.

No que propõe de trágico o encontro incestuoso das vidas da mãe, Nawal, e seu filho desconhecido dos gêmeos, a peça recupera o mito de Édipo. A atualização feita por Mouawad desse mito mantém o *leitmotiv* da busca da verdade sobre a origem. Entretanto, *Incêndios* retira o foco da figura edipiana e se volta para impingir aos filhos-irmãos a missão de descobrir a verdade da família.

Édipo⁵ constitui-se como um dos mais conhecidos mitos de origem da cultura grega antiga, muito em decorrência da dramaturgia de Sófocles, que popularizou o mito em seu *Édipo Rei*. O conhecimento desse mito é também bastante tributário da interpretação psicaná-

5 Filho de Laio, rei de Tebas, e de Jocasta. Um oráculo prevenira Laio de que, se tivesse um filho, este o mataria. Quando Édipo nasceu, Laio mandou expô-lo no Monte Citeron onde uns pastores o acharam, levando-o ao rei do Corinto que mandou educá-lo. Atingindo a maioria consultou um oráculo, o qual lhe disse que, se um dia voltasse à pátria, mataria seu pai e desposaria sua mãe (VICTORIA, 2000, p. 43).

lítica da versão sofocleana da tragédia efetuada por Sigmund Freud. Para a maioria dos psicanalistas, o mito de Édipo “simboliza a busca da verdade a qualquer preço, porque crê na existência de um princípio ou origem (*arché*) unificando Destino e Cosmos, neste princípio ancora-se a verdade (*aletheia*): o Sentido do Ser e a Verdade do Ser são um” (LOPES, 2014). Ao considerarmos tal interpretação, torna-se pertinente pensar a atualização mítica em *Incêndios*, posto que Nawal obstine-se na ideia de que o sentido de sua vida é a revelação aos filhos de seu passado silenciado pelo sofrimento.

Incêndios exhibe-nos uma Jocasta bem mais forte e humana, portanto bem mais vulnerável do que a Jocasta clássica. O fado de Nawal intensifica a crueldade da ação do inconsciente, pois ela dá à luz a uma criança aos quinze anos, a qual, por ser fruto de enlace com um filho de refugiados, Wahab, é afastada de Nawal logo depois do parto, contra sua vontade (ao contrário de Jocasta que, em consórcio com o marido Laio, permite que se dê cabo do seu filho com medo de que se cumpram os desígnios do oráculo):

Casa de Nawal (14 anos). Mãe e filha.

JIHANE – Essa criança não é da tua conta, Nawal.

NAWAL – Está no meu ventre.

JIHANE – Esquece o teu ventre! Essa criança não é da tua conta. Não é da conta da tua família, não é da conta da tua mãe, não é da conta tua vida.

NAWAL – Coloco a minha mão aqui, já até vejo o rosto dela.

JIHANE – O que você vê não importa! Essa criança não é da tua conta. Ela não existe. Ela não está aí.

(MOUAWAD, 2013, p. 42-43)

Duplamente apartada, essa criança concebida com amor, chamada Nihad Harmanni, crescerá como defensor de refugiados que, tendo malograda a sua busca pela mãe, torna-se franco-atirador e fotógrafo de suas vítimas. Após muitas mortes, tornar-se-á Abu Tarek, um cruel

torturador que comandava os interrogatórios da prisão de Kfar Rayat, onde, sem o saber, reencontrará sua mãe, a prisioneira nº 72, conhecida por todos como “a mulher que canta” – por resistir às torturas e aos demais horrores da prisão política sem silenciar, cantando sempre. Abu Tarek torna-se, portanto, algo daquela que tanto quis encontrar – sua mãe: estupra-a, gerando, com isso, os gêmeos, Jeanne e Simon, de quem será pai e irmão. Assim, cabe destacar que, diferentemente do que acontece na tragédia clássica, o incesto não se dá pelo desposamento voluntário como ocorre entre Jocasta e Édipo, mas sim pela violência de um estupro.

Dando continuidade à leitura, encontramos elementos a ratificar a inserção dessa perspectiva mítica, numa peça cuja linguagem é contemporânea: a existência de uma cena cujo título é “A voz dos séculos antigos”. Nela se dá o encontro de Chamseddine e Simon, que é nomeado Sarwane por aquele (uma raiz de nome em língua de origem). Chamseddine representa a voz que revela a verdade trágica; uma voz que se faz mítica por repetir o relato que explica o sentido de algo, narra uma origem.

E aqui se unem as pontas do mito à tragédia. Aquele é uma forma de expressão dos arquétipos – conceito resgatado pelo psicanalista Carl Gustav Jung (2008) que, em sua origem grega aponta para o já mencionado *arché* (princípio, origem) somado a *typos* (marca ou modelo). Na tragédia clássica, importa a trama, a urdidura dos fatos; nela busca-se imitar não propriamente os homens, mas as ações e a vida destes; se retomamos o raciocínio de Aristóteles, os homens apresentam diversidade de caráter e daí vêm suas qualidades, mas os infortúnios acontecem não por essas qualidades, mas pelas ações praticadas.

A tragédia, então, será sempre um conflito insolúvel, que se configura como resultado do choque entre um mundo da relatividade e um universo dominado pela exigência de valores absolutos, de totalidade. No universo trágico o herói se vê em condição de dupla transitivida-

de: ele é agente e paciente; pois, ao mesmo tempo que realiza, recebe a ação. Daí os resultados finais de uma personagem trágica estarem atrelados aos infortúnios. A ação de uma tragédia é tensa, mas lógica: presa a um nó, à situação inicial (o mito e o arquétipo) que resulta no sucesso ou insucesso do que se pretende. A tensão provocada pelo trágico concorre ao ápice com a catarse: o efeito da purificação ou a descarga das emoções. Porém, esse alívio das tensões vem em par com o recrudescimento da condição humana mediada pelo horror, pela morte ou pela destruição.

A ação trágica não vai frustrar apenas um desejo ou uma esperança, ela destrói potencialmente a lógica de um contexto. É o rompimento linear de algo estruturado que se desestrutura. No caso de Nawal (em *Incêndios*) tem-se uma mãe (uma Jocasta mítica e arquetípica) que será violentada pelo filho a que buscava e pelo qual era buscada e que dará à luz os filhos-irmãos deste filho-pai-irmão, mais que Édipo, cegado pelas contingências das fronteiras político-religiosas e sociais e jogado como algoz de si ao abraçar-se franco-atirador e torturador.

Diferentemente da grande tragédia clássica, que trabalha com tensões básicas da condição humana, sua recuperação moderna (que traria o drama moderno, segundo Peter Szondi, 2001) só pode ser social e histórica, pois se refere às necessidades sociais e emocionais do seu público/ leitor. A personagem heroica moderna não deseja destruir as instituições tradicionais, mas quer restabelecê-las em bases mais sólidas, menos contraditórias. A dramaturgia com base na crítica social é de grande valia neste processo; entram aqui os conflitos de etnias e culturas tornadas inimigas entre si, enquanto são todas dizimadas por interesses econômicos muito mais poderosos que muitos de seus integrantes sequer enxergam.

Na dramaturgia moderna de cunho histórico a preocupação do dramaturgo se faz urgente pelos conflitos sociais. Na tragédia moderna, os fins são mais pessoais e os interesses dirigem-se não mais

para as necessidades éticas gerais, mas para o indivíduo isolado e suas condições de vida, seus dilemas frente ao mundo em dissolução. A justiça é mais abstrata, mais fria, mais particularizada; os indivíduos se degradam de outra maneira. O despedaçamento do indivíduo, então, se dá contra forças estabelecidas no plano social e o apaziguamento pode disfarçar-se no suposto reconhecimento de que o destino que experimenta é o mais adequado às suas ações. Nawal perde seu amor e filho porque transgrediu a fronteira; é presa por seu ato de tentar libertar uma tirania que vitima uma coletividade matando a um tirano. Nihad/ Abu Tarek se converte em assassino porque recebeu abandono e violência; vinga-se do mundo e estupra a própria mãe a quem buscou toda a vida como sua possibilidade de redenção.

O desenlace do trágico é consequência do insucesso de uma ação que poderia ter sido bem sucedida, mas, devido a acidentes circunstanciais, resultou em infelicidade. Na face moderna do trágico (o drama), o longo caminho que as personagens heroicas têm que percorrer no interior de suas próprias almas antes de se descobrirem como molas da tragédia opõe-se à sobriedade exigida pela construção da tragédia clássica e aproxima-se da necessária dualidade estilística da condição moderna.

Na tragédia, tudo converge para um sentido único muito bem amarrado. A diferença entre o sentido trágico e o dramático/ moderno é a crença num mundo melhor, a solidão e o sentido particular do indivíduo. Na tragédia, o destino do mundo é uma soma necessária de zeros que se metamorfoseiam em perdas e derrotas sem volta. No universo do drama há a junção das partes que vão se explicando por apoderarem-se da essência das situações e por possuírem a sua totalidade.

Para que haja uma genuína ação trágica é essencial que o princípio de liberdade e independência individual, ou ao menos o princípio de autodestruição, a von-

tade de encontrar no eu a livre causa e a origem do ato pessoal e de suas consequências já tenha sido despertada (WILLIAMS, 2002, p. 55).

Na tragédia moderna, no que ela traz de dramático, o herói precisa ser colocado à prova e deseja, num esforço desesperado, triunfar. Ainda segundo Williams, o resultado da tragédia moderna produz mais uma teoria psicológica do que uma teoria ética da tragédia. “Não é a justiça eterna, no sentido hegeliano, que é afirmada na questão trágica, mas antes o movimento geral da história, numa espécie de transformações decisivas da sociedade” (WILLIAMS, 2002, p. 57).

