

MUNDOS DE LÍNGUA PORTUGUESA

OLHARES CRUZADOS (IV)

O BRASIL EM FOCO: PERSPETIVACÕES LITERÁRIAS E CULTURAIS

VALERIA TOCCO
FILIPA ARAÚJO
CARLOS ASCENSO ANDRÉ
COORD.

Mundos de língua portuguesa - olhares cruzados apresenta a síntese do debate científico que vários especialistas ligados à Associação Internacional de Lusitanistas compartilharam na cidade de Roma, em tempo de pandemia. Neste volume são reunidos estudos sobre múltiplos aspectos da literatura e da cultura brasileiras do séc. XVII aos nossos dias, concedendo especial atenção a questões sensíveis como ditadura, violência, racismo, injustiça social. Enriquecem este conjunto as reflexões sobre o estatuto da personagem literária ou sobre loucura e memória.



I N V E S T I G A Ç Ã O



EDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra
Email: imprensa@uc.pt
URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc
Vendas online: <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

CONCEÇÃO GRÁFICA

Imprensa da Universidade de Coimbra

IMAGEM DA CAPA

Agata-Ciosek — Unsplash

INFOGRAFIA

Pedro Matias

EXECUÇÃO GRÁFICA

KDP

ISBN

978-989-26-2535-5

ISBN DIGITAL

978-989-26-2536-2

DOI

<https://doi.org/10.14195/978-989-26-2536-2>

MUNDOS DE LÍNGUA PORTUGUESA

OLHARES CRUZADOS (IV)

O BRASIL EM FOCO:
PERSPETIVAÇÕES
LITERÁRIAS E CULTURAIS

VALERIA TOCCO
FILIPA ARAÚJO
CARLOS ASCENSO ANDRÉ
COORD.



(Página deixada propositadamente em branco)

SUMÁRIO

O personagem Dorner: o homem deslocado de M. Hatoum <i>Luciana Persice Nogueira-Pretti</i>	9
O Teatro Japonês Tradicional como Inspiração para o Teatro Brasileiro Contemporâneo <i>Érica Rodrigues Fontes</i>	31
Um escravo depositário fiel <i>Regina Zilberman</i>	49
<i>Carnis facere</i>. Aproximação humano-animal e corpos torturáveis na literatura brasileira da ditadura <i>Marianna Scaramucci</i>	69
Diálogos insuspeitados na ficção brasileira do século XXI <i>Maria Caterina Pincherle</i>	95
Sobre a vingança (para não falar do ressentimento e da raiva) <i>Ettore Finazzi-Agrò</i>	105
André Patriarca? Análise do narrador-personagem em <i>Lavoura arcaica</i>, de Raduan Nassar <i>Leandra Postay</i>	119

Letras Simbólicas e Sibilinas: a obra do Frei Rafael da Purificação nas Minas Gerais	
<i>Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani</i>	145
Modulações e dissonâncias no projeto romântico abolicionista de Maria Firmina dos Reis	
<i>Karina de Almeida Calado</i>	167
O direito ao grito: a rebelião de Macabéa na hora da morte	
<i>Serena Cianciotto</i>	189
A violência na literatura gauchesca e as diferenças regionais	
<i>Deniz Oezcan</i>	205
A potência da memória na construção de «Dão-Lalalão», de João Guimarães Rosa	
<i>Maria Schtine Viana</i>	225
Imagens de sonho de uma primavera incerta	
<i>Rachel Esteves Lima</i>	245
Um devir índio do texto? Considerações sobre o dispositivo enunciativo-narrativo em «Meu tio o iauaretê», de Guimarães Rosa	
<i>Victor Camponez Vialetto</i>	261
Haroldo de Campos no campo minado telqueliano: uma história dos anos 1960 em diante	
<i>Vinícius Carneiro</i>	281

«Por isso escrevo rescrevo cravo no vazio os grifos desse texto... e volto e revolto pois na volta recomeço». Considerações sobre as formas do Barroco em Haroldo de Campos	
<i>Maria Aparecida Fontes</i>	299
Entre <i>locus</i> e memória – Espaço simbólico e ressignificação do Si-Mesmo em <i>Menino do mato</i> de Manoel de Barros	
<i>Francesca Degli Atti</i>	321
Uma flor nasceu na rua: laços e afetos em espaços de exclusão nos contos «Reza de mãe», de Allan da Rosa e «Nossas mães», de Jônatas Conceição	
<i>Rosangela Sarteschi</i>	343
Aspectos populares ambivalentes no <i>Esau e Jacó</i>: “cousas futuras”	
<i>Sonia Netto Salomão</i>	365

(Página deixada propositadamente em branco)

**O PERSONAGEM DORNER:
O HOMEM DESLOCADO DE M. HATOUM**

**THE CHARACTER OF DORNER:
THE *HOMME DÉPAYSÉ* OF M. HATOUM**

Luciana Persice Nogueira-Pretti

Universidade do Estado do Rio de Janeiro,

Instituto de Letras

<https://orcid.org/0000-0003-4374-5347>

RESUMO: Comentado e aclamado pela crítica, objeto de muitas teses e dissertações, o romance *Relato de um certo Oriente* (1989), de Milton Hatoum, possui um personagem que, entretanto, é pouco estudado, e merece ser colocado em perspectiva: Gustav Dorner, fotógrafo alemão, amigo da família da narradora. Dorner será um dos mais recorrentes narradores secundários, ora revelando ora obliterando mistérios do passado. Seu ponto de vista é o de um «outro» estrangeiro, singular no caleidoscópio das migrações que circula na Manaus da história de Hatoum, em torno do certo Oriente retratado na obra. Trata-se de um «homem deslocado»: figura da ambiguidade, do entre-mundos e da multi-cultura; seu olhar é o de um observador diverso dos demais, expressando, até certo ponto, o olhar do próprio autor diante da alteridade que retrata. Dorner encarna o estrangeiro errante (Kristeva, 1988) e, anacronicamente, o homem *dépaysé* (Todorov, 1996), deslocado (ou desenraizado, segundo a tradução). Figura complexa, densa e surpreendente, encarna o molde do personagem esférico de E. Forster (2003) – suscetível de múltiplos avatares.

Palavras-chave: literatura da imigração no Brasil, Milton Hatoum, estrangeiro, alteridade, personagem esférico.

ABSTRACT: Commented on and critically acclaimed, subject of many theses and dissertations, Milton Hatoum's novel *Tale of a Certain Orient* (1989) has a character who is, nonetheless, little studied, and deserves to be put into perspective: Gustav Dorner, German photographer, friend to the narrator's family. Dorner will be one of the most recurrent secondary narrators, either revealing or obliterating mysteries of the past. His point of view is that of a foreign «other», unique in the kaleidoscope of migrations that circulates in the Manaus of Hatoum's story, around the certain Orient portrayed in the work. It is about a «*homme dépaycé*»: a figure of ambiguity, belonging multiple worlds and cultures; his vision is the one of a unique observer, different from the others, expressing, to a certain extent, the author's own gaze on the otherness he portrays. Dorner embodies the wandering foreigner (Kristeva, 1988) and, anachronistically, the *dépaycé* man (Todorov, 1996). Complex, dense, and surprising figure, he embodies the mold of the spherical character characterized by E. Forster (2003) – susceptible to multiple avatars.

Keywords: literature of immigration in Brazil, Milton Hatoum, stranger, alterity, spherical character.

O primeiro romance de Milton Hatoum, *Relato de um certo Oriente* (1989), é uma narrativa elaborada em forma de mosaico, composta por uma série de testemunhos coletados por uma narradora sem nome com vistas a compor um relato a partir de conversas que ora se sucedem ora se encaixam umas às outras, numa sequência des-norteante de narrações. Essa narradora principal, assim, dá vez e voz a narradores secundários, que assumem a palavra na sucessão dos capítulos, de maneira nem sempre clara para o leitor, inclusive porque suas participações não ocorrem em sequência cronológica, gerando uma espessura temporal complexa e enredada, permeada de idas e vindas, lapsos e lacunas.

Depois de vinte anos de ausência, a narradora inominada retorna a Manaus para encontrar a mãe morrente, a matriarca Emilie, mas protela esse face a face e deambula pela cidade, na tentativa de reconhecer o espaço e identificar lembranças. O esperado encontro com a mãe não ocorre, reduzido a mera constatação de sua morte, mas é substituído por outro: a conversa no cais, ao acaso da coincidência, com o fotógrafo alemão Gustav Dorner, amigo de três gerações da família de Emilie, e um dos principais narradores secundários do romance. Essa conversa substituta, que ocorre no exato momento em que morre a matriarca, revela, ao menos simbolicamente, a importância do personagem deste amigo estrangeiro. Ele é responsável por três dos dez capítulos (na verdade, oito numerados, acrescidos de dois sem número: o «um bis» e o «cinco bis»), seja em diálogos relatados, seja pelo comentário, por outrem, de seus escritos.

Será visto, aqui, de perto, esse personagem, testemunha ocular da trajetória de um núcleo familiar, assim como observador contumaz da condição do imigrante no Brasil. Forasteiro que, por um lado, é mais um estrangeiro no caleidoscópio das migrações que circula na Manaus da história de Hatoum, em torno do certo Oriente levantino, fixado no sobrado de Emilie e retratado na obra. Mas Dorner é, também, um «homem deslocado» ou «desenraizado» (Todorov, 1999), estrangeiro errante (Kristeva, 1988), diverso do universo das famílias que «vêm para ficar» e que se integram e confundem com a população local. De um ponto de vista mais estritamente teórico, seu personagem é construído segundo uma estrutura complexa, densa e surpreendente, como são os personagens ditos «esféricos», segundo Forster (2003).

O estranhíssimo Gustav Dorner

A narradora principal reconstrói a imagem da matriarca Emilie a partir de suas lembranças e de conversas com figuras de sua infân-

cia. Seus interlocutores contam histórias, narram eventos, mostram fotografias, relembram diálogos passados, e/ou reproduzem, em suas narrações, diários, cadernos ou cartas de personagens ausentes, compondo, em sucessivas camadas, o quadro-colagem da família de Emilie. O retorno da narradora é, também, como sua narrativa, múltiplo: à terra natal, à casa da infância, e, talvez sobretudo, aos meandros da memória da família, a seus mistérios e não-ditos.

Uma das principais testemunhas desse passado familiar e, portanto, um dos mais importantes agentes dessa rememoração, é o fotógrafo Dorner. Em sua primeira aparição no enredo, ele é assim apresentado:

Emilie se arrependeu de não o ter convidado: o coitado não tinha família aqui, e ia passar o natal sozinho. Mal terminara de dizer que os estrangeiros são sempre bem-vindos, ouvimos as palmas, o boa-noite e o feliz-natal para todos. As crianças riram ao divisarem a figura alta avançar com passos desajeitados [...] e se aproximar da sala sem a menor cerimônia. No rosto despelado havia manchas vermelhas, e no punho da mão esquerda enroscava-se a alça de uma caixa. (Hatoum, 2008, p. 37)

Essa descrição é feita pelo filho primogênito de Emilie, Hakim, em conversa com a irmã inominada. Dorner, além de solitário, possui características estereotipadas de um alemão «típico» (alto, branquíssimo, louro, olhos azuis); a referência à máquina fotográfica de Dorner marca sua profissão e sua paixão: a indefetível Hasselblad, que, aqui, é extensão de seu corpo (logo adiante, estará pendente e «atada num cinturão de couro», Hatoum, 2008, p.53). Assim, o ofício de fotógrafo, e a produção e reprodução de fotografias (que abundam ao longo do romance) costumam remeter a ele, tornando-o, mesmo que ausente da cena, assunto e objeto de outros personagens.

«Tudo o que enxergava era enquadrado no visor da câmera» (Hatoum, 2008, p.53), brinca Hakim, resumindo uma característica menos evidente: a de ter um olhar diverso, original, artístico, sobre as coisas e os seres que vê e observa à sua volta, e registra.

Vinte anos depois, em sua deambulação a esmo pelo porto de Manaus, a narradora se depara com Dorner, e faz o seguinte relato:

Não sei se percebi ou se simplesmente intuí que não desfrutava sozinha daquele cenário vivo. Tu não imaginas o *susto* que levei ao sentir uma *pessoa estranhíssima* se aproximar, alguém que visivelmente *não era turista nem da terra*, uma figura vestida de branco, altíssima, caminhando de uma forma meio desengonçada como se procurasse um apoio [...]. Reparei nos cabelos acinzentados, nos dedos alongados das mãos ossudas, e só então me certifiquei de que era ele. (Hatoum, 2008, pp. 115-116; grifos meus)

Dorner está mais velho e mais magro, ainda «desajeitado» ou «desengonçado», vestido de maneira a se destacar, surge como «pessoa estranhíssima», «nem turista nem da terra», sempre só. A solidão, característica que marca o personagem desde sua primeira aparição, torna-o um exemplar privilegiado do imigrante, segundo a lógica do autor. Em entrevista, Milton Hatoum explica que, para ele, a imigração é «pretexto para abordar alguns temas: a viagem, o exílio, a solidão, a perda, o comércio, a eleição de uma nova pátria» (Hatoum, 1995, p.1). De fato, todas essas questões compõem um núcleo temático relativo ao imigrante, e serão amplamente desenvolvidas neste e nos demais romances de Hatoum. Dorner será, dentre os estrangeiros do *Relato*, talvez o que mais personifique a solidão do imigrante, inclusive porque se separa de sua família em solo brasileiro.

Imigrante, nômade e inconstante, perambula pelo Brasil, e entre o Brasil e a Europa. Diferentemente de Emilie e de tantos outros,

Dorner não finca raízes no solo adotivo, permanece andarilho e move-diço. Ele encarna a imagem de imigrante descrita por Julia Kristeva: «uma ferida secreta, não raro desconhecida do próprio estrangeiro, propulsa-o à errância» (Kristeva, 1988, p.13). Não se trata, para Dorner, de fugir da miséria (e, se fugiu da guerra, o fez ao deixar a Alemanha, não ao deixar o Sul do Brasil), mas sim de lançar-se num mundo desconhecido a ser desbravado.

Retratos de vida e morte

Fotógrafo profissional, Dorner é figura indispensável nos batizados, aniversários e casamentos. Tem por ganha-pão os registros de família, a fixação, para a posteridade, dos bons e belos momentos na vida de cada qual. As fotografias e os clichês (fotográficos ou no sentido de estereótipo) imperam ao longo do enredo, e sua presença torna-o, ao lado de Emilie, um dos personagens que mais falam e revelam ao longo do livro, pois, se Emilie é o pivô da narração, Dorner é um dos principais formadores de imagens que vão sustentar e alimentar a rememoração da narradora.

Não por acaso, as referências à fotografia e aos retratos abundam no texto. A primeira menção no romance à fotografia é feita diretamente pela narradora, ao lembrar de uma conversa com a «tia Samara» (sua irmã adotiva, mais velha), que tinha o hábito matinal de olhar a fotografia da filha morta (Hatoum, 2008, p.18). Mais adiante no texto, remontando no tempo, Hakim relembra os preparativos de Natal, e a passagem assustadora do pai colérico pela sala de estar, o que leva todos a ficarem «petrificadas, como num retrato de família» (Hatoum, 2008, p.34), dando ao retrato um poder de fixação («petrificação») não só da imagem, como também do tempo e da vida, numa alegoria da imagem para além do simples memento: o retrato imortaliza (ao registrar a imagem) e fossiliza

(imobilizando, aprisionando a vida e a ação em andamento). A fotografia, portanto, revela-se estreitamente ligada à ideia de captação e captura (ou aprisionamento), uma ideia mágica de cristalização do ser e da vida; ideia, portanto, que remete à morte.

Ainda na cena natalina, à saída do pai, Hakim explica que «como um retrato que se anima ou um grupo de esculturas que se move, as outras pessoas nos acompanharam na dança» (Hatoum, 2008, p.35): o retrato possui, também, a capacidade de preservar e liberar a vida capturada, que, de repente, pode ser reanimada, diante de algum toque mágico e libertador (aqui, a partida do patriarca).

Na continuidade da cena, depois de falar de Dorner, Emilie lembra do passado, silencia, e olha para a fotografia na parede, enquadrada por uma moldura oval. Todos reparam no silêncio e também olham para a fotografia do jovem «de olhar arregalado e sem rumo» (Hatoum, 2008, p.36): trata-se de Emir, falecido irmão de Emilie. Todos sabem que foi Dorner quem fotografou Emir, e que aquela fora a última fotografia tirada do amigo, no coreto da praça, momentos antes de ele se suicidar no rio. O fotógrafo ficará, para sempre, na memória da família, ligado ao irmão perdido e à tragédia – anunciada pelos olhos esgazeados e baldios – de sua morte. E, por ser amigo tanto de Emir quanto do (nesse momento remoto da trama) futuro marido de Emilie, também está ligado ao próprio casamento de Emilie e à relação paradoxal entre morte e casamento (Emilie casa poucos meses após a morte de Emir; na verdade, ela conhece o futuro marido no momento em que este lhe anuncia, oficialmente, a morte do irmão). Noutro momento da obra, Dorner também será o principal «suspeito» de ser o pai da neta bastarda de Emilie,¹ o que pode explicar um de seus longos

¹ Esse é apenas um dos enigmas do romance. Para corroborar essa hipótese, há o episódio em que Samara Délia, ao falar sobre a filha, pergunta a Hakim se Dorner viajaria para a Alemanha, quando ia e se voltava; e a indignação da mesma personagem diante da presença de ricas e caras flores de organdi, que são, justa-

sumiços, e fazer um elo suplementar entre morte, casamento e nascimento, atrelado à sua presença na trama, dando à fotografia uma polivalência providencial e profícua.

Retratos, comparações e revelações

No Natal mencionado, Dorner chega com presentes e a máquina em punho. Chega no momento em que Emilie dizia que seria bem-vindo. A portuguesa Arminda, uma das convidadas, o «considerava generoso e douto, mas cheio de manias, pois colecionava tudo e se interessava por tudo [...] e adorava fazer surpresas» (Hatoum, 2008, p.36): explica que tirou uma fotografia sua «de supetão», sem avisar, sem pedir pose; retira, então, uma fotografia da bolsa e mostra aos demais o «seu rosto sorridente, pálido e meio assustado» (Hatoum, 2008, pp.36-37). O alemão, novamente de supetão, chega ao salão e, mais uma vez, surpreende a portuguesa: coloca a foto de seu rosto sorridente e assustado ao lado de seu rosto, e tira novo retrato. E Hakim conclui o relato do episódio:

Na semana seguinte, o rapaz mostrou a fotografia da mulher ao lado da fotografia do rosto da mulher, e então dissipamos uma dúvida antiga: a de que aquele sorriso não era um sorriso, e sim um cacoete adquirido na infância, como revelara nossa vizinha Esmeralda. (Hatoum, 2008, p. 37)

Na justaposição das imagens, na fotografia do rosto ao lado da fotografia do mesmo rosto *en abyme*, revela-se que o sorriso é, em verdade, um cacoete. Dorner, assim, retrata do mesmo modo

mente, catleias, flores da predileção de Dorner, e que enfeitaram, contra a vontade da mãe, a cabeça da menina morta.

como a narradora escreve seu relato: por superposição e encaixe, desvendando aos olhos do leitor detalhes e aspetos que afetam e determinam o entendimento da composição final (da imagem e do livro).

Hakim fala sem trégua, e conta à narradora sobre a chegada de seu pai ao Brasil. Hakim soube dessa viagem quase mítica pelos cadernos de Dorner, a quem o velho libanês revelou sua história. Disse que obedeceu à ordem de seu pai, que sentenciara: «chegou a tua vez de enfrentar o oceano e alcançar o desconhecido, no outro lado da terra» (Hatoum, 2008, p.65). Sina aventureira, sanha desbravadora, esta sentença fora motivada por um bilhete enviado pelo tio Hanna, que viera ao Brasil dez anos antes, e lhes mandara uma correspondência com duas fotografias e um desafio:

Talvez em 1914, Hanna enviou-nos dois retratos seus, colados na frente e no verso de um papel-cartão retangular; dentro do envelope havia apenas um bilhete em que se lia: «entre as duas folhas de cartão há um outro retrato; mas este só será visto quando o próximo parente desembarcar aqui». (Hatoum, 2008, pp. 64-65)

Verdadeira cena mítica de um relato de viagem («talvez em 1914» – já a dúvida quanto à data cria um tom de lenda), as duas fotos idênticas e sua missiva lacônica lançam o desafio da partida, e instigam a essa aventura ao coração da selva, «do outro lado da terra». Depois de heroico e acidentado périplo, o jovem libanês chega ao lugarejo onde se instalara o tio, para só encontrar seu túmulo e seu filho. Volta, então, a olhar os dois retratos, que motivaram a romaria àquele fim-de-mundo. E, em nova comparação entre duas fotografias, o marido de Emilie conta a Dorner:

Inexplicavelmente fitei os dois retratos de Hanna, examinando cada lado do cartão. As duas imagens, que antes pareciam

rigorosamente idênticas, agora diferiam em algo; conjecturei que a causa dessa diferença fosse alguma alteração química durante a ampliação. Pensei: duas ampliações de uma mesma chapa revelam sempre duas imagens distintas. Virava o cartão nervosamente, querendo comparar os dois retratos: a claridade tornava-os ainda mais distintos, ressaltando certas diferenças. (Hatoum, 2008, p. 67)

O novo olhar permitiu descobrir discrepâncias entre as imagens, «certas diferenças», e levou o jovem a lembrar de olhar o outro retrato, o terceiro retrato, que havia entre os dois cartões. E descobre «outro retrato de Hanna, ainda jovem, antes de partir; mas parecia também o retrato do seu filho? (Hatoum, 2008, p.67). São essas comparações que lhe dão alento e segurança quanto à identidade do total desconhecido que o acolhe (pois temia, até então, ser traçado por ele) e lhe dão a certeza de estar em família. Quantas descobertas, simplesmente por pisar em novo solo, e enxergar sob nova luz: o jovem descobre diferenças entre o que parecia, antes, idêntico; e descobre o retrato no interior dos outros, o tio ainda jovem, que se assemelha, agora, à imagem do filho gerado na Amazônia; onde parecia haver duas fotos de um mesmo homem, descobrem-se dois homens parecidos. Continuidades e rupturas permitem a identificação dessa nova geração de uma família em solo amazônico, assim como uma mudança do olhar (palavra que se repete insistentemente ao longo do livro), e que impulsiona a história de um impensável deslocamento, uma louca e, a rigor, desnecessária aventura, imposta pelo pai. Por que chegara a sua vez de «enfrentar o oceano»? Por que «alcançar o desconhecido»? Talvez, como assinalou Kristeva, alguma «ferida secreta», «desconhecida» e irresistível, tenha «propulsado» nosso personagem àquelas paragens de sonho e pesadelo. Ou então, a razão da ida para aqueles confins, atravessando tantas lonjuras, impondo tantas provações, tenha razões menos épicas, e a tentação de inventar,

como Sherazade, para resistir à morte ou ao enfado, tenha levado o marido de Emilie a contar essa história ao amigo alemão.

Revelando segredos

Há um terceiro par de fotografias colocadas lado a lado: na narrativa resultante de conversa com Hindié, a qual conta à narradora como a amiga Emilie lhe mostra o retrato do primogênito e pergunta: «Não é a cara do Emirzinho? [...] Se parecem como duas pérolas de um mesmo colar» (Hatoum, 2008, p.137). A respeito dos últimos dias de Emilie, essa amiga revela:

[Ela] me contou uma enxurrada de sonhos em que sempre participavam Emir e Hakim; depois me pedia as cartas do filho ausente, enquanto ela mirava os retratos de ambos no álbum aberto repousado no colo. O irmão, morto ainda jovem, era muito parecido ao filho que foi morar no sul; e olhando para as duas fotos juntas, a semelhança chegava a incomodar; pareciam sorrir o mesmo sorriso. (Hatoum, 2008, p. 137)

Depois de inúmeras menções ao relacionamento conturbado entre Emilie e Emir,² esse comentário sobre a semelhança entre os dois homens pode ser uma sugestão de incesto («a semelhança chegava a incomodar»). Dois homens, que não se conheceram, lado a lado na mesma folha do álbum, sempre presentes na lembrança de Emilie, ambos distantes (Emir, morto havia anos, Hakim, «exilado» no sul

² Ainda em Beirute, a caminho do Brasil, Emilie decidira entrar para um convento, mas Emir ameaça se matar, e ela cede à chantagem; pouco depois, parando no porto de Marselha, ele desaparece em possível fuga amorosa; ela chama a polícia e a família recupera o jovem. Ao chegarem ao Brasil, Emir se recusa e ficar a sós com a irmã sem a presença dos pais.

do Brasil). A nova menção ao sorriso, como no primeiro par de retratos, porém, talvez indique tão somente uma falsa semelhança entre ambos (como era falso o sorriso de Arminda), unidos apenas pela saudade de Emilie.

Dorner diz a Hakim que relutou alguns anos antes de providenciar a reprodução da última fotografia tirada de Emir, tarefa que deixou a cargo de um colega, pois, à época, já não era mais fotógrafo e não queria executar os treze exemplares pedidos por Emilie, nem ampliar, e expor, em tamanho natural, o rosto do amigo da juventude.

No dia do suicídio, Dorner o encontrara na praça e o fotografara, com um «olhar de pessoa ausente» (Hatoum, 2008, p.56), aparvalhado, segurando uma orquídea rara na mão. O alemão faz o relato sobre esta última fotografia (fundamentalmente, o texto do capítulo 3), «com palavras medidas para não revelar um fato atroz que [Hakim] já havia intuído» (Hatoum, 2008, p.54) ao ler velhas cartas de Emilie, o que reforça a suspeita de um drama incestuoso. Em outro trecho do romance, e sob outra perspectiva, Dorner diz, a propósito desta fotografia: «cogitei que aquela imagem protegida por uma lâmina de cristal pode evocar um morto de Manaus e os do mundo inteiro» (Hatoum, 2008, p.70) – essas são as últimas palavras transcritas de seu caderno. Dorner reflete sobre o poder de representatividade de um retrato (se basta a sua materialidade para evocar o homem retratado) e de um homem (se basta um indivíduo para evocar toda a humanidade); retrato sobretudo de um olhar aparvalhado e ausente, de um estrangeiro solitário e esquivo que perdeu seu lugar no mundo, o rumo, o prumo, o norte e a razão (de ser). Emir, imigrante fracassado, que teria se contentado com as aventuras do porto de Marselha (bastava-lhe o Mediterrâneo), e que se afogou no Rio Negro conversando com uma flor. Essa conversa infrutífera revela dificuldade, inaptidão ou falta de vontade de comunicar com o outro. Segundo Dorner, «ele falava uma algaravia» (Hatoum, 2008, p.55), e, durante as duas semanas em que buscaram seu corpo, sonhou

com o amigo em «diálogos indecifráveis» (Hatoum, 2008, p.60), cada qual falando a própria língua. Nesse pesadelo anti-babélico, Dorner se pergunta: «nessa tentativa de compreender o outro, como compreender a si mesmo?» (Hatoum, 2008, p.60). O sonho com o amigo incomunicante evidencia a questão da alteridade implicada no tema da imigração, e a dificuldade, no confronto com o Outro, de se contornarem ou superarem barreiras culturais, linguísticas e sociais a um só tempo levantadas e abaladas nos processos de deslocamento e instalação em novo solo.

E continua: «a angústia da incompreensão me despertava em sobressaltos» (Hatoum, 2008, p.60). Essa frase antecipa a abertura, em notável sincronia ou afinidade temática, de *L'homme dépaysé* (traduzido no Brasil como *O Homem desenraizado*,³ 1999), de Todorov: «*Pendant longtemps je me suis réveillé en sursaut*» (Todorov, 1996, p.11; «Durante muito tempo, acordei aos sobressaltos», Todorov, 1999, p.15), narrativa autobiográfica que enfoca, entre outras coisas, as contingências da imigração, a experiência da aculturação do exilado e a identidade estrangeira – abertura que versa sobre o despertar do narrador após um sonho angustiado com lembranças do país de origem. Também o *Relato* é inaugurado com a cena do despertar da narradora. Ambos os textos, o *Relato* e *L'homme dépaysé*, têm, em seus *incipits*, ecos distorcidos do *incipit* proustiano («*Pendant longtemps je me suis couché de bonne heure*», «Durante muito tempo, deitei-me cedo») – em que o narrador descreve o seu adormecer.⁴ De um sobressalto a outro, de um despertar a outro, de uma angústia a outra, de uma citação a outra, destaca-se a busca

³ Palavra que tem vários sentidos, além de «deslocado, desenraizado, exilado e expatriado»: «desorientado, confuso, espantado», assim como «relaxado, agradavelmente disposto por mudança de hábito», numa polifonia difícil de traduzir num único termo.