A fábula de *Incêndios* coincide com a de Édipo, inclusive, no que aponta para a condição de suas personagens vivenciarem uma tragédia familiar, por serem acometidos por uma espécie de maldição familiar⁶. A criança gerada por Nawal ainda adolescente é sua primeira tragédia, ou seu primeiro incêndio. É no momento de sua gestação que o mundo de Nawal se modifica. Ela concebe uma criança que será um sanguinolento franco-atirador, depois um torturador; um chefe cujas ações são marcadas por uma desmedida brutalidade. Aqui cabe a explicação de Eliade sobre os eventos significativos que reatualizam o tempo primordial, pois “por ocasião da gestação de um chefe, o Mundo é simbolicamente “refeito”(ELIADE, 1972, p. 21). A fala de Nihad sobre sua origem é reveladora de uma (in)consciência de que seu nascimento foi um evento significativo: “Que esse processo era de um tédio! Sem ritmo e sem nenhum sentido do espetáculo. O espetáculo, eu, é isso a minha dignidade. E desde o início. Nasci com ele...” (ELIADE, 1972, p. 125).

A segunda tragédia, ou segundo incêndio de Nawal, é o reencontro com o filho, que a violenta inconsciente de quem ela é, fazendo-a gestar os gêmeos que herdarão o silêncio da mãe e o fado de conhecer-se pela revelação de um nascimento fatídico. O momento em que en-

6 No caso de Édipo, a maldição dos Labdácidas recebida por seu pai Laio, por seduzir o jovem Cipro, filho do rei Pélops. Esse mitologema considera Laio como o introdutor da pederastia na Grécia Antiga.

tregam as duas cartas ao pai-irmão é a figuração última da intensidade da irônica fatalidade. Nawal dispensa tratamentos distintos aos dois que são um – na carta em que apresenta o pai aos filhos vemos o ódio ao algoz:

Eu lhe escrevo tremendo. As palavras, queria elas
enfiadas no seu coração de carrasco.
Seguro meu lápis e vou marcando cada letra.
Tendo na memória o nome de todos aqueles que
expiraram sob suas mãos.
Minha carta não vai espantá-lo
Ela só está aí para lhe dizer pronto: Sua filha e seu filho
estão na sua frente.
(...)
Em breve você se calará.
Eu sei.
O silêncio é para todos diante da verdade.
A mulher que canta.
Puta nº 72.
Cela nº 7.
Na prisão de Kfar Rayat
(MOUAWAD, 2013, p. 126)

Já na carta em que apresenta o filho aos irmãos vemos a ternura maternal de Nawal, que oferece um consolo impiedoso a quem lhe foi negado o direito de ter mãe – tem-se o amor-culpado à vítima indefesa de seu abandono:

Te procurei por toda parte
Lá longe, aqui, em todo canto.
Te procurei sob a chuva,
Te procurei à luz do sol
(...)
Te procurei olhando para o céu.
Te procurei no meio das nuvens de pássaros
Pois você era um pássaro.

E o que há de mais lindo do que um pássaro,
Do que um pássaro voando no brilho do sol?
(...)
Já que eu te odiava com toda minha alma.
Mas ali onde há amor, não pode haver ódio.
E para preservar o amor, escolhi cegamente me calar.
Uma loba defende sempre os seus filhotes.
Você tem Jeanne e Simon diante de você.
Ambos teu irmão e tua irmã
E já que você nasceu do amor,
Eles são irmão e irmã do amor
(MOUAWAD, 2013, p. 127-129)

Engenhosamente escrita sob o signo do duplo da condição humana – bondade e crueldade, conhecimento e ignorância, amor e ódio, etc. – a peça aponta também em alguns detalhes estruturais a recorrência dessa dualidade: os filhos gêmeos; um pai que é filho; a mãe que é usada como puta pelo filho, o tempo que é sempre o agora e um antes; o espaço que é sempre um aqui e um lá.

Uma das marcas mais significativas da estrutura dualística do texto é, justamente, esse entrecruzar de planos. Mouawad implode a noção de tempo e espaço ao longo de suas cenas, por exemplo: a aula de Jeanne e o treino de boxe de Simon transcorreriam, simultaneamente, mas em espaços diferentes; o momento presente da conversa de Simon e Jeanne sobre o desejo desta de conseguir ouvir o silêncio de sua mãe cruza-se com o momento do passado em que Nawal ensina o alfabeto a Sawda, tempos distintos e lugares distintos conectados pelo destino...

Linguisticamente são as rubricas que marcam essa interseção entre espaço e tempos distintos ao longo de toda peça. Das mais significativas rubricas é esta, que se encontra logo após o reconhecimento da condição trágica da família e em que Nihad se mostra marcado pelo signo de uma ironia – um palhaço de espetáculos sempre tristes:

Ele coloca o nariz de palhaço. Ele canta
Nawal (15 anos) dá à luz Nihad
Nawal (45 anos) dá à luz Jeanne e Simon.
Nawal (60 anos) reconhece seu filho. Jeanne, Simon
e Nihad estão os três no mesmo cômodo...
(MOUAWAD, 2013, p. 125)

Em sua organicidade, *Incêndios* rompe a clássica regra aristotélica de unidade de tempo e de espaço, ou melhor, a obra se configura artística, entre outros motivos, ao libertar-se dessa regra de maneira esteticamente coerente, posto que o entrecruzamento de espaço e tempo colabora para a construção de sentidos do texto. Na maneira como são apresentados os fatos – a partir desse entrecruzar – percebemos o quanto, na progressão da trama dessa tragédia se ratifica a ideia que “o tempo decorrido entre a origem e o momento presente não é ‘forte’ nem ‘significativo’ (salvo, bem entendido, os intervalos em que se reatualizava o tempo primordial), razão por que é negligenciado ou por que se procura aboli-lo” (ELIADE, 1972, p. 36). Isso porque são expressos no texto apenas os momentos e eventos significativos para a reatualização dessa história exemplar, que elucida o sentido de Ser de cada personagem no desvendar de suas origens, portanto, constituindo-se também como uma história cosmogônica – que reatualiza o tempo primordial. Por isso, linguisticamente, não há excesso de palavras: só o indispensável nos é contado.

Dos silêncios

A expressão econômica na escritura da peça confere-lhe uma intensidade comunicativa que coloca o leitor numa expectativa tensa pelos ditos e em atenção aos interditos. Desde as primeiras falas, estão presentes as prolepses de fatos que são sutilmente sugeridos e somente depois esclarecidos, num jogo de (re)velações, como na fala inicial do escrivão Hermile Lebel:

Entrem, entrem, entrem! *Não fiquem na passagem, enfim, é uma passagem!*

Entendo, ao mesmo tempo, entendo que não queiram entrar.

Eu não entraria.

Sim. Bem.

Com certeza, com certeza, com certeza, eu teria preferido muito mais me encontrar com vocês numa outra circunstância, mas o inferno está todo calçado em boas circunstâncias, então fica difícil prever. A morte é algo que não dá pra prever. *A morte é algo que não tem palavra.*

(MOUAWAD, 2013, p. 22, grifos nossos)

A nossa “entrada” na peça, enquanto leitores, é marcada pela entrada dos dois irmãos no escritório do tabelião para a leitura do testamento de Nawal. Chama a atenção uso de prolepses, antecipando que o assunto da peça será desagradável – a morte – por isso há hesitação nas ações das personagens. Pode-se, inclusive, associar a isso o jogo entre o uso da palavra “passagem”, que já antecipa a ideia de morte, explicitada posteriormente. A fala de Lebel, dessa forma, constitui-se oracular, por dizer, principalmente, “eu não entraria”, como se recomendando (in)conscientemente que o que se contaria ali não seria algo bom.

Ao dizer somente o indispensável para prender o leitor, o autor parece usar das palavras como isca de sentido e de atenção. Interessante é o primoroso uso de elipses: são sonegadas informações imprescindíveis à concatenação da fábula, impossibilitando assim uma ordenação cronológica imediata dos fatos por parte do leitor; sendo este responsável por conectar as ações que encaminham para a construção de sentidos do texto – reiteradamente marcado pelo signo do silêncio.

Além das inúmeras rubricas que dizem do silenciar das personagens diante das surpresas trágicas e diante do sofrimento, o texto apresenta emblemáticas passagens que mostram como o silêncio

de Nawal era contundente, grávido de uma história intensa. Destacasse, especialmente, a parte intitulada “Silêncio”, em que o enfermeiro Antoine, que cuidou de Nawal, conversa com Jeanne:

ANTOINE – (...) Ao longo de todos esses anos cuidando dela, *eu ficava atordoado de tanto ouvir o silêncio de sua mãe*. Uma noite, acordei com uma ideia esquisita. Talvez ela fale quando eu não estou? Talvez ela fale sozinha? Levei um gravador. Hesitei. Eu não tinha esse direito. Se ela fala sozinha é uma escolha dela. Então eu prometi a mim mesmo não ouvir nunca. Gravar e nunca saber. Gravar.

JEANNE – Gravar o quê?

ANTOINE – Silêncio, o silêncio dela. De noite, antes de sair, eu ligava o gravador. Cada lado da fita cassete dava pra uma hora. Não achei nada melhor. No dia seguinte, eu virava a fita cassete, e antes de ir embora, eu botava de novo pra gravar. Gravei mais de quinhentas horas. Todas as fitas cassete estão aqui. Tome. É o que posso fazer

(MOUAWAD, 2013, p. 53, grifo nosso)

A fala de Chamseddine, uma espécie de Tirésias, confirma o silêncio como resposta mais contundente ao trágico, apontando-o como condição cósmica, pois mesmo os astros são silenciosos, enquanto espectadores da tragédia humana:

CHAMSEDDINE – Não teu irmão não trabalhou com teu pai. Teu irmão é teu pai. Ele mudou de nome. Esqueceu Nihad. Ele se tornou Abu Tarek. Ele procurou a mãe dele, ele a encontrou mas não a reconheceu. Ele não a matou porque ela cantava e ele gostava da voz dela. O céu cai, Sarwane. Você está entendendo direito: ele torturou sua mãe e sua mãe, sim, foi torturada pelo filho e o filho violentou sua mãe. O filho é o pai de seu irmão, de sua irmã. Está ouvindo minha voz,

Sarwane? Parece a voz dos séculos antigos. Mas não, Sarwane, é de hoje que data a minha voz. E as estrelas se calaram em mim um segundo, elas fizeram silêncio quando você pronunciou o nome de Nihad Harmanni há pouco. E vejo que as estrelas fazem silêncio, por sua vez, em você. Em você o silêncio, Sarwane, o das estrelas e o da tua mãe. Em você (MOUAWAD, 2013, p.124-125).

Sobre esses silêncios, pensamos caber aqui uma digressão que talvez seja elucidativa: Campos de Carvalho na sua novela, *Vaca de Nariz Sutil* (1978), narra as especulações de um soldado ex-combatente de guerra sobre a relação entre o silêncio e a morte. Este homem, afligido pelo horror da guerra, declara-se inábil para lidar com silêncio e, por ocasião da morte de seu sargento, reflete:

Agora nem adianta querer respirar, com esta poeira sufocante e este silêncio brusco, tão diferente do silêncio de ainda há pouco – e eu ainda chamava aquilo de silêncio, e me queixava dele ao bispo, digo, ao coronel, como se fosse insuportável. Este silêncio, sim, é o que deve estar sentindo o sargento lá dentro dele, cá dentro dele, o homem até já começou a esfriar com o seu silêncio, *agora eu sei por que os mortos esfriam assim tão depressa não há calor que resista a um silêncio tão repentino*, eu mesmo já estou suando frio (CAMPOS DE CARVALHO, 1978, p. 46, grifo nosso).

Ao aceitar essa explicação, confirmamos a interpretação anteriormente aludida de que Nawal pediu que lhe fossem jogados, sobre seu corpo morto, baldes d'água porque sabia que, por sua experiência de vida tão sofrida, seu corpo não esfriaria com a morte, não alcançaria o silêncio. Em vida, por cuidado, por amor, ela negou aos filhos a verdade de sua história, ou seja, morreu ainda viva: silenciou (lembramos que também os filhos silenciaram ao se saberem marcados por uma

origem trágica). Era necessário mais que um enterro para apagar seu incêndio íntimo.

Wadji Moauwad vale-se de recursos estéticos, da seleção de palavras e dos silêncios de maneira tão eficiente em seus efeitos que nos parecem matematicamente medidos, tornando-se ditos irreduzíveis – impossíveis de serem expressos em seus sentidos de outra forma.

Da matemática de uma tragédia: algumas considerações que não se pretendem um fim

Se como afirmou Galileu, “a Matemática é o alfabeto que Deus usou para escrever o Universo”, podemos afirmar que as páginas mais ironicamente trágicas à condição humana poderiam ser muito bem demonstradas pela teoria dos Grafos⁷. Isso porque ela consegue demonstrar por vértices e arestas muitos problemas sem solução.

Em *Incêndios*, Moauwad explora essa noção ao colocar Jeanne como professora introduzindo um curso de Matemática pura a seus alunos, num momento em que sua vida pessoal põe em xeque o conhecimento sobre sua própria origem, propondo-lhe a resolução do passado misterioso de sua mãe, Nawal, tal qual o matemático se propõe a especular sobre um problema. Nesse sentido, toda a trágica circunstância da origem da família de Jeanne, matematicamente tratada como conjunto, é, inconsciente e ironicamente, por ela explicitada quando especula sobre a natureza da matemática em suas aulas: “A matemática na qual vocês estão se engajando seguindo este curso de introdução à teoria dos grafos é de natureza totalmente distinta, já que trará pro-

7 A **teoria dos grafos** é um ramo da matemática que estuda as relações entre os objetos de um determinado conjunto, para tal são empregadas estruturas chamadas de “grafos”. Estruturas que podem ser representadas por grafos estão em toda parte e muitos problemas de interesse prático podem ser formulados como questões sobre certos grafos. Essa teoria nasceu da solução negativa para o problema arquifamoso das “Sete pontes de Königsberg”, resolvido por Leonhard Euler. Discutia-se nas ruas da cidade, a possibilidade de atravessar todas as pontes sem repetir nenhuma. Havia-se tornado uma lenda popular a possibilidade da façanha quando Euler, em 1736, provou que não existia caminho que possibilitasse tais restrições (conforme referência *in fine*)

blemas insolúveis que levarão vocês, sempre, para outros problemas tão insolúveis” (MOUAWAD, 2013, p. 34).

Mouawad usa da teoria dos Grafos aplicada a um polígono fazendo Jeanne inconscientemente alegorizar a questão do desconhecimento da verdade de Nawal, mais especificamente, a condição de desconhecimento do seu passado:

Vamos pegar um polígono simples com cinco lados A, B, C, D e E. Vamos chamar esse polígono de polígono K. Vamos imaginar agora que esse polígono representa a planta de uma casa onde vive uma família. E que em cada canto dessa casa está postado um dos membros dessa família. Vamos substituir por um instante A, B, C, D e E pela avó, o pai, a mãe, o filho e a filha que vivem juntos no polígono K. *Vamos fazer agora a pergunta para saber quem, do ponto de vista que ocupa, pode ver quem.* A avó vê o pai, a mãe e a filha. O filho vê a mãe e a irmã. Enfim, a irmã vê o irmão, a mãe e a avó (MOUAWAD, 2013, p. 35, grifos nossos).

Mais adiante, agora consciente, ela mesma reconhece ser parte do problema insolúvel:

(...) Pertencemos todos a um polígono, senhor Lebel. Eu achava que conhecia meu lugar no interior do polígono ao qual pertenço. *Eu achava que era esse ponto, que só vê seu irmão Simon e sua mãe Nawal. Hoje aprendi que é possível que do ponto de vista que ocupo, eu possa ver também meu pai; aprendi também que existe um outro membro desse polígono, um outro irmão.* O grafo de visibilidade que sempre tracei está errado. Qual é meu lugar no polígono? (MOUAWAD, 2013, p. 38, grifos nossos).

É pela Matemática que também se dá o reconhecimento da tragédia para os gêmeos: Simon insiste para que sua irmã lhe explique a conjectura que mostra que nem sempre $1+1 = 2$; ele, pedagogicamente, escolhe a linguagem matemática tão íntima a Jeanne, para que ela mesma chegue a constatar sua origem trágica:

SIMON – Você sempre me disse que $1 + 1$ dá 2.
É verdade?

JEANNE – É... É verdade...

SIMON – Você não mentiu?

JEANNE – Claro que não! $1+1$ dá 2!

SIMON – Não pode nunca dar um?

JEANNE – O que você encontrou, Simon?

SIMON – Um mais um, será que pode dar um?

JEANNE – Pode.

SIMON – Como assim?

JEANNE – Simon.

SIMON – Me explica!

JEANNE – Porra, não é hora pra matemática, me diz o que você encontrou!

SIMON – Me explica como é que $1+1$ dá 1, você sempre me disse que eu nunca entendia nada, então agora é a hora! Me explica!

JEANNE – Tudo bem! Tem uma conjectura muito estranha na matemática. Uma conjectura que nunca foi demonstrada. Você vai me dar um número, qualquer um. Se o número for par, a gente o divide por dois. Se ele for ímpar, a gente multiplica por 3 e acrescenta 1. A gente faz a mesma coisa com o resultado. Essa conjectura afirma que pouco importa o número do qual se parte, sempre se chega a 1. Fala um número.

(...)

JEANNE – (...) Pouco importa o número de partida, se chega a... Não!

SIMON – Você ficou calada. Como eu me calei quando compreendi. Eu estava na tenda de Chamseddine e sen-

ti tudo virar silêncio. Hermile Lebel saiu. Chamseddine se aproximou de mim (MOUAWAD, 2013, p. 122).

Ambos silenciam ante a demonstração da validade da conjectura matemática: ter um pai e ter um irmão pode não significar ter/conhecer duas pessoas, mas sim apenas uma. (Eis a revelação, irônica, da tragédia familiar acontecendo da mesma maneira como no texto clássico *Édipo Rei* – coincidindo o momento do reconhecimento com a peripécia⁸).

Com a inserção de um discurso matemático em sua trama, o autor possibilita a especulação sobre o eterno debate de uma suposta oposição entre as explicações teórico-científicas e as explicações do imaginário (míticas e artísticas) sobre o sentido da vida. E parece comprovar esteticamente o que Nietzsche concluiu filosoficamente ao relacionar o saber teórico da ciência à expressão artística:

(...) a ciência, esporeada por sua vigorosa ilusão, corre, indetenível, até os seus limites, nos quais naufraga seu otimismo oculto na essência da lógica. Pois a periferia do círculo da ciência possui infinitos pontos e, enquanto não for possível prever de maneira nenhuma como se poderá alguma vez medir completamente o círculo, o homem nobre e dotado, ainda antes de chegar ao meio de sua existência, tropeça, e de modo inevitável, em tais pontos fronteiros da periferia, onde fixa o olhar no inesclarecível. Quando divisa aí, para seu susto, como nesses limites, a lógica passa a girar em redor de si mesma e acaba por morder a própria cauda – então irrompe a nova forma de conhecimento, o *conhecimento trágico*, que, mesmo para ser apenas

8 Reconhecimento ou anagnórise é o termo empregado por Aristóteles para designar “a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas à dita ou à desdita; peripécia, ainda segundo Aristóteles, é a passagem repentina de um estado a outro: a ação que deveria tranquilizar produz efeito contrário, (ARISTÓTELES, 2004).

suportado, precisa da arte como meio de proteção e remédio (NIETZSCHE, 2007, p. 93).

Por mais que investigue e explique teoricamente a vida, o discurso científico jamais chegará a possibilitar ao homem que ele dê conta da sua irônica e trágica condição de existência, para isso, só a arte pode ajudá-lo, não a entender plenamente, mas a ressignificar sua existência diante dessa consciência.

Wajdi Mouawad elabora uma tragédia contemporânea, que aqui aproximamos à ideia da ‘tragédia moderna’ como a apresenta Raymond Williams – um texto incendiário que nos deixa completamente vulneráveis a nós mesmos, a nossa memória, a nossos medos, dúvidas e certezas. Em *Incêndios* figuram-se os seres humanos como são: “desarmados” – seja bélica ou cientificamente – diante da implacável aventura que é estar vivo; sobretudo num mundo e numa humanidade devoradores de si mesmos em um caldeirão de injustiças, fronteiras e violências.