⁴ O *incipit* do *Relato* é: «Quando abri os olhos» (Hatoum, 2008, p.7), e a narradora desperta no jardim da casa da infância, entre outras referências possíveis ao texto proustiano.

da compreensão de si no espaço (familiar ou não), no tempo (sob a perspectiva das lembranças e da memória) e diante do Outro. Compreender a si mesmo, o Outro, e sua relação no espaço de interação, eis a necessidade primordial frustrada pela algaravia de Emir, no pesadelo de Dorner. O deslocamento imposto pela família foi, para Emir, uma experiência insuperável, insuportável; sentiu-se deslocado, literalmente, fora de lugar, sem lugar, fora de esquadro, despropositado, impertinente, alienado, ausente, exilado de si, virtualmente inexistente.⁵

O outro Dorner

Com sua arte, o fotógrafo busca algo além da beleza da imagem. Segundo o relato de Hakim,

ele se dizia um perseguidor implacável de «instantes fulgurantes da natureza humana e de paisagens singulares da natureza amazônica». Há tempos ele se dedicava à elaboração de um «acervo de surpresas da vida»: retratos de um solitário, de um mendigo, de um pescador, de índios que moravam perto daqui, de pássaros, flores e multidões. (Hatoum, 2008, p. 53)

Esse «acervo de surpresas» inclui o cacoete de Arminda (a portuguesa acertara quando disse que ele gostava de surpresas e que colecionava e se interessava por tudo), o aparvalhamento de Emir, cenas da selva e da cidade, e instantâneos fortuitos de seus habitantes. Tal acervo é o caldo de cultura de seus estudos e observações,

⁵ As afinidades entre os amigos, além do sentimento de deslocamento (desenraizamento ou não pertencimento), se estendem, também, à eventual paternidade secreta: Emir, pai secreto de Hakim, Dorner, de Soraya Délia.

que comenta em longas conversas (quando em Manaus) ou cartas (quando na Alemanha, aonde volta de vez em quando). Hakim conta à narradora que sempre relia essa correspondência:

Em cada releitura, me espantava com uma revelação, com um comentário sutil sobre a sua permanência no Amazonas. Eram observações feitas com a acuidade de um crítico, com o olhar de quem quer enxergar com uma lupa o que já foi visto a olho nu. Para mim, a *Cattleya Eldorado* era apenas duas palavras que encerravam um certo mistério; para Dorner era uma orquídea preciosa. (Hatoum, 2008, pp. 72-73)⁶

Seus comentários revelam que não se trata de fotografar imagens com senso estético, mas de registrar e observar de forma crítica o mundo que decidiu testemunhar. Segundo Hakim, «ele passou a vida anotando suas impressões acerca da vida amazônica. O comportamento ético de seus habitantes e tudo o que diz respeito à identidade e ao convívio entre brancos, caboclos e índios eram seus temas prediletos» (Hatoum, 2008, pp.73-74). Esse olhar crítico e antropológico faz dele um estudioso de comportamentos humanos, que ultrapassam a questão da imigração e adentram pelas relações de poder instaladas no Brasil.

Hakim relembra um diálogo com Dorner, em que este diz: «Aqui [no Norte] reina uma forma estranha de escravidão [...] A humilhação e a ameaça são o açoitado; a comida e a integração ilusória à família do senhor são as correntes e golilhas» (Hatoum, 2008, p.78): observação objetiva, externa, quase científica, sociológica, de quem não adere às práticas consagradas (no Norte ou no Brasil) de exploração do Outro e de subserviência.

⁶ A referência à lupa e à catleia são menções prováveis à obra ficcional e crítica de Proust.

Dorner é fundamentalmente um forasteiro, de olhar «exótico», diferente, isento dos preconceitos aceitos localmente, e deteta essa herança colonial da desigualdade, do maltrato, do acolhimento em troca de serviços, subjuço e silêncio, numa ilusória ou falsa adoção ou integração; adoção condicionada à servitude, integração que implica em coadunar-se a formas e modos arcaicos e pós-coloniais de convívio social (Emilie, por exemplo, se situaria nas antípodas desse comportamento, e se torna a senhora absoluta de seu sobrado e dos empregados sob seu mando).

Sempre guiado pela fala de Hakim, o leitor descobre que Dorner

procurava contestar um senso comum bastante difundido aqui no norte: o de que as pessoas são alheias a tudo, e que já nascem lerdas e tristes e passivas; seus argumentos apoiavam-se na sua vivência intensa na região, na «peregrinação cósmica de Humboldt» e também na leitura de filósofos que tateiam o que ele nomeava «o delicado território do alter». (Hatoum, 2008, p. 53)

Dorner combate o discurso fatalista – e racista – reinante com uma literatura que aborda o contato com o Outro não preconceituosa. Os filósofos (não nomeados) que tratam do «delicado território do alter» são citados, em explícita preocupação com a questão da alteridade; e a referência aos relatos de viagem de Alexander von Humboldt – para quem as «impressões estéticas experimentadas pelo viajante em cada região fazem parte da própria atividade científica e não podem ser substituídas por descrições ou amostras destacadas dos lugares onde foram coletadas», constituindo o «exemplo mais conhecido do viajante para quem a experiência da viagem é insubstituível» (Kury, 2001, s/p) –, dá às incursões de Dorner pela mata uma dimensão para além de alguma necessidade de exotismo, ou curiosidade estética ou diletante: trata-se de uma metodologia de trabalho, inquirição e documentação profissional e científica.

Como exemplo dessa sanha documentalista, ele conta que «sabia manejar uma filmadora Pathé» (Hatoum, 2008, p.55), e que com ela «documentou viagens às cachoeiras de Rio Branco, onde coletou amostras de flores preciosas».

Naturalista revisitado, Dorner se lança pelas ruas e pelas matas «armado» com sua câmera, buscando, coletando e colecionando imagens do novo mundo. Esse estranho no paraíso,⁷ constitui, então, um «colossal arquivo de imagens, com rotas de viagens e mapas minuciosos traçados com paciência e esmero» (Hatoum, 2008, p.72). Além disso, registra tudo em cadernos (alguns, citados como fonte de informações do *Relato*) – o que faz dele, além de um pesquisador atento, um preservador de memória (palavra que se repete no trecho em questão). Talvez por isso, mude de profissão.

Sobre seu trabalho de fotógrafo, Dorner diz que

fotografava Deus e o mundo nesta cidade corroída pela solidão e decadência. Muitas pessoas queriam ser fotografadas, como se o tempo, suspenso, tivesse criado um pequeno mundo de fantasmagoria, um mundo de imagens desencantado, abrigando famílias inteiras que passavam diante da câmera. (Hatoum, 2008, p. 55)

Sua arte é vista como um recurso para preservar, diante da ruína das coisas e da passagem inexorável do tempo, imagens de uma felicidade montada, teatralizada. Crítico dessa visão, com alma de cientista, recusa-se a perpetuar fantasmagorias.

Dorner se lança, então, em atividades efêmeras e alternativas: «tentou, sem êxito, ser professor de história da filosofia no curso de direito» (Hatoum, 2008, p.72), deu aulas particulares de alemão

⁷ As anotações de Dorner, transcritas a partir do capítulo 3, dão ênfase à palavra «estranho» e seus correlatos no texto, que passam a abundar: «expressão estranha», «sentimento esquisito», «som estranho», «indícios do estranho comportamento», «estranharam a atitude», etc.

aos descendentes locais de alemães, para, finalmente, assumir uma «biblioteca com obras raras editada nos séculos passados, que pertencera a alguns juristas famosos da cidade» (Hatoum, 2008, pp.70-71). Hakim esclarece: «foi através de Dorner que conheci a primeira biblioteca da minha vida» (Hatoum, 2008, pp.52-53). E o alemão ficará, assim, associado não só às fotografias, mas também aos escritos (seus ensaios e observações de documentalista), e aos livros e às bibliotecas.

A esse precioso acervo inicial, acrescenta-se outro, de livros obtidos junto aos «alemães que fugiram de Manaus na época da guerra» (Hatoum, 2008, p.70). Assim, o alemão se torna, também, historiador, e lembra – preservando sua memória – fatos pouco conhecidos da história do país:

Foram anos difíceis para os membros da colônia; muitos tingiram os cabelos de preto e foram para o mato, onde adoeceram e morreram; os sobreviventes que regressaram à cidade depois da guerra encontraram suas mansões neoclássicas destruídas e saqueadas, e só conseguiram abrigo nas missões religiosas e em alguns consulados europeus. Quando a agência consular alemã foi reativada, mandaram buscar livros e todas as literaturas e foi então que tive acesso às obras orientais, em traduções legíveis. O convívio com o teu pai me instigou a ler *As mil e uma noites*, na tradução de Henning. (Hatoum, 2008, p. 71)

Com essa descrição, Hatoum homenageia também estes habitantes, da Amazônia ou não, aumentando o rol dos excluídos que passam entre as páginas de seus textos, assim como diante das lentes da Hassel de Dorner. A identidade entre o autor e seu personagem pode ser estendida a uma certa alma filosófica do alemão: «Sair dessa cidade [...] significa sair de um espaço, mas sobretudo de um tempo. Já imaginaste o privilégio de alguém que ao deixar o

porto de sua cidade pode conviver com outro tempo?» (Hatoum, 2008, p.73). Hatoum diz algo semelhante, sobre diferentes tempos em diferentes espaços, numa entrevista: «Entre o Norte e o Sudeste há diferenças profundas de culturas e temporalidades» (Hatoum, 2001, p.7). Trata-se de Brasis diferentes, um rico, outro pobre, um que atrai, outro que se esvai; distintos ritmos econômicos e suas temporalidades, possibilidades, potencialidades. Passar de um a outro é empreender o convívio mágico e trágico em nossa geografia de desigualdades. Dorner, com sua visão crítica, que ecoa, no texto ficcional, a de Hatoum, se presta, assim, mesmo que parcialmente, ao papel de *alter ego* do escritor.

Sobre sua mudança de ofício, Dorner comenta: «Apenas alterei o rumo do olhar; antes, fixava um olho num fragmento do mundo exterior e acionava um botão. Agora é o olhar da reflexão que me interessa» (Hatoum, 2008, p.73). Essa «mudança de rumo» ou de foco, passagem do instantâneo ao meditativo, representa uma revolução do olhar. Dorner deixa o fragmento (o ponto sobre a superfície visível) do mundo natural (homens e plantas que observa registra) em proveito do imensurável mundo mental (onde passa a abismar-se ou perder-se). Numa carta enviada da Alemanha, intitulou um texto «O olhar e o tempo no Amazonas» (Hatoum, 2008, p.74), título essencialmente hatoumiano, reverberando a presença do autor nas malhas do texto do personagem.

Pode-se dizer que, até certo ponto, Dorner é um *alter ego* de Hatoum, pois algumas de suas falas ecoam declarações do escritor à imprensa, em entrevistas ou crônicas – no que ele não é único no romance. Dorner, porém, é artista e escritor, coleta fragmentos e reflete sobre seus sentidos, revela (nos dois sentidos do termo), pelas imagens e livros que armazena e disponibiliza, e inquieta e faz refletir interlocutores e leitores.

De uma perspectiva teórica, o personagem Dorner é construído segundo um molde que Edward Forster (2005) chama de «esférico»

ou «redondo», ou seja, complexo, denso, potencialmente surpreendente, pois multidimensional (em oposição ao personagem plano, bidimensional, e de estrutura mais simples e atuação previsível na trama). Dorner é tão surpreendente que transborda para além das páginas do *Relato* e ressurge quinze anos e dois romances depois, em *Cinzas do Norte* (2005), terceiro livro de Hatoum, em que é citado nominalmente, numa menção ao «professor de alemão Gustav Dorner» (Hatoum, 2005, p.93) e, mais adiante, em filigrana, como «um fotógrafo alemão» inominado (Hatoum, 2005, p.216): desdobrado, recuperado dentro de um vasto e rico acervo de personagens secundários que habitam a Manaus e a Amazônia da ficção de Hatoum.

Essa insistência do autor sobre esse personagem talvez indique que Dorner seja o que François Mauriac identifica como uma «fixação da memória» (*apud* Cândido, 2009, p.66), transposição para o livro de algum personagem real, ou mesmo de um feixe de personagens (reais ou não) que, sintetizados numa criação única e unificante, complexa e compósita, revelam, aos poucos e ao grado da leitura, novos aspectos e perspectivas.

Ao final do romance, Dorner aparece instalado, de vez, em Manaus. Sua última imagem é mostrada ao leitor pela narradora, no relato de seu encontro casual no cais. Aqui, ela fala do «outro Dorner» (Hatoum, 2008, p.119), ao qual o irmão fizera alusões veladas (mas não relatadas no texto), e que a narradora pouco conheceu. Esse último Dorner, essa imagem «misteriosa», revela novas facetas do personagem:

Pensei em Dorner, esse morador-asceta de uma cidade ilhada, obstinado em passar toda uma vida a proferir lições de filosofia para um público fantasma, obcecado pelo aroma das orquídeas, das ervas com folhas carnosas e das flores andróginas. Ele convivia há muito tempo entre os livros e um mundo vegetal, e era capaz de nomear de cor três mil plantas. Não posso saber se a

solidão o dilacerava, se alguma morbidez havia na decisão de fixar-se aqui, escutando a própria voz, dialogando com o Outro que é ele mesmo: cumplicidade especular, perversa e frágil. Nas tuas raras alusões a Dorner, falavas, não de um ser humano, e sim de uma «personagem misteriosa», de um «náufrago enigmático que o acaso havia lançado à confluência de dois grandes rios». (Hatoum, 2008, p. 120)

No ver da narradora, há algo de heroico e melancólico nesse permanecer, nesse persistir do imigrante alemão. Em busca de alunos fantasmas e de odores inexistentes (as orquídeas não exalam aroma; equívoco do autor ou fantasmagoria do personagem?), convive com livros e ouve a própria voz, «dialogando com o Outro que é ele mesmo». Sem verdadeiro interlocutor, deslocado e sem jeito, «desajeitado» de várias maneiras, contenta-se com um diálogo projetado, idealizado, de um homem solitário que se desdobra numa «cumplicidade especular». O Outro é o si mesmo no espelho de uma solidão insular, estranhamente diverso, de olhar eternamente estrangeiro, alienígena, condenado a ser «personagem misteriosa», reforçando as lacunas do enredo, estrategicamente poroso à imaginação do leitor.

Conclusão

Gustav Dorner desdobra o movimento migratório, e o reproduz reiteradamente: da Alemanha para o sul do Brasil, para Manaus, para a mata, em idas e vindas aparentemente erráticas e imprevisíveis. Como sói a um personagem esférico, surpreende, aparecendo e desaparecendo, e mudando de profissão em sua trajetória lacunar ao longo do *Relato*. Última surpresa, surge desdobrado noutro romance, transbordando por espaços, tempos e narrativas.

Figura estratégica e alter egóica do autor, expressa (ao menos parcialmente) o olhar e a visão crítica de Hatoum. Suas fotos fixam e revelam clichês (fotográficos e estereotípicos); as comparações entre clichês revelam surpresas (um cacoete, um parentesco, um incesto): em seu conjunto heterogêneo, as fotografias ao longo do romance, entre registro e fantasmagoria, servem de suporte à rememoração da narradora: obra dentro da obra. Seu artífice as abandona em proveito dos livros, torna-se bibliotecário, preservando, de outra forma, outras memórias. Dorner se desloca, portanto, entre diferentes espaços (entre territórios e entre romances) e profissões, sem lugar preciso, sem ocupação fixa, repetidamente e fundamentalmente deslocado.

Referências Bibliográficas

- Cândido, A. (2009). A personagem do romance. In A. Cândido, A. Rosenfeld, D. A. Prado, & P.E.S. Gomes, *A personagem de ficção* (pp. 51-80). Editora Perspectiva.
- Forster, E. M. (2003). *Aspectos do romance*. [Trad. Sergio Alcides]. Globo.
- Hatoum, M. (2005). *Dois irmãos*. Companhia das Letras.
- . (2001). Manaus, a personagem. Entrevista a Luciano Trigo. *O Globo, Segundo Caderno*, 6-7.
- . (1995). Milton Hatoum cria pátria entre dois mundos. Entrevista a Carlos Graieb. *O Estado de São Paulo, Caderno 2*, 1.
- . (2008 [1989]). *Relato de um certo Oriente*. Companhia das Letras.
- Kristeva, J. (1988). *Etrangers à nous-mêmes*. Fayard.
- Kury, L. (2001). Viajantes-naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e imagem. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, 8, [supl.], pp. 863-880. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-59702001000500004>. Acesso em 01/06/2018.
- Todorov, T. (1996). *L'homme dépaycé*. Seuil.
- . (1999). *O homem desenraizado*. [Trad. Christina Cabo]. Record.

**O TEATRO JAPONÊS TRADICIONAL
COMO INSPIRAÇÃO PARA O TEATRO
BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO**

**TRADITIONAL JAPANESE THEATER
AS INSPIRATION FOR CONTEMPORARY
BRAZILIAN THEATER**

Érica Rodrigues Fontes

Universidade Federal do Piauí,
Centro de Ciências Humanas e Letras
<https://orcid.org/0000-0002-1905-6309>

RESUMO: O texto a seguir é resultado de uma pesquisa realizada no Japão de julho de 2019 a junho de 2020. A investigação inicial desse trabalho tinha como objetivo o estudo do Kyogen (peças populares e satíricas japonesas) a partir do seu potencial de integração com o Teatro do Oprimido (TO, método desenvolvido por Augusto Boal) na adaptação de textos literários.

Assim, pretendia-se apresentar um novo prisma na adaptação de textos literários para o palco, ao considerar uma possível combinação de princípios específicos de parte do drama japonês e do drama brasileiro. No entanto, durante a pesquisa, observou-se algo mais abrangente: algumas técnicas utilizadas em vários tipos de teatro tradicional japonês podem servir de inspiração para o teatro brasileiro contemporâneo e motivar, por assim dizer, um segundo momento de sua nacionalização. O texto então propõe a utilização

dessas técnicas no teatro brasileiro hoje e sugere exercícios para sua rápida assimilação.

Palavras-chave: Teatro do Oprimido, arte brasileira, arte japonesa, adaptação, literatura.

ABSTRACT: The following text results from a research held in Japan from July of 2019 to June of 2020. The initial plan for the project was the study of Kyogen (popular and satirical Japanese plays) and its potential to integrate with the Theater of the Oppressed (TO, a method developed by Augusto Boal) in the adaptation of literary texts. Thus, the intention was to present a new range of possibilities to adapt literary texts to the stage, considering a combination of specific principles of part of Japanese drama and of Brazilian drama. However, during the research something broader was noticed: some techniques used in several kinds of traditional Japanese theater may work as inspiration to contemporary Brazilian theater and motivate, so to speak, a second moment of its nationalization. The text therefore proposes the use of these techniques in Brazilian theater today and suggests exercises for their fast assimilation.

Keywords: Theater of the Oppressed, Brazilian art, Japanese art, adaptation, literature.

Introdução

O texto a seguir é resultado de uma pesquisa realizada no Japão de julho de 2019 a junho de 2020. A investigação inicial tinha como objetivo o estudo do Kyogen (peças populares e satíricas japonesas) a partir do seu potencial de integração com o Teatro do Oprimido (TO, método desenvolvido por Augusto Boal) na adaptação de textos literários. Assim, pretendia-se apresentar um novo prisma na adaptação de textos literários para o palco, ao considerar uma possível combinação de princípios específicos de parte do drama japonês e do drama brasileiro. No entanto, durante a pesquisa, observou-se algo

mais abrangente: algumas técnicas utilizadas em vários tipos de teatro tradicional japonês podem servir de inspiração para o teatro brasileiro contemporâneo e motivar um segundo momento, por assim dizer, de sua nacionalização.

O teatro brasileiro teve seu início baseado em modelos estrangeiros, principalmente europeus, e, alguns séculos depois, conseguiu desenvolver uma identidade nacional. No entanto, essa identidade parece gradativamente se perder com a ênfase na tradução de textos e montagem de espetáculos internacionais – principalmente originários dos Estados Unidos. O exemplo japonês – na permanência ou recuperação de suas vertentes teatrais tradicionais – inspira a utilização de temas, sonoplastia e estrutura de texto simplificada no teatro brasileiro e abre novos caminhos inspirados por manifestações culturais já vividas no Brasil.

Pela Nacionalização do Teatro Brasileiro

O teatro entra no Brasil através dos autos (peças religiosas) oriundos da Europa e, a partir daí, inicia uma longa dependência dos modelos europeus – são utilizados figurinos quentíssimos para o clima tropical e são tratados temas que pouco têm a ver com a realidade brasileira. Isso ocorre aproximadamente até meado do século XIX, com as montagens das comédias de Martins Pena. Por exemplo, nas peças *As casadas solteiras*, *Judas em Sábado de Aleluia*, *O juiz de paz da roça*, entre outras, todas disponíveis em www.dominiopublico.gov.br, além dos detalhes supracitados, há a utilização insistente de estruturas do português que são mais próximas ao português de Portugal do que o do Brasil.

Na verdade, essa realidade começa a mudar há menos de um século, com ações de vários artistas, mas salientamos um momento específico: quando Nelson Rodrigues leva aos palcos a peça *Vestido*

de Noiva em 1943 (Ferreira, 2008, p.3). Nesse momento, inicia-se uma aceitação da linguagem popular nos palcos – o que se vê e ouve nas ruas pode ser visto também no ambiente «sacro» do teatro (que também era, até pouco antes, bastante elitista). Pouco depois, nos anos 1950, a nacionalização do teatro brasileiro, por assim dizer, com «dramaturgia e estética de encenação próprias» (Ferreira, 2008, p.5) parece fazer parte de um movimento mais forte principalmente através de dois grupos – o **Teatro Arena**, em 1953, dirigido por Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri e o **Teatro Oficina**, em 1958, dirigido por Zé Celso Martinez Correa. O Arena realiza feitos baseados na teoria desenvolvida por Boal, que já objetivava a execução desse novo teatro. Como destaca Anatol Rosenfeld: «A teoria visa a possibilitar a criação de um teatro brasileiro que vá além da atitude contemplativa» (1996, p.12).

Inicialmente, é fácil observar as inovações trazidas para o espaço físico teatral tanto pelo Arena quanto pelo Oficina. O Oficina apresenta suas peças em um longo corredor e os espectadores assistem aos espetáculos no mesmo nível ou acima do «palco» na parte lateral. Ativo até hoje, o Oficina teve que interromper temporariamente suas atividades, mas lançou uma grande campanha para sua preservação em nome da Associação Teatro Oficina Uzyna Uzona, o que pode ser conferido no site <https://teatroficina.com/>. O Arena, (finalizado nos anos 1970, principalmente em virtude do governo da época), como o nome já identifica, apresentava seus espetáculos em uma área circular, uma arena. O grupo priorizava uma releitura cênica de episódios da história nacional, tal como visto nos espetáculos *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, que transformaram em *performances* as vivências de Zumbi dos Palmares e Tiradentes, e fizeram uma releitura do contexto brasileiro destas épocas. Clara de Andrade afirma, em *O exílio de Augusto Boal*, que «A relação entre obras clássicas e o possível abasileiramento das mesmas será um ideal almejado por Boal até em trabalhos posteriores, da última

fase de sua carreira [...]» (2014, p.33). A tentativa de nacionalização do teatro nacional sempre será vista na carreira de Boal.

Boal chama de *Teatro do Oprimido* o principal trabalho sobre sua metodologia. No Teatro do Oprimido, o dramaturgo traz o indivíduo oprimido socialmente para uma posição de destaque, para que ele protagonize sua própria história, experiência de vida. Bertolt Brecht e Boal rompem com os principais modelos do teatro tradicional grego que, segundo eles, reforçam as diferenças de classes já existentes, colocando os valores da nobreza no palco como exemplos a serem seguidos ou almejados.

Brecht traz uma reflexão sobre o teatro, com análises narrativas apresentadas logo após uma ação marcante dentro do espetáculo. Por exemplo, consideremos *A alma boa de Setsuan*. No final da peça há um epílogo que apresenta à plateia uma visão crítica sobre a peça encenada e ainda afirma que tecnicamente os atores não foram tão bem assim. A rubrica não identifica qual ator fará a reflexão. Diz apenas que um ator a fará. Esse distanciamento da cena e a criticidade em relação ao que era apresentado foi o que mais atraiu Boal em Brecht e, anteriormente, Brecht no ator chinês Mei Lanfang, cujo trabalho mencionaremos com mais detalhes depois.

A partir de Brecht, Boal investe no distanciamento do ator e personagem, em uma narrativa única (a trama pode ser narrada por todos os personagens), no ecletismo de gênero em um mesmo espetáculo e no uso da música (Rosenfeld, 1996, pp.12-14). Afastando-se de Brecht, de acordo com Rosenfeld, mas ainda inspirado nele, Boal cria o método do Coringa (p.15). O distanciamento se dá principalmente porque o Coringa assume uma centralidade e é um comentarista explícito, um coordenador/diretor desse tipo de teatro. No entanto, o método do Coringa permite uma certa flexibilidade: um mesmo ator pode fazer vários personagens ou vários atores podem fazer um único personagem. O personagem é visto com certo distancia-

mento. E o distanciamento para Brecht tornou-se essencial desde seu encontro com Lanfang no quarto do performer em Moscou em 1935, quando o dramaturgo alemão passou a conhecer a metodologia de trabalho do artista asiático. Na ocasião, Lanfang não usava nem figurino e nem maquiagem, o que surpreendeu Brecht muitíssimo, causando um efeito de *Verfremdung*, palavra alemã para alienação, estranhamento. Sobre o encontro, Eugenio Barba afirma que o estranhamento causado em Brecht daquele momento em diante ocupou um lugar crucial em seus estudos teatrais (2015, p.91). Para Lanfang a performance deveria *desautomatizar* o público, mas o objetivo ainda era impressioná-lo [o público] emocionalmente. Brecht desenvolveu algo muito semelhante para que o público avaliasse racionalmente as ações do ator (2015, p.94).

Ao contrário do luxo apresentado no palco por produções europeias, Lanfang arrebatava o espectador com sua performance de forma pura e simples. É essa aparente simplicidade de produção que dá ao espectador um lugar central de reflexão e participação. Indiretamente sob essa influência, Boal dá ao espectador a oportunidade de participar da cena em si, permitindo que ele atue em um segundo momento do espetáculo.

Há muitas técnicas oriundas do Teatro do Oprimido. Destaca-se aqui o Teatro Fórum que, como indicado pelo nome, é um teatro para discussão. Nesse tipo de teatro, inicialmente a peça é apresentada em aproximadamente trinta minutos, com uma situação clara de opressão social, sem mostrar resolução para o conflito dramático principal. Em um segundo momento, qualquer espectador pode substituir o/um Oprimido sob a direção do Coringa que inicialmente já apresenta o que vai acontecer e indica que toda a situação será repetida para que possa haver interação entre público e plateia.

Para Boal, o teatro é um ensaio para uma mudança social. O Teatro Fórum, uma das técnicas mais conhecidas do Teatro do

Oprimido, gerou o Teatro Legislativo, que fomentou uma série de projetos de leis e leis.

Brecht e sua metodologia teatral, em grande parte denominada de Teatro Épico ou Narrativo procurou, principalmente, aumentar a criticidade do espectador em relação ao que era apresentado no palco. E foi uma das maiores inspirações de Boal no desenvolvimento de sua metodologia. Boal vai ainda além: para ele o teatro é do povo. Como aponta Andrade: «A possibilidade de um teatro criado pelo próprio povo será aprofundada por Boal no desenvolvimento do Teatro do Oprimido [...]» (2014, p.33). Boal usa jornais impressos para aproximar o cotidiano do povo da realidade teatral. Através de notícias, cenas são desenvolvidas e apresentadas. A essa técnica ele dá o nome de Teatro Jornal. Como destaca Andrade, o Teatro Jornal procura ensinar ao povo como fazer teatro, o que o Teatro do Oprimido [como um todo] amplia (p.43). Andrade afirma também sobre Boal que:

Sua determinação em transferir ao povo os meios de produção da arte estava cada vez mais clara: para ele, o verdadeiro artista deve saber ensinar a arte ao povo, não apenas popularizar o produto acabado, mas sim os meios de produção. (p. 61)

Teatro Narrativo no Brasil e Suas Raízes Asiáticas

Amplamente difundido no Ocidente por Brecht, Boal e outros dramaturgos, o Teatro Épico ou Narrativo tem suas raízes na Ásia. Na Europa, buscava-se um teatro que se alinhasse com os anseios das classes não dominantes. Assim, um encaminhamento do Teatro Narrativo para o Ocidente pareceu quase uma necessidade, por vários motivos, dos quais destacam-se dois: facilitar o entendimento da plateia em relação ao conteúdo do espetáculo, sendo

considerado didático, e trazer uma forma de produção barata. Além disso, os meios de produção são revelados ao público. Essa revelação aumenta a parceria do espectador com o espetáculo.

Buscando-se analisar as coincidências entre o Teatro do Oprimido (principalmente na técnica conhecida como Teatro Imagem¹) e o Teatro Tradicional Japonês (Kyogen, comédia japonesa), foi realizada, de 15 de julho de 2019 a 14 de junho de 2020, uma pesquisa pós-doutoral financiada pela Fundação Japão e sediada em Quioto, no Japão. O objetivo não era aprender Kyogen para reproduzi-lo no Brasil, mas usar alguns de seus princípios, até então desconhecidos, para trabalhar com o grupo de teatro Os Federais, da Universidade Federal do Piauí. Para uma análise mais abrangente da prática teatral no Japão, várias outras localidades foram visitadas.

O objetivo da pesquisa foi o estudo do Kyogen (peças populares e satíricas japonesas) a partir do seu potencial de integração com o Teatro do Oprimido (TO) na adaptação de textos literários, oferecendo uma nova perspectiva desse material para o palco. A pesquisa teve o apoio institucional e financeiro da Fundação Japão, agência de fomento ligada ao governo japonês, através da bolsa de Estudos Japoneses no Exterior e Intercâmbio Cultural.

O curso intensivo de Kyogen contabilizou aproximadamente 150 horas de aulas práticas, teóricas, ensaios e três performances finais (uma peça teatral, uma dança e uma execução de peça musical instrumental), juntamente com performances de todos os outros participantes docentes e discentes. Posteriormente ao curso (finalizado em 10 de agosto), foram assistidas aulas teóricas de Kyogen na Ryukoku Daigaku. Essas aulas foram ministradas pelo Prof. Shimada Hitomi, de 25 de setembro de 2019 a 08 de janeiro de 2020. De 23 de setembro a 23 de dezembro de 2019 foi feito

¹ No Teatro Imagem cenas ou até peças inteiras são desenvolvidas através de uma imagem fixa de opressão e solução, algo como *esculturas humanas*.

o curso «Mulheres nas Artes Performativas» na Kyoto University of Art and Design, sobre mulheres artistas nas artes performativas tradicionais. O curso trouxe uma certa inovação para a reflexão das artistas mulheres que, nas artes tradicionais japonesas, são marginalizadas. Após as palestras por professores e profissionais de famílias tradicionais nas artes do Japão, havia performances que exemplificavam o que havia sido exposto durante as falas. Além disso, foram pesquisados *in loco* cerca de oitenta espetáculos de teatro tradicional e contemporâneo em diversos espaços culturais e, a partir daí e da leitura de vários materiais, foram desenvolvidos cerca de quarenta exercícios teatrais baseados em enredos de peças de Kyogen.