Referências

- ARISTÓTELES. Poética. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 2004.
- BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CAMPOS DE CARVALHO. **A vaca de nariz sutil**. Rio de Janeiro: CODECRI, 1978.
- ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- EULER, Leonhard. **Solutio problematis ad geometriam sutis pertinentis**. Disponível em: <https://math.dartmouth.edu/~euler/docs/originals/E053.pdf>. Acesso em: 8 dez. 2014.
- GUÉNOUN, Denis. **A exibição das palavras: Uma ideia (política) do teatro**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.
- JUNG, C.G. **O Homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

LOPES, A. J. **Édipo e seus mitos: mais de um século**. In: Círculo Brasileiro de Psicanálise. 2014. Disponível em: <http://www.cbp.org.br/artigo7.htm>. Acesso em: 13 de dez. 2014.

MAGALDI, Sábato. **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MOUAWAD, Wadji. **Incêndios**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da Tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SÓFOCLES. **A Trilogia Tebana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno [1880 – 1950]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VICTORIA, L. A. P. **Dicionário Básico de Mitologia**: Grécia, Roma, Egito. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

CAPÍTULO 16

A FIGURA DA AMA NO TEATRO MODERNO: A INVENÇÃO DE SHAKESPEARE

Francisco Jadir Lima Pereira

Esta crítica literária¹ adentra no cenário do Renascimento, mais precisamente, nos tabladros do teatro elisabetano, em companhia da bufônica ama de *Romeu e Julieta*, drama trágico de Williams Shakespeare. Antes de prosseguirmos com este estudo, ressaltamos que lançamos mão do substantivo “figura” em processo dialógico e responsivo ao filólogo alemão Erich Auerbach², que utiliza o conceito como motriz de seu ensaio de mesmo nome *Figura* (1938) do qual destacamos:

o significado literal ou a realidade histórica de uma figura não apresenta nenhuma contradição com seu significado mais profundo, pois representa necessariamente a sua “figuração”; a realidade histórica não é anulada, mas confirmada e preenchida pelo significado mais profundo (AUERBACH, 1997, p. 62).

-
- 1 Este capítulo é parte revisada e adaptada da minha dissertação, defendida em 2021, intitulada “Um exercício dialógico sobre a figura da Ama em Perdição, de Hélia Correia”, submetida ao Programa de Pós-graduação em Linguística e Literatura, da Universidade Federal de Alagoas, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários. sob orientação da Profa. Dra. Ana Clara Magalhães de Medeiros.
 - 2 Agradeço as referências indicadas pela banca de qualificação da minha dissertação composta pelos professores e doutores: Ana Clara Magalhães de Medeiros (orientadora), Augusto Rodrigues da Silva Junior (UnB), Kall Lyws Barroso Sales (PPGLL/Ufal) e Susana Souto Silva (PPGLL/Ufal)

No processo de “figuração” da ama pelos séculos, consideramos importante destacar seu preenchimento ético e estético num momento singular da cultura europeia, “situada no limiar da modernidade, encrustada no momento de ascensão do individualismo, de anseios e ações imperialistas, (MEDEIROS, 2017, p. 20). No “limiar da modernidade”, como descreve a professora Ana Clara Medeiros, situam-se as tragédias de Shakespeare, que, no gênero teatral, amalgamam os traços do realismo renascentista que teria amplos desdobramentos nos gêneros em prosa dos séculos seguintes. Sobre o tema, estamos em sintonia com o Mikhail Bakhtin de *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*:

São duas as concepções do mundo que se entrecruzam no realismo renascentista: a primeira deriva da cultura cômica popular; a outra, tipicamente burguesa, expressa um modo de existência preestabelecido e fragmentário. As alternâncias dessas duas linhas contraditórias caracterizam o realismo renascentista (BAKHTIN, 2008, p. 21).

Congregando traços da antiga tragédia ática, mas também dos gêneros do sério cômico (diálogos socráticos e sátiras menipeias), William Shakespeare (1564-1616) reinventa o drama nos primórdios da era burguesa. Especula-se que o jovem Shakespeare começou sua carreira de fora do teatro, estacionando as carruagens dos nobres, depois foi ocupando outras funções como criado, contrarregra, ator até a função que o tornou célebre, a de dramaturgo, que por sua vez, garantiu seu ingresso como acionista do *Globe Theatre*. Shakespeare nunca saiu da “escola” do teatro, ao contrário, suas peças revelam a trajetória de um ator-dramaturgo que sempre esteve em exercício, na forja do palco, amalgamando as formas greco-latinas às populares, culminando na invenção de um novo drama, o drama moderno. O dramaturgo inglês já gozava

de grande fama, em sua época, e chegava a levar três mil pessoas ao teatro por apresentação. Inclusive os pobres e miseráveis se acotovelavam no fosso do teatro, pagando a quantia de um *penny*, para ver as (re)criações de Shakespeare que, sem dúvida, escrevia também para essa gente, aliás, especialmente, no teatro elisabetano, era essa camada social que ficava mais próxima do palco.

Depois desde pequeno prólogo, passamos ao primeiro ato de ensaio, sobretudo na observação da figuração da nutriz presente em *Romeu e Julieta*: “a mais amada” (HELIODORA, 2006, p.128) obra do bardo inglês. Curiosamente, também podemos assumir com Bárbara Heliodora que “*Romeu e Julieta* é a única tragédia lírica de Shakespeare” (HELIODORA, 2018, p.10). Cumpre destacar que o hibridismo de gêneros literários é evidente neste drama lírico, assim chamado, porque embebido de sonetos, de rimas, além de remeter diretamente ao poema inglês de Arthur Brooke “*Romeo and Juliet*” (1562), como a tradutora brasileira explica:

O longo poema inglês (3.020 versos), publicado em 1562, alcançou enorme popularidade (como o prova ter tido em pouco tempo mais duas edições, em 1582 e 1587), e ofereceu a Shakespeare não só toda a trama de sua tragédia, como fartíssimas informações sobre a Itália, Verona, hábitos sociais e mil outros detalhes úteis para a criação da peça. As diferenças são a de visão autoral e de objetivos (HELIODORA, 2018, p. 9). A arquitetura de *Romeu e Julieta* de William Shakespeare é alicerçada por um prólogo, à maneira grega, seguido de cinco atos divididos, sucessivamente, por cinco, seis, cinco, cinco e três cenas, perfazendo o total de 24 cenas e coincidindo com o número cabalístico de cantos das epopeias homéricas. O coro abre o prólogo da peça entoando 14 versos que dão corpo a um so-

neto. Com o auxílio da tradução³ brasileira de Bárbara Heliodora, propomos fazer a apresentação da peça, a partir do canto coral, como quem o escuta a partir do fosso do teatro elisabetano:

(*Entra o Coro.*)

CORO

Duas casas, iguais em seu valor,
Em Verona, que a nossa cena ostenta,
Brigam de novo, com velho rancor,
Pondo guerra civil em mão sangrenta.
Dos fatais ventres desses dois inimigos
Nasce, com má estrela, um par de amantes,
Cuja derrota em trágicos perigos
Com sua morte enterra a luta de antes.
A triste história desse amor marcado
E de seus pais o ódio permanente,
Só com a morte dos filhos terminado,
Por duas horas em cena está presente.
Se tiverem paciência para ouvir-nos,
Havemos de lutar para corrigir-nos.

(*Sai.*)

(SHAKESPERE, *Romeu e Julieta*, prólogo⁴)

O teatro elisabetano não tinha cortinas e era pobre em cenário. A audiência contava com as palavras dos atores para dar credibilidade ao que seria encenado. No entanto, não era difícil estabelecer esse contrato entre a trupe e a plateia, haja vista que o cenário das peças de Shakespeare era o mundo como preconiza a fala da personagem Antonio em *O mercador de Veneza*: “o mundo é mundo para mim, Graziano: um palco, com um papel pra cada um” (SHAKESPEARE, ato I, cena I). Em poucos passos, Romeu vai de Verona a Mântua e vi-

3 Todas as citações de *Romeu e Julieta* utilizadas neste trabalho, no idioma de origem, foram extraídas de SHAKESPEARE, William. **Romeo and Juliet**. Edited by John Dover Wilson. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

4 SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. In: *Grandes Obras de Shakespeare*. Introdução e tradução Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018b. Recurso digital

ce-versa, em um jogo cênico que metaforicamente nomeia o teatro de Shakespeare: *Globe Theatre*.

O papel do coro de *Romeu e Julieta* é ambientar a peça, por meio de algo mais próximo da narrativa, já que as personagens estão prestes a atuar, deste modo, cumpre-se a tarefa didática de preparar a cena, assumindo um tom metalinguístico e denunciando o ato dialógico com a plateia: “A triste história (...) por duas horas em cena está presente. Se tiverem paciência para ouvir-nos” (SHAKESPERE, *Romeu e Julieta*, prólogo). Em Verona, “duas casas, iguais em seu valor” serão os protagonistas e antagonistas da peça, se considerarmos o *pas de deux* Romeu e Julieta como representações coletivas das famílias Montéquio e Capuleto, maculados por um rastro de ódio. Em meio ao rancor de uma guerra civil, sob o cruzamento ou alinhamento de uma “má estrela” (SHAKESPERE, *Romeu e Julieta*, prólogo) nasce “um amor fadado à morte” (*death-marked love*, *Ibidem*, tradução nossa). A peça traz a mesma atmosfera da época marcada ainda pela transição da era medieval e moderna em que reformistas e contrarreformistas, nascidos de um mesmo ventre, ou de uma mesma estrela, disputavam o protagonismo religioso e político de seu tempo.

Outra chave essencial para acessar a peça em análise é entender a mudança da representação do herói grego e aristocrático para a figuração do herói moderno e burguês. Quando Shakespeare faz soar pela voz do coro do prólogo “duas casas, iguais em seu valor”, (*two households, both alike in dignity*), opera-se uma mudança da origem divina do herói para a dignidade ou status social. Diferentemente, daquela natureza olimpiana atribuída aos semideuses da tradição helenística; quando se trata do drama moderno, “a posição social elevada tornou-se importante, na tragédia, mais por causa do estilo do que pelo fato de o destino da família reinante ser o destino de uma cidade, ou porque a eminência dos reis era a própria representação da secularidade” (WILLIAMS, 2002, p. 46), portanto, o destino do herói na nova tragédia está sujeito não ao caprichos dos deuses, mas a uma falta moral den-

tro dos “dogmas limitados de uma sociedade burguesa complacente, e em expansão.” (*Ibidem*, p. 53). Por isso, as paixões são forças motrizes que fazem girar a roda da fortuna no teatro shakespeariano: energia gerada pela ação do atrito entre o amor e o ódio; no caso de *Romeu e Julieta*, culminando na guerra civil entre as famílias nobres de Verona e, conseqüentemente, na morte dos protagonistas.

No teatro shakespeariano, a morte é, por esta razão, uma personagem trágica que contracena em silêncio por meio das sombras projetadas dos atores, no fundo do palco, à espera da sua “deixa”, o apagar das luzes, momento em que as sombras engolem por completo os seres viventes. Toda a ação trágica está delimitada pela expressão pendular “ser ou não ser” (SHAKESPEARE, *Hamlet* ato III, cena I), isto é, por cerca de duas horas, atores e plateia vivem o aqui e o agora, a experiência da existência e da não existência.

O desfecho do *amor de perdição* protagonizado por Romeu e Julieta não é o fim da peça, pois cabe ainda a salvação daqueles que observam a catástrofe e que devem aprender com a morte do outro, aos moldes da afirmação de Raymond Williams (2002, p.80) sobre a tragédia moderna: “o herói é sem dúvida destruído em quase todas as tragédias, mas esse não é, normalmente, o fim da ação. Uma nova distribuição de forças, físicas ou espirituais, comumente sucede à morte”. Já que “todos são punidos” (SHAKESPEARE, *Hamlet*, ato V, cena III), Montéquios e Capuletos dão as mãos, encerrando o ciclo de ódio. Enquanto a morte do herói helenista é individual; em Shakespeare, o trespassse estabelece uma nova ordem social, em outras palavras, o indivíduo passa a ser um sujeito histórico integrado a uma comunidade: “mais triste história nunca aconteceu/ Que esta, de Julieta e seu Romeu (*Ibidem*).

Após gastarmos tinta tratando da fidalguia da tragédia lírica *Romeu e Julieta*, nos ateremos agora aos fragmentos da ação da Ama na peça. Samuel Johnson (1709-1784), relevante editor da obra shakes-

peariana, no seu *Prefácio a Shakespeare*, assim se refere à ama de Julieta: “a Ama é uma das personagens a qual o Autor (*sic*) deliciosamente, com grande sutileza de distinção, delineou-a de uma só vez loquaz e secreta, obsequiosa e insolente, confiável e desonesta” (JOHNSON, 2018., s.n.). Harold Bloom (2000) chama atenção para a popularidade e a vivacidade da nutriz cujo acabamento interior, muitas vezes, sobrepuja aos dos protagonistas da peça. O crítico estadunidense acredita então que “o quarteto Julieta, Mercúcio, a Ama e Romeu supera quaisquer lampejos anteriores na invenção do humano. A importância dramática de *Romeu e Julieta* decorre desses quatro personagens, criados com tanta exuberância” (BLOOM, 2000, p. 126).

Já Bárbara Heliodora destaca a veia bufônica da ama: “a transformação que Shakespeare opera ao compor sua tragédia é tão mais notável por não implicar qualquer maior alteração para a trama — a Ama fica mais cômica” (HELIODORA, 2018, p. 10). Analisamos a seguir os pormenores dos diálogos da ama de Julieta, em busca de novas conclusões, a começar pela entrada da criada, logo após a cena em que Romeu decide ir à festa dos Capuletos para ver sua então amada, Rosalina:

(Entram a senhora Capuleto e a Ama.)

SRA. CAP.

Onde está minha filha? Chame-a, Ama.

AMA

Por minha virgindade aos 12 anos,

Já a chamei. Querida! Carneirinho!

Deus me livre! Onde está? Cadê, Julieta!

(Entra Julieta.)

JULIETA

Aqui estou; quem me chama?

AMA

A sua mãe.

JULIETA

Senhora, aqui estou; o que deseja?

SRA. CAP.

É o seguinte; oh Ama, saia um pouco.
O assunto é secreto. Ama, volte!
Pensei melhor; preciso do seu conselho,
Conhece minha filha desde o berço.

AMA

Eu sei até a hora em que nasceu.

SRA. CAP.

Não fez catorze anos.

AMA

Por catorze

Destes meus dentes — que são quatro — eu juro
Que ela não fez catorze. O quanto falta
Para um de agosto?

SRA. CAP.

Mais uns vinte dias.

(SHAKESPEARE, *Romeu e Julieta*, ato I, cena III)

A Ama, logo de saída, quebra o decoro burguês ao anunciar a perda da virgindade aos 12 anos, uma insinuação de que Julieta, beirando os 14 anos, já está em época de se casar, segundo os costumes da época. A Ama de Shakespeare escancara as intimidades, jurando pelo seu baixo corporal (“por minha virgindade”). É mais fácil acreditar na “vivacidade da Ama do que assimilar e sustentar a grandeza erótica de Julieta e o esforço heroico de Romeu” (BLOOM, 2000, p. 126). Essa figura galhofa e desbocada mesclada na tragédia renascentista é herdeira direta do riso medieval, tal como expõe o filósofo russo, Mikhail Bakhtin, em *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*:

Com o influxo dessa nova combinação, o riso da Idade Média devia sofrer mudanças notáveis nesse grau inédito de progresso. Seu universalismo, seu radicalismo, sua ousadia, sua lucidez e seu materialismo deviam passar do estágio de existência quase espontânea para um estado de consciência artística, de aspiração a um fim preciso. Em outros termos, o riso da Idade

Média, durante o Renascimento, tornou-se a expressão da consciência nova, livre, crítica e histórica da época (BAKHTIN, 2008, p. 63).

Ao jurar pela virgindade, a Ama congrega o sagrado e o profano, apresentando uma linguagem e uma prática livres da etiqueta palaciana. Em seguida, decorre o auge do deboche, quando a Ama confere sua credibilidade programando um “solene” juramento pelos dentes que ainda restam em sua boca: “por catorze/ destes meus dentes — que são quatro — eu juro”. A matriz popular desses juramentos pelos buracos do corpo possui parentesco com a boca escancarada dos tipos rabelaisiano, descritos por Bakhtin:

A boca escancarada tem também, como já o dissemos, um papel importante. Ela está, naturalmente, ligada ao “baixo” corporal topográfico: a boca é a porta aberta que conduz ao baixo, aos infernos corporais. A imagem da absorção e da deglutição, imagem ambivalente muito antiga da morte e da destruição, está ligada à grande boca escancarada. Além disso, numerosas imagens de banquete ligam-se simultaneamente à grande boca escancarada (garganta e dentes). A grande boca escancarada (garganta e dentes) é uma das imagens centrais, cruciais, do sistema da festa popular. Não é por acaso que um grande exagero da boca é um dos meios tradicionais mais empregados para desenhar uma fisionomia cômica (BAKHTIN, 2008, p. 284).

O autor da *Origem do drama trágico alemão* concorda que “em Shakespeare alternam sempre a poesia e a antipoesia, a harmonia e a dissonância, o vulgar, o mais baixo e feio com o romântico, o mais alto e belo, o real com a invenção: estamos nos antípodas da tragédia grega” (BENJAMIN, 2011, p. 101). Dos infernos medievais, advém uma Ama carnalizada que preenche, no sentido figural previsto por Auerbach, as amas clássicas, mas em processo nitidamente subversivo e cômico,

bem à maneira da cultura de inversões que marcou a Idade Média e o Renascimento. Nesse conjunto de responsabilidades, um saldo incontornável é a profunda mescla de estilos (como quer Auerbach em *Mimesis*) e de gêneros literários (como defende Bakhtin nos livros sobre Rabelais e Dostoiévski) que têm lugar no drama shakespeariano, como nos romances rabelaisianos e cervantinos.

Todavia, guardadas as devidas proporções, desde a *archaica*, a nutriz mantém seu posto de confidente e de conselheira para o bem ou para mal de sua patroa ou patroinha: “oh Ama, saia um pouco./ O assunto é secreto. Ama, volte!/ Pensei melhor; preciso do seu conselho./ Conhece minha filha desde o berço” (SHAKESPEARE, *Romeu e Julieta*, ato I, cena III). Quando se trata da relação da criada e a “patroinha”, a intimidade é ainda maior. Ouve-se a nutriz chamar pela cria: “Querida! Carneirinho!” (*Ibidem*). Estamos no campo dos segredos e dos (falsos) juramentos, das dissimulações. O comportamento da Ama nos deixa em dúvida se o tratamento afetivo é genuíno ou apenas integra a encenação de uma personagem dotada de experiência e sagacidade. Na condição de quem costumeiramente “dá com a língua nos dentes”, a Ama segue a terceira cena do primeiro ato a tagarelar sobre o passado:

AMA

Por mais ou menos, neste mesmo ano,
No dia primeiro, à noite, faz catorze.
Susana e ela — Deus nos salve a todos —
Nasceram juntas. Susana ’stá com Deus.
Eu não a merecia. Como eu disse,
Em agosto ela faz catorze anos.
Isso mesmo, eu me lembro muito bem.
Faz onze anos que tremeu a terra,
E ela desmamou — nunca me esqueço —
De todos os dias do ano, bem naquele.
Eu passei ervas amargas no meu peito
E sentei, bem ao Sol, junto ao pombal.

A senhora e o patrão — ’stavam em Mântua —
A cachola está boa. Mas, como eu disse,
Quando sentiu no seio as ervas amargas,
A pombinha achou ruim, achou amargo,
Fez cara feia e largou meu peito.
O pombal sacudiu! Nem precisei
Repetir a receita.
E desde então passaram-se onze anos.
Juro por Deus que já ficava em pé,
Já andava e corria por aí,
Pois nesse dia bateu com a cabeça
(*Ibidem*)

A velha criada desata a falar sem freio na língua, subvertendo a norma da tragédia de mostrar a ação. Ao invés disso, passa a narrá-la, como fora usual na épica – procedimento que também se verifica nos solilóquios intelectuais de *Hamlet*, na peça de mesmo nome, conforme entende Ana Clara Medeiros (2017). Porém, a matéria da narrativa continua trágica, pois inicia com a morte de Susana, personagem que não está em cena por ser já uma defunta. A própria ama lamenta: “Susana ’stá com Deus. Eu não a merecia” (pensemos aqui na Ama fazendo um breve suspiro, tomando fôlego para voltar a tagarelar).