No final de fevereiro de 2020, devido à pandemia do novo Coronavírus, a Fundação Japão fez algumas alterações com relação à execução da pesquisa, em virtude do fechamento de teatros e museus. Locais das religiões oficiais (santuários xintoístas e templos budistas) foram, então, frequentemente visitados, porque funcionam muitas vezes como espaços culturais e de preservação da história tradicional do Japão. Muitos desses espaços têm museus e exposições de diversas naturezas e ainda apresentações de dança e teatro em palcos específicos (alguns com centenas de anos). Considerando a ligação da arte tradicional japonesa com o xintoísmo, budismo, fatos históricos e ainda eventos naturais, tais como a floração das cerejeiras, as viagens feitas dentro do país (de norte a sul) foram de fundamental importância. Sempre com o intuito de observar manifestações culturais, religiosas e artísticas e entender mais sobre o Japão e como este país asiático se relaciona com o resto do mundo artisticamente, entre outubro de 2019 e abril de 2020 as seguintes localidades foram visitadas: Tóquio (foram feitas análises de performances, visitas a museus, templos e a participação em uma reunião da Fundação Japão), Hiroshima (para visita a locais de interesse histórico relacionados

à Segunda Guerra Mundial), Hokkaido (para análise da relação do Japão com o resto do mundo nos primórdios de sua modernização), Nagasaki (sul, por onde chegaram os primeiros ocidentais, provenientes de Portugal que ali deixaram muito de sua cultura), Takamatsu e Naoshima (ilha onde hoje há concentração de arte moderna a céu aberto, com forte raiz da arte e religião tradicionais), Okinawa (localidade no extremo sul do Japão que já esteve sob domínio estadunidense e mostra claramente a influência cultural deste país e da China), Kanazawa (foram visitados quatro museus importantes do país que possuem visível foco na arte japonesa tradicional) e Shirakawago (área nos Alpes Japoneses que contém casas históricas a céu aberto, possui um estilo de vida mais rural e é considerada Patrimônio da Humanidade pela UNESCO).

Como detalhado acima, em um primeiro momento, o foco da pesquisa seria apenas o Kyogen. Mas, por suas semelhanças e utilidade na pesquisa, outros gêneros de teatro tradicional japonês foram igualmente vistos e analisados, principalmente o Nô, o Bunraku e o Kabuki, descritos a seguir.

O teatro Nô é definido pelo estudioso Don Kerry em *A Guide to Kyogen* como um tipo de teatro que trata do mundo espiritual e lida com o âmago da alma, ao contrário do Kyogen que lida com o mundo terreno e os seres humanos (1998, p.7). Esses dois tipos de teatro iniciaram sua história ao mesmo tempo e indicando uma visão trágica e cômica da vida, respectivamente. Eram e ainda tendem a ser apresentados juntos em um mesmo programa (momento que normalmente dura algumas horas e quando várias peças – cerca de duas a cinco – são apresentadas) sob a nomenclatura Nôgaku. Kerry também chama o teatro Nô de drama (1989, p.xvi,) na introdução de *The Kyogen Book: An Anthology of Japanese Classical Comedies*. No artigo «Noh and Muromachi Culture», Shingo Kagaya e Miura Hiroko definem o teatro Nô como: «[...] masked, lyric drama which

developed alongside kyogen comedy in mid-fourteenth Century»². E defendem ainda que Nô é um tipo musical de drama não ligado ao realismo (Salz, 2016, p.24). Normalmente uma peça de teatro Nô é dançada pelo ator principal. Mesmo que as movimentações sejam lentas e a coreografia não seja perceptível, essas movimentações são aprendidas como passos de dança e os movimentos são estilizados. A palavra Nôgaku pressupõe que Nô e Kyogen serão apresentados juntos.

Os figurinos utilizados pelos atores desse tipo de teatro são muito sofisticados. De acordo com explicação apresentada paralelamente à performance da peça de teatro Nô *Hokazo (The Performer-Priests*, tradução oficial para o inglês, ou *Os sacerdotes performers* ou *Os sacerdotes artistas*, em tradução livre para o português), do autor Kanze Kiyokazu, há a utilização de máscaras sempre que os atores representam espíritos. Quando os atores representam personagens humanas, há a utilização de maquiagem, mas não de máscara. Há elementos de dança e elementos de enredo dramático, que fazem com que o Nô seja quase sempre classificado como teatro. Zeami Motokiyo, definidor dos princípios do Nô, em seu *Fushi Kaden*, o «regimento do Nô», defende que o ator dedicado a esse tipo de teatro deve ser ator, cantor e atuar em vários tipos de papel (Salz, 2016, p.24).

As peças de teatro Nô são narradas, assim como as peças do teatro Kabuki e do Bunraku em um estilo denominado Katari, uma narrativa que pode ser cantada ou falada. Esse estilo de narrativa é diretamente influenciado pela tradição xamânica, a partir da qual um médium recebe uma mensagem e a divulga (Tokita, 2016, p.20). As narrativas Katari trazem revelações sobrenaturais. Ao serem transplantadas do universo religioso para o universo teatral,

² Drama lírico mascarado que se desenvolveu conjuntamente com a comédia Kyogen em meado do século XIV. [Minha tradução].

mantém-se, ainda que inconscientemente, a mesma expectativa de recepção de uma mensagem reveladora ou salvífica.

Darci Kusano salienta a tridimensionalidade do teatro de bonecos japoneses, Bunraku, que divide as tarefas entre três manipuladores e um narrador. Ele considera esse tipo de teatro bastante sofisticado esteticamente e tecnicamente, destacando que: «Há uma unidade obtida através da associação de três elementos básicos e independentes». Kusano afirma ainda que existem «os bonecos operados por manipuladores silenciosos, as palavras da narração e dos diálogos recitados e cantados pelos narradores do *yoruri* e o acompanhamento musical do *shamisen*» (1993, p.30).

Para Kusano, o Kabuki apresenta uma fusão ou «assimilação» (p.221) das outras formas de teatro tradicional japoneses. O pesquisador informa também que o Kabuki possui mais de 400 anos de existência, divididos em cinco períodos. O terceiro período (segunda metade do século XVIII) está intimamente ligado ao Bunraku por fazer adaptações de peças originalmente destinadas a esse tipo de teatro. Muitas peças de Bunraku apresentadas hoje datam dessa época e foram escritas «numa linguagem poética artificial, elaborada, com algumas passagens líricas e amorosas ou comentários reflexivos, de difícil compreensão, mesmo para o público da época» (p.202).

É importante notar que durante o processo de apresentação das peças do Kyogen, Nô, Kabuki e Bunraku há um ajudante de palco visível, mas quase invisível – o Koken. Normalmente, esse colaborador é discípulo de algum mestre do tipo de teatro com o qual trabalha, e veste trajes totalmente pretos, cobrindo a cabeça com um capuz. Dessa forma, o ajudante de palco parece sumir diante da plateia, porque além dos trajes escuros, ele se posiciona atrás dos atores. O Koken também auxilia no «aparecimento» ou «desaparecimento» dos objetos cênicos, auxiliando os atores a trocarem de roupa, entre outras coisas.

Ressalta-se que atualmente os diferentes tipos de teatro tradicional japonês são assistidos principalmente por pessoas com mais de sessenta anos de idade, com a exceção do Kabuki, que tem grande alcance entre o público jovem, provavelmente por investir em inúmeros experimentos que envolvem formas contemporâneas de dramaturgia e tecnologia. Por exemplo, no Minami-za, teatro histórico de Kabuki em Quioto, constantemente as apresentações envolvem projeções e personagens de anime. Em setembro de 2021, o espetáculo *Cho Kabuki* apresentado no Minami-za apresentou uma mistura dos universos do Kabuki e da cultura pop japonesa.

Essa mistura é facilitada pelo virtuosismo dos atores e artistas envolvidos, de uma forma geral. Para Zeami, o teatro japonês é uma dança. E Barba, ao apresentar seus resultados de pesquisa em várias práticas do teatro asiático, declara também que «acima de tudo, o ator é um dançarino» e o componente essencial do teatro é a dança, também na visão de outros estudiosos do teatro (2015, p.195).³ Não é surpreendente observar a conexão do teatro tradicional japonês com o chinês. A China é de fato uma referência às artes clássicas na Ásia, o que pode ser notado sobretudo na história das artes japonesa e sul-coreana. O fascínio que Lanfang exerceu sobre Brecht e que influenciou a pesquisa de vida do estudioso alemão manifesta alguns pilares do entendimento sobre performance na Ásia.

Para Zeami, afinal, a técnica é extremamente importante. E é através da exaustão do ensaio que o corpo fica totalmente submisso à execução do ator. Tudo acaba, portanto, por acontecer quase automaticamente, tornando-se um processo muito mais físico do que racional.

Nas produções da Broadway, o ator precisa, de igual modo, ser prodigioso. Ele deve saber cantar, dançar e interpretar. É um modelo de qualidade teatral que, com certeza, apresenta várias vantagens

³ «[...] the actor is above all a dancer.» (2015, p.95).

para quem o segue. Mas o problema da inserção dos musicais da Broadway no Brasil não é a busca de inspiração na arte estrangeira. Na verdade, esse é um dos princípios basilares do modernismo brasileiro, difundido por Oswald de Andrade no Manifesto Antropofágico. O problema é, sim, tentar copiar o modelo com exatidão.

My Fair Lady foi o primeiro musical da Broadway apresentado no Brasil, em versão de Victor Berbara e Henrique Pongetti, em 1962. Em 1965 e 1969 foram apresentados os segundo e terceiro musicais da Broadway, respectivamente, *Alô, Dolly!*, com versão de Victor Berbara, e *Hair*, com versão de Renata Pallotini. Como pode ser observado, as apresentações não eram feitas todos os anos. Às vezes, havia um intervalo de anos entre uma e outra.

A partir de 2001, nota-se no Brasil (especialmente no sudeste) um aumento na apresentação de títulos de musicais da Broadway anualmente até a pandemia, quando houve uma interrupção das performances. Os musicais estadunidenses tiveram por vezes mais espectadores do que as peças nacionais e foram cópias quase que totalmente fiéis aos modelos estadunidenses.

No entanto, não é tão fácil assim entender a insistência na montagem de espetáculos musicais estadunidenses no Brasil, além do apelo comercial. Aqui há pouquíssimas escolas que oferecem formação de atores para teatro musical – nenhuma delas em nível de graduação ou pós-graduação. Alguns desses espaços são: Centro de Estudos e Formação em Teatro Musical (CEFTEM), Escola de Atores WolfMaya e o Estúdio de Treinamento Artístico, todos no Rio de Janeiro e/ou São Paulo. Não há no país, de fato, formação adequada à demanda, e o que está disponível para os *performers* que trabalham nessa área não é tão barato ou acessível; conseqüentemente, a preparação técnica de *staff* para este tipo de teatro não é homogênea. Ousa-se dizer que o teatro musical brasileiro nos moldes da Broadway não é o melhor que há para se oferecer no Brasil, tecnicamente falando. Além disso, é caro, restringe o acesso do grande público e apre-

senta inúmeras outras dificuldades, das quais citam-se algumas: é necessário tempo para conseguir autorização para a encenação e para a tradução de uma peça do exterior; normalmente, a encenação de uma peça trazida do exterior demora mais tempo do que o desenvolvimento de uma peça no Brasil. Assim, o teatro no Brasil parece retroceder a seu elitismo inicial.

Diante desse quadro, algumas características específicas do Kyogen, Nô, Bunraku e Kabuki podem inspirar o teatro nacional brasileiro a potencializar suas capacidades. Especificamente no Kyogen, a falta de maquiagem nos atores barateia a produção do espetáculo. Como defendido por Zeami, o foco nunca deve ser na produção, mas na habilidade dos atores, embora haja, nos diferentes tipos de teatro tradicional, figurinos e objetos cênicos belíssimos. No Kyogen, o personagem se apresenta à plateia e introduz a estrutura dramática. Muitas vezes o protagonista diz à plateia qual é o conflito, utilizando-se de um elemento narrativo no drama, algo que Brecht conhecia bem. Atualmente no teatro tradicional japonês, antes do espetáculo, há ainda uma introdução sobre o texto, considerando sua complexidade linguística – o japonês usado é bastante antigo e a plateia entende muito pouco sobre o que é dito no palco durante a apresentação, de acordo com depoimentos colhidos *in loco* em 2019 e 2020. No Kyogen e Nô, que usam exatamente o mesmo palco, a parte lateral do palco é favorável a momentos de confissão dos personagens para a plateia. No Kabuki, a *hanamichi* (espécie de passarela que vai desde a entrada da sala de espetáculos até o palco, atravessando o espaço ocupado pela plateia) cria uma ligação física entre os atores, desde sua chegada, e os espectadores. Sentar-se perto da *hanamichi* é caríssimo.

Considerando os pontos apresentados, ao buscar-se, durante a montagem de um espetáculo no Brasil, seguir os princípios de algumas práticas do teatro tradicional japonês com o intuito de

ampliar as características do teatro nacional, podem-se fazer as seguintes observações:

1 – O protagonista se apresenta e apresenta seu objetivo à plateia?

2 – A estória está clara do início (conflito e objetivo do protagonista)?

3 – A produção está ajudando a estória e não atraindo atenção para si?

4 – A performance inclui música com instrumentos nativos e salienta momentos intensos da estória?

5 – Os movimentos dos atores parecem coreografados, como em uma dança?

6 – Os movimentos dos atores trazem identidade visual ao espetáculo?

7 – Há proximidade física entre atores e plateia?

8 – Os atores se dirigem à plateia em algum momento?

9 – A produção está visível e atrai a atenção da plateia para o espetáculo?

10 – A voz e o corpo do ator expressam o que é falado textualmente?

Através dessas perguntas com foco prático, é possível ajustar o espetáculo a uma proposta mais conectada com as potencialidades dos atores, o contexto nacional e o histórico do grupo/equipe. Se inicialmente a pesquisa buscava coincidências entre o Kyogen e o Teatro Imagem, o tema foi significativamente ampliado, a partir da observação dos vários tipos de teatro tradicional japonês. Da mesma forma, a percepção das raízes chinesas do Teatro Narrativo no Brasil e suas similaridades com o teatro tradicional japonês motivou a criação de uma proposta para um novo momento de nacionalização do Teatro Brasileiro – um momento no qual, com

orgulho, se invista fortemente em contar a história nacional do jeito nacional, com o brilho e a arte do Brasil.

Referências Bibliográficas

- Andrade, C. de. (2014). *O exílio de Augusto Boal: reflexões sobre um teatro sem fronteiras*. 7Letras.
- Barba, E. (2015). *The Moon Rises from the Ganges: My Journey through Asian Acting Techniques*. Routledge.
- Boal, A. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Editora 34.
- Brecht, B. (1959). *A alma boa de Setsuan*. Antunes & Cia.
- Ferreira, C. O. (2008). Uma breve história do teatro brasileiro moderno. In *Revista Nuestra América*, (5), 131-143. <https://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2650/3/131-143.pdf>. Acesso em: 12 de outubro de 2021.
- Kagaya, S. & Hiroko, M. (2016). Noh and Muromachi culture. In J. Salz, (ed.) *A History of Japanese Theater*, pp. 24-61. Cambridge University Press.
- Kerry, D. (1998). *A Guide to Kyogen*. Hinoki Shoten.
- _____. (1989). *The Kyogen Book: an Anthology of Japanese Classical Comedies*. The Japan Times.
- Kusano, D. (1993). *Os teatros Bunraku e Kabuki: uma visada barroca*. Perspectiva/ Aliança Cultural Brasil-Japão.
- Rosenfeld, A. (1996). *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. Perspectiva.
- Salz, J. (2016). *A History of Japanese Theater*. CUP.
- Tokita, A. (2016). Interlude: Katari Narrative Traditions: from Storytelling to Theater. In J. Salz, (ed.) *A History of Japanese Theater*, pp. 20-23. Cambridge University Press.

(Página deixada propositadamente em branco)

UM ESCRAVO DEPOSITÁRIO FIEL

A FAITHFUL SLAVE CUSTODIAN

Regina Zilberman

Universidade Federal do Rio Grande do Sul,

Instituto de Letras

<https://orcid.org/0000-0002-0834-214X>

RESUMO: A peça *O escravo fiel*, de autoria de Carlos Antônio Cordeiro, foi encenada em 1859 no Teatro São Pedro de Alcântara, o mais importante do Rio de Janeiro. Apresenta a história de Lourenço, escravizado que, após a morte de seu senhor, procura manter a herança longe dos mal-intencionados parentes do falecido, a fim de proteger a jovem Eulália, escolhida como beneficiária daqueles bens. Machado de Assis, que iniciava sua trajetória enquanto crítico teatral, resenha o drama, elogiando seus achados e, sobretudo, o modo como o escravizado foi representado. *O escravo fiel* não foi a primeira peça a ser protagonizada por um afrodescendente escravizado, tendo sido precedido, por exemplo, por *O demônio familiar*, de José de Alencar. Mas, como tantos de seus correlatos literários, ficou completamente esquecida e permanece à espera de algum tipo de ressurreição.

Ainda que não seja uma peça abolicionista, apresenta o escravizado de modo favorável, provocando a empatia do público, em oposição às figuras da elite, ambiciosas e perversas. Cabe perguntar por que a obra, que não é pior, nem melhor que suas contemporâneas, permaneceu na sombra. Cabe igualmente verificar como atua a história da literatura, que, avalista do passado, procede à inserção de alguns

escritores e suas criações artísticas, de uma parte, e, de outra, à exclusão de outras.

Palavras-chave: escravidão, Machado de Assis, crítica teatral, história da literatura, esquecimento.

ABSTRACT: *The Faithful Slave*, written by Carlos Antônio Cordeiro, was staged in 1859 at Teatro São Pedro de Alcântara, the most important theater in Rio de Janeiro. It presents the story of Lourenço, a slave who, after the death of his master, tries to keep his inheritance away from the malicious relatives of the deceased in order to protect the young Eulália, chosen as beneficiary of those goods. Machado de Assis, who was at the beginning of his trajectory as a theater critic, reviews the drama, praising its findings and, above all, the way in which the slave was represented. *The Faithful Slave* was not the first play to be performed by an enslaved African descendant, having been preceded, for example, by José de Alencar's *The family demon*. But, like so many of its literary correlate, it has been completely forgotten and remains awaiting some kind of resurrection.

Although not an abolitionist play, it presents the enslaved in a favorable light, provoking audience empathy, as opposed to the ambitious and wicked elite figures. It is worth asking why the play, which is no worse or better than its contemporaries, has remained in the shadows. It is also important to verify how the history of literature works, which, guarantor of the past, inserts some writers and their artistic creations, on one hand, and, on the other, excludes others.

Keywords: slavery, Machado de Assis, theatrical criticism, history of literature, oblivion.

1. Prólogo

«Consciência da história dos efeitos» é a expressão formulada por Hans-Georg Gadamer (1900-2002), em *Verdade e método*, para dar conta dos eventos que, desde o passado, repercutem sobre o presente, determinando seu registro por meio da História (Gadamer, 1979).

A História da Literatura acompanha esta lógica, definindo seus marcos a partir dos fatos – obras, manifestos, declarações, exposições – que não apenas foram significativos por ocasião de sua ocorrência, mas também porque deles derivaram sequelas que ecoam no tempo.

José de Alencar (1829-1877), com *O Guarani*, de 1857, fundou o romance histórico e indianista brasileiro (a poesia de orientação indianista data de décadas anteriores) tanto em virtude de suas qualidades, quanto em consequência do reconhecimento alcançado, em termos de imitações, paródias, ampliações, críticas e contestações. Seu contemporâneo, o romance *D. Narcisa de Vilar*, assinado por Indígena do Ipiranga, pseudônimo de Ana Luiza de Azevedo Castro (1823-1869), publicado em folhetim em 1858 e, no ano seguinte, em livro, ficou sepultado por bem mais de um século até ser resgatado em 1990 pela Semprelo e, na sequência, pela Mulheres, editoras, as duas, de Florianópolis. Mas, até hoje, figura em poucas histórias da literatura, de preferência nas que se dirigem à narração da produção das escritoras nacionais.

O que explica essa e tantas outras ausências? O critério da repercussão basta para justificar o esquecimento? Quais são as políticas de esquecimento e apagamento que presidem a elaboração da história da literatura no Brasil? O que foi ou deve ser recuperado? Com que critérios e valores se faz esse resgate?

O exame de uma peça de teatro, cuja encenação foi presenciada e resenhada por Machado de Assis (1839-1908) em 1859, talvez colabore para encaminhar a resposta a tais questões.

2. Machado de Assis e *O escravo fiel*

Em 1859, Machado de Assis, então com vinte anos e alguns poemas e crônicas publicadas, sobretudo na *Marmota Fluminense* e no *Correio Mercantil*, ocupou uma coluna permanente, denominada

Revista de Teatros, em *O Espelho*, periódico dirigido por Francisco Eleutério de Sousa. A ele cabia noticiar e avaliar dramas, comédias, óperas e operetas apresentadas semanalmente na cena carioca, juízos que incluíam o teor das peças e o desempenho de atores e atrizes encarregados de dar vida às personagens.

Parecia movimentado o panorama teatral do Rio de Janeiro no período acompanhado por Machado de Assis para *O Espelho*, pois ele examina no mínimo duas encenações a cada semana, sem repetir informações. A maioria das obras provinha do Exterior, predominando as de procedência francesa, como as de Octave Feuillet (1821-1890) ou Eugène Scribe (1791-1861), e portuguesa (Ernesto Cibrão (1836-?), Mendes Leal (1820-1886) e Cesar de Lacerda (1829-1903) entre os nomes mais frequentes). Também o elenco era formado por atores e atrizes de naturalidade lusitana, como Gabriela da Cunha (1821-1882), a quem o escritor dedicou mais de um poema, e Eugênia Câmara (1837-1879), que estreava nos palcos fluminenses naquele ano, para se celebrar na década seguinte, parceira que foi de Castro Alves (1847-1871) em anos posteriores.

Podem-se registrar três dramas de autoria brasileira entre os títulos avaliados por Machado de Assis: *Cobé*, drama indianista de Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), na crônica que inaugura a série, em 11 de setembro de 1859; *Dez contos de papelotes*, de autor não identificado; e *O escravo fiel*, de Carlos Antônio Cordeiro (1812-1866).¹ As obras suscitam no crítico juízos distintos: aprecia *Cobé*; registra aspectos positivos e negativos em *O escravo fiel*; e rejeita energicamente *Dez contos de papelotes*.

Sobre *Cobé*, afirma que, ao redigir a resenha, ainda se encontra «debaixo da impressão» que lhe provocou o «excelente drama» de Macedo. A excelência decorre de seu trabalho com os versos, da ação apresentada e do «desenvolvimento». Sua manifestação traduz

¹ Sobre Carlos Antônio Cordeiro, cf. Blake, 1893, v. 2, p. 47.

entusiasmo: «Um pincel adestrado traçou com talento os caracteres, desenhou a situação, e no meio de grandes belezas, chegou a um desfecho sanguinolento, nada conforme com o gosto dramático moderno, mas de certo o único, que reclamava a situação» (Assis, 2008, p.31. A ortografia foi atualizada).

Diante de *O escravo fiel*, prefere destacar primeiramente o entusiasmo com que o público acolheu a representação: «O drama foi coberto de aplausos e seu autor chamado freneticamente à cena. É quanto basta para satisfazer o trabalho de longas noites, e laboriosos dias» (Assis, 2008, p.215), reação favorável que ele atribui antes ao tema abordado que propriamente à qualidade da peça: «Todavia, a espontaneidade destes aplausos só a justifica o instinto público que repele a escravidão; e aquela última cena, em que o escravo aparece com os foros de homem, tocou deveras nas fibras mais íntimas de alguns espectadores sérios.» (Assis, 2008, p.215).

Contudo, a emoção gerada na audiência não foi suficiente para convencer o crítico: dizendo-se «cronista (...) dos fatos teatrais» e detentor do «sentimento do gosto», bem como do «entusiasmo do belo», julga-se no dever de evidenciar inconformidade diante da construção do drama de Cordeiro: «*O escravo fiel* não parece ter um direito à estima do corpo literário. Fundado com a ideia de fazer relevar uma beleza d'alma em corpo negro, não tem desenvolvimento a par do pensamento capital.» (Assis, 2008, p.215).

A seu ver, «ideia» e «desenvolvimento» são complementares; logo, o «pensamento» de que há «beleza d'alma em corpo negro» requer desdobramento convincente, caso contrário, incide em falta de verossimilhança. Por duas vezes no mesmo parágrafo, o crítico emprega o adjetivo «inverossímil», porque julga «inconsequente(s)» episódios decisivos do enredo, como a reação tardia dos parentes de Lemos que correm atrás de seu testamento ou o fato de esse documento encontrar-se em local facilmente identificável. Também

a cena, pretensamente cômica, em que uma personagem religiosa, o padre Pedro, engana-se de chapéu, é condenada por ele:

Depois da luta entre o padre Pedro e Salgado (ambos irmãos de Lemos),² o Padre retira-se e engana-se no chapéu, levando um de pelo comum. Que a verdade do caráter levasse um sacerdote a jogar o pugilato com seu irmão, está nos princípios da escola do drama. Mas que o autor interviesse na luta, fazendo retirar-se o padre com um chapéu secular, isto é, apresentar uma dignidade da Igreja, revestida com as suas vestes sacerdotais, à gargalhada pública, é pouco de acordo com os princípios da moral que devem assistir em um povo. (Assis, 2008, p. 215)

Machado de Assis, antecipando a prática de mesclar questões de composição artística com posições moralizantes (que aparecem mais tarde em pareceres para o Conservatório Dramático e, especialmente, no exame de *O primo Basílio*, de Eça de Queirós), pormenoriza por que o episódio o desagrada: «Não é assim que a arte civiliza; em uma época de marasmo religioso e indiferença pública para os dogmas cristãos, é matar a alma, cavar o céu, derrubar o altar.» (Assis, 2008, p.215).

Talvez Machado de Assis devesse ter optado por desaprovar a mescla de elementos cômicos e trágicos na passagem de uma cena a outra, na parte final do primeiro ato: a morte de Lemos não provoca consternação, mas, pelo contrário, agudiza a ambição do irmão e do cunhado, candidatos, ambos, a herdeiros do falecido. Os princípios retóricos da época talvez repreendessem o autor, por não respeitar os limites de cada gênero; mas

² No texto impresso em 1865, a situação familiar aparece de modo diverso: Pedro é irmão de Lemos, e Salgado, seu cunhado, casado com Júlia, irmã do negociante e do sacerdote.

o cronista, sob esse aspecto, parece acompanhar o parecer de Francisco Joaquim Bittencourt da Silva (1831-1911), designado pelo Conservatório Dramático para examinar a obra antes de sua apresentação pública.

Conforme a legislação em vigor, Bittencourt da Silva, ao expor seu juízo sobre a peça, deveria levar em conta as seguintes disposições, estabelecidas por decreto imperial de 19 de julho de 1845: as cenas não poderiam apresentar «assuntos» ou «expressões menos conformes com o decoro, os costumes e as atenções que em todas as ocasiões se devem guardar»; e as obras não poderiam «pecar [...] contra a veneração à Nossa Santa Religião, contra o respeito devido aos Poderes Políticos da Nação e as Autoridades constituídas».³

Ao finalizar o parecer, o censor reconhece que a peça não feria esses pressupostos, razão por que se sente obrigado a aprová-la. Porém, expõe seu completo despreço diante do resultado dramático, observando que «o drama – *O escravo fiel* – é um trabalho de segunda ou terceira ordem, que não prima em gênero nenhum», redigido em «linguagem fraca» e «muitas vezes imprópria das personagens de cujos lábios se supõe sair.» Deixa-o igualmente insatisfeito a construção das personagens: o caráter do padre «é incerto e falso», não se sabendo se é «mau, ou se é conduzido ao erro»; o cunhado não passa de um «*espertalhão*» (destaque do autor), e Júlia mostra «estupidez»; Firmino, o filho do casal, é «um parvo com pretensões a conquistador», e Teresa, sua irmã, «idiota». Ao avaliar o protagonista, o representante do Conservatório Dramático é ainda mais enfático: ele «nada diz que o eleve, que santifique aqueles assomos

³ Cf. http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1453148/mss1453148.pdf. Acesso em 13 jul 2021. As demais citações foram extraídas deste documento. A ortografia foi atualizada.

de herói de que o revestem, mas que no drama dialogados como estão tornam-se ridículos.».

Machado não contradiz o censor no que diz respeito à figura do religioso, mostrando-se mesmo mais moralista. Porém, no conjunto, o cronista parece divergir radicalmente do parecer emanado do Conservatório Dramático, valorizando sobretudo a personagem que ocupa o lugar de herói: a seu juízo, o escravizado Lourenço emprega linguagem «adequada» (Assis, 2008, p.215) e até melhor que a das demais figuras com quem dialoga.

Enfatiza acima de tudo uma frase pronunciada por ele: «Há uma frase lindíssima, entretanto, desse mesmo negro. / – Eu sou negro mas as minhas intenções eram brancas!» (Assis, 2008, pp.215-216). Conclui então que, se «*O escravo fiel* não pode ter aspirações a ser considerado um drama de absoluto mérito», ele merece reconhecimento em decorrência das «tendências liberais do autor». Em outras palavras, o drama salva-se pelo «pensamento», ainda que «pe[que] pela manifestação» (Assis, 2008, p.216).