A Ama de Julieta conta antigas feridas, ou seja, rememora o dia em que Julieta caíra e machucara a cabeça. Outra vez evocamos Medeiros, pesquisadora da ama ensejada nos anos 1930, por Miguel de Unamuno, quando observa que “a presença desta figura, no teatro, que narra fatos vivenciados em outro tempo (que não o do palco) remete à tradição trágica helenista, retomada por Shakespeare no século XVII, mesmo após a introdução da ação em cena ao longo da Idade Média com o drama mambembe” (MEDEIROS, 2017, p. 133). Susana e Rosalina não são *dramatis personae*, mas figuras épicas que só vivem enquanto seres nostálgicos enunciados pelos seus narradores, respectivamente, a Ama e Romeu. O fantasma de Susana persegue as memórias da Ama, a quem não foi permitido ser mãe – “Eu não a mere-

cia” (*Ibidem*) – diz a miserável. Não é uma questão de lembrar, mas de não esquecer – “nunca me esqueço” (*Ibidem*). A presença de Julieta, a “filha” de consolação, não a deixa esquecer.

O gênio de Shakespeare reside nos detalhes, como o diabo: nos adereços da cena, a primeira recordação da infância é um ato de desapego, no dia em que a terra, a nutriz por natureza, tremeu: “Isso mesmo, eu me lembro muito bem./ Faz onze anos que tremeu a terra,/ E ela desmamou. Eu passei ervas amargas no meu peito” (*Ibidem*). A fala da Ama está sedimentada em fatos históricos, pois remete ao terremoto de 1580 que atingiu Londres, por isso mesmo costuma-se datar a peça *Romeu e Julieta* a partir de 1591 até o período pós-quarentena, quanto a pandemia de peste forçou o fechamento dos teatros elisabetanos (1592-1594). Contudo, seu discurso está alicerçado também em aspectos cômicos-carnavalizados. O fragmento “ervas amargas” é uma tradução livre para o original inglês *wormwood*, ou seja, a “losna”, uma das muitas herbáceas recomendadas pelo *Regimento proveitoso contra a pestilência* (c. 1496). Imaginemos a plateia de Shakespeare caindo na gargalhada, quando o ator comediante, que dá vida a Ama, diz que colocou losna no mamilo para afastar Julieta, que soaria como afastar a peste. Bakhtin também nos ambienta sobre esses tipos populares: “um laço tradicional muito antigo unia as formas da medicina popular e as da arte popular. É isso que explica que o comediante das ruas e o comerciante de drogas fossem, às vezes, uma única e mesma pessoa” (BAKHTIN, 2008 p.63).

A diferenças entre a Ama e a Senhora Capuleto é algo que também se percebe desde a entrada das personagens. A mãe de Julieta mostra-se absolutamente mais comedida nas palavras em oposição à verborragia da nutriz, que possui maior número de falas do que as suas *figuras* das tragédias gregas. A patroa oscila em ordenar que a Ama se retire: “oh Ama, saia um pouco. / O assunto é secreto. Ama, volte! (*Ibidem*) – este jogo de vai e vem, esta cena *clownesca* devia arrancar muitos risos até da Rainha Elisabeth I.

Como quase não há rubricas shakespearianas, não sabemos ao certo o estado emocional da mãe, mas, no desenvolver da cena, ficamos sabendo que o assunto diz respeito ao casamento de Julieta e, portanto, sobre a virgindade e a procriação, assuntos atrelados a um certo pudor. Talvez, a Ama despudorada facilitaria a tarefa de intermediar a conversa entre mãe e filha, além disso, acrescente-se o fato de a criada ser a pessoa mais próxima de Julieta (por tê-la criado desde o berço). No discurso da babá, ela faz questão de lembrar que estava presente nos primeiros passos, tombos e falas de sua “pombinha”, enquanto a “senhora e o patrão — ’stavam em Mântua” (*Ibidem*). Aqui, cabe brevíssima digressão etimológica: acerca de 46 km de Verona, a antiga vila etrusca Mântua guarda, no topônimo, o nome do deus Mantos, o deus da morte, cultuado pelos antigos moradores desta província. Na fala exagerada e sarcástica da Ama, dizer que os pais de Julieta estavam em Mântua soa como se eles estivessem sempre ausentes, mortos, na criação da protagonista. Este jogo de palavras ocorre também quando Frei Lourenço explica o plano funesto para Julieta: “E nessa noite, Romeu há de levá-la para Mântua” (*Ibidem*, ato IV, cena I). De fato e tragicamente, os *innamorati* se encontram na morte, no mausoléu dos Capuletos. Romeu, outrora, exilado para a cidade do deus do submundo, consegue ali, de um boticário, o veneno que lhe dará cabo à vida. A historieta inicial da Ama cumpre, pois, o papel de antecipar, em forma de comédia, a tragédia encenada.

Da relação patrão e criada, destacamos também as poucas interações da Ama com Senhor Capuleto, como neste *ágon*, em que a babá protege sua cria da ira do pai:

JULIETA

Meu bom pai, eu imploro, de joelhos;

(*Ajoelha-se.*)

Ouçã com paciência uma palavra.

CAPULETO

Vá pra forca, rebelde de uma figa

Pois ouça: vais pra igreja quinta-feira
Ou nunca mais verás este meu rosto.
Não fale, não replique, não responda.
A palma 'stá coçando. Nós, mulher,
Julgamos pouca bênção a que Deus dera
Com esta filha única; mas hoje
Percebo que essa única é demais.
E que fomos malditos ao gerá-la.
Sai, vagabunda.

AMA

Deus a abençoe.

Faz muito mal, senhor, dizendo isso.

CAPULETO

Por que, sua Sabe-Tudo? Cale a boca,

Vá fazer seus fuxicos na cozinha!

AMA

Não faltei com o respeito.

CAPULETO

Santo Deus!

AMA

Não se pode falar?

(SHAKESPEARE, *Romeu e Julieta*, ato III, cena V)

Julieta, na posição sagrada de suplicante, em genuflexão, silencia diante da autoridade/tirania do pai, pela força desta gradação: “não fale, não replique, não responda” (*Ibidem*). Os ecos da tragédia sofo-cliana são ouvidos neste trecho, pois o patriarca imprudente não escuta a voz da jovem Capuleto. Semelhante ação acontece na peça grega *Antígona*, em que o rei-tirano, Creonte, tem os ouvidos fechados para o discurso feminino e juvenil: os homens representados em posição superior; as mulheres, em condição inferior. Antígona e Julieta se encontram no “grande tempo” (BAKHTIN, 2006, p. 410), defendendo a fidelidade aos juramentos sagrados, enfrentando, cada uma à sua maneira, a vilania do ódio entre as famílias, tentando sobreviver no mundo tiranizados por homens.

Entretanto, a protagonista shakespeariana não está sozinha, pois conta com uma voz carnavalizada que destrona a fidalguia e o patriarcado: a Ama. No fragmento recortado, a velha criada afronta o velho patrão, duelando no presente contínuo, em movimento transgressor possibilitado pela carnavalização do gênero literário e da cultura liminar. A maldição paterna dos Capuleto é confrontada pela benção materna da Ama: “Deus a abençoe./ Faz muito mal, senhor, dizendo isso.” (*Ibidem*). Essa boca sem dentes morde com palavras os códigos morais da burguesia elisabetana, ou de todos os tempos. O Capuleto, acertado nos flancos pela língua afiada da serva rebelde, rebate o golpe com um insulto irônico e pueril: “por que, sua Sabe-Tudo? Cale a boca, /Vá fazer seus fuxicos na cozinha!” (*Ibidem*). O fidalgo, investido da máscara da sátira, trata a velha criada com um título de nobreza, chamando-a de Senhora “Sabe-Tudo” (na versão inglesa, *Lady Wisdom*, literalmente, a Senhora Sabedoria). O epíteto “Lady Wisdom”, utilizado em tom caçoísta, inverte o tom sério e respeitoso da alcunha semelhante utilizada na épica arcaica, quando Homero cola o epíteto “sagaz anciã” à personagem Euricleia, ama de Ulisses (HOMERO, *Odisseia*, I, 438). Ironicamente, é Capuleto quem não sabe que a filha já consumou o casamento com Romeu, com a ajuda da Ama. Estamos diante da inversão tipicamente carnavalesca, sugerida pelo autor de *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*:

Essa inversão é inteiramente normal. Louvores e injúrias são as duas faces da mesma medalha. O vocabulário da praça pública é um Jano de duplo rosto. Os louvores, como já vimos, são irônicos e ambivalentes, no limite da injúria: os elogios são cheios de injúrias, e não é possível traçar uma delimitação precisa entre eles, dizer onde começam umas e terminam os outros. A mesma coisa com as injúrias (BAKHTIN, 2006, p.128).

A inversão carnavalesca também remaneja as máscaras da serva e do patrão. Em um primeiro momento, o velho Capuleto recebera

os convivas do baile de máscaras com a mais fina cortesia: “bem-vindos, nobres, e damas com pés/ livres de calos pra dançar um pouco” (SHAKESPEARE, *Romeu e Julieta*, ato I, cena V). Em um segundo momento, o nobre patriarca descarrega improperios contra a filha: “Vá pra forca, rebelde de uma figa (...) Sai, vagabunda” (*Ibidem*, ato III, cena V). Já a Ama, que entrara em cena disparando parvoíces (*Ibidem*, ato I, cena III), denuncia, posteriormente, a insensatez do patrão que, encurralado pela voz que vem de baixo, ordena que a subalterna engula a língua. Obviamente que a criada, imbuída do deboche carnavalizado, não obedecerá; e ficamos a imaginar a Ama, no palco, a entortar a boca, a levantar os ombros, a balançar as ancas e os seios fartos, questionando o patrão: “Não se pode falar?” (*Ibidem*, ato III, cena V). Essas reviravoltas deviam agradar, principalmente, os marginalizados, que ocupavam “o espaço no nível do solo, onde todos ficavam de pé e pagavam um *penny* para entrar, às vezes uma família inteira de mendigos” (FRANCO; FARNAM, 2009, p. 193). Imaginamos também a saída do teatro dessa gente que vivia no submundo do capitalismo comercial; gente que pagou a moeda carôntica para ver a invenção de Shakespeare, a ressoar pelas ruas cinzentas de Londres, a fala do bardo, a fala da Ama: “Não se pode falar?”, “Não se pode falar?”, “Não se pode...”.

Os espaços do teatro elisabetano demarcavam a posição social dos cidadãos londrinos, assim como os ambientes domésticos das cenas. Confrontado, o Senhor Capuleto ordena que a aia de Julieta se recolha à cozinha, espaço de confinamento da criadagem, porém, de forma ambivalente, naquele espaço, é onde a Ama assume a sua função de governanta ou despenseira da casa. A cozinha “é o universo da abundância, da comida, da bebida, da aparelhagem doméstica” (BAKHTIN, 2006. p. 158).

A Ama é uma personagem ambivalente que transita entre o quarto dos patrões e a cozinha da criadagem, por isso revela-se como agente por excelência da intriga. Nos seus estudos sobre o drama trágico

barroco, Walter Benjamin chama atenção para a intriga palaciana: “Ela desempenha um papel importante até no drama mais poético: paralelamente a ‘jactâncias, lamentações, enterros e epitáfios’, Birken inclui ‘o perjúrio e a traição..., o engano e as artimanhas’ entre os motivos próprios do drama trágico” (BENJAMIN, 2011, p. 99). O cômico e o trágico em *Romeu e Julieta*, por exemplo, estão perfeitamente integrados como dois lados de mesma moeda: de um lado, há a “cara” da Ama que movimenta a intriga; do outro, a “coroa” veronense que sofre a desdita com a morte dos jovens Capuleto e Montéquio, primos do príncipe Êscalo.

A velha babá presta bem o seu papel de alcoviteira. A Ama contraria as ordens do patrão, permanecendo no quarto de Julieta, em vez de seguir para suas tarefas cotidianas, na cozinha. Ao que parece, os assuntos de alcova necessitam mais uma vez da experiência da “Lady Wisdom” (usamos esta expressão para nos referirmos à Ama de Julieta por falta de um nome próprio a ela dado na trama, mas também por inversão carnavalesca). De fato, obrigada a casar-se com o conde Páris, tendo, às ocultas, feito os sagrados votos do matrimônio a Romeu, Julieta busca os conselhos da velha que a criara: “**Ama**, meu Deus, como evitar tudo isso? (...) Que diz? Nem um traço de alegria? Não há consolo, **Ama**?” (SHAKESPEARE, *Romeu e Julieta*, ato III, cena V, grifo nosso). Os versos de Julieta (não nos esqueçamos que estamos diante de uma tragédia lírica) possuem uma estrutura em *ring composition*⁵ que emoldura a heroína trágica no centro das intrigas causadas justamente pela personagem invocada, e, evidentemente, pelos caprichos da fortuna divina que joga com a mal-aventurada filha dos Capuletos: “como é possível que o céu brinque assim/ Com súdita tão fraca quanto eu?” (*Ibidem*). A resposta da Ama revelará a sua outra face de Janus: a da intriguista manipuladora cuja carga genética será transmitida

5 “Ring Composition (SUBSTANTIVO): Forma de estrutura narrativa, característica particularmente da tradição oral, em que uma narrativa se desenvolve para atingir seu tema mais significativo, antes de retornar ao seu ponto de partida”. (RING COMPOSITION, 2021, tradução nossa).

às criações posteriores e magistrais de Shakespeare, em Iago de *Otelo* e Polônio de *Hamlet*, como rememora Benjamin, na sua anatomia do drama trágico barroco:

E o luto, cuja falsa santidade torna tão ameaçadora a queda do homem ético, surge subitamente, em todo o seu desamparo, a uma luz não isenta de esperança quando comparada com aquele histrionismo que põe à mostra, sem máscara, o esgar demoníaco. Poucas coisas mostram mais implacavelmente os limites na arte do drama barroco alemão do que o fato de ele ter remetido para o drama popular a expressão desta significativa relação. Em Inglaterra, pelo contrário, Shakespeare aproveitou para figuras como Iago ou Polônio o velho esquema do bobo demoníaco. Com elas, a comédia migra para o drama trágico (BENJAMIN, 2011, p. 100).

Percebemos, por meio da sutura dos pensamentos benjaminianos e bakhtinianos, que a função dramática da Ama não se reduz ao mero riso do divertimento, visto que não é uma via de mão única, pois apresenta também uma feição funesta que gira, inversamente, a roda da fortuna, no drama trágico até que os heróis e as heroínas sejam despedaçados, rememorando o carácter ritualístico e sacrificial do teatro. A criada alcoviteira possibilita o desvirginamento de sua patroinha, trazendo para o quarto de Julieta o adereço cênico das cordas, “a escada de Romeu” (*Ibidem*, ato III, cena II). A subida fálica e viril de Romeu é incentivada pela fala ambivalente da Ama, temperando o drama trágico com o tom popular da bufonaria:

AMA

“Levante-se; levante-se, se é homem./
pelo bem de Julieta, fique em pé./
Como fica assim não levanta mais nada!
(*Ele se levanta.*)”
(*Ibidem*, ato III, cena III)

A proximidade da Madame Capuleto, que nutre ódio mortal por Romeu, além do despontar do deus Hélio, a luz do dia que revela o que está oculto nas trevas, ameaça a vida dos amantes. No duelo entre Eros e Tântatos, a gadanha do deus ceifeiro vence ao final. Tudo seguindo a linha versejada pelas “moiras” do prólogo da peça: “a triste história desse amor marcado” pela morte (*The fearful passage of their **death**-marked **love***, grifo nosso). A Ama aparece como uma outra moira que ajuda a enredar a linha trágica de Romeu e Julieta. A *Lady Wisdom* não só atua como narradora, imiscuída em um drama chamado pela crítica em geral de lírico, mas com traços evidentemente épicos, como receptáculo da memória, mas também manipula o enredo. Ela, portanto, revela-se como a personagem mais próxima do dramaturgo, por obra de sua consciência arquitetural.

No plano da encenação, o crítico Harold Bloom destaca que “a Ama é a pessoa mais próxima da jovem protagonista ao longo dos seus quatorze anos de vida, mas, subitamente, Julieta percebe que aquilo que parecia ser lealdade e carinho, na verdade, é outra coisa” (BLOOM, 2000, p. 138). Nas palavras de Julieta, a Ama é transfigurada na imagem de um bufão demoníaco, com aparência velhaca, traiçoeira: “Velha maldita! Monstro de maldade!” (SHAKESPEARE, *Romeu e Julieta*, ato III, cena V). No texto de origem, lemos o verso “Ancient damnation! O most wicked fiend!”. cuja tradução mais literal, observamos o tom superlativo da construção da frase: “o mais perverso demônio”. O vocábulo “fiend” vem “do inglês antigo *feond* “inimigo, adversário”, originalmente o particípio presente de *feogan* “odiar”, do proto-germânico **fijand*- “odiado, hostil” (...) gótico faian “culpar”(FIEND, 2021). Nota-se, pela etimologia de *fiend*, que a palavra era empregada em “antigo inglês tardio para designar “o Diabo, o Satã”, literalmente “adversário”, “o inimigo da humanidade” (*vide* FIEND, 2021), por isso, a cria desconjura quem a amamentou, parafrazeando a fórmula medieval latina *vade retro, Satana*: “vá, conselheira. Doravante seguimos dois caminhos” (SHAKESPEARE, *Romeu e Julieta*, ato III, cena V). Esta

última oração, do inglês *Thou and my bosom henceforth shall be Twain*), possui o sentido literal “Tu e meu seio daqui em diante serão dois”. Voltamos, portanto, ao tema do desmame, encenado com rancor, como se separasse o sintagma “Ama de Julieta”. A cria, agora adulta, contrariada ou ameaçada pelo gênio da Ama ambivalente, como o mundo liminar do século XVII, segue o caminho sozinha. A jovem protagonista vai buscar conselhos em outra freguesia, ou melhor, em outra paróquia, na capela de Frei Lourenço. Este lhe indica beber não do leite trófico da vida, mas da seiva da morte. O mesmo dramaturgo diria mais tarde, um Shakespeare mais conciso e amadurecido: “o resto é silêncio” (*Idem, Hamlet*, ato V, cena II).

Tentamos provar que, desde a sua entrada no palco, a performance da Ama de Julieta não traz apenas o alívio cômico, mas, por trás de sua narrativa bufônica, oculta-se um rancor lutuoso de quem perdeu a filha. A Ama elisabetana, descendente da *trophós* grega em processo de figuração e preenchimento carnalizado, performa com maestria tanto no cenário trágico como no cômico. No entanto, sabe-se que a figura da conselheira ardilosa “não se movimenta com muita liberdade no drama erudito; é nas peças populares que (...) está no seu elemento, como personagem cômica” (BENJAMIN, 2011, p. 99). O inacabamento da personagem encontrou nas intrigas palacianas orquestradas por Shakespeare um ambiente para sua sobrevivência.

A ama alimenta os filhos dos patrões, até o lactante “coalhar”, “fermentar” e herdar os bens físicos e culturais dos pais dominantes. Chegará o dia da vingança da classe servil. O dia do desmame; que seja amargo como erva de losna. O dia em que os camarotes do teatro do mundo ruirão. Quanto a Shakespeare e sua obra, findamos fazendo coro ao poeta inglês Ben Jonson: “És vivo enquanto vivo for teu livro” (JONSON, 1623 *apud* HELIODORA, 1997, p. 8)

Referências

- AUERBACH, Erich. **Figura**. Tradução: Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução: Yara Frateschi Vieira, 6. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- _____. **Estética da criação verbal**. Tradução: Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Organização e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- BLOOM, Harold. **Shakespeare: a invenção do humano**. Tradução: José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- FIEND. In: **Online Etymology Dictionary**. 2021. Disponível em: <<https://www.etymonline.com/word/fiend>>. Acesso em: 15 out. 2021.
- FRANCO, Gustavo H. B.; FARNAM, Henry W. **Shakespeare e a economia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- HELIODORA, Bárbara. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- _____. Introdução. In: **Grandes Obras de Shakespeare**. William Shakespeare. Tradução: Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro, 2018.
- HOMERO. **Odisseia**. Tradução: Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal Editores, 2018.
- JOHNSON, Samuel. **Prefácio a Shakespeare**. Tradução: Paulo O. Barreiros e Miriam Sutter. Rio de Janeiro: Kindle Edition, 2018.
- MEDEIROS, A. C. M. **Poética socrática, tanatografia e a invenção do desassossego**. 2017. 209f. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais), Instituto de Letras. Universidade Brasília, Brasília, 2017.
- RING COMPOSITION. In: **Lexico [online]**. Oxford University Press. Disponível em: < https://www.lexico.com/definition/ring_composition>. Acesso em: 15 out. 2021.