Ao encerrar a resenha, Machado retoma o cotejo entre ideia e construção dramática, que, na sua concepção, devem andar juntas. Quando isso não acontece, as ideias, produto das «tendências liberais do autor», bastam para garantir algum mérito à obra. Sua posição não coincide, pois, com a do censor, que só liberou a peça, porque o texto não feria a lei; de resto, só evidenciava qualidades negativas, sendo a pior a que dizia respeito ao protagonista.

Machado, pelo contrário, valoriza Lourenço por sua linguagem e comportamento, ainda que a frase que salienta – «eu sou negro, mas as minhas intenções eram brancas!» (Assis, 2008, p.216) – seja politicamente incorreta aos olhos contemporâneos. Mas talvez o exemplo não tenha sido dos melhores, porque os diálogos e a trama denunciam preconceitos racistas e escravagistas, posicionamento que, no contexto da época de encenação da peça, provavelmente não era usual.

3. *O escravo fiel*, de Carlos Antônio Cordeiro

A peça é formada por cinco atos. O primeiro abre com um diálogo entre o padre Pedro e Salgado, temerosos de que Lemos, irmão do primeiro e cunhado do segundo, nomeie como herdeira a Eulália, possivelmente sua filha ainda não reconhecida, e alforrie o escravizado Lourenço. É a essa personagem que o moribundo confia o testamento, afiançando a «dedicação e fidelidade» do serviçal (Cordeiro, 1865, p.30) e falecendo a seguir. Lourenço esconde o documento, para evitar que os familiares o destruam; porém, na falta do papel oficial, Salgado adona-se das propriedades de Lemos, ordenando que Lourenço se recolha à cozinha, «lugar dos negros» (Cordeiro, 1865, p.30) nas suas palavras, e convertendo Eulália em criada.

O segundo ato transcorre seis meses depois. O testamento ainda não foi encontrado; Lourenço e Eulália residem agora na casa de Salgado, onde passam por mau tratos. A moça é objeto da atenção de Diogo, mas a família ambiciona casar o moço com Teresa. Lourenço, por sua vez, deverá ser vendido, porque protege a garota. O escravizado reconhece que não pode se revoltar contra essa situação pungente:

Querem-me vender! Querem-me dar outro senhor! Paciência! Podem fazê-lo; porque sou escravo, e estão no seu direito: um escravo não tem escolha, e há de por bem ou por mal servir a todo aquele que o comprar. Assim sempre quiseram os brancos, que são os mais fortes! (Cordeiro, 1865, p. 48)

O terceiro ato narra as providências de Salgado: casar Eulália com o feitor e afastá-la de Diogo; e vender Lourenço para um interessado. A moça, que, sem recursos, não pode optar por recolher-se a um convento, escolhe trabalhar: «Irei servir em qualquer casa honesta,

irei dar lições a alguma família decente, que me recolherá.» (Cordeiro, 1865, p.60). E poderá fazê-lo, porque, nas suas palavras,

felizmente meu bom pai não se descuidou de minha educação: fez-me aprender tudo quanto pudesse desenvolver o meu espírito: serei forte; e, já que me privaram da riqueza, não queiram ir além constringendo minha vontade. A submissão deve ter um limite, e, quando ela excede as marcas, degenera-se em aviltamento. (Cordeiro, 1865, p. 60)

Esta alternativa não está ao alcance de Lourenço, a quem só resta recorrer a astúcia. Assim, finge sofrer de gota, quando é apresentado a seu possível comprador, que então desiste da ideia.

No quarto ato, a situação da garota piora, porque Salgado a aprisiona em seu quarto. Firmino, primo da garota, tenta assediá-la, mas é enfrentado por Lourenço. É quando ocorre o diálogo que parece ter impressionado Machado de Assis:

Firmino: Miserável! E ousas assim falar, tu, que, apesar de seres um negro...

Eulália (horrORIZADA): Oh!... (cobre o semblante com as mãos).

Lourenço: Mas as intenções do negro eram brancas. (Cordeiro, 1865, p. 85)⁴

No quinto ato, como é praxe, dá-se o desnudamento: Lourenço apresenta o testamento até então escondido; mas só consegue convencer de que o documento é legítimo, porque se socorreu do imperador:

⁴ Há uma pequena diferença entre a citação de Machado de Assis e o texto de Cordeiro, que pode ser creditada ao fato de que o cronista memorizou erradamente a frase de Lourenço. Porém, Machado assistiu a peça em 1859, e Cordeiro publicou-a em 1865; neste intervalo, o dramaturgo pode ter procedido a modificações no diálogo.

Sabendo que Sua Majestade o Imperador ouvia igualmente o grande e o pequeno, o rico e o pobre, corro a S. Cristóvão, lanço-me a seus pés, conto-lhe tudo, mostro-lhe os papéis, e ele, já comovido pelas minhas lágrimas, já convencido pelos documentos que lhe mostrava, depois de louvar a mim, a um pobre preto, quanto fizera, levou a sua extraordinária bondade ao ponto de mandar-me com um seu criado à casa do Sr. Dr. juiz dos órfãos, para que examinasse os meus papéis e desse as devidas providências. (Cordeiro, 1865, p. 101)

Graças à interferência do «escravo fiel», impõe-se o reconhecimento da filiação de Eulália e de seus direitos como herdeira, o que a torna apta ao casamento com o exemplar Diogo. Lourenço obtém a liberdade, fruto não de sua rebeldia, mas de sua submissão e lealdade, ainda que essa última o leve a confrontos com Salgado e sua família.

Não é difícil reconhecer na peça de Carlos Antônio Cordeiro rastros de *O demônio familiar*, de José de Alencar, encenada em 1858 e que talvez Machado de Assis tivesse presenciado, mas que não menciona em *O Espelho*. Também naquela comédia, Pedro, o escravizado que nomeia a peça, é ardiloso, livrando-se, graças à astúcia, de castigos e conquistando a liberdade.

A proximidade cronológica não significa que Cordeiro tenha copiado Alencar, já que ambos integram-se a uma tradição de personagens pertencentes a grupos socialmente inferiorizados que se valem de ardis e enganos para resolver problemas e assegurar sua sobrevivência. Aparecem, na condição de escravos, na comédia latina de Plauto (254 a. C.-184 a. C.?) e Terêncio (185 a. C.-159 a. C.), retornando na pele dos criados das histórias de Molière (1622-1673), Marivaux (1688-1763) e Beaumarchais (1732-1799), na França, e de Antônio José da Silva (1705-1739), em Portugal. Ocupam o papel do *trickster* na mitologia europeia; mas podem ser associados a

Exu, entidade mágica encontrável em religiões de matriz africana e incorporada à religião cristã por sacerdotes atuantes no Brasil colonial, que o identificaram ao demônio.

Não por acaso Alencar deu seu nome à peça que ele protagoniza; mas Lourenço é igualmente um «demônio familiar», e em ambos os dramas a entidade tem um papel benéfico, especialmente na trama proposta por Carlos Antônio Cordeiro, quando alcança o reconhecimento de Eulália como herdeira e a própria liberdade. Atinge, assim, patamar de ente mágico, ao providenciar a ponte entre dois mundos à primeira vista inconciliáveis, o dos senhores, detentores do poder, e o dos subalternos, sejam escravizados ou mulheres pobres.

A proximidade com a comédia aparece em outros momentos de *O escravo fiel*, como no episódio da troca dos chapéus, bem como na cena do terceiro ato, quando Lourenço, simulando um ataque de gota, assusta seu provável comprador, que comenta: «Felizmente teve o ataque em muito boa ocasião. À vista disto, já vê que está desfeito o negócio, porque o preto não me serve.» (Cordeiro, 1865, p.74).

O escravo fiel incorpora, porém, cenas dramáticas, justificando o comentário de Francisco Joaquim Bittencourt da Silva, para quem a peça «não prima em gênero nenhum». Passagem dramática típica é a que abre o quarto ato, quando Eulália, confinada em seu quarto, é assediada por Firmino, seu primo, sendo salva pela intervenção de Lourenço. Reproduz-se aqui a história de Cinderela, já que a moça órfã é obrigada a residir com os tios, que almejam afastá-la de Diogo, designado para esposo de Teresa, conforme os planos de Salgado e Julia. As proximidades são tão evidentes, que Lourenço não resiste ao comentário metalinguístico: «Não sabe a história da gata borralheira, que chegou a casar-se com um príncipe? pois faça de conta que é a sua história» (Cordeiro, 1865, p.38). Contudo, nessa narrativa, é o escravizado que faz o papel da fada madrinha, acentuando mais uma vez suas propriedades excepcionais, antecipadas por sua proximidade com o diabólico Exu.

As ações praticadas por Lourenço justificam o título da peça: ele é efetivamente o escravizado fiel que faz o que pode para garantir a execução do desejo de seu ex-senhor, o falecido Lemos – o de que Eulália fosse sua herdeira, fruto de uma relação com uma senhora residente em São Paulo. Mas não se reduz a essa qualidade, porque o testamento garante sua alforria, o que explica esforços como o de aprender a ler, a fim de entender o que está escrito no legado de Lemos, objetivo alcançado por ele em seis meses (o que justifica o *gap* cronológico entre o primeiro e o segundo ato). Além disso, vale-se de sua inteligência tanto para prejudicar a venda programada por Salgado, quanto para solicitar a proteção do Imperador, que garante a ele o acesso ao juiz dos órfãos, nas cenas finais.

É assim que o podem ver espectadores e espectadoras da peça (é importante que, em sua resenha, Machado dirija-se às leitoras, na hipótese de que elas compusessem a plateia do teatro), contrariando o discurso dos homens brancos e proprietários que participam do enredo: Pedro denuncia com palavras pejorativas, no primeiro ato, a influência que Lourenço exerce sobre seu senhor: «Esse crioulo constantemente o tem acompanhado, e está muito em dia com todos os seus negócios. Seu fiel, seu cobrador, seu braço direito, parece que ninguém, melhor do que ele, nos poderia tirar das dúvidas» (Cordeiro, 1865, p.13). Replica Salgado, igualmente indignado perante a hipótese de pedir socorro ao escravizado: «E quer que admitamos um terceiro no segredo? E sobretudo um negro!... Um escravo?» (Cordeiro, 1865, p.13). Firmino também expõe sua visão preconceituosa: «Meu pai, Lourenço é crioulo, e muito ardiloso; quem nos diz a nós, que ele seja o portador de recados e cartinhas de algum meliante para Eulália?» (Cordeiro, 1865, p.42).

Lourenço, para o trio de vilões, é o «crioulo», o «negro», o «escravo». Lemos, provavelmente, não o percebia de modo similar, a se acreditar no depoimento do protagonista:

Poderão tratar-me como este me tratava? Qual! Meu senhor foi sempre tão bom... que nunca me tratou como escravo, e sim como seu filho... Tinha em mim toda a confiança... eu cuidava todos os seus negócios e nunca a sua boca achou uma só palavra para repreender-me. (Cordeiro, 1865, p. 15)

Mais adiante, comenta Lourenço a propósito das atitudes de Lemos para consigo:

Esse homem tão bom que, sendo eu seu escravo, me carregou muitas vezes e sempre me tratou como filho? Deserdar uma menina tão boa que, sem olhar para a minha cor, era o mesmo que se fosse minha filha? nunca, nunca! sou preto, é verdade!... sou escravo; mas debaixo desta pele negra meu coração é de homem. O ser agradecido não foi só inventado para os brancos; um pobre preto pode também pagar a seus benfeitores. (Cordeiro, 1865, p.19).

No discurso de Lourenço aflora a concepção de que há dois modos de tratar os afrodescendentes: como «escravos» ou como «filhos». No primeiro caso, leva-se em conta a «pele negra»; no segundo, o coração, que é «de homem». A humanidade não depende da cor da pele, e reconhecê-la gera gratidão e fidelidade, mesmo quando originária de pessoas humildes: «um pobre preto pode também pagar a seus benfeitores», comenta Lourenço.

Na divisão de papéis proposta por Carlos Antônio Cordeiro, tem-se, pois, os bons e os maus senhores, papéis desempenhados respectivamente por Lemos, de uma parte, e Salgado e padre Pedro, de outra. Dos bons senhores resultam escravizados fiéis e gratos, mesmo na ausência de seus proprietários. Na aceção explicitada pelo enredo e pelos diálogos, escravizados são moldáveis, cabendo a função educativa aos senhores, mesmo que postumamente, já que

é a ação de Lemos que estimula Lourenço a aprender a ler, para defender seus direitos e os de Eulália.

É possível reconhecer ecos de *A cabana do pai Tomás* na representação dos senhores e de suas relações com os escravizados. A circulação daquele romance nos anos 1850 brasileiros foi significativa (Ferretti, 2017; 2020; Guimarães, 2013), de que são exemplos textos de Nísia Floresta, como *Opúsculo humanitário* e *Páginas de uma vida obscura*. Também Domingos, o protagonista dessa novela, passa de mão em mão, alternando-se entre bons senhores e maus senhores, a quem ele presta serviços invariavelmente de modo cordato e conformado.

Nesses casos, traduzidos no romance de Harriet Beecher Stowe, no folhetim de Nísia Floresta e na comédia (ou drama) de Carlos Antônio Cordeiro, não há um projeto abolicionista. As personagens afrodescendentes aguardam algum tipo de liberdade – que é ou não concedida, a alternativa dependendo de quem é o senhor da hora. Se há alguma reivindicação, é a de que se reconheça a humanidade do escravizado – isto é, de que, sob a pele negra, identifique-se um «coração» – o que incide em um tratamento adequado, de que resultam bons frutos, como a fidelidade e a subserviência.

Tratar bem a um escravizado é tratá-lo como um «filho». «Filha» é Eulália, reconhecida apenas quando Lemos se encontra em estágio terminal. Até então, residia em sua casa como agregada e trabalhava como servente. A mãe é mencionada apenas indiretamente, «uma senhora» (Cordeiro, 1865, p.18) de São Paulo que Lemos visitava esporadicamente, e não é inverossímil que fosse afrodescendente (forra ou livre), o que explicaria por que não se converte em esposa do negociante carioca. Eulália é, pois, «cria da casa», situação compartilhada provavelmente com Lourenço, que lembra que Lemos o «carregou muitas vezes». Portanto, vivia, desde pequeno, junto a seu proprietário, fator que alimentava a confiança e dependência mútua.

Machado de Assis, em sua resenha, identifica as questões mais importantes expostas pelo espetáculo: explica a razão dos aplausos, ao observar que «o instinto público [...] repele a escravidão»; e destaca que, na última cena, «o escravo aparece com os foros de homem». Para o jovem crítico, este é o aspecto que resgata a obra, porque «toc[a] deveras nas fibras mais íntimas de alguns espectadores sérios».

Comover a audiência com sentimentos dignos de «espectadores sérios» é, para Machado de Assis, sintoma de qualidade. É sinal de empatia para com as pessoas em situação de fragilidade ou de inferioridade em razão de seu gênero, posição social ou etnia. No ano seguinte, parece ter passado por experiência similar, a se acreditar no que escreve a respeito de sua reação às cenas finais do drama *Mãe*, de José de Alencar, que presenciou em 1860 e que confessou em 1866:

Não diremos, uma por uma, todas as belas cenas deste drama tão superior; demais, seria inútil, pois que ele anda nas mãos de todos. Uma dessas cenas é aquela em que Joana, para salvar o futuro sogro do filho, e, portanto, a felicidade dele, procura convencer ao usurário Peixoto de que deve socorrer o moço, sobre a sua hipoteca pessoal. Nada mais pungente; sob aquele diálogo familiar, palpita o drama, aperta-se o coração, arrasam-se os olhos de lágrimas.⁵

O escravo fiel parece sinalizar o limite até onde poderiam avançar os letrados simpatizantes de causas anti-escravistas. Mas a impressão pode ser falsa, pois data de 1859 a publicação de *Primeiras trovãs*

⁵ Assis, M. de. (1866). Semana Literária. In *Diário do Rio de Janeiro*. Ano XLVI, (62), p. 1. 12 de março de 1866. http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=094170_02&pasta=ano%20186&pesq=%22horror%20pela%22.

burlescas, de Luiz Gama, obra em que denuncia o racismo na sociedade brasileira e sua revolta diante da classe dominante no país:

Desculpa, meu caro amigo,
Eu nada te posso dar;
Na terra que rege o *branco*
Nos privam té de pensar!...
Ao peso do cativoiro
Perdemos razão e tino,
Sofrendo barbaridades,
Em nome do Ser Divino!!
.....
E quando lá, no horizonte,
Despontar a Liberdade;
Rompendo as férreas algemas
E proclamando a igualdade,
Do chocho bestunto
Cabeça farei;
Mimosas cantigas
Então te direi. –
(Gama, 1944, pp. 35-36).

Gama é, contudo, afro-brasileiro que, escravizado, lutou nos tribunais por sua liberdade. Cordeiro provém da elite branca que, ao contrário de Gama, não teve dificuldades para completar seu curso de Direito e acomodar-se ao sistema cultural do país, tendo produzido inúmeros livros sobre leis e jurisprudência publicados ao longo do século XIX.

Machado de Assis, em suas resenhas para *O Espelho*, não manifestou a audácia do *Orfeu de Carapinha*, como se autodesignava o autor das *Primeiras trovas burlescas*. Diante, porém, de uma audiência formada por pessoas brancas – ou que se tinham por brancas – ele

não deixou passar a questão do escravismo, que apresenta sob o prisma da rejeição, solidarizando-se com as ideias, mas não com o desenvolvimento delas no enredo de *O escravo fiel*.

A simpatia exposta por Machado de Assis – e de contemporâneos que, sobretudo no *Correio Mercantil*, debateram virtudes e defeitos de *O escravo fiel* – não bastou para garantir sua permanência no horizonte da história da literatura brasileira. Ainda que publicado o texto em livro, em edição de 1865 e em outra edição não datada, também do século XIX, a peça de Carlos Antônio Cordeiro tornou-se figurinha rara de nosso passado artístico.

Aos defeitos e insuficiências do enredo talvez se pudesse atribuir o esquecimento da obra. Provavelmente, porém, a causa não é essa, e sim a dificuldade que tem a sociedade brasileira – e, por extensão, sua cultura elevada – de lidar com o passado escravista. Assim, autores afrodescendentes ficaram marginalizados (o resgate da obra de Luiz Gama é muito recente); e ignorados produtos literários que colocassem escravizados na condição de protagonistas, mesmo quando provenientes de dramaturgos ou ficcionistas de procedência majoritariamente europeia.

A «consciência da história dos efeitos» jogou, neste caso, do lado dos poderosos. E esses calaram seus oponentes, mesmo quando suas vozes eram tímidas, como a de Carlos Antônio Cordeiro.

Referências Bibliográficas:

- Assis, M. de. (2008 [1859-1960]). Revista de Teatros. In: *O Espelbo*. Revista semanal de literatura, modas, indústria de artes. Biblioteca Nacional.
- Blake, A. V. A. S. (1893). *Diccionario bibliographico brasileiro*, V. 2.. Imprensa Nacional.
- Cordeiro, C. A. (1865). *O escravo fiel*. Tipografia de Pinheiro & Comp.
- Ferretti, D. J. Z. (2017). A publicação de *A cabana do Pai Tomás* no Brasil escravista. O «momento europeu» da edição Rey e Belhatte (1853). *Vária História*, 33(61).

- _____. (2020). A escravidão e a «verdade» do romance: primeiras leituras e usos públicos de *A cabana do pai Tomás no Brasil* (1852-1858). *Revista de História*, (179). <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2020.159279>.
- Gama, L. (1944). Primeiras trovas burlescas. In: L. Gama, *Trovas burlescas e escritos em prosa*. [Texto organizado por Fernando Góes]. Cultura.
- Guimarães, H. de S. (2013). Pai Tomás no Romantismo brasileiro. *Teresa*. Revista de Literatura Brasileira, 12-13, pp. 421-429.
- Gadamer, H. G. (1979). *Verdad y metodo*. Sígueme.

(Página deixada propositadamente em branco)

CARNIS FACĚRE. APROXIMAÇÃO HUMANO-ANIMAL E CORPOS TORTURÁVEIS NA LITERATURA BRASILEIRA DA DITADURA

CARNIS FACĚRE. HUMAN-ANIMAL RAPPROCHEMENT AND TORTURED BODIES IN BRAZILIAN DICTATORSHIP LITERATURE

Marianna Scaramucci

Facoltà di Lettere e Filosofia,
Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture e Mediazioni
<https://orcid.org/0000-0001-6626-9748>

RESUMO: A separação humano-animal é uma separação pré-histórica, que, afirma Giorgio Agamben, tem uma função eminentemente política: a de produzir a ideia de humano. Em termos biopolíticos, esse é o conflito primário que determina e governa todo outro conflito. A máquina antropológica tem sido capaz de produzir a escala hierárquica cujo degrau mais baixo é ocupado pelo Animal, corpo sacrificável, não-sujeito. Nos regimes totalitários, a violência do Estado atua sobre o humano, replicando as condições de aniquilação que a humanidade reserva ao Animal. Em páginas literárias como as de *K. Relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski, que reelaboram os traumas da tortura e do desaparecimento na sociedade brasileira sob o regime militar, é possível detectar os rastros de uma «desumanização» que é resultado dessa separação primária. A redução do ser humano a «mera carne» – torturada, dissecada, dispersa – nos leva até às fronteiras do impolítico, onde a carne, como matéria selva-

gem e inorgânica (Esposito), é a substância na qual o ser humano é despolitizado.

Palavras-chave: ditadura brasileira, Bernardo Kucinski, tortura, questão animal, carne.

ABSTRACT: The prehistoric human-animal separation, states Giorgio Agamben, has an eminently political function: that of producing the idea of the human. In biopolitical terms, this is the primary conflict that determines and rules all the others. The «anthropological machine» has been able to produce the hierarchical scale whose lowest rung is occupied by the Animal, an expendable body, a non-subject. In totalitarian regimes, State violence acts on the human replicating the conditions of annihilation that humanity directs to the Animal. In literary works such as *K. Relato de uma Busca*, by Bernardo Kucinski, which re-elaborate the traumas of torture and disappearance in Brazilian society under the military regime, it is possible to detect the traces of a «dehumanization» that is the result of this primordial separation. The reduction of the human being to «mere flesh» – tortured, dissected, dispersed – drives us to the borders of the non-political, where flesh, as wild and inorganic material (Esposito), is the substance in which the human being is depoliticized.

Keywords: brazilian dictatorship, Bernardo Kucinski, torture, animal question, meat.

1. Literatura da ditadura e questão do animal

Este artigo nasce de um encontro de interesses. É o encontro entre as páginas da literatura brasileira recente que tratam os traumas da ditadura e o grande âmbito de debate filosófico e crítico em volta da «questão do animal». E é o encontro de duas vertentes de pesquisa, a pesquisa sobre a literatura que no Brasil reelabora as violações dos direitos humanos que ocorreram durante a ditadura e outro âmbito de reflexão, um dos mais urgentes ao meu ver, que

é o repensamento da relação humano-animal e a crítica do especismo. Esta reflexão surge de umas perguntas que se desprendem do ponto de intersecção entre estas duas linhas de investigação: pode a crítica da relação humano-animal iluminar as dinâmicas e as lógicas dos dispositivos do terrorismo de estado narrados nas páginas da literatura de testemunho? Dito de outra forma, o que acontece se pensarmos nos corpos torturáveis e torturados pela ditadura – esses corpos que clamam por serem «vistos» e «escutados» na literatura – à luz das noções que nos providencia o pensamento sobre a questão do animal?

2. Tecnologias da repressão

Dentro do âmbito da literatura brasileira recente que trabalha as sequelas da ditadura militar, vou centrar minha análise na escrita do desaparecimento e da tortura, e vou pensar nestas duas práticas a partir de algumas características, ou «qualidades», precípuas. No contexto das ditaduras que se espalharam no Brasil e no Cone Sul latino-americano na segunda metade do século XX, os crimes de tortura e desaparecimento podem ser interpretados, em termos faucaultianos, como *dispositivos* da violência de estado.

Como resume Giorgio Agamben – retomando Foucault – o dispositivo é:

- a) um conjunto heterogêneo que inclui [...] discursos, instituições, edifícios, leis, medidas policiais, proposições filosóficas, etc. O próprio dispositivo é a rede que se estabelece entre esses elementos.
 - b) o dispositivo sempre tem função estratégica e está sempre inscrito em uma relação de poder.
 - c) como tal, resulta da intersecção de relações de poder e relações de conhecimento.
- (2006, p. 7, trad. nossa)

Os dispositivos que mais claramente relacionam-se com o poder são prisões, manicômios, escolas, fábricas, disciplinas (Agamben, 2006, p.22), mas potencialmente o termo pode ser estendido a uma grande heterogeneidade de âmbitos. No caso do desaparecimento e da tortura, estamos perante duas redes de conhecimentos e de práticas que tiveram uma aplicação *sistemática* e uma sofisticação *tecnológica*, e que foram estrategicamente estudadas e atuadas para o exercício e a conservação do poder ditatorial. Como bem entendeu Pilar Calveiro estudando o caso argentino, o sistema do desaparecimento se configurou como uma «tecnologia do poder» (2004, p.70), com seus instrumentos, suas linguagens, suas práxis. O poder desaparecedor formou parte daquelas tecnologias que para Foucault «regulam a conduta dos indivíduos e os submetem a determinados fins ou domínios externos, dando lugar a uma objetivação do sujeito» (2004, p.13, trad. nossa). Por outro lado, como assinalaram os compiladores do *Projeto: Brasil Nunca Mais*, em ditadura «a tortura foi regra, e não exceção, nos interrogatórios de pessoas suspeitas de atividades contrárias aos interesses do Regime Militar. Tal prática generalizada encontra amparo e fundamento ideológico na Doutrina de Segurança Nacional» (1985, p.2). Essa evidência foi reafirmada décadas mais tarde pela Comissão Nacional da Verdade, que demonstrou como no Brasil a tortura se exerceu através de «metodologias sofisticadas», praticadas em estabelecimentos montados especificamente para esse fim, dotada de uma «nomenclatura» própria, configurando assim um verdadeiro «campo de conhecimento» (Osimo, 2018).

Mas tortura e desaparecimento são dispositivos cuja ação violenta se exerce primeiramente no corpo. E de uma forma muito específica, pois através deles o poder se encarrega alternativamente de «torcer», «dissecar», «despedaçar», «desaparecer» os corpos, atuando sobre eles um processo de desmembramento e aniquilação altamente

tecnologizado. Este processo tem a ver – em última instância – com uma parte do corpo bem definida e ao mesmo tempo altamente escorregadia do ponto de vista conceitual, isto é, a *carne*.

E é justamente a partir da carne que vou sugerir uma intersecção entre narrativa da tortura e do desaparecimento e a questão do animal. Pois, se uma das precípuas características da tortura e do desaparecimento é a de trabalhar na carne, cabe perguntar, o que é exatamente esta carne? Ela tem alguma coisa a ver com aquela *outra* carne em que os animais não humanos são reduzidos, por milhões a cada minuto, pela indústria da alimentação?

Na minha reflexão vou me centrar em dois aspectos: primeiramente vou interrogar as páginas do romance *K. Relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski, que associam a figura do animal e da carne ao processo de desaparecimento dos corpos dos presos, para deixar emergir as possíveis conexões entre estes elementos. Em segundo lugar vou sugerir uma linha interpretativa para encarar as narrativas da tortura – como as de Renato Tapajós, Beatriz Bracher, Rosângela Vieira Rocha e Kucinski – a partir da noção filosófica de carne como ponto de intersecção, ou *indecidibilidade*, entre animais humanos e não humanos.

3. O referente ausente

Em *K. Relato de uma busca*, um dos maiores romances brasileiros recentes da ditadura e do desaparecimento, encontramos um capítulo protagonizado por um animal: «A cadela» (2011, pp.65-67). Os militares que se encarregaram do desaparecimento de Ana Rosa Kucinski e do marido Wilson Silva tinham estudado a fundo a vida e os hábitos dos dois militantes. Mas tinham esquecido um particular: os dois tinham uma cadela. «O que fazer com a cadela?», pergunta-se o militar colaborador da operação de desa-

parecimento do casal. «Não tínhamos pensado na cadela» (Ibid., p.65). O animal agora fica com ele no quartel, à espera de uns humanos que nunca vão voltar:

Já são seis dias, não come nem morre, fica ali, aplastrada, de orelhas caídas, fingindo de morta, se a gente chega perto, rosna, cachorra filha da puta, como se estivesse acusando, como se soubesse de tudo; só se mexe quando a porta abre. Esperta e de ouvido aguçado, muito antes de a porta abrir já sabe que vai abrir e levanta num pulo, de orelha eriçada; decerto pensa que são os donos chegando, quando vê que não são, desaba. Toda vez é assim, levanta de um pulo, toda assanhada, depois desaba, burra, não sabe que eles nunca mais vão voltar. (Kucinski, 2011, pp. 65-66)

Essa espera corrói a consciência do militar que passa suas horas junto com ela, como se o silêncio do animal guardasse a verdade sobre a morte horrível dos dois presos:

O pior é à noite: essa filha da puta chora sem parar, parece de propósito para a gente não dormir, ganindo a noite toda; eu não entendo o chefe, durão, mas quando falo que sobrou a cadela, que é perigoso, faz que não escuta. (Ibid., p. 66)

No expediente literário da cadela, Kucinski encontra a modalidade para introduzir um problema de ordem moral: o chefe, que não tem piedade pelos humanos, mostra ter imensa compaixão pelo animal. Quando o subordinado propõe «sacrificar a cadela», porque pode ser uma pista que conduz à identidade dos desaparecidos, o chefe reage com violência: «me chamou de desumano, de covarde, que quem maltrata cachorro é covarde» (Ibid., p.67). O subordinado fica chocado com esse paradoxo: «Quase falei pra ele:

e quem mata esses estudantes coitados, que têm pai e mãe, que já estão presos, e ainda esquarteja, some com os pedaços, não deixa nada, é o quê?» (Ibid., p.67).

De um ponto de vista moral, o problema apresentado por Kucinski parece remeter para a mitologia da compaixão nazista para com os animais – mitologia bem desconstruída por Elizabeth Hardouin-Fugier (2002; 2019) no seu estudo sobre a propaganda nazista, e a sua sobrevivência, em relação à hipotética vocação dos nazistas para o animalismo –, assim o chefe-algoz se parece à imagem propagandística de um Hitler *Tierliebhaber* (amigo dos animais). Mas o que é mais interessante para a nossa discussão, é que nesta passagem, pela primeira vez (ocorrerá só uma vez mais, quase no final do romance), a narrativa mencione em detalhe os procedimentos sanguinários que a ditadura empregou para fazer desaparecer os corpos dos presos: os esquartejamentos, os corpos desmembrados e feitos em pedaços. E aqui, também pela primeira vez na narrativa, aparece a palavra «carne».

Enquanto o militar convive com a cadela o tempo todo, como com um remordimento de consciência que não deixa de torturá-lo, o chefe só passa pelo local por ocasião da chegada de novos presos, presos que para ele são «carne»: «o chefe só vem aqui quando chega algum preso novo. Carne nova – ele fala – arranca o que quer, manda liquidar e vai embora. Mas nós ficamos aqui o tempo todo, com essa cadela nos atormentando» (Kucinski, 2011, p.67).

Num capítulo dedicado a um animal, Kucinski insere pela primeira vez a referência aos presos como «carne». Porquê? Voltamos assim à pergunta inicial, essa carne tem alguma coisa a ver com o animal? Esta proximidade na narrativa parece nos sugerir, pelo menos implicitamente, alguma relação.

Nas palavras do chefe os presos são «carne nova»: a privação do nome, a evitação de qualquer referência ao estatuto da pessoa, à identidade, e a sua substituição pelo substantivo «carne» lembra

de perto o que Carol Adams chama de «referente ausente». Adams, analisando as relações entre os relatos das mulheres vítimas de violência sexual e carnivorismo, explica como o próprio conceito de carne implique que, tanto na linguagem como na construção cultural, o referente animal – o sujeito do qual a carne é extraída – desapareça. No segundo capítulo do seu *A política sexual da carne*, Adams explica que, para existir, o conceito de carne produz um referente ausente: os animais.

Os animais tornam-se ausentes por meio da linguagem que renomeia os corpos mortos antes de os consumidores os comerem. [...] O referente ausente nos permite esquecer o animal como uma entidade independente; além disso, nos capacita a resistir aos esforços para tornar presentes os animais. (Adams, 2012)

Relendo as palavras do torturador de Kucinski, e parafraseando a Adams, poderíamos então dizer que os presos tornam-se ausentes por meio da linguagem que renomeia seus corpos antes de usá-los para extrair informações. E tornam-se ausentes por meio de um substantivo que procede justamente do léxico do carnivorismo, do matadouro. Este é o elemento mais significativo, o emprego metafórico do animal enquanto referente ausente. Adams reconhece vários modos pelos quais os animais se tornam referentes ausentes, um desses é metafórico: «os animais se tornam metáforas para descrever as experiências humanas. Nesse sentido metafórico, o significado do referente ausente deriva da sua aplicação ou da referência a algo mais». Nas palavras do chefe, portanto, o animal é duplamente esquecido: é relegado numa não-existência enquanto a cultura o transforma em carne – produto de consumo alimentar – e é esquecido uma segunda vez – consumo metafórico –, quando a sua condição de «carne» é usada para se referir à condição dos presos. Ainda assim, o animal está extraordinariamente presente, e

é o que nos lembra, quase de forma subliminal, a protagonista do capítulo, a cadela¹.

Acho que esta cadela, cujo sofrimento protagoniza o capítulo, não nos fala apenas daquela cisão, daquela profunda separação pré-histórica entre *humanitas* e *animalitas* que, como nos explica Giorgio Agamben (2002), teve a função histórica e política de produzir a ideia de humano. Na presença deste animal não parece emergir a alteridade absoluta, mas dela se desprende uma dinâmica de reconfiguração dos parâmetros de proximidade, distanciamento e contato entre humano e não humano, que abre para o plano da crítica da ordem biopolítica. A cadela entra na narrativa com seus olhos, seu rosno, seu choro, seu sentir, seu pensar, é inscrita a partir de uma subjetivação que desencadeia uma fratura no limiar entre humano e animal. E a referência à carne neste capítulo parece justamente ir nesta direção, na direção do questionamento da ordem biopolítica na zona de contato entre *humanitas* e *animalitas*.

Como explica Gabriel Giorgi, em tempos recentes assistimos a um «deslocamento chave» na representação do animal na cultura:

o animal começa a funcionar de modos cada vez mais explícitos como signo político. Muda de lugar nas gramáticas da cultura e ao fazê-lo ilumina políticas que inscrevem e classificam corpos sobre ordenamentos hierárquicos e economias da vida e da morte – isto é: os ordenamentos biopolíticos que “produzem” corpos e lhes atribuem lugares e sentidos no mapa social. (2016, p. 10)

Pois, esse animal, que sempre tem funcionado na representação cultural como signo de uma «alteridade heterogênea», se aproxima,

¹ Importa mencionar, pelo menos de passagem, que o nome da cadela – Baleia – remete evidentemente para outra referência: a cachorra protagonista de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos (1938). Mais uma sinal da tensão do autor em direção a uma aproximação humano-animal na representação da história violenta do Brasil, tal como acontecia no romance de Ramos.

e sua figura vem a desestabilizar as fronteiras entre as vidas que, no sentido de Butler, contam ou não contam, vem a iluminar a distribuição biopolítica «entre *as vidas por proteger e vidas por abandonar*» (Giorgi, 2016, p.12). Giorgi repara em que

certos percursos da cultura das últimas décadas inscrevem o animal, e os espaços de relação, tensão ou continuidade entre o humano e o animal, para interrogar, e frequentemente contestar, a partir desse terreno as biopolíticas que definem formas de vida e horizontes do vivível em nossas sociedades. (pp. 11-12)

Embora na narrativa de Kucinski este aspecto pareça talvez apenas subliminarmente sugerido, na construção do capítulo parece-me impossível não notar a tensão, o diálogo, a recíproca interrogação, entre a protagonista animal e a noção de «carne» referida aos presos nas palavras de quem se encarrega de «extrair» informações e «mandar liquidar». Me parece que aqui, como escreveu Giorgi, a função da distância-proximidade humano-animal seja a de «trazer à tona o ordenamento político dos corpos».

4. A carne e o matadouro

Esta função de questionamento do bio/necro-poder através do referente animal emerge também em outro momento do romance, quase no final, quando pela segunda e última vez aparece o termo «carne». Acontece no capítulo «A terapia», no qual assistimos a uma sessão de psicoterapia, onde a jovem Jesuína Gonzaga, faxineira que na narrativa esteve empregada no local onde Ana Rosa Kucinski foi detida e desaparecida, relata à terapeuta as memórias traumáticas daquela experiência. Nos últimos, trágicos, instantes da sessão

emergem as lembranças mais impressionantes, que têm a ver com o ocultamento dos corpos dos presos:

Então desci até lá em baixo, fui ver. A garagem não tinha janela, e a porta estava trancada com chave e cadeado. Uma porta de madeira. Mas eu olhei por um buraco que eles tinham feito para passar a mangueira de água. Vi uns ganchos de pendurar carne igual nos açougues, vi uma mesa grande e facas igual de açougueiro, serrotes, martelo. É com isso que tenho pesadelos, vejo esse buraco, pedaços de gente. Braços, pernas, cortadas. Sangue, muito sangue. (Kucinski, 2011, p. 129)

O léxico escolhido por Jesuína não pode escapar do emprego do campo semântico do matadouro: o que ela viu é um cenário que remete no seu complexo para o teatro horrífico do açougue, com seus instrumentos, a mesa, os ganchos, os serrotes, o martelo, e depois os corpos dissecados, o sangue...

Stephen Thierman, em «Apparatuses of Animality: Foucault Goes to a Slaughterhouse», propõe uma reflexão que origina dos conceitos foucaultianos para desembocar na ideia de «dispositivos da animalidade», entendidos como aqueles «lugares institucionais» nos quais os animais são implicados (2016, p.8, trad. nossa). Lugares que, tal como nos dispositivos que regulamentam as relações humanas – manicômios, prisões, etc. – têm as mais várias funções e colocações arquitetônicas. Uma dessas é o matadouro. Como observa Thierman,

Não resulta difícil descrever o matadouro em termos foucaultianos, ou seja como um lugar do poder disciplinar (e do domínio) no qual uma multidão de corpos é feita dócil. Esses corpos são o objetivo do poder e, como tais, são submetidos, utilizados e transformados. (2016, p. 22, trad. nossa)

A analogia realizada pela narrativa entre o matadouro e o lugar onde os corpos dos presos são desmembrados é menos lógica do que complexa. O referente imediato para conceptualizar esse horror é o espaço em que a violência sobre animais é culturalmente instituída e tecnologicamente organizada. Neste caso, nos encontramos frente a uma dupla forma de «objetualização» ou «reificação». Se em todo dispositivo, em palavras de Foucault, se verifica uma objetualização do sujeito, neste caso, a reificação dos presos, desindividualizados no contexto da detenção, se desdobra numa outra reificação, a do animal que perde qualquer conotação individual no processo que o torna carne. Voltando a Carol Adams, «A objetualização permite ao opressor ver outro ser como um objeto», e é graças a este processo que se torna possível «a fragmentação ou o brutal esquartejamento e finalmente o consumo». Só depois da fragmentação dos corpos animais, e depois deles serem «renomeados», é que se torna possível o consumo: «o consumo real do animal, agora morto, e o consumo metafórico do termo «carne»» (Adams, 2012).

Na passagem do romance em que são evocados os corpos dos presos dissecados para serem desaparecidos, o referente (ausente e presente) não pode não ser o açougue, a correlação não pode não ser a carne do matadouro. E das muitas implicações que o matadouro tem do ponto de vista conceitual, ou das muitas «operações» aritméticas que, nas palavras de Massimo Filippi, formam parte do «cálculo do matadouro», emerge aqui «a mais terrível e definitiva», a operação matemática da *divisão*. Uma divisão que é «antes de mais nada desmembramento material dos corpos, resultado final do cálculo do matadouro» (2015, p.25, trad. nossa).

Esse desmembrar, esse ato de retalhar e fragmentar o corpo é a operação do matadouro mais diretamente relacionada com a ideia de «desaparecer». Como explica Adams: «a essência do retalhamento é fragmentar o animal em pedaços suficientemente pequenos para poderem ser comidos. Os equipamentos [...] fazem

desaparecer o referente, graças a eles ocorre o desaparecimento completo de criaturas inofensivas». Para fazer isso são necessárias ferramentas, é necessária uma tecnologia: «Hannah Arendt afirma que a violência sempre precisa de equipamentos. [...] Os grandes matadouros usam 34 tipos diferentes de faca» (Adams, 2012). Desaparecimento e matadouro entrecruzam-se neste ponto como tecnologias políticas dos corpos, como dispositivos mortíferos de objetualização e aniquilação, com seus instrumentos que trabalham no corpo como capacitadores de uma operação de desmembramento e de desaparecimento: o dispositivo desaparecedor é uma «linha de desmontagem» (Adams) que produz, tecnologicamente, uma inexistência.

Para além disso, tanto o dispositivo do matadouro como aquele do desaparecimento devem estar fora da vista:

De modo geral, se entramos num matadouro, fazemos isso por intermédio de alguém que ali entrou para nós. No início do século, Upton Sinclair entrou no matadouro para seus leitores. [...] Nas primeiras páginas do livro, *Jurgis*, o trabalhador cuja consciência em expansão evolui em *The Jungle*, visita um matadouro. Um guia o acompanha por toda parte e ele experimenta o que «era como um terrível crime cometido numa masmorra, tudo inobservado e ignorado, enterrado fora do alcance da vista e da memória». (Adams, 2012)

Nas palavras de Sinclair voltamos a assistir a uma comparação entre o açougue e os lugares de detenção, mas desta vez na direção contrária, pois a prisão é o termo de comparação para descrever o matadouro. Uma prisão, esta, onde se comete «um terrível crime» e que, por esta razão, precisa de ser «enterrada», ocultada à vista. Da mesma forma que os matadouros foram progressivamente afastados dos centros urbanos a partir dos inícios do século XIX (Smith,

2013), os centros clandestinos de detenção e tortura tiveram que ser segredos e escondidos.

Nos dois casos, porém, esta separação é ilusória. Como afirma Pilar Calveiro ao analisar o funcionamento da máquina concentracionária argentina, «O fato de o campo ser uma realidade separada representa uma ilusão [...] É verdade que ele efetivamente construiu sua própria rede, mas essa rede estava perfeitamente interligada ao tecido social» (Ibid., p.87, trad. nossa). Assim como o matadouro, os porões da ditadura foram espaços separados e ao mesmo tempo entrelaçados com o tecido social, escondidos à vista e às consciências, mas parte integrante do funcionamento do estado ditatorial. Esta separação ou fragmentação, que tem a ver com os corpos, na verdade se espalha a uma multiplicidade de aspectos: tem a ver com sua arquitetura – a organização dos espaços na linha de desmontagem dos corpos –, e também com a divisão dos ofícios, funcional a levantar os carnífcies das suas responsabilidades: como lembra Calveiro, nos campos «O fato de ser parte de um mecanismo do qual se é só uma engrenagem reforçava a sensação de não responsabilidade» (Ibid., p.79, trad. nossa); de forma parecida, como observa Smith, no matadouro, «Também lá onde a presença do animal se revela à consciência, a divisão do trabalho garante, de maneira muito conveniente, a distribuição e a evitação da responsabilidade ética» (Ibid., p.23, trad. nossa). Por último, o mecanismo da fragmentação repercute-se também na psicologia dos algozes: «Como observou Franz Stangl, comandante do campo de concentração de Treblinka: «Podia sobreviver unicamente compartimentando a minha consciência»» (Todorov, 1993, p.162, *apud* Calveiro, 2004, p.83, trad. nossa). Na narrativa de Kucinski, os homens que se encarregam de «liquidar» os corpos dos presos são dois: «Dois mineiros da PM, eles eram chamados assim mesmo, os PM mineiros, nunca pelos nomes. Sempre os mesmos dois. Viviam bêbados esses dois» (Ibid., p.128). Este aspecto – que nos lembra de perto aquela divisão social e racial do trabalho que

Charlie LeDuff relatou descrevendo como no matadouro da North Carolina onde se infiltrou, existem trabalhos «limpos» e trabalhos «sujos», e estes últimos são reservados geralmente aos mexicanos – remete também para a necessidade de uma fragmentação da consciência por parte de quem cumpre o trabalho sujo: os dois homens não têm nome, eles vêm de fora, e estão sempre bêbados.

Voltando à ideia da separação arquitetônica do espaço da carnicina, na narrativa de Kucinski o lugar onde os corpos dos presos são desaparecidos tem uma conotação de clara separação interna, ficando afastado até do resto do centro de detenção. Conta Jesuína:

Os presos eram levados para lá, sempre um só de cada vez, e nunca mais eu via eles. Lá em cima eu via pela janela eles serem levados para dentro de tal garagem, nunca vi nenhum deles sair. Nunca vi nenhum preso sair. Nunca. (2011, p. 128)

O seu olhar, de cima para baixo, vê os presos no caminho que vai reduzi-los a carne, rumo ao desaparecimento total. O lugar onde entram não tem janelas, é um lugar proibido, uma garagem, significativamente colocada «lá em baixo», como um círculo infernal. Para «ver», Jesuína deve descer até aquele inferno, cuja porta está trancada. E para se tornar testemunha ocular, a mulher deve espiar por um buraco, um particular, este, que é quase uma falha no sistema de separação entre o adentro e o afora. Para olhar nesse lugar proibido, escondido, fora do alcance, ela deve se assomar por uma fissura, só assim pode entrever aquele não-lugar que é o teatro da matança. Essa garagem, como o matadouro,

se subtrai à vista porque está conscientemente escondido fora das muralhas da cidade e de qualquer possibilidade de olhar, e porque, como um componente essencial e indissociável das ideologias e práticas de dominação, é tão proeminente que satura a vista,

recua, retirando-se, na esfera da invisibilidade. (Filippi, 2015, p. 19, trad. nossa)

Quando Jesuína conta à terapeuta o que ela viu, de fato «sussurra, no modo de quem compartilha um segredo» (Ibid., p.128), e do ponto de vista narrativo, a construção do seu discurso espelha perfeitamente as necessidades da escrita do trauma que a cena do romance apresenta. Pois o conhecimento que Jesuína adquiriu é uma forma de saber não assimilável, exatamente como acontece no caso do matadouro:

Em «How to Build a Slaughterhouse» [Como construir um matadouro], Richard Selzer observa que o conhecimento oferecido pelo matadouro é um conhecimento que nós não queremos ter: «Antes de terminada, essa visita de campo a um matadouro tinha se tornado para mim uma descida aos infernos, uma visão da vida que certamente teria sido melhor nunca ter conhecido. Não queremos saber da fragmentação porque esse é o processo pelo qual o referente vivo desaparece.» (Adams, 2012)

Como nota Massimo Filippi, a *divisão* é a mais indizível das características do açogue, que nenhuma testemunha pode expressar até suas mais profundas consequências:

a compactação indivisível da divisão do matadouro é ausência de testemunhas e ausência de arquivos. É ausência de um lugar, grau-zero do lugar, um vazio completamente vazio, onde o Real pode se manifestar em todo o seu esvaziante excesso de presença, em toda a sua monstruosidade inconcebível, em todo o seu horror sangrento. (2015, p.26, trad. nossa)

É o indizível, que a narrativa de Kucinski relata em três linhas, por frases cindidas, privadas de qualquer sintaxe, ou seja sem

uma *syn-táxis*, associação ou organização do discurso. Como magistralmente mostrou Jaime Ginzburg (2007, p.47), para dizer a indizibilidade do horror – a do matadouro como a do desaparecimento – é precisa uma linguagem «voltada para o choque», que não trate de recompor o que é descomposto, fragmentado, desmembrado. E a linguagem, através da parataxe, reflete justamente aquela ausência de sentido, os caracteres daquela zona de não inteligibilidade.

5. *Carnis facere*: a tortura e as fronteiras do impolítico

Muitas páginas da literatura brasileira de testemunho da ditadura militar lidam com a representação da tortura. Talvez as mais conhecidas e cruas sejam às de *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós (1977), nas quais a cena da prisão e da tortura de uma militante é progressivamente contada e detalhada até a sua morte. Mais recentemente, em 2004, no seu romance *Não falei*, Beatriz Bracher construiu um narrador-sobrevivente à tortura que empreende uma luta contra a impossibilidade da vocalização desse trauma. O próprio Kucinski, no conto «Você vai voltar pra mim» (2014, pp.69-71), trata a questão da tortura a partir da aflição de uma protagonista que não pode escapar das mãos do seu algoz. Entre os exemplos mais atuais temos o conto «Dias de nojo», de Rosângela Vieira Rocha, publicado em 2020, onde a autora recria na narrativa a experiência que o marido nunca contou em vida.

Estes exemplos, sem dúvida parciais e muito diferentes entre si, têm em comum a transposição literária do trauma da tortura, uma forma de violência muito específica que foi estudada em detalhe pela filósofa Donatella Di Cesare, no seu ensaio *Tortura*. É interessante notar que entre as diferentes definições desta prática, no trabalho de Di Cesare apareça uma comparação com o contexto

dos animais não humanos: «A prática da tortura é atestada desde a antiguidade, ela muda e se aperfeiçoa com o tempo, conforme a espécie humana se afirma. Se refletirmos sobre a bestialidade cruel do torturador, entretanto, é surpreendente que as bestas não torturem» (2016, p.108, trad. nossa).

A tortura é uma forma de violência que não pertence tanto à bestialidade quanto à humanidade, e a sua finalidade não é matar. No contexto da repressão política, o alvo da tortura é de regra o de arrancar informações durante os interrogatórios, por meio de práticas e instrumentos cientificamente forjados para esse fim. Como explica Di Cesare, a tortura se configura como uma «violência absoluta», e a sua «totalidade» reside no fato de que, enquanto tenta arrancar a palavra do torturado, ela visa manter a pessoa em vida, submetendo o torturado à «angústia de um morrer interminável» (2016, pp.21-22, trad. nossa). «Seu verdadeiro escopo não é a aniquilação do corpo. A tortura vai além, fazendo do morrer uma pena duradoura, transformando o ser humano em uma criatura que está morrendo [...] O outro, desumanizado, é reduzido a uma mera, passiva, corporeidade» (2016, pp.20-22, trad. nossa): o caráter absoluto da violência, no caso da tortura, reside nesta redução-a-corpo.

Jean Améry descreveu assim a sua pessoal experiência de detenção na fortaleza de Breendonk, na Bélgica, em julho de '43, onde foi torturado pelos nazistas:

Na verdade, quem na tortura é aniquilado pela dor, vê seu corpo posto à prova de uma maneira completamente nova. Sua carne é completamente realizada na autonegação. [...] só na tortura o tornar-se carne do homem é realmente completo: enfraquecido pela violência, privado de qualquer esperança de socorro, incapaz de se defender, o torturado em seu grito de dor é apenas um corpo, nada mais. (1987, p. 49, trad. nossa)

A tortura descrita por Améry é aquele suplício, o único em palavras dele, em que o ser humano se torna completamente *carne*. O conceito de carne expresso por Améry chamou a atenção de Di Cesare, que, no capítulo dedicado à «Anatomia do carníface», considera que a própria palavra latina que definia o carníface está etimologicamente relacionada com a carne: «A palavra carníface, em latim *carnīfex*, é composta por *caro*, *carnis*, carne e *facēre*, fazer. O material no qual sua técnica é executada é a carne dos outros» (2016, p. 214, trad. nossa).

Os nossos exemplos literários não fazem referência explícita à noção de carne, ela é mais bem o elemento no que trabalham, implicitamente, todos os algozes em todas as cenas de tortura que as narrativas, com estratégias diferentes, nos contam. O que temos são inventários, mais ou menos detalhados, e de efeito mais ou menos realístico, desta violência e de suas tecnologias. A protagonista de Kucinski ameaça se matar em vez de voltar àquela prisão onde foi «pendurada» sete vezes; Gustavo, em *Não falei*, consegue elaborar um elenco, privado de sintaxe, uns *flashbacks*, da sua experiência nos porões; no romance de Tapajós, a cena da tortura é lenta, cada vez mais detalhada, relatando com precisão as ferramentas, as técnicas, que provocam sofrimentos inenarráveis e a morte. No conto de Rosângela Vieira Rocha, «Dias de nojo», são contadas as sequelas da tortura no protagonista:

Parecia um ratinho com medo de ser pego. Não era mais uma pessoa, entende? Aqueles canalhas o destruíram por dentro, a pior forma de destruição que pode existir. Pessoalmente, teria achado melhor se o tivessem matado. Porque de fato mataram, mas deixaram a carcaça, o corpo. (2020)

É justamente isso que a tortura provoca, se trata de uma operação mais-do-que-física, que mina a humanidade do humano, e o

faz perpassando os limites do corpo, deixando só a carcaça. Para Jean Améry este processo tem nome, é a *Verfleischung*, a ação de «fazer carne». Mas definir essa carne não é tão simples assim.

Em *Bíos: biopolítica e filosofia*, Roberto Esposito se detém na história filosófica e religiosa de este conceito, e define desde logo sua natureza instável e escorregadia, pois a carne é algo a um tempo «intrínseco ao próprio corpo» mas «ao qual parece escapar»: «A existência sem vida é a carne, que não coincide com o corpo – aquela parte, zona, membrana do corpo que não é uma com ele, que excede as suas fronteiras ou se subtrai à sua clausura» (2010, p.226). A carne difere do corpo, pertence ao corpo mas não coincide com ele, da mesma forma que está bem separada do espírito. No pensamento grego e no judaísmo, conforme Esposito, a carne humana é ainda «muitas vezes confundida com a animal»; e no cristianismo antigo a *sárx* ou *caro* não estava ligada à dimensão espiritual, pois esta última ligava-se à ideia de corpo (*sôma, corpus*): «mesmo que os dois vocábulos, sobretudo a partir de uma certa fase, venham em parte a sobrepor-se, certamente que aquele que remete mais intensamente para a alma como seu conteúdo privilegiado é o corpo, não a carne» (Ibid., p. 232).

A carne, assim, é o que excede tanto o corpo como o espírito, mas parece exceder também à filosofia: Merleau-Ponty, o filósofo que mais reflexionou sobre o tema da carne, reconheceu que «aquilo a que chamamos carne, esta massa trabalhada interiormente, não tem nome em nenhuma filosofia» (Esposito, p.227). Como explica Esposito: «Nenhuma filosofia soube remontar àquela camada indiferenciada, e justamente por isto exposta à diferença, na qual a própria noção de corpo, totalmente ao contrário de estar fechada sobre si mesma, está extrovertida numa heterogeneidade irreduzível» (Ibid., p.227).

Aqui, simplificando muito, o problema filosófico da carne é apresentado primeiramente pelo fato de esta matéria «em excesso» não ter conquistado um lugar certo e determinado em nenhuma

filosofia ocidental. É, poderíamos dizer, um «resto» do pensamento, que resiste a ser pensado justamente pela sua qualidade liminar e problemática, de membrana que conecta (associa) ao mesmo tempo que separa (dissocia) o eu e o mundo, o sujeito e o seu outro. E de fato, como lembra Esposito, o tema da carne, depois que Merleau-Ponty o levantou nos anos cinquenta, permaneceu «à margem do debate filosófico contemporâneo» (Ibid., p.230).

Ao mesmo tempo que escapa à filosofia, seguindo a reflexão de Esposito, o conceito de carne escapa também de uma definição que a inclua dentro dos limites do político. Em diálogo com o seu pensamento, Di Cesare ressalta que a noção de carne, este conceito-limite, pertence à esfera do impolítico (2016, p.115, trad. nossa). Neste sentido, no caso da tortura, «a obra do carníface vai além da destruição física. Nas suas mãos, a vítima é transformada em ser que morre, carne dilacerada, *disjecta membra* de um corpo que não é mais corpo» (2016, p.116, trad. nossa).

E de fato, o que aparece nas narrativas da tortura, é a tentativa de expressar a maneira em que esta violência, trabalhando na carne, leve o torturado fora dos limites do humano, o despojando da linguagem e do seu estatuto político. Neste sentido, na tortura, o humano se aproxima à condição do animal por como ela foi construída ao longo da tradição metafísica e antropocêntrica ocidental. O animal aqui emerge, num primeiro nível, para descrever o humano como despojado das características aristotélicas que o definem em comparação ao animal: *zoon logon echon*, animal que tem linguagem, e *zoon politikón*, o humano como animal político. «Ele era como um ratinho», escreve Rocha; «Uma leve pressão da mão [...] é suficiente para transformar o outro, em um porquinho que grita de terror ao ser levado para o matadouro», escreve Améry. Se o animal não humano é o que não tem linguagem nem estatuto político, se o animal é o ser «sacrificável», cujo destino é se tornar carne, então a violência absoluta da tortura leva o humano até às

fronteiras do impolítico, e o trabalho na carne que ela cumpre traz à tona a substância na qual o ser humano é despolitizado.

Mas não é só isso. O que chama mais a atenção, tanto no desaparecimento como na tortura descritas nas páginas da literatura, é que seja justamente «na carne» – nessa matéria selvagem e inorgânica, nas palavras de Merleau-Ponty – que animais humanos e não humanos se encontram. E da maneira mais surpreendente.

6. A carne do mundo: aproximação humano-animal

Do ponto de vista da arte figurativa, a referência mais imediata ao pensarmos na substância da carne é a pintura de Francis Bacon. E talvez seja no seu trabalho e nos comentários de Gilles Deleuze em *Francis Bacon. Logique de la sensation*, em particular no capítulo «Le corps, la viande et l'esprit, le devenir animal», que encontramos os indícios mais férteis para nos aproximarmos a esse encontro.

Como nota Massimo Filippi,

Quem mais do que outros se deixou assombrar pelo retorno dos fantasmas do matadouro foi talvez Francis Bacon que, diante da exibição de corpos de animais esquartejados, exclamou: «O que mais somos nós senão carcaças em potencial? Quando entro em um açougue, fico sempre surpreso por não estar pendurado ali, em vez do animal». (2015, p. 23, trad. nossa)

Pois, como também reconhece Esposito: «essa fuga da carne do corpo, mal sustentada e ao mesmo tempo estirada até ao espasmo pela armação óssea, constitui o próprio cerne da pintura de Francis Bacon» (Ibid., p.239).

É Deleuze quem reconhece, na pintura de Bacon, uma possibilidade de inversão da operação biopolítica de animalização levada

a cabo pelo nazismo, «na esteira de cujo horror Bacon sempre se colocou» (Esposito, p.239). Mas Bacon não cria nenhum paralelismo, nenhuma «correspondência formal»:

Em vez de correspondências formais, o que a pintura de Bacon constitui é uma zona de *indescernibilidade*, de *indecifrabilidade* entre o homem e o animal. O homem se torna animal, mas não sem que o animal ao mesmo tempo se torne espírito, espírito do homem, espírito físico do homem [...] Não é nunca uma combinação de formas, é antes o fato comum: o fato comum do homem e do animal. [...] Essa zona objetiva de indescernibilidade, já era o corpo todo, mas o corpo como *chair* ou *viande*. (Deleuze, 2002, p. 28, trad. nossa)

A carne como «feito comum», como zona de contato e de impossível distinção entre humano e animal; a carne também como zona de comunicação e intercambiabilidade entre a matéria dos animais humanos e não humanos; a carne, enfim, como substância onde acontece o devir-animal.