SHAKESPEARE, William. O mercador de Veneza. In: **Grandes Obras de Shakespeare**. Introdução e tradução Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018a. Recurso digital.

_____. **Romeo and Juliet**. Edited by John Dover Wilson. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

_____. Romeu e Julieta. In: **Grandes Obras de Shakespeare**. Introdução e tradução Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018b. Recurso digital.

WILLIAMS, Raymond. **A tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SOBRE OS/AS AUTORES/AS

Adriana de Fátima Alexandrino Lima Barbosa

Doutora em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 2006. Mestre em Teoria Literária (1999) e licenciada em Letras Inglês e Respectiva Literatura (1994) pela Universidade de Brasília (UnB). Professora e pesquisadora da área de Literatura Brasileira do Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL/IL/UnB), desde 2010. Desde 2013, lidera um grupo de pesquisa que tem se atualizado ao longo desses anos e atualmente se identifica como Literatura e corpo. Tem se concentrado na pesquisa da literatura de autoria de mulheres, com especial atenção à autoria de mulheres negras, também na perspectiva do ensino e da formação docente inicial.

E-mail: adriana.alexandrino@unb.br

Ana Clara Magalhães de Medeiros

Professora de Estudos Literários na Faculdade de Letras (FALE) e no Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura (PPGLL) da Universidade Federal de Alagoas (UFAL, Brasil). Bolsista Produtividade em Pesquisa/PQ-2, desenvolve pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa e Poéticas do Desassossego. Atua nos Grupos de Pesquisa: Poéticas Interartes (UFAL/DGP-CNPQ) e Crítica Polifônica: Poéticas da Tanatografia (UnB/DGP-CNPQ). Coordena os seguintes projetos de pesquisa: “Bakhtin, crítico literário do breve século XX: por uma teoria polifônica da literatura” (CNPQ) e “O desassossego a partir de Pessoa e Saramago em perspectiva polifônica: leitura, difusão e investigação da literatura portuguesa na Universidade Federal de Alagoas” (FAPEAL).

E-mail: a.claramagalhaes@gmail.com

Ana Patrícia Costa dos Santos Viana

Graduada em Letras-Francês, é atualmente discente do curso de Letras-Português, ambas pela Universidade Federal de Alagoas, UFAL. Tem experiência docente em Língua Francesa.

Eduarda Rocha Góis da Silva

Mestra e doutora em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura, da Universidade Federal de Alagoas. Atualmente, realiza pós-doutorado na Universidade Federal do Rio de Janeiro, com bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. É pesquisadora do Laboratório de Teorias e Práticas Feministas, da UFRJ, e do grupo de pesquisa Poéticas Interartes, vinculado à UFAL. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em poesia brasileira contemporânea, poesia argentina contemporânea, revisões do cânone, literatura e estudos de gênero e feminismos.

E-mail: eduardarochagois@gmail.com.

Francisco Jadir Lima Pereira

Mestre e doutorando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura (FALE-UFAL); especialista em Estudos Clássicos e graduado em Letras Português e sua respectiva literatura pela Universidade Federal do Ceará; técnico em Arte Dramática pela ETA-UFAL; Atua como professor na área de Estudos Clássicos (FALE/UFAL), fotógrafo, ator e diretor da Cia Teatro da Poesia.

E-mail: jadir.pereira@fale.ufal.br

Joel Vieira da Silva Filho

É indígena Katokinn. É professor da rede pública estadual de Alagoas. Possui graduação em Letras/Língua Portuguesa, pela Universidade Federal de Alagoas. Possui mestrado em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas. Atualmente, desenvolve pesquisa de doutorado na mesma instituição. Desenvolve pesquisa na área de literatura indígena contemporânea, com ênfase em autoria de mulheres, relacionando memória, identidade e ancestralidade, com bolsa da Fapeal. Integra o Grupo de Pesquisa Poéticas Interartes.

Kall Lyws Barroso Sales

Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (2014-2018), com bolsa PDSE na Université Bordeaux-Montaigne (2017). Atualmente é professor adjunto do curso de Letras-Francês da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas (2018) e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura (2021) na mesma instituição, atuando na linha Literatura: Poéticas, Cultura e Memória.

Loyde Cardoso

Educadora Social e doutoranda em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília – UnB. Pesquisa a literatura de mulheres negras brasileiras através dos aportes conceituais da Amefricanidade e Interseccionalidade entre gênero, raça e classe, com especial interesse pelo reconhecimento e fazimento de outras ontoepistemologias que não as hegemônicas.

E-mail: loydecsantos@gmail.com.

Lys Lins Calisto

Professora da rede privada de ensino superior. É graduada em Letras pela Universidade Federal de Alagoas, mestra em Estudos Literários, com pesquisa em Literatura de língua portuguesa. Desenvolveu projeto de difusão da obra de Jorge Cooper aprovado no Edital de Cultura do Estado de Alagoas, em 2021, Lei Aldir Blanc.

E-mail: lys_llc@hotmail.com

Maria de Fátima Costa e Silva

Doutoranda e Mestra em Estudos Literários pelo Pro-grama de Pós-Graduação em Linguística e Literatura (FALE-UFAL), com ênfase em Romance Contemporâneo de Língua Portuguesa. Graduada em Letras-Português (2018) pela Universidade Federal de Alagoas. É integrante do Projeto de Pesquisa: Crítica literária polifônica: formação do Desassossego luso-brasileiro.

E-mail: literatura.fatima@gmail.com

Moacir Japearson Albuquerque Mendonça

Graduado em Letras Português-Inglês pela Universidade Federal Rural de Pernambuco. Mestrando do Programa de Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas. Também possui graduação em Odontologia pela Associação Caruaruense de Ensino Superior. Atualmente é cirurgião-dentista da Prefeitura Municipal de Itaíba e cirurgião-dentista da Prefeitura Municipal de Tupanatinga. Tem experiência na área de Odontologia, com ênfase em Clínica Odontológica e Sedação Inalatória com Óxido Nitroso e Especialização em Saúde Pública.

Nêmia Ribeiro Alves Lopes

Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Norte de Minas Gerais–IFNMG e é doutoranda em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília–UnB. Pesquisa a literatura de autoria feminina, com interesse nas questões de gênero, classe e raça.

E-mail: nemia.lopes@ifnmg.edu.br

Nuno Brito

Visiting Assistant Professor no Department of Romance Languages & Literatures na University at Buffalo, New York. É doutor em Literaturas Brasileira e Portuguesa pela University of California, Santa Barbara, onde foi também Leitor do Camões – Instituto da Cooperação e da Língua, I.P. É autor dos livros *Delírio húngaro* (2009), *Creme de la Creme* (2011), *As Abelhas Produzem Sol* (2015), *Estação de Serviço em Mercúrio* (2015), *O Desenhador de Sóis* (2017) e *Ode menina* (2021). É também autor da antologia *Escribir un poema sobre la libertad y verlo arder* (2022), publicada, em edição bilingue português/espanhol, pela Coleção Contrabando da Editora Liliptutienses.

E-mail: nunodebr@buffalo.edu

Renata Pimentel

Desde 2010 é docente no Departamento de Letras da Universidade Federal Rural de Pernambuco, na sede do Recife, mas atua como professora há mais de trinta anos, tendo atuado também no Ensino Fundamental e Médio. É graduada em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), com

bacharelado em Pesquisa e bacharelado em Tradução (Língua e Literatura Francesa). Fez mestrado e doutorado em Teoria da Literatura, também pela UFPE. É escritora, dramaturga, curadora em artes, roteirista e cineasta e criadora-intérprete com formação em dança e teatro.

Rosária Cristina Costa Ribeiro

Graduada em Letras Português/Francês pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, com mestrado e doutorado no Programa de Pós Graduação em Estudos Literários pela mesma universidade. Foi bolsista CAPES-PDSE na Université de Montpellier 3 (Groupe RIRRA 21, ano 2012). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Francesa, atuando principalmente nos seguintes temas: Língua e literatura francesas, século XIX, romance histórico, categorias da narrativa, formação de professores e tradução. É professora do magistério superior na FALE–Faculdade de Letras, UFAL-Maceió, atuando nas áreas de Língua e Literatura francesas e Estágio Supervisionado. Atualmente, desenvolve estágio pós-doutoral na Universidade de Brasília, sob supervisão do Prof. Dr. Sidney Barbosa, junto ao Pós-Lit.

Sherry Almeida

Professora há mais de 20 anos, tendo trabalhado no Ensino Básico e Superior da rede privada em Pernambuco e no sertão da Bahia. É docente da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE) desde 2009, quando atuou no curso de Letras da Unidade Acadêmica de Serra Talhada, no sertão do Pajeú (PE), e desde 2013 é professora do Departamento de Letras na sede da UFRPE no Recife. Possui doutorado e mestrado em Teoria da Literatura e bacharelado em Crítica Literária pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Susana Souto Silva

Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Alagoas (2008). Professora de Literatura de língua portuguesa, na Faculdade de Letras (FALE) e no Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura (PPGLL) da Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Desenvolve pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa, com ênfase nas relações entre memória e literatura. Atua nos Grupos de Pesquisa: Poéticas Interartes (UFAL/DGP-CNPO) e

Corpo e Literatura (UnB/DGP-CNPq). Organizou os livros *Trilhas do humor na literatura brasileira* (Edufal, 2011, em parceria com Herbert Nunes Santos) e *Literatura, arte e feminismos* (EdUnB, 2021, em parceria com Adriana de Fátima Alexandrino Lima Barbosa).

Thaís Cristina da Silva

Doutoranda em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (UnB), vinculada à linha de pesquisa Poéticas e Políticas do Texto. Mestra em Literatura pela mesma instituição.

E-mail: thaisdasilva.unb@gmail.com