Como repara Esposito: «esse “facto comum”, essa carne macerada, deformada, escalavrada, é com toda evidência a carne do mundo» (Ibid., p.239). Na filosofia da carne de Merleau-Ponty é justamente esta última – a *chair*, a carne vivente – a representar «o tecido da relação entre existência e mundo» (Esposito, p.228). Se em *Le visible et l'invisible* (1964) Merleau-Ponty escreve: «o meu corpo é feito da mesma carne do mundo» ao mesmo tempo que «desta carne do meu corpo participa o mundo», isto é porque ele percebe na carne «aquele limiar que une a espécie humana e a animal. Essa margem, essa membrana que une o vivente e o não vivente» (Esposito, p.230).

Nas páginas da literatura que se confrontam com o horror do desaparecimento e da tortura podemos ler, então, não simplesmente uma redução do homem ao estatuto – em termos antropocêntricos

– impolítico do animal. Mas elas nos sugerem algo mais profundo, a emergência de essa zona de comunicação entre o humano e o não humano, entre todas as formas de vida, que surge justamente no sofrimento, no momento em que essa matéria selvagem é extrovertida, exposta:

Bacon não diz «piedade para os animais», mas que todo homem que sofre é carne. A carne é a zona comum do homem e do animal, sua zona de *indescernibilidade*, é esse «fato», esse estado em que o pintor se identifica com os objetos de seu horror ou de sua compaixão. (Deleuze, 2002, pp. 29-30, trad. nossa)

Voltando à cadela de Kucinski, acho que essa «figuração» totalmente implícita do animal está ali para nos lembrar justamente isto: aquela cadela fadada à morte é o ponto catalizador desta reciprocidade humano-animal que acontece no sofrimento, na dor, e que remete para a substância comum que é a carne.

Como disse Jean-Luc Nancy, no tríptico *Três estudos para figuras na base de uma Crucificação*, de Francis Bacon, encontramos «figuras de animais, desfiguradas, sofrendo, gemendo, gritando, que não dizem que os animais sofrem, mas que o sofrimento é animal, mesmo o de um homem-deus» (Ibid., p.40, trad. nossa).

Referências Bibliográficas

- Adams, C. J. (2012). A política sexual da carne: a relação entre o carnivorismo e a dominância masculina [trad. Cristina Cupertino, ed. Digital]. Alaúde.
- Agamben, G. (2006). *Che cos'è un dispositivo?* Nottetempo.
- _____. (2002). *L'uomo e l'animale*. Bollati Boringhieri.
- Améry, J. (1987). *Intellettuale a Auschwitz*. Bollati Boringhieri.
- Arquidiocese De São Paulo. (1985). Projeto «Brasil: Nunca Mais». Tomo V, v. 1, *A tortura*.
- Bracher, B. (2004). *Não falei*. Editora 34.

- Calveiro, P. (2004). Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina. Colihue.
- Deleuze, G. (2002). Francis Bacon. Logique de la sensation. Seuil.
- Di Cesare, D. (2016). *Tortura*. Bollati Boringhieri.
- Esposito, R. (2010). *Bíos: biopolítica e filosofia*. Edições 70.
- Filippi, M. (2015). «Il faut bien tuer» o il calcolo del mattatoio. *Liberazioni. Rivista di critica antispecista*, (20), pp. 13-30.
- Ginzburg, J. (s.d.). Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luís Fernando Veríssimo. *O Eixo e a Roda. Revista de Literatura Brasileira*, 15, pp. 43-54.
- Giorgi, G. (2016). Formas comuns: animalidade, cultura, biopolítica [trad. Carlos Nogué]. Rocco.
- Hardouin-Fugier, E. (s.d.). La protezione legislativa degli animali sotto il nazismo. *Liberazioni. Rivista di critica antispecista*, [trad. Brunella Bucciarelli]. <http://www.liberazioni.eu/wp-content/uploads/2019/10/Hardouin-Fugier-01>.
- Kucinski, B. (2011). *K.: relato de uma busca*. Expressão Popular.
- _____. (2014). *Você vai voltar pra mim*. Cosac Naify.
- Leduff, C. (2000). At a Slaughterhouse, Some Things Never Die. *The New York Times*.
- Merleau-Ponty. (1964). *Le visible et l'invisible*. Gallimard.
- Nancy, J.-L. (2019). *La sofferenza è animale*. Mimesis.
- Osmo, C. (2018). O caráter sistemático da tortura na ditadura brasileira segundo o Relatório Final da Comissão Nacional da Verdade. In A. Espinosa Miranda, C. Rangel & R. Costa-Moura (orgs.), *Questões sobre Direitos Humanos: Justiça, Saúde e Meio Ambiente* (pp. 14-34). UFES/Proflex.
- Smith, M. (2013). Lo spazio «etico» del mattatoio: l'(in)umana macellazione degli altri animali. *Liberazioni. Rivista di critica antispecista*, (14), pp. 14-37.
- Tapajós, R. (1977). *Em câmara lenta*. Alfa-Omega.
- Thierman, S. (2016). Dispositivi di animalità: Foucault visita un mattatoio. *Liberazioni. Rivista di critica antispecista*, (24), pp. 4-32.
- Todorov, T. (1993). *Frente al límite*. Siglo XXI.
- Vieira Rocha, R. (2020). Dias de nojo. In L. Valente & C., Proner, *Antifascistas: contos, crônicas e poemas de resistência* (ed. Digital). Mondrongo.

(Página deixada propositadamente em branco)

**DIÁLOGOS INSUSPEITADOS NA FICÇÃO
BRASILEIRA DO SÉCULO XXI**

**UNSUSPECTED DIALOGUES IN BRAZILIAN
XXIST CENTURY FICTION**

Maria Caterina Pincherle

Sapienza Università di Roma,
Dipartimento di Studi Europei Americani e Interculturali
<https://orcid.org/0000-0002-4001-2677>

RESUMO: As tendências atuais da ficção contemporânea não estão unicamente no questionamento de ícones do passado, incluindo a paródia, mas mostram por vezes, de maneira interessante, o movimento contrário.

Casos como *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo (2010), *Anatomia do Paraíso*, de Beatriz Bracher (2015) e *Descobri que estava morto*, de João Paulo Cuenca (2016) mostram um uso muito sutil da tensão entre o contemporâneo – frequentemente retratado em todos os seus detalhes, num quase hiperrealismo – e textos/autores/mensagens pertencentes a culturas extremamente diferenciadas. Reaparecem desta forma, nestas narrativas, figuras distantes como, respectivamente, Charles Darwin, John Milton e, por fim, Lima Barreto.

Se o meio utilizado nestes três romances – o diálogo com textos do cânone – é o mesmo, o objetivo não poderia ser mais diversificado, num leque amplíssimo que vai da crítica social para a existencial e a epistemológica.

Palavras-chave: ficção brasileira, século XXI, Beatriz Bracher, Rubens Figueiredo, João Paulo Cuenca.

ABSTRACT: Present trends in contemporary fiction do not include only the questioning of past icons, including parody, but also show sometimes, in an interesting way, the opposite movement.

Examples such as *Passageiro do fim do dia* by Rubens Figueiredo (2010), *Anatomia do Paraíso* by Beatriz Bracher (2015) and *Descobri que estava morto* by João Paulo Cuenca (2016) show a very subtle way of using the tension between the present world – frequently portrayed in minute detail, almost hyper-realistically – and texts/authors/messages belonging to extremely different cultures.

In these fictional works, distant figures reappear, such as respectively Charles Darwin, John Milton and Lima Barreto.

In all three texts the medium is the same – a dialogue with the canon – but the goal is very different, covering a broad range from social criticism to existential and epistemological criticism.

Keywords: Brazilian fiction, XXIst century, Beatriz Bracher, Rubens Figueiredo, João Paulo Cuenca.

Diálogos Insuspeitados.

Alguns exemplos de intertextualidade na ficção brasileira do século XXI¹

Um fenômeno que chama atenção na ficção brasileira recente é a adoção de estratégias de diálogo que escritores crescidos em regime democrático, que poderiam desconsiderar o passado e sua rasura, estabelecem com textos e figuras diversas e distantes, ao

¹ Este texto é um fruto da pesquisa «Letterature lusofone del XXI secolo» junto ao Departamento de Estudos Europeus, Americanos e Interculturais da Sapienza Università di Roma.

mesmo tempo em que privilegiam como cenário para a narração o cotidiano das metrópoles ou das megalópoles com todas suas peculiares dificuldades. Esse tema é discutido em um rico volume organizado por Chiarelli, Dealtry e Vidal e intitulado *O futuro pelo retrovisor* (2013),² onde se ilustram alguns contrapontos entre obras contemporâneas e outros textos.

Gostaria aqui de comentar mais alguns exemplos, sublinhando que o elo com autores canônicos – por vezes muito distantes da cultura brasileira e do contemporâneo – tem o valor de uma prestação de contas, em que a comparação com o mundo passado deixa transparecer como o progresso esperado – econômico, social, mas também moral –, efetivamente ainda não aconteceu e, onde aconteceu, foi, mais uma vez, às custas de uma grande parte da população. Em outras simples palavras, no desejo da ordem, o progresso reduziu-se ao luxo para poucos, às expensas das faixas mais pobres. Nesse processo, além de uma questão prática, surge uma questão ética sobre como poderia ser evitada a degradação moral, por vezes absoluta, da sociedade.

1. *Passageiro do fim do dia*

Primeiro exemplo. O aclamado *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo (2010), narra um percurso de ônibus, numa cidade não identificada, em que o personagem Pedro viaja com um acompanhante especial: um livrinho sobre Darwin e sua travessia no Brasil, exatamente no ponto pelo qual o ônibus e seus passageiros estão passando.

Pedro – e o leitor com ele – vivencia uma grande decepção ao tentar ler a aventura do cientista inglês em seu país. Enquanto

² Chiarelli, S.; Dealtry, G. & Vidal, P. (2013). (Orgs.). *O futuro pelo retrovisor*. Rocco.

atravessa a metrópole rumo a um subúrbio pobre, o protagonista lembra cenas vividas por ele e sua companheira e imagina cenas da vida de desconhecidos, como seus companheiros no ônibus. Cedo se descobre que o trajeto em si não será linear nem levado a cabo, pois há problemas na estrada, provavelmente uma briga entre bandos. Nesse microcosmo, o determinismo do cientista, que poderia ser utilizado para entender os hábitos das pessoas, é descartado e mostrado como longe de ser útil para explicar a sociedade ao seu redor, como nota também o crítico Paulo Tonani do *Patrocínio*.³ Ainda por cima, Darwin aparece como um sádico que faz sofrer os objetos de sua análise, sejam eles aranhas ou vespas, colocando-os em estado de tensão extrema, em perigo de vida. Uma atitude que, deduz Pedro, tomou provavelmente também com o escravo que lhe fora emprestado durante a estada no Brasil. Essa cena merece destaque: atravessando um rio, Darwin tenta dar ordens para o jovem escravo, que não entende e se assusta e é, portanto, apelidado por ele de «negro de todo imbecil».⁴ Sem preconceitos, Pedro se pergunta se Darwin não teria insistido em falar em inglês para o negro – aparecendo, ele sim, neste caso (dirá o leitor travesso), como imbecil.

O uso de um paralelo com uma obra tão distante no tempo e no espaço (pontas que não conseguem ser atadas) serve para mostrar, por um lado, o que não tem conserto porque vem de longe e pertence a todos (a iniquidade) e, por outro lado, para desmascarar

³ P. R. Tonani do *Patrocínio* dedicou vários textos ao estudo da ficção de Rubens Figueiredo. Veja-se *Patrocínio*, P.R T. Do. (2013). *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo: um olhar sobre o naturalismo. In S. Chiarelli, G. Dealtry & P. Vidal (Orgs.), *O futuro pelo retrovisor* (pp. 261-278). Rocco; _____. (2014). *Os (não) adaptados: a experiência urbana na obra de Rubens Figueiredo*. In B. Resende & E. Finazzi Agrò (Orgs.), *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil* (pp. 91-107) Revan.; _____. (2016). *Cidade de lobos. A representação de territórios marginais na obra de Rubens Figueiredo*. Editora da UFMG.

⁴ Figueiredo, R. (2010). *Passageiro do fim do dia*. Companhia das Letras (p. 66).

uma tendência para o cientificismo e o determinismo em situações em que deveria ser cultivada uma atitude contrária – a empatia e a imaginação. («Empatia» é uma palavra que encontramos reiteradamente na densíssima intervenção de abertura deste Congresso por Heloisa Starling e Lilia Schwarcz). Para entender seus parceiros no ônibus, Pedro cria histórias verossímeis por meio de sua compreensão das trajetórias de vida interior e exterior. Como diria Rodrigo S.M. em *A hora da estrela*: «sei das coisas por estar vivendo. Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe». ⁵ O que não acontece com Darwin, que crê saber, mas não compreende o lugar onde se encontra, concentrado como está em estressar suas vítimas. Pedro funciona como um prisma para multiplicar as histórias contadas: mesmo que não verdadeiras, porque somente imaginadas pelo protagonista, as narrações nutrem o texto e o leitor de vivências verossímeis, enquanto os experimentos de Darwin parecem forçados. Em outra ocasião, aproximei o método de Pedro – uma verdadeira atitude epistemológica – do «pensamento fraco» que alguns estudiosos italianos detectaram na filosofia do final do século XX: um pensamento não dogmático, um *soft knowledge*, se pode ser aproveitado o termo *soft* tal como é empregado em *soft power*. ⁶

2. Anatomia do paraíso

O segundo exemplo é o texto de Beatriz Bracher, que, em *Anatomia do paraíso* (2015), dialoga em contraponto (uso o termo no sentido técnico da polifonia) com Milton, perguntando-se qual a origem do mal, e, inicialmente, essa pergunta é interna ao

⁵ Lispector, C. (1977). *A hora da estrela*. Rocco (p. 12).

⁶ Pincherle, M. C. (2019). *Nel cuore della ferita*. Rubens Figueiredo: *Passageiro do fim do dia* (2010). *Lingue e Linguaggi*, 32, pp. 117-136. <http://siba-ese.unisalento.it/index.php/linguelinguaggi/article/view/21355>. Data de acesso: 14/10/2021.

estudo do *Paraíso perdido* – inclusive com inserções metaliguísticas sobre a tradução ou com perguntas inéditas sobre a forma das criaturas monstruosas do texto. Porém, de fato, a «banalidade do mal» se concretiza num episódio violentíssimo, o estupro de uma menina por um bando de homens, que o protagonista testemunha de longe, escondido, e que encara inesperadamente com um ato de autoerotismo. Eis que o grande autor inglês vivenciado quotidianamente pelo protagonista, que está escrevendo sua tese, estabelece um paralelo – mas também um descompasso – em que a realidade consegue ser tão monstruosa como a imaginação bíblica e a literária.

O final deixa espaço para a normalidade: a vizinha pariu um bebê que, provavelmente, é do protagonista, e tudo parece sossegar. Mas o estupro não pode ser cancelado nem esquecido pelo leitor. O protagonista provou o Mal como os nossos antepassados, não provocado, mas também não evitado, e quem sabe se o quotidiano será um dia renormalizado ou não, como não se sabe se um dia seremos perdoados do nosso pecado original. Dessa maneira, o texto de Milton tão distante de nós ainda nos fala não simplesmente do bem e do mal, mas da nossa responsabilidade em encará-los.⁷

3. *Descobri que estava morto*

O terceiro e derradeiro exemplo é *Descobri que estava morto* (2016), de João Paulo Cuenca, que estabelece um diálogo intertextual com Lima Barreto (autor tão bem ilustrado por Beatriz Resende), um escritor que foi testemunha, um século antes do

⁷ Aqui também permito-me remeter ao meu estudo sobre a intertextualidade neste romance: Pincherle, M. C. (2020). Le seduzioni del Male. Anatomia do paraíso: Beatriz Bracher in diálogo con Milton. In C. Giordano (Org.), *Risonanze III. La memoria dei testi dal Medioevo ad oggi* (pp. 229-234). Liguori.

protagonista, do derrubamento das moradas pobres em prol de um «saneamento» urbano: o irônico uso por Cuenca das palavras *olímpico*, *pré-olímpico* e *pós-olímpico* – referidas às obras no RJ para as Olimpíadas – ilustra o olhar crítico sobre a ação irregular que, mais uma vez, derruba moradas pobres para manobras de especulação imobiliária. O que está bem distante da prática na antiga Grécia, quando durante as olimpíadas até as guerras estavam suspensas. Ao mesmo tempo *noir* e *divertissement*, essa obra, que também possui características do romance policial, de fato é um afresco da cidade que toca seus subúrbios como também descreve os festins dos intelectuais à procura de sucesso, envolvendo o trânsito das drogas desde o ponto de partida – os morros – até as coberturas onde serão consumidas. Todas as camadas estão representadas, como todos os espaços físicos são descritos. O contraponto com Lima Barreto proporciona uma inédita profundidade à crítica que Cuenca faz a seu próprio ambiente, como para sublinhar que não foi a primeira vez que a iniquidade aconteceu desse modo tão peculiar e tão descarado. Mas nos diz também que, provavelmente, caso tal consciência renovada tivesse tido o impulso e a coragem de ser explicitada, essa própria iniquidade poderia ter sido evitada.

4. Perspectivas

Resumindo, novas gerações de escritores brasileiros, longe de se concentrarem numa presentificação absoluta que fala consigo mesma, dialogam intensamente com outros textos, inclusive vindos de culturas e épocas distantes, aproveitando-os como testes para verificar suas falas e seus ambientes. Para concluir, gostaria de

voltar para o conceito de «pensamento fraco» e citar uma frase dos organizadores do livro *Il pensiero debole*:⁸

il pensiero debole può riavvicinarsi al passato attraverso quel filtro teorico che si può chiamare «pietas». Una sterminata quantità di messaggi, che la tradizione invia a noi, può essere di nuovo ascoltata da un orecchio che si è reso disponibile. (*Il pensiero debole*, 11)

Traduzindo:

O pensamento fraco pode reaproximar-se do passado por meio daquele filtro teórico que pode ser chamado de «pietas». Uma quantidade infinda de mensagens que a tradição envia para nós pode ser novamente escutada por um ouvido que se tornou disponível.

É tal ouvido disponível – empático, para retomar este termo crucial – enriquecido por falas longínquas, que se dispõe a decifrar e reaproximar-se de um presente cada vez mais incompreensível.

Referências Bibliográficas

- Bracher, B. (2015). *Anatomia do paraíso*. Editora 34.
- Chiarelli, S.; Dealtry, G. & Vidal, P. (2013). (Orgs.). *O futuro pelo retrovisor*. Rocco.
- Cuenca, J.P. (2016). *Descobri que estava morto*. Editora Planeta.
- Figueiredo, R. (2010). *Passageiro do fim do dia*. Schwarcz.
- Patrocínio, P. R. T. Do. (2013). Passageiro do fim do dia, de Rubens Figueiredo: um olhar sobre o naturalismo. In S. Chiarelli, G. Dealtry & P. Vidal (Orgs.), *O futuro pelo retrovisor* (pp. 261-278). Rocco.

⁸ Vattimo G., Rovatti P.A. (Orgs.). (1983). *Il pensiero debole*. Milano: Feltrinelli.

- _____. (2014). Os (não) adaptados: a experiência urbana na obra de Rubens Figueiredo. In B. Resende & E. Finazzi Agrò (Orgs.), *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil* (pp. 91-107). Revan.
- _____. (2016). *Cidade de lobos. A representação de territórios marginais na obra de Rubens Figueiredo*. Editora da UFMG.
- Pincherle, M. C. (2019). *Nel cuore della ferita. Rubens Figueiredo: Passageiro do fim do dia (2010)*. *Lingue e Linguaggi*, 32, pp. 117-136. <http://siba-ese.unisalento.it/index.php/lingueilinguaggi/article/view/21355>. Data de acesso: 14/10/2021.
- _____. (2020). Le seduzioni del Male. *Anatomia do paraíso: Beatriz Bracher in dialogo con Milton*. In C. Giordano (Org.), *Risonanze III. La memoria dei testi dal Medioevo ad oggi* (pp. 229-234). Liguori.
- Resende, B. & Finazzi Agrò, E. (Orgs.). (2014). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Revan.
- Vattimo, G. & Rovatti, P.A. (Orgs.) (1983). *Il pensiero debole*. Feltrinelli.

(Página deixada propositadamente em branco)

**SOBRE A VINGANÇA (PARA NÃO FALAR
DO RESSENTIMENTO E DA RAIVA)**

**ABOUT REVENGE (NOT TO MENTION RESENTMENT
AND ANGER)**

Ettore Finazzi-Agrò

Sapienza Università di Roma,

Dipartimento di Studi Europei Americani e Interculturali

<https://orcid.org/0000-0001-5589-6375>

RESUMO: O meu texto procura investigar como a degradação do discurso público – que foi, aos poucos, se alastrando em boa parte do mundo ocidental, graças também ao uso montante dos atuais meios de comunicação social – marca a passagem de um estado de direito para um estado de exceção. A análise das atitudes ressentidas e enraivecidas, prodrômicas (ou não) da vingança, ganha, aliás, sentido e encontra a sua razão de ser a partir de uma pesquisa «arqueológica» do discurso artístico, enquanto ilustração simbólica dos mecanismos, levando a sociedade de um regime fundado sobre os direitos humanos para outro permeado pelo ódio e pela ação punitiva. Os exemplos não faltam, a partir da literatura popular até à alta literatura. Neste segundo âmbito, meu texto vai sobretudo analisar tanto a presença quanto o desvio e o apagamento da vingança nas obras de João Guimarães Rosa.

Palavras-chave: ressentimento, raiva, vingança, literatura popular, literatura alta.

ABSTRACT: My text aims to investigate how the degradation of public discourse – which has gradually spread throughout much of the Western world, thanks in part to the increasing use of social media – marks the transition from a state of law to a state of exception. The analysis of resentful and angry attitudes, prodromal (or not) to revenge, gains meaning and finds its *raison d'être* from an «archaeological» search for artistic discourse, as a symbolic illustration of the mechanisms that lead society from one regime based on human rights to another permeated by hatred and punitive action. Examples are not lacking, from popular to high literature. In this second sphere, my text will analyze both the presence and the overcoming and erasure of Revenge in the works of João Guimarães Rosa.

Keywords: resentment, anger, revenge, popular literature, high literature.

Eu estou ciente de que o título do painel que eu imaginei muito tempo atrás, antes da grande doença que afetou o mundo e deu um sentido mortífero à palavra «globalização», impedindo, entre outras coisas, a realização do nosso congresso no ano passado – sei, então, que o tema desta nossa mesa, reduzida por causa da desistência de outro participante, era no início «Ressentimento, Raiva e Vingança», mas a amplidão do leque de argumentos e o tempo diminuto de que disponho me levaram à decisão de tratar, hoje, apenas do último lema. Eu sinto-me, com efeito, incapaz de falar, nos quinze minutos da minha comunicação, de sentimentos e comportamentos tão difusos e invasivos como a conduta ressentida e a resposta raivosa.

Escolhi a Vingança, em primeiro lugar, por uma razão pessoal, isto é, pelo desejo ou pela curiosidade de aprofundar esse tema depois de ter escrito um breve texto que entrou no livro que deveria comemorar os cem anos de Antonio Candido, se transformando, na véspera da publicação, numa homenagem póstuma ao grande

intelectual brasileiro (Finazzi-Agrò, 2018, pp.376-83).¹ O ensaio dele que eu escolhi tratar naquele artigo intitula-se justamente «Da vingança», agora incluído em *Tese e antítese*, e é uma lúcida análise do estatuto e da função da ação vingativa no âmbito da sociedade e da cultura burguesas do século XIX, a partir de uma releitura do *Conde de Monte Cristo* (Candido, 1978, pp.1-28). Concluído o meu texto, fiquei com a vontade de ampliar o horizonte histórico e hermenêutico para entender o funcionamento desse mecanismo em outras épocas e no presente.

A segunda razão pela qual decidi falar aqui da Vingança depende da constatação de que ela se distingue do Ressentimento e da Raiva pelo fato de não ser um impulso ou uma propensão mental, ou seja, de não ser apenas um modo de sentir e, sobretudo, de reagir com desgosto a uma ofensa presumida ou real, mas uma forma de dar vazão à tensão e de pôr em prática as intenções implícitas na atitude ressentida ou no acesso raivoso. A escolha de vingar-se, como é óbvio, origina uma ação e não é uma simples postura irracional diante de um inimigo, mais uma vez real o imaginário; é uma praxe que vem acompanhada, quase sempre, por uma lógica operativa e não apenas uma reação limitada ao âmbito do medo ou do desejo impedido (aquilo que Freud incluiria, talvez, na esfera do «complexo de castração»).

Para entrar logo numa exemplificação tirada do âmbito político, o ressentimento mostrado por Bolsonaro em relação a Antonio Gramsci ou Paulo Freire, além de ser o produto de uma evidente confusão ideológica, resulta numa contraposição puramente verbal a respeito de dois grandes intelectuais escolhidos como inimigos,

¹ Finazzi-Agrò, E., *Une vengeance! Par exemple: Antonio Candido leitor de Alexandre Dumas*. In M.A. Fonseca & R. Schwarz (orgs.), *Antonio Candido 100 anos..* São Paulo: Editora 34, 2018, pp. 376-83.

mas, sendo extintos, fora do alcance de qualquer ato vingativo.² E para mencionar um caso italiano, o comentário raivoso de Matteo Salvini, naquela época poderoso ministro do interior, contrário à liberação da cadeia, por estar grávida, de uma cigana condenada por furto, revela-se apenas como uma reação retórica (mas cheia de sentidos políticos) por parte de quem teria, de fato, o poder de agir (de se vingar) e se limita a desejar para ela, num *tweet* vergonhoso, trinta anos de prisão, a esterilização e o sequestro dos filhos da mulher (pedir a pena de morte teria sido demais, talvez, para um ministro italiano...)³

Ressentimento e Raiva guardam em si, nesse sentido, um valor puramente verbal, um pouco como acontece com o fenômeno dos *bate speech* tão frequente na comunicação contemporânea: atos verbais que podem com certeza levar a uma prática agressiva contra um inimigo real ou imaginado, mas que são, na origem, sobretudo sintomas de um clima social e de um léxico político degradados. A Vingança não: vingar-se, no sentido mais comum, comporta de imediato uma ação violenta contra aquele ou aqueles que perpetraram uma ofensa, mais uma vez presumida ou real. A diferença entre Ressentimento e Raiva, por um lado, e Vingança, pelo outro, corre enfim, a meu ver, justamente no limiar separando sentir e agir, dizer ou escrever e fazer – na linha ideal, se poderia dizer, unindo e dividindo o pedagógico e o performativo.

Pesquisando a origem da palavra deparamos, todavia, com uma etimologia e, em consequência, com uma base semântica um tanto inesperada, visto que o âmbito em que surge a palavra é, sim, performativo, mas todo interno ao léxico jurídico. Provindo da fórmula latina *vim dicere* («dizer ou mostrar a força») utilizada no processo

² Cf. Vecchi, R. (2020). As cinzas de Gramsci no deserto de Bolsonaro. In B. Klem, M. Pereira & V. Araujo. (orgs.), *Do Fake ao Fato: des(atualizando) Bolsonaro* (pp. 47-52). Milfontes.

³ Ver Anexo no fim do texto.

por parte dos dois atores numa causa, a *vindicta* ou a *vindicatio* (que produz o português «vingança») deviam ser atos levando ao *iudicium*, ou seja, ao *ius dicere* ou *dicare* (intensivo do primeiro verbo), do qual descende palavra «julgar», assim como «vingar-se» provém de *vim dicare*.⁴ Em outras palavras, a vingança era uma asserção cuja verdade era objeto do julgamento, levando ao «veredicto», isto é, à decisão do *iudex*, do juiz que «dizia o justo» e estabelecia ou reestabelecia assim a verdade (*verum dicere*).

Como é possível chegar desse contexto formal – se exaurindo, como no caso do Ressentimento e da Raiva, num ato linguístico ou na simples colocação de uma varinha de palha (*vindicta*) sobre a cabeça de um escravo alforriado – ao sentido atual do gesto vingativo? Como explicar que a «força» (a *vis*) originária tenha passado de instância ritual a violência material? Como é possível, enfim, que do âmbito da lei codificada a palavra tenha sido remetida para a esfera da justiça primitiva, ou seja, para a lei do talião? São todas perguntas às quais é difícil dar uma resposta unívoca, mas que podemos resolver apenas imaginando uma recaída do significado de *vis* do plano linguístico-formal ao plano da prática vingativa – da força, enfim, para a violência (palavra que tem a ver, ainda, com *vis*, desta vez, todavia, considerada na sua forma de energia atuante e agressiva).

Esta regressão a um estado pré-jurídico, onde não vige a força da lei, mas a lei da força, é atentamente analisada e minuciosamente ilustrada por Nietzsche em *Humano, demasiado humano*:

Toda pessoa se vinga, a menos que não tenha honra ou tenha muito desprezo ou muito amor por aquele que a prejudica e ofende. Ainda quando se dirige aos tribunais, deseja a vingança

⁴ Para a origem e a evolução da palavra «vingança» em português, basta consultar o verbete *vindic-* do Dicionário Houaiss.

como pessoa privada: mas, além disso, como membro pensante e previdente da sociedade, quer a vingança da sociedade contra alguém que não a honra. Assim, mediante o castigo judicial é reparada tanto a honra privada como a honra social: ou seja – castigo é vingança. [...] O castigo pretende evitar mais danos, pretende intimidar. Desse modo, os dois elementos distintos da vingança se acham realmente unidos no castigo, e talvez seja isso o que mais contribui para manter a mencionada confusão conceitual, graças à qual a pessoa que se vinga geralmente não sabe o que realmente quer. (Nietzsche, 2008, II, p. 139)

Como se vê, a vingança fica em boa parte longe dos tribunais, ou melhor, o tribunal é visto apenas como instrumental em vista do ato vingativo e do castigo.

O caso de Edmond Dantès, tornado Conde de Monte Cristo, responde, justamente, a esta exigência de expiação das culpas cometidas contra ele – e é exemplar do mecanismo burguês pretendendo a vingança como ato individual de afirmação de si e de punição dos inimigos. O ressentimento e a raiva pela traição por parte de pessoas que ele considerava amigas e o julgamento por parte de um tribunal emitindo um veredicto que desmente a verdade, são os motores que levam à vingança: é um homem só contra os juízes e os poderosos, obrigado por isso a adotar, sem piedade alguma, a lei antiga.

É curioso – e, ao mesmo, significativo – que esta solidão do herói se transforme, na época atual, numa coletividade heroica que toma, na banda desenhada e nos filmes, o nome de *Avengers*. Lembro-me que, na minha infância, as aventuras dos super-heróis eram distintas e que, por exemplo, as histórias de Superman (que na versão italiana da minha época tinha, não sei porque, o nome de *Nembo Kid*) e de Batman eram bem separadas tanto na localização imaginária quanto no enredo. O fato de que agora seja

necessário um conjunto de personagens, cada um com o seu dom ou superpoder específico, reflete, talvez, uma evolução, ou melhor, uma involução sociocultural, em relação ao século de Alexandre Dumas, pretendendo – numa situação «líquida» como a atual, marcada por uma espécie de paranoia coletiva – uma comunidade de Vingadores contrastando, violentamente, os inúmeros, imaginários e imaginados, inimigos da ordem constituída – mais uma vez, claro, longe de qualquer tribunal.

Essa sublimação fantástica do direito de punir, confiado a um herói vingador agindo ou reagindo de forma violenta, contrasta evidentemente com a origem jurídica da *vindicatio* e com o seu caráter eminentemente ritual. Trata-se, na minha opinião, de uma degeneração da convivência civil, fruto de um medo do desconhecido que se propaga pelo corpo social e que tem, como consequência, um aumento exponencial das causas provocando ressentimento e raiva. Curiosamente – mas nem tanto –, é a literatura o âmbito onde este despencar do nível da força regulamentada para o da violência cega se espelha de forma mais contundente, como vimos no caso de Dumas e de boa parte da literatura folhetinesca do século XIX. É, todavia, um autor do século XX, a quem eu dediquei tanta parte da minha atenção crítica e dos meus estudos, que eu tomaria como exemplo.

De fato, na obra de João Guimarães Rosa, no seu e nosso sertão onde vige a lei do mais forte, a vingança parece regular as relações sociais ou interpessoais. É o caso, por exemplo, da famosa estória intitulada «Duelo», presente em *Sagarana*, onde a restituição da ordem é confiada a um agente terceiro, ao Timpim Vinte-e-Um que, a partir da alcunha, nada tem de super-herói, cumprindo, todavia, a promessa feita a Cassiano Gomes e matando em seu nome Turíbio Todo. Estranha vingança, na verdade, visto que quem atua, *vindex* e *iudex* ao mesmo tempo, não é movido nem pelo ressentimento nem pela raiva, mas pela palavra de honra – aquela honra de que

fala Nietzsche e que pretende o castigo, ainda que mediado, para remendar a ofensa padecida.

A solução adotada nesse conto, todavia, não é a única proposta por Guimarães Rosa, visto que o tema do direito – ou até da obrigação – à vingança volta em diferentes lugares da sua obra, cruzando em vários pontos as questões da culpa e do castigo, assim como (de modo ainda mais complexo) a esfera, do perdão. O caso mais claro o encontramos nos «Irmãos Dagobé» das *Primeiras estórias*, onde outro anti-herói, um «lagalhê pacífico e honesto, chamado Liojorge, estimado de todos» mata o brutamontes Damastor Dagobé que ameaçava, sem motivo, de «cortar-lhe as orelhas» (Rosa, 1994, II, p.405). Todavia, a vingança esperada por parte dos irmãos do morto – também eles «demos» e «absolutamente facínoras» (Rosa, 1994, II, p.405) –, não só não se realiza, mas por boca de um deles, Liojorge é absolvido da culpa: «Moço, o senhor vá, se recolha. Sucede que o meu saudoso Irmão é que era um diabo de danado...» (Rosa, 1994, II, p.408). Veredicto absolutamente inesperado, marcando, a meu ver, a passagem decisiva de um mundo onde vige a lei do talião para outro onde o perdão institui uma comunidade solidária, excluindo ou excetuando os violentos: «A gente vamos'embora, morar em grande cidade...» (Rosa, 1994, II, p.408).⁵

Mas é sobretudo no processo a Zé Bebelo em *Grande sertão: veredas* que encontramos o questionamento mais profundo e iluminador da relação entre vingança e direito, entre a lei antiga e a moderna, entre, enfim, o *vim dicere* e o *ius dicere*. O escritor mineiro, repare-se, coloca tudo isso num contexto que é, desde o

⁵ A esta estória – e, mais em geral, à questão do «dom» e do «perdão» como fatores de construção da comunidade na obra de João Guimarães Rosa – dediquei um estudo demorado para o qual me seja permitido remeter: (2018). *The Remission of the Word: Forms of Gift and Forgiveness in European and Brazilian Culture*. In E. Finazzi-Agrò (org.), *Toward a Linguistic and Literary Revision of Cultural Paradigms* (pp. 131-42). [Common and/or Alien]. Cambridge Scholars Publishing.

início, «fora-da-lei», entre bandidos-banidos: homens brutais cuja única regra de conduta é a força das armas, é a fúria e a reação violenta às ofensas – mais uma vez, reais ou presumidas.

Não quero e não posso entrar, por falta de tempo, numa análise pormenorizada das várias questões em jogo nesse estranho processo no fundo do sertão – e existe, aliás, um estudo pormenorizado e magistral desse momento decisivo do livro que devemos a Heloisa Starling.⁶ Aquilo que eu posso fazer é apenas apontar para o desenterro, quase arqueológico, por parte de Guimarães Rosa dos princípios regendo a relação entre a lei da força e a força da lei no âmbito do direito romano, situando tudo isso num contexto de ilegalidade – escolha que, naquele «mundo à revelia», vira do avesso o sentido e a forma do julgamento, mostrando, mais uma vez, o caráter liminar e discriminante do conceito de *Vis*, balançando entre o virtual e o real, entre o rito e a praxe violenta.

De fato, depois de ter surpreendido todos com a decisão de um processo que ninguém do bando sabia o que era («arte, o julgamento? O que isso tinha de ser, achei logo que ninguém ao certo não sabia» [Rosa, 1994, II, p.165]), Joca Ramiro reinventa ou desenterra as bases do dispositivo jurídico, apagando o costume arcaico que previa apenas a morte para o inimigo preso em batalha. Seguindo os vários depoimentos temos, com efeito, a recuperação da noção de *vindicta* enquanto produto de um *vim dicere*: ambas as partes, tanto aquela que pretende a execução do réu segundo a lei antiga, quanto aquela que pede a salvação de Zé Bebelo, se apresentam falando alto (com «voz rachada e em duas, voz torta entortada» [Rosa, 1994, II, p.171] no caso, por exemplo de Hermógenes, ou, com no caso de Sô Candelário, «forteando mais a voz» [Rosa, 1994,

⁶ Starling, H. (1999). *Lembranças do Brasil*. Teoria, Política, História e Ficção em *Grande Sertão: Veredas* (pp. 91-129). Revan-UCAM-IUPERJ.

II, p.172]), sem esquecer que também a defesa por parte de Zé Bebelo é movida pela força da ironia e da esperteza.

Também o caráter sagrado do processo romano, ligado ao *sacramentum*, ou seja, ao juramento das testemunhas, é reativado pelas palavras de Titão Passos que declara no início do seu depoimento a favor de Zé Bebelo: «eu cá sei de toda consciência que tenho, a responsabilidade. Sei que estou como debaixo de juramento: sei porque de jurado já servi» (Rosa, 1994, II, p.174).⁷ Reativando a conexão entre o «sacramento» e a fala *de iure*, Titão Passos abre caminho para a intervenção de Riobaldo-Tatarana que, apesar do seu acanhamento e do «suor nas beiras da testa» (Rosa, 1994, II, p.175), acaba por mostrar a sua força a favor de Zé Bebelo: «eu mesmo notei que estava falando alto demais» (Rosa, 1994, II, p.176).

Os dois testemunhos conjuntos, o de um chefe e o de um gregário – ambos sob o signo do *vim dicere* – acabam por determinar o *verdictum* de Joca Ramiro, condenando o réu ao desterro do sertão, mas evitando a vingança reclamada pelo Hermógenes e pelo Ricardão e convencendo, portanto, «aquela gente da ideia de que a injustiça cometida contra um indivíduo ultrapassa a sua causa para degradar a todos, e isso [...], principalmente, por impedir a materialização do laço de confiança indispensável à formação da comunidade» (Starling, 1999, p.118). Porque é esse, enfim, o resultado de uma *vindicatio* retórica anulando a vingança sangrenta: abandonar a lei antiga para entrar numa nova dimensão de legitimidade e construir, ao mesmo tempo, «formas de representação simbólica» (Starling, 1999, p.118) dessa inesperada comunidade

⁷ Sobre a relação entre *juramento* e *sacramento* e sobre a função desempenhada por esses dois atos formais (mas indispensáveis) no âmbito do direito romano – ligando-se, aliás, ao *ius dicere* e ao *vim dicere* –, veja-se o estudo fundamental de Agamben, G. (2008). *Il sacramento del linguaggio. Archeologia del giuramento* (pp. 74-99). Laterza e *passim* (trad. port.: (2011). *O Sacramento da Linguagem. Archeologia do Juramento*. Ed. da UFMG).

de bandidos/banidos – condenando, por paradoxo, ao banimento quem ameaça a convivência entre eles, o seu «ser-em-comum» e o seu «ser-com».

Através do processo de Zé Bebelo, assim como através do perdão inesperado de Liojorge, Guimarães Rosa mostra como a recusa do ato de vingar-se contribua à volta da *vindicta* ao seu âmbito originário, passando da violência pura para a força medida pela lei e marcando, assim, a passagem do arcaico para o moderno. A escolha de representar essa mudança radical contrapondo o julgamento, como método de regulação dos contrastes, à ação vingativa, nos coloca numa estranha situação, visto que se é verdade que o espaço simbólico do sertão, nas palavras de Riobaldo, é «o penal, criminal» (Rosa, 1994, II, p.75), o seu ser «fora da lei» pode ser resgatado apenas numa reviravolta da prática e da lógica jurídicas atiradas contra si mesmas: o *vim dicere*, de fato, abole a vingança, tornando, assim, legal o ilegal e ilegalizando tudo aquilo que era considerado legítimo.

A lição rosiana, nesse sentido, permite entender como a extinção do vento impetuoso do ressentimento e do discurso iracundo – e, com eles, da vingança – seja possível só colocando essas instâncias ou práticas humanas, demasiado humanas, no olho de um *redemunho* onde, girando sobre si mesma, a violência que as move acaba por aplacar-se. Uma lição, então, para o nosso presente onde o que vale é apenas a exibição muscular, transbordando no ódio e na agressão contra o Outro, pensado ou apresentado como inimigo. A utopia, como mostra Guimarães Rosa, é que a nossa época violenta, povoada por *avengers*, por políticos criminais e incompetentes, movidos pelo Ressentimento e pela Raiva, possa voltar a ser uma dimensão onde a força seja apenas uma contraposição «legal» entre falas em voz alta, à espera de um julgamento, daquele discurso justo que reestabeleça finalmente a verdade e reafirme os direitos da comunidade como conjunto de iguais.

Anexo

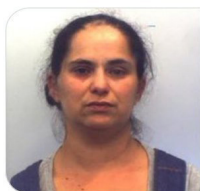


Matteo Salvini ✓

@matteosalvinimi



Questa maledetta ladra in carcere per trent'anni, messa in condizione di non avere più figli, e i suoi poveri bimbi dati in adozione a famiglie perbene. Punto.



Viene liberata perché è incinta: "madame furto" deruba un'inval...
ilgiornale.it

20:49 · 18 Giu 19 · [Twitter for iPhone](#)

Referências Bibliográficas

Agamben, G. (2008). Il sacramento del linguaggio. Archeologia del giuramento. Laterza.

Candido, A. (1978). *Tese e antítese: ensaios* (3ª ed.). Editora Nacional.

Finazzi-Agrò, E. (2018a). *Une vengeance! Par exemple: Antonio Candido leitor de Alexandre Dumas*. In M. A. Fonseca & R. Schwarz (orgs.), *Antonio Candido 100 anos*. Editora 34.

_____. (2018b). The Remission of the Word: Forms of Gift and Forgiveness in European and Brazilian Culture. In E. Finazzi-Agrò (org.), *Toward a Linguistic and Literary Revision of Cultural Paradigms*. [Common and/or Alien]. Cambridge Scholars Publishing.

Houaiss, A. (2001). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Objetiva.

- Nietzsche, F. (2008). *Humano, demasiado humano*. [Vol. II]. Companhia das Letras.
- Rosa, J. G. (1994). *Ficção completa*. [2 vols]. Nova Aguilar.
- Starling, H. (1999). *Lembranças do Brasil*. Teoria, Política, História e Ficção em *Grande Sertão: Veredas*. Revan-UCAM-IUPERJ.
- Vecchi, R. (2020). As cinzas de Gramsci no deserto de Bolsonaro. In B. Klem, M. Pereira & V. Araujo (orgs.), *Do Fake ao Fato: des(atualizando) Bolsonaro*. Milfontes.

(Página deixada propositadamente em branco)

**ANDRÉ PATRIARCA?
ANÁLISE DO NARRADOR-PERSONAGEM
EM *LAVOURA ARCAICA*, DE RADUAN NASSAR¹**

ANDRÉ THE PATRIARCH? ANALYSIS OF THE HOMODIEGETIC
NARRATOR IN *ANCIENT TILLAGE*, BY RADUAN NASSAR

Leandra Postay

Universidade de São Paulo,
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
<https://orcid.org/0000-0002-6569-0175>

RESUMO: O romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, consagrou-se entre a crítica brasileira como propositor de uma ruptura, materializada na voz do narrador André, em relação à tradição. O narrador-personagem se delineia para o leitor como um questionador dos dogmas propostos pela palavra paterna, a qual enxerga o mundo de maneira dual, descartando a polissemia da linguagem e da constituição dos sujeitos, e define o mundo a partir de uma concepção estrita de verdade. Se por um lado a postura subversiva de André se confirma em episódios tais como a concretização do incesto com a irmã Ana, por outro lado, há marcas formais no romance, como o imperante silêncio feminino, que permitem a hipótese de que a narrativa a princípio transgressora seja constitutivamente dialética, reiterando e perpetuando em determinados

¹ O presente artigo foi apresentado no 13º Congresso da Associação Brasileira de Lusitanistas durante a realização pela autora de sua pesquisa de doutorado (USP), financiada pela CAPES, de 2017 a 2019, e pelo DAAD, de 2019 a 2021 (doutorado sanduíche na *Universität Bielefeld*).

momentos a própria ordem de dominação masculina que no nível do conteúdo denuncia. Em diálogo com a *Teoria estética*, de Theodor Adorno, segundo a qual o conteúdo histórico se sedimenta na obra de arte a partir da sua forma, propomos uma leitura de *Lavoura arcaica* pautada pela desconfiança em relação ao narrador-personagem. Para tal, nos centraremos na confrontação entre a configuração do André personagem (presente da ação) e a configuração do André narrador (presente da narrativa); bem como na análise do tópico da culpa. A leitura estabelecerá, ainda, um diálogo com nomes da crítica brasileira, tais como Jaime Ginzburg, André Luís Rodrigues e Sabrina Sedlmayer.

Palavras-chave: *lavoura arcaica*, Raduan Nassar, patriarcalismo, literatura contemporânea, narrativa.

ABSTRACT: Raduan Nassar's novel *Lavoura Arcaica* (Ancient Tillage) has been established among Brazilian critics as a proposer of a rupture, materialized in the voice of the narrator André, in relation to tradition. The narrator-personage outlines himself to the reader as a questioner of the dogmas proposed by the paternal word, which sees the world in a dual way, discarding the polysemy of language and the constitution of subjects, and defines the world based on a strict conception of truth. If on the one hand André's subversive posture is confirmed in episodes such as the incest with his sister Ana, on the other hand, there are formal marks in the novel, such as the dominant feminine silence, which allow the hypothesis that the narrative, at first transgressive, is constitutively dialectic, reiterating and perpetuating at certain moments the very order of male domination that it denounces at the level of content. In dialogue with Theodor Adorno's *Aesthetic Theory*, according to which the historical content is sedimented by the form of the work of art, we propose a reading of *Lavoura arcaica* based on suspicion regarding the narrator-personage. To do so, we will focus on the confrontation between the configuration of the character André (present of the action) and the configuration of the narrator André (present of the narrative), as well as on the analysis of the topic of guilt. The reading will also establish a dialogue with names of Brazilian critics, such as Jaime Ginzburg, André Luís Rodrigues, and Sabrina Sedlmayer.

Keywords: ancient tillage, Raduan Nassar, patriarchy, contemporary literature, narrative.

Introdução

O romance *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, é narrado em primeira pessoa por André, o segundo filho de uma família rural brasileira composta, ao lado dos pais, por outros dois filhos, Pedro e Lula, e quatro filhas, Rosa, Zuleika, Huda e Ana. Esta última é personagem central do conflito vivido e narrado por André: ele é apaixonado pela irmã e, diante da impossibilidade de relacionar-se com ela, deixa a casa paterna. A família da narrativa nassariana é liderada por Iohána, um pai centralizador, que não admite o abandono de sua casa pelo narrador-protagonista e, assim, envia o primogênito, Pedro, para resgatá-lo. O romance é dividido em duas partes: «A partida», formada por memórias da infância e pelo diálogo de Pedro com André, quando aquele busca convencer este a voltar para a fazenda; e «O retorno», em que a volta dos irmãos e suas consequências são narradas, as quais têm como desfecho o brutal assassinato de Ana pelo pai, após este tomar conhecimento do incesto.

Este artigo tem como objetivo analisar o romance de modo a identificar a presença de características da organização patriarcal na família de Iohána, características estas que colaboram com a compreensão do contexto em que os eventos narrados acontecem. Além disso, a partir do diálogo com Theodor Adorno, buscamos entender a constituição paradoxal tanto de Iohána quanto de André, que, a partir de suas falas e de seus atos, não podem ser encarados exclusivamente como patriarca violento e subversor, respectivamente. Pelo contrário, pretendemos verificar, por meio da análise textual,

que, em muitos momentos, André reproduz em relação à Ana e às outras mulheres da família a postura patriarcal que critica no pai.

Subversão e conservação na *Lavoura*

Lavoura arcaica é a história dos desejos de André e das consequências deles advindas. Há duas temáticas que se destacam nesse enredo: o incesto – desejo pela irmã Ana – e o questionamento da palavra paterna – desejo de subversão. A ausência de demarcação precisa de lugar e tempo, a linguagem metafórica e a parca informação que o leitor possui a respeito do André que narra dão origem a uma obra que não faz concessões. A omissão ou imprecisão de certas informações em *Lavoura arcaica* – tais como a região em que está situada a propriedade familiar, o tempo em que a história se passa, o tipo de mão de obra empregada na plantação e na colheita para além daquela dos próprios filhos, a extensão das terras e a categoria do cultivo nelas realizado – inviabiliza a categorização absoluta do núcleo parental em torno do qual a narrativa se constrói como patriarcal. Há, entretanto, averiguados ao longo dos capítulos, componentes dos espaços e do comportamento dos personagens que permitem que se fale em uma família com traços identificados àqueles da composição patriarcal tipicamente brasileira descrita por Gilberto Freyre.

Em *Sobrados e Mucambos* (Freyre, 2013), lê-se que o patriarcado é formado por processos de subordinação e acomodação «de várias religiões e tradições de cultura a uma só» (Ibid., p.17); que a casa-grande de engenho ou mesmo de sítio é a típica habitação patriarcal (Ibid., p.22); que a sociedade patriarcal se desenvolve em torno do *pater familias* (Ibid., p.31), tendo como marcas o privatismo da economia e da organização, assim como a absorção do indivíduo pela família (Ibid., p.35); que a capela é uma das formas

de arquitetura patriarcais (Ibid., p.37); que a família patriarcal brasileira por excelência é aquela com numerosos filhos (Ibid., p.40); que a base desse sistema é a lavoura (Ibid., p.45); que na família patriarcal se faz presente o excesso identificado com o despotismo do homem sobre a mulher, do pai sobre o filho (Ibid., p.51); que se exige nessa família a absoluta obediência das filhas e dos filhos, tendo aquelas o casamento decidido pelo pai e estes a profissão (Ibid., p.55). Todas essas características estão presentes de maneira mais ou menos evidente na família de André. Há o sincretismo do islamismo e do cristianismo, do ocidental e do oriental; são sete os filhos, mais o pai e a mãe, o que, se não forma o que se poderia chamar de família notavelmente extensa, certamente não permite que essa seja classificada como uma família com número exíguo de membros;² o trabalho de que o pai constantemente fala é o trabalho na terra; o desfecho trágico é em grande medida decorrente da *hybris* paterna, configurada pela austeridade excessiva que se converte em autoritarismo frente aos filhos. Uma das principais correspondências entre a caracterização do patriarcado em *Sobrados e Mucambos* e os modos de vida no texto nassariano está na «absorção do indivíduo pela família». Uma das recomendações frequentes de Iohána é referente ao autocentramento familiar:

[...] e uma disciplina às vezes descarnada [...], defendendo de adquirir fora o que pudesse ser feito por nossas próprias mãos, e uma lei ainda mais rígida, dispondo que era lá mesmo na fazenda que devia ser amassado o nosso pão: nunca tivemos outro em nossa mesa que não fosse o pão de casa [...]. (Nassar, 2012, p. 76)

² Eni de Mesquita Samara observa «[...] a predominância, para os séculos XVIII e XIX, de famílias com estruturas mais simplificadas e menor número de componentes. Tal fato, entretanto, parece não ter alterado a intensidade das relações familiares e a importância da família como unidade social básica no decorrer desse período» (1986, p.16).

Em 1936, Gilberto Freyre previa que as sobrevivências do patriarcalismo teriam «vida longa e talvez eterna não tanto na paisagem quanto no caráter e na própria vida política do brasileiro» (2013, p.49). Ainda que não se possa falar em um sistema patriarcal como princípio de unidade nacional, como sugeria o sociólogo a respeito do país em sua fase agrária, os valores e hábitos patriarcais são uma constante na sociedade dos séculos XX e XXI, estando fortemente presentes nesse cenário atemporal e ubíquo da *Lavoura*. A estrutura patriarcal define uma hierarquia e papéis a serem desempenhados pelos membros da família, o que no romance é decisivo. Para pensar a manutenção e a possibilidade de ruptura dos esquemas patriarcais, André e Iohána são figuras indispensáveis. Aquele assume declaradamente o discurso da subversão e, este, o da tradição. Analisaremos as dualidades e possíveis convergências daí advindas partindo do capítulo 24 da obra:

Eram esses os nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika, e Huda; à sua esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana, e Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes, já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família. O avô, enquanto viveu, ocupou a outra cabeceira; mesmo depois da sua morte, que quase coincidiu com a nossa mudança da casa velha para a nova, seria exagero dizer que sua cadeira ficou vazia. (Nassar, 2012, pp. 154-155)

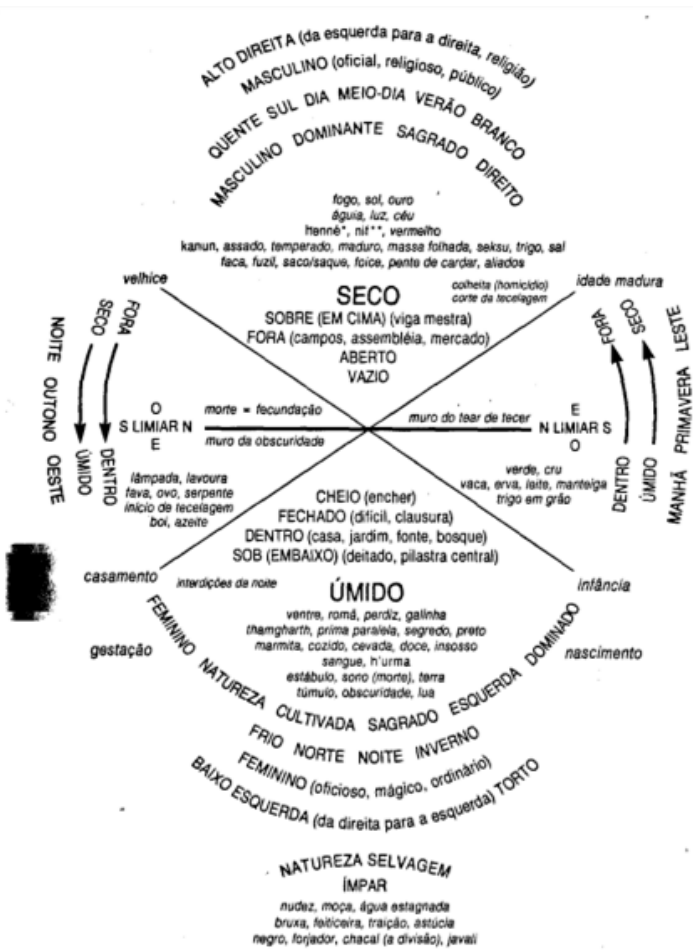
A relevância da mesa para a família do narrador André é traçada ao longo de todo o texto, no qual o móvel é mencionado 58 vezes. A mesa, nesta família, ocupa posição de prestígio, porque é lugar em que os filhos e pais se reúnem para que recebam alimento material e espiritual. À mesa, a justiça, a austeridade, o baixar de olhos são ensinados pelo pai, Iohána, que se posiciona como detentor da palavra da verdade, e a disposição dos membros deixa claro que esse não é um espaço de diálogo, mas de aquiescência. A cabeceira é o posto daquele que detém o conhecimento e que deve ser ouvido. As ramificações que partem dela mostram o lugar que cada um ocupa, especialmente aqueles mais imediatamente próximos ao pai: o primogênito, no caso de *Lavoura arcaica*, Pedro, à direita; à esquerda, a mãe.

A direita é consensualmente a posição do sucessor. Pedro é o futuro patriarca, ele ocupará a cabeceira e repetirá às futuras gerações os sermões do pai. A ele se seguem as irmãs Rosa, Zuleika e Huda. Suas breves aparições no romance, assim como as afirmações do capítulo 24, indicam que estas se conformam bem ao ensinamento paterno. A mãe, por sua vez, à esquerda, ocupa o lugar do outro. Ela não está em uma posição de autoridade e se submeterá ao próprio filho quando Iohána morrer. Pierre Bourdieu, em *A dominação masculina* (2014), afirma que a mulher é historicamente constituída como «[...] uma entidade negativa, definida apenas por falta, suas virtudes mesmas só podem se afirmar em uma dupla negação, como vício negado ou superado, como mal menor» (Ibid., p.45). A mãe ocupa a mesa como o outro do pai – é o segundo sexo. Após ela, na ramificação esquerda, estão os filhos que não se conformam ao ideal paterno: André e Ana, envolvidos na relação de incesto, e Lula, que tem no narrador-protagonista um modelo. André, além de protagonizar o desejo pela irmã, é questionador da palavra paterna, a enfrenta e subverte. O próprio narrador se vê como participante

do ramo degenerado, que era iniciado pela mãe, «uma anomalia, uma protuberância mórbida». O lado do pai pretende recomendar o comedimento, o da mãe não camufla o excesso; o do pai louva a paciência, o da mãe exigirá a vez da impaciência; o do pai é marcado pelo amor fraterno moderado, o da mãe é marcado pelo desejo incontido.

Em *A dominação masculina* (2014), Bourdieu estrutura um esquema que ilustra características e elementos associados ao masculino e ao feminino:

Esquema 1 – Esquema sinóptico das oposições pertinentes (Bourdieu, 2014, p.23):



Esquema sinóptico das oposições pertinentes

Ao masculino é associada a dominação, a direita e o direito. Ao feminino, são associados o dominado, a esquerda e o torto. Ao masculino cabem valores historicamente positivos, e, ao feminino, os seus opostos: o vazio, a falta, o desvio. Isso se dá porque «A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa

justificação: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la» (Bourdieu, 2014, p.22). A partir dessa simbologia, pode-se compreender por que André, que assume posição e voz de transgressão, se localiza à esquerda, ladeado ao feminino, questionando a palavra do pai, que é a palavra masculina.

A tensão da obra de arte é também a tensão da humanidade e esta se faz presente em um texto por meio da forma, da escolha vocabular em um diálogo, da disposição à mesa. A experiência de André compartilhada em *Lavoura arcaica* a partir de um ponto de vista extremamente pessoal «[...] é uma relação com toda a história; a experiência meramente individual, que a consciência toma como ponto de partida por sua proximidade, é ela mesma já mediada pela experiência mais abrangente da humanidade histórica» (Adorno, 2008, p.26). Na distribuição de lugares à mesa, com a divisão entre o esquerdo-lascivo-torto-feminino e o direito-coercivo-direito-masculino, está sedimentado o conflito de uma família, mas também o conflito histórico, marcado pelo confronto entre o dominante e o dominado, a voz que se instaura como lei e a tentativa de derrubada da lei. Se pensarmos a partir de uma compreensão dual da sociedade e da distribuição de poder que perpassa todas as suas instâncias, inclusive a família, o pai é o propagador por excelência do patriarcalismo, é a voz do dominante; André é o proponente da ruptura da ordem patriarcal. A dualidade, todavia, é uma organização artificial dos eventos históricos e desconsidera a total impossibilidade de harmonização dos antagonismos.

Em uma sociedade seduzida pela ficção povoada por arquétipos, prevalece a busca pela solução de contradições. Esses esquemas estão presentes na dialética clássica, entendida por Adorno como «[...] a tentativa de destrinçar os nós do paradoxo com o meio antiquíssimo do esclarecimento, a astúcia. Não é por acaso que o paradoxo foi [...] a forma decadente da dialética» (Adorno, 2009,

p.124). Alternativamente, o filósofo propõe uma dialética negativa, na qual «a tentativa de destrinçar os nós do paradoxo» é substituída pela concepção de que «[...] a força efetiva em toda determinação particular não é apenas a sua negação, mas também é ela mesma o negativo, o não-verdadeiro» (Ibid., p.124). É a partir dessa proposta que Iohána e André, para além dos lugares ocupados à mesa, podem ser pensados.

Iohána assume sob vários aspectos o posto do patriarca. Ele é o representante da lei e, como tal, se porta de maneira rígida e prega a rigidez aos demais. No entanto, o rigor da lei não prescinde do afeto. André Luis Rodrigues pontua, por exemplo, que a felicidade do pai pelo retorno do filho à casa é verdadeira (2006, p.33). Ou seja, não se trata o pai exclusivamente de um antagonista. Ele é um sujeito não linear, multifacetado e ignorante quanto à própria instabilidade. Observemos mais um trecho em que há a recomendação ao cuidado familiar:

[...] e quando acontece um dia de um sopro pestilento [...] chegar até as cercanias da moradia [...], alcançando um membro desprevenido da família, mão alguma há de fechar-se em punho contra o irmão acometido: os olhos de cada um, mais doces do que alguma vez já foram, serão para o irmão exasperado, e a mão benigna de cada um será para este irmão que necessita dela, e o olfato de cada um será para respirar, deste irmão, seu cheiro virulento, e a brandura do coração de cada um, para ungir sua ferida, e os lábios para beijar ternamente seus cabelos transtornados, que o amor na família é a suprema forma da paciência; o pai e a mãe, os pais e os filhos, o irmão e a irmã: na união da família está o acabamento dos nossos princípios [...]. (Nassar, 2012, pp. 59-60)

Ao usar a forma verbal «quando acontece um dia de [...] chegar», e não a alternativa «se acontecer um dia de chegar», o pai parece

compreender a inevitabilidade do «erro» que demandará compreensão e assistência. Trata-se da pregação do suporte e da solidariedade, e não da condenação: ao necessitado, «mão alguma há de fechar-se em punho». O «fechar-se em punho» é, além da negação do socorro, um movimento que precede a violência e a anuncia. Portanto, nesse contexto hipotético evocado, a omissão e a agressividade são vetadas.

André assume a palavra do pai e se reconhece como aquele ao qual os cuidados não devem ser negados. Isso é corroborado no trecho em que o narrador se dirige ao primogênito, fazendo uso das próprias palavras paternas: «era eu o irmão acometido, eu, o irmão exasperado, eu, o irmão de cheiro virulento». Iohána parece enxergar igualmente tal condição no filho: «– Você está enfermo, meu filho, uns poucos dias de trabalho ao lado de teus irmãos hão de quebrar o orgulho da tua palavra, te devolvendo depressa a saúde de que você precisa» (Ibid., pp.159-160).

Enquanto é André o filho acometido, a recomendação do pai se efetiva, ainda que em alguns momentos ele adote um tom mais rígido e imperativo: André é buscado, recebe cuidados; suas irmãs o acolhem com carinho quando volta para casa; o pai, ao seu modo, o recebe com alegria. A situação, contudo, muda radicalmente quando, na celebração pelo retorno de André, Pedro revela o incesto ao pai. No episódio, Ana, a dançarina ornada com acessórios de prostitutas, passa a ocupar o lugar da filha acometida. A esta, entretanto, em vez da mão benigna, se dirige, em golpe, o punho cerrado. Com o assassinato, Iohána quebra o mandamento supremo – o amor – e viola o valor supremo – a paciência –. Como narrador, André reconhece o paradoxo na atitude paterna:

[...] o alfanje estava ao alcance de sua mão, e fendendo o grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental (que vermelho mais pressuposto, que silêncio mais cavo, que frieza mais torpe nos meus olhos!), não teria a

mesma gravidade se uma ovelha se inflamasse, ou se outro membro qualquer do rebanho caísse exasperado, mas era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai!), era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava – essa matéria fibrosa, palpável, tão concreta, não era descarnada como eu pensava, tinha substância, corria nela um vinho tinto, era sanguínea [...]. (Ibid., pp. 190-191)

A condição de guia não é coerente à exasperação, assim como à tábua solene não cabe o incêndio: a lei existe para conter os impulsos e para se perpetuar. Todavia, o gesto colérico e impensado não está excluído da tentativa de domínio total, de negação do não-idêntico. Nas palavras de André: «Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade [...]» (Nassar, 2012, p.158). Relativizar a austeridade de Iohána, confrontando-a com a realidade do afeto, entretanto, não significa relativizar a gravidade dos atos paternos. Cabe retomar a pergunta lançada por Jaime Ginzburg em *Literatura, violência e melancolia* (2013): «[...] que ponto de vista é esse, para o qual matar uma filha é legítimo e o incesto é mais grave do que o assassinato?» (2013, p.6). A reação do pai na forma da violência máxima, a aniquilação de outro ser humano – mais que isso, a aniquilação de uma filha –, sedimenta os modos de relação em uma cultura marcada pela inabilidade, senão desinteresse, em lidar com conflitos e com a diferença de maneira pacífica.

André, por sua vez, por mais que se apresente como subversivo frente à palavra paterna, é também constituído de maneira ambígua. Para refletir sobre isso, consideraremos o capítulo 15, em que o narrador fala sobre seu avô:

(Em memória do avô, faço esse registro: ao sol e às chuvas e aos ventos, assim como a outras manifestações da natureza que

faziam vingar ou destruir nossa lavoura, o avô, ao contrário dos discernimentos promíscuos do pai – em que apareciam enxertos de várias geografias, respondia sempre com um arrotto tosco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: «Maktub»). (Nassar, 2012. p. 89)

A primeira menção ao avô acontece em diálogo com Pedro no 7º capítulo. Nela, o ancestral é descrito como uma entidade fantasmagórica, diante da qual os meninos se recolhiam e se amedrontavam:

[...] ninguém conheceu melhor o caminho da nossa união sempre conduzida pela figura do nosso avô, esse velho esguio talhado com a madeira dos móveis da família; era ele, Pedro, era ele na verdade nosso veio ancestral, ele naquele seu terno preto de sempre, grande demais pra carcaça magra do corpo, carregando de torpeza a brancura seca do seu rosto, era ele na verdade que nos conduzia, era ele sempre apertado num colete, a corrente do relógio de bolso desenhando no peito escuro um brilhante e enorme anzol de ouro; era esse velho asceta, esse lavrador fenado de longa estirpe que na modorra das tardes antigas guardava seu sono desidratado nas canastras e nas gavetas tão bem forradas das nossas cômodas, ele que não se permitia mais que o mistério suave e lírico, nas noites mais quentes, mais úmidas, de trazer, preso à lapela, um jasmim rememorado e onírico, era ele a direção dos nossos passos em conjunto, sempre ele, Pedro, sempre ele naquele silêncio de cristaleiras, naquela perdição de corredores, nos fazendo esconder os medos de meninos detrás das portas, ele não nos permitindo, senão em haustos contidos, sorver o perfume mortuário das nossas dores que exalava das suas solenes andanças pela casa velha; era ele o guia moldado em gesso, não tinha olhos esse nosso avô, Pedro, nada existia nas duas cavidades fundas, ocas e sombrias do seu rosto, nada, Pedro, nada naquele talo de

osso brilhava além da corrente do seu terrível e oriental anzol de ouro [...]. (Ibid., pp. 44-45)

No «terno preto de sempre, grande demais pra carcaça magra do corpo», pode-se ler o desgaste da tradição, a qual já não cabe. Apesar do desajuste, todavia, a força das origens permanece. Ela está no relógio de bolso, símbolo concreto do tempo adorado pelo pai, está nas canastras e nas gavetas, no silêncio de cristaleiras. Não era necessário o discurso, a presença do avô afirmava e assegurava a continuidade da tradição e, mesmo após sua morte, sua cadeira nunca ficou vazia (Ibid., p.155). No trecho supracitado, o narrador parece rememorar de forma crítica essa permanência. No entanto, no capítulo 15, há uma espécie de veneração à entidade avô, que com uma única palavra atesta sua própria autoridade e a da tradição, o que o pai nem mesmo com a insistência e a prolixidade consegue assegurar.

Afirmar que o «Maktub» equivalia a «todas as ciências, todas as religiões» é demonstrar apreço e credibilidade diante dessa palavra. Ao valorizar a pureza dos ensinamentos do avô, passados de geração para geração, em contraste com as palavras paternas, contaminadas pelas «várias geografias», ou seja, sincréticas, plurais, o narrador não questiona a conservação, e sim almeja seu estado original, mais arcaico que aquele sustentado por Iohána. O pai é o patriarca, mas o avô é o patriarca por excelência. André, o outro do patriarca, aquele que se identifica ao galho materno, é também aquele que escreve em memória do avô, voltando os olhos e a narrativa para a cabeceira da mesa, da qual se afirma, no capítulo 24, tão distante. André se coloca como representante, na família, da vertente marginalizada, mas, no mínimo, reconhece a autoridade do avô.

Além disso, a despeito de todos os questionamentos, de toda a fúria dirigida contra os sermões de Iohána, finaliza o romance, no 30º capítulo, com um discurso sóbrio em memória do pai, como

faz simetricamente no 15° em relação ao avô. Ainda, o enredo todo é construído com a retomada, a citação e a releitura das parábolas e máximas enunciadas por aquele do qual partem os dois galhos. Paralelamente, a voz da mãe soa apenas aos sussurros, por meio de vocativos hiperbolicamente afetuosos, e Ana é silenciada. André se enxerga ao lado do feminino, mas como poderia ele falar desse lugar sendo homem, condição entranhada em seu nome da qual ele não pode escapar? André significa «homem», não enquanto «humanidade», mas enquanto «ser humano do sexo masculino», como verifica-se pela origem grega:

ANDRÉ, pelo lat. Andréas, «viril, varonil, robusto» [...].
(Azevedo, 1993, p. 53)

-andr(o)- elem. comp., do gr., andro-, de aner andrós 'homem, macho, viril' [...]. (Cunha, 1997, p. 45)

Ser socializado como homem em uma cultura patriarcal é estar a princípio na posição do opressor. É preciso desconfiar desse narrador em 1ª pessoa, que se apresenta como transgressor, como aquele que deseja subverter a ordem paterna, mas que, concomitantemente, não concede voz à mulher a quem destina seu amor, que a enxerga a partir de seus desejos, submetendo-a a eles. André, quando se declara a Ana, espera da irmã consentimento. A única Ana revelada ao leitor é aquela a quem cabe realizar as vontades do irmão. A impossibilidade da manifestação de Ana pode ser verificada na cena da capela, momento posterior à concretização sexual do incesto. A jovem está em silêncio, inerte, e André pronuncia um discurso cheio de ânimo, projetando sobre ela sentimentos e responsabilidades, implorando por cumplicidade e por correspondência:

[...] preciso estar certo de poder apaziguar minha fome neste pasto exótico, preciso do teu amor, querida irmã, e sei que não exorbito,

é justo o que te peço, é a parte que me compete, o quinhão que me cabe, a razão a que tenho direito [...]. (Nassar, 2012, p. 124)

Ana em nenhum momento do romance jura amor ao irmão ou declara sentir qualquer coisa por ele. Mas André deseja Ana e acredita ser este fator suficiente para constrangê-la a realizar suas vontades. Ao exigir o amor da irmã, afirmando ser este «o quinhão» que lhe cabe, André reforça uma cultura paternalista, que confere ao homem direito de posse sobre a mulher. No livro *Literatura, violência e melancolia*, Jaime Ginzburg, a respeito de *Lavoura arcaica*, afirma:

No diálogo entre pai e filho, quando surgem palavras comuns, o movimento de deslocamento de vocabulário cria um efeito espantoso de ambiguidade. Guardada a identificação familiar, com o elo de origem mítica entre pai e filho, as palavras mostram-se capazes de produzir rupturas ao mesmo tempo semânticas e ideológicas, culturais e políticas. (Ginzburg, 2013, p. 58)

André se contrapõe – semântica e ideologicamente – ao pai. Paralelamente, o jovem reforça, por meio de seu discurso e em sua relação com Ana, a ordem patriarcal. Ele, de fato, intenta romper com os valores familiares, especialmente a partir de seus impulsos eróticos («[...] entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo [...]» [Nassar, 2012, p.7]). Nos diálogos travados por André com Iohána, vê-se que a resistência do filho em reconhecer os ensinamentos paternos advém principalmente da impossibilidade de tais princípios aceitarem o «mundo das paixões». Por outro lado, nos momentos em que o narrador considera possível que os valores familiares deixem de ser um obstáculo à sua vontade de se unir à irmã, ele mesmo aponta para um futuro de conformação, anunciando sua intenção de possuir um lugar

junto à mesa da família, tornando-se um colaborador para com a manutenção da ordem louvada pelo patriarca.

Na cena que se passa na igreja, para convencer a irmã da possibilidade da relação incestuosa, André afirma que o pai se alegraria diante da revelação daquele amor:

[...] e logo que eu diga «pai», e antes que eu prossiga tranquilo e resoluto vou pressentir no seu rosto o júbilo mal contido vazando com a luz dos seus olhos úmidos, e a alegria das suas ideias se arrumam pressurosas para proclamar que o filho pelo qual se temia já não causa mais temor, que aquele que preocupava já não causa mais preocupação, e, porque fez uso do verbo, aquele que tanto assustava já não causa mais susto algum [...]. (Nassar, 2012, p. 126)

André talvez fosse capaz de sinceramente acreditar que a revelação levaria alegria ao pai porque, após isso, ele mesmo se adequaria ao modelo familiar, deixaria seu posto de questionador. Essa seria, em sua visão, a volta definitiva do filho pródigo para casa. Ele diz: «tudo vai mudar, querida irmã [...], hei de estar presente na mesa clara onde a família se alimenta; vou falar sobre coisas simples como todos falam [...]» (Ibid., p.125). A menção ao ajuntamento à «mesa clara» é importante índice para compreender que André fala de uma mudança que aponta para a conformidade aos moldes patriarcais. Ao longo do livro, ele se apresenta como aquele que está em trevas, justamente por ser o desajustado, o que não aceita passivamente os valores repetidamente enunciados em sua casa. Ocupar um lugar onde há claridade é deixar de ser o libertino, é trocar a subversão pela tradição, a esquerda pela direita, o feminino pelo masculino. Em *Ao lado esquerdo do pai*, Sabrina Sedlmayer afirma que:

Esse gauche que assombra a literatura brasileira contemporânea assume em *Lavoura arcaica* outros contornos. Não se trata

mais do itinerário ideológico modernista – o filho revolucionário que vai contra os dogmas assentados pela tradição – mas sim do filho que, além de se apropriar dos grãos inteiros da fundação, tritura-os, engole-os, para lançá-los posteriormente, numa enunciação enlouquecida, sobre a madeira de lei, matéria que o tempo não corroerá, mas que as palavras, as do filho, são capazes de macular. (1997, p. 89)

Por mais que macule a fundação, tanto a do pai quanto a do avô, a enunciação de André, sendo resultado da deglutição dos grãos dogmáticos de seus antecedentes, contém muito deles, muito mais do que ele mesmo, ao se ver como o filho torto, parece supor. A intolerância e o autoritarismo paternos estão presentes em sua narrativa nos diversos indícios de indisposição ao diálogo:

[...] «essas coisas nunca suspeitadas nos limites da nossa casa», eu quase deixei escapar, mas ainda uma vez achei que teria sido inútil dizer qualquer coisa [...]. (Nassar, 2012, p. 26)

[...] eu quis dizer «não se preocupe, meu irmão, não se preocupe que sei como retomar o meu acesso», afinal, que importância tinha ainda dizer as coisas? [...]. (Ibid., p. 45)

[...] claro que eu poderia dizer muitas coisas pra mãe, mas achei inútil dizer qualquer coisa, [...] e na verdade eu não tinha nada pra dizer a ela [...]. (Ibid., p. 65)

– Não acredito na discussão dos meus problemas, não acredito mais em troca de pontos de vista, estou convencido, pai, de que uma planta nunca enxerga a outra. (Ibid., p. 160)

Ele está frequentemente dividido entre o «eu poderia dizer» e o «teria sido inútil dizer qualquer coisa», encerrando-se na impossibilidade da comunicação. Essa situação tem o seu ápice no capítulo 19, logo após a confissão do incesto a Pedro:

[...] eu tinha de gritar em furor que a minha loucura era mais sábia que a sabedoria do pai, que a minha enfermidade era mais conforme que a saúde da família, que os meus remédios não foram jamais inscritos nos compêndios, mas que existia outra medicina (a minha!), e que fora de mim eu não reconhecia qualquer ciência, e era tudo só uma questão de perspectiva, e o que valia era o meu e só o meu ponto de vista [...]. (Ibid., p. 109)

A recusa ao diálogo se desdobra, e o patriarcalismo é reforçado pela exaltação simbólica do privilegiado lugar de fala masculino: «– Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade, não é por outro motivo que falo como falo» (Ibid., p.158).

A convicção presente no «falo como falo» é aproximável da afirmação «o que valia era o meu e só o meu ponto de vista», porém com a inserção do elemento fálico legitimador de tal autoridade. O falocentrismo está incorporado à narrativa também de maneira direta:

[...] eu que vinha correndo as mãos na minha pele exasperada, devassando meu corpo adolescente, fazendo surgir da flora meiga do púbis, num ímpeto cheio de caprichos e engenhos, o meu falo soberbo, resoluto, e, um pouco abaixo, entre a costura das virilhas, penso, me enchendo a palma, o saco tosco do meu escroto que protegia a fonte primordial de todos os meus tormentos [...]. (Ibid., p. 136)

O falo soberbo e resoluto não está interessado no diálogo. A ele importa encerrar seus tormentos, claramente identificados no trecho acima aos desejos de ordem sexual. O «falo como falo», que é também o «falo com o falo», possui outros desdobramentos na

narrativa, já mencionados: não só as mulheres da família são – completamente ou quase – caladas, como, simultaneamente, todos os homens – minoria, é válido destacar – que a integram recebem o direito à enunciação. Mesmo Lula, mencionado poucas vezes e corporificado apenas no fim do romance, fala mais que a mãe. No capítulo 27, o caçula é central e trava uma conversa com André por meio do discurso direto sinalizado por travessões. Pedro, por sua vez, se posiciona abundantemente em «A partida». A palavra de Iohána contamina a narrativa do início ao fim, perpassando inclusive as falas dos demais personagens, sobretudo as do narrador. A assimilação da palavra paterna está, por exemplo, na declaração de que:

[...] não era com estradas que eu sonhava, jamais me passava pela cabeça abandonar a casa, jamais tinha pensado antes correr longas distâncias em busca de festas pros meus sentidos; entenda, Pedro, eu já sabia desde a mais tenra puberdade quanta decepção me esperava fora dos limites da nossa casa. (Ibid., p. 67)

Essa visão do interior e do exterior é marcadamente diferente daquela apresentada mais à frente por Lula, que dá sinais de ter condições de ser o filho pródigo que não retornará:

– Não aguento mais esta prisão, não aguento mais os sermões do pai, nem o trabalho que me dão, nem a vigilância do Pedro em cima do que faço, quero ser dono dos meus próprios passos; não nasci pra viver aqui, sinto nojo dos nossos rebanhos, não gosto de trabalhar na terra, nem nos dias de sol, menos ainda nos dias de chuva, não aguento mais a vida parada dessa fazenda imunda... (Ibid., p. 177)

Essas afirmações são praticamente a negação do que André diz à Ana na capela com intenções persuasivas:

[...] sei ouvir os apelos da terra em cada momento, sei apaziguá-los quando possível, [...] e serei também exemplar no trato dos nossos animais [...]; tenho reservas enormes de afeto para todo o rebanho [...]; amo nossas cabras e nossas ovelhas [...]. (Ibid., pp. 119-120)

A oferta da conformação, ainda que com finalidade retórica, somada aos demais gestos analisados, fazem de André uma figura mais de conformação do que de ruptura. O atestado final de assimilação da palavra paterna está no último capítulo do livro, no qual o filho, em memória do pai, transcreve o trecho de um dos seus sermões:

(Em memória de meu pai, transcrevo suas palavras: «e, circunstancialmente, entre posturas mais urgentes, cada um deve sentar-se num banco, plantar bem um dos pés no chão, curvar a espinha, fincar o cotovelo do braço no joelho, e, depois, na altura do queixo, apoiar a cabeça no dorso da mão, e com olhos amenos assistir ao movimento do sol e das chuvas e dos ventos, e com os mesmos olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis, sinuosos, como não se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cascos, traçadas nos pastos pelos rebanhos: que o gado sempre vai ao poço.»). (Ibid., pp. 193-194)

O trecho final do romance é repetição de parte do 9º capítulo (Ibid., p.60) e traz a aceitação total da doutrina do tempo, pregada pelo pai: «rico só é o homem que aprendeu, piedoso e humilde, a conviver com o tempo, [...] não contrariando suas disposições, não se rebelando contra seu curso, não irritando sua corrente, estando

atento para o seu fluxo [...]» (Ibid., p.52). A aceitação por André da inevitabilidade do tempo e de sua supremacia não se confirma apenas ao final da narrativa, ela está posta também no 17º capítulo, no qual, falando a partir do presente, diz: «o tempo, o tempo, [...] é ele ainda hoje e sempre quem decide e por isso a quem me curvo cheio de medo [...]» (Ibid., p.97). O personagem se curva ao tempo, deus do pai e deus do avô, e, ao afirmar a sua soberania, traduzida no axioma «o gado sempre vai ao poço», proposto pelo pai e repetido por André, coloca a morte de Ana na conta do destino, do inevitável. A divinização e responsabilização do tempo é metafísica e, como tal, a-histórica, retirando a responsabilidade da ação humana sobre a morte de Ana.

O enunciado moralizante «o gado sempre vai ao poço» é desdobramento de outro provérbio presente na narrativa que traduz o caráter dialético de André:

Desde minha fuga, era calando minha revolta (tinha contun-
dência o meu silêncio! Tinha textura a minha raiva!) que eu, a
cada passo, me distanciava lá da fazenda, e se acaso distraído eu
perguntasse «para onde estamos indo?» – não importava que eu,
erguendo os olhos, alcançasse paisagens muito novas, quem sabe
menos ásperas, não importava que eu, caminhando, me condu-
zisse para regiões cada vez mais afastadas, pois haveria de ouvir
claramente de meus anseios um juízo rígido, era um cascalho,
um osso rigoroso, desprovido de qualquer dúvida: «estamos indo
sempre para casa». (Ibid., pp. 33-34)

Na ideia de que «estamos indo sempre para casa», emprestada de Novalis, está subentendida a partida: para voltar, é preciso ter saído. Esse é o movimento duplo, contínuo e irresoluto de André. Ele está a todo tempo lidando com o distanciamento e a aproximação, a ruptura e a continuidade, a revolta e o juízo rígido. Andréia

Delmaschio, em *Entre o palco e o porão*, escreve que André é «como uma sobra, um resto inaproveitável, um suplemento na casa paterna. [...] André, o «endemoninhado», ao mesmo tempo pertence e não pertence àquela família [...]» (2004, p.141). A impossibilidade de estar completamente fora se converte na certeza da volta para casa. Esse estado ambíguo leva André a uma reflexão que é a mescla do novo e do velho, do diferenciado e do idêntico – condição dialética que os olhos devotados ao tempo tentam negar, mas mantêm.

Considerações finais

A breve análise de alguns trechos de *Lavoura arcaica* proposta neste artigo permite observar que, por um lado, os conflitos entre André e Iohána se dão, em grande medida, devido ao autoritarismo de base patriarcal deste, que se enxerga como detentor do direito absoluto de administração da vida dos filhos, das filhas e da esposa. A visão de mundo paterna não admite questionamentos e afastamentos, sejam estes em sentido ideológico ou físico. Por este motivo, a mera saída de André do espaço familiar é considerada um ato de rebeldia, que precisa ser remediado.

Por outro lado, a transgressão operada por André não se dá em um sentido extremo, a ponto de romper com os valores patriarcais de Iohána e da sociedade em que sua família se encontra. As críticas e questionamentos se efetivam, prioritariamente, em um sentido de reivindicar o direito aos próprios desejos disruptivos e à sua realização. Não se trata de uma subversão que tem como objetivo a transformação radical da condição de vida daquelas pessoas que, na estrutura familiar, encontram-se em uma posição subjugada.

A mãe e as irmãs, silenciadas na mesa familiar, não têm na narrativa de André um espaço em que podem expressar suas vozes e suas aspirações. Isto se verifica de modo particularmente enfático

por meio da forma como Ana, musa e amante, é inserida no romance: como um objeto de desejo, que não se pronuncia de maneira direta ou indireta uma única vez e que, ao final, é assassinada devido à confissão por André da relação sexual a Pedro e à delação final feita por este ao pai. Como consequência da ação de homens, a irmã calada, sem direito a contar sua própria história, é silenciada derradeiramente.

É preciso, no entanto, pontuar, que André não reproduz tal qual as relações de dominação e de autoritarismo de seu pai. A narrativa fragmentária e lírica não permite ao leitor – e nem espera deste – chegar a um veredito taxativo. O romance se configura como uma obra complexa, dotada de paradoxos, e pode ser observada como retrato de um Brasil em que características arcaicas se imiscuem à modernidade. A obra nos desafia, como leitoras, leitores e indivíduos constitutivos da história, a olhar para os problemas culturais e sociais sem a esperança de encontrar soluções e respostas simples, mas sim com olhos prontos para lançar sempre, de forma crítica, novos questionamentos que afrontem todas as estruturas que viabilizem a manutenção de desigualdades e a reprodução de violências.

Referências Bibliográficas

- Adorno, T. W. (2008). O ensaio como forma. In: T. W. Adorno, *Notas de literatura I* (pp. 15-45). [Tradução: Jorge de Almeida]. Duas cidades; Editora 34.
- . (2009). *Dialética negativa*. [Tradução: Marco Antonio Casanova]. Zahar.
- Azevedo, S. L. de. (1993). *Dicionário de nomes de pessoas*. Editora Civilização brasileira.
- Bourdieu, P. (2014). *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica*. [Tradução: Maria Helena Kühner]. BestBolso.
- Cunha, A. G. da. (1997). *Dicionário etimológico da nova fronteira da língua portuguesa*. Nova Fronteira.
- Delmaschio, A. (2004). *Entre o palco e o porão*. Annablume.
- Freyre, G. (2013). *Sobrados e mucambos*. Casa-grande e Senzala.
- Ginzburg, J. (2013). *Literatura, violência e melancolia*. Autores associados.

- Nassar, R. (2012). *Lavoura arcaica*. Companhia das Letras.
- Rodrigues, A. L. (2006). *Ritos da paixão em Lavoura arcaica*. Edusp.
- Samara, E. de M. (1986). *A família brasileira*. Brasiliense.
- Sedlmayer, S. (1997). *Ao lado esquerdo do pai*. Editora UFMG.

**LETRAS SIMBÓLICAS E SIBILINAS:
A OBRA DO FREI RAFAEL DA PURIFICAÇÃO
NAS MINAS GERAIS¹**

**SYMBOLIC AND SIBYLLINE LETTERS: THE WORK
OF FRIAR RAFAEL DA PURIFICAÇÃO IN MINAS GERAIS**

Maria Cláudia Almeida Orlando Magnani

Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri,
Faculdade Interdisciplinar em Humanidades
<https://orcid.org/0000-0003-0261-7023>

RESUMO: O tema das sibilas – as profetisas pagãs que sobreviveram no mundo cristão – tão frequentemente representado na Europa e especialmente na Itália, foi extremamente raro na colônia portuguesa da América. Em Minas Gerais, na cidade de Diamantina, único local onde as sibilas foram representadas no período colonial do Brasil, elas aparecem no teto de uma igreja e maciçamente em véus quaresmais usados na liturgia da Semana Santa. Cada Igreja colonial da cidade possuía ao menos dois véus adornados com sibilas. Na busca do caminho percorrido por essas figurações, entre Portugal e a colônia, está um livro – raro mesmo em terras lusitanas: *Letras Simbólicas e Sibilinas Obra de Toda Erudição Sagrada e Profana*, de 1747, impresso em Lisboa por Francisco da Silva, de autoria de

¹ Agradeço à Arquidiocese de Diamantina por disponibilizar o livro e a Eduardo Pires de Oliveira pelo apoio na pesquisa sobre a biografia de Frei Rafael da Purificação.

Frei Rafael da Purificação. Um volume desse livro se encontra na Biblioteca do Seminário Sagrado Coração de Jesus em Diamantina e foi restaurado em 2013. O livro trata longamente das sibilas e dos seus vaticínios. Pretendendo ser isento e sendo muito consistente na abordagem dos autores céticos e negativos, ao mesmo tempo, o livro legitima fortemente a presença das sibilas, na medida em que se dedica àquelas profetisas em mais de 500 páginas. Este trabalho pretende fundamentar a hipótese de que a existência do *Letras Simbólicas e Sibilinas* em Diamantina está relacionado com a presença das profetisas na arte figurativa das igrejas.

Palavras-chave: sibilas, letras simbólicas, literatura, arte luso-brasileira.

Abstract: The theme of sibyls – the pagan prophetesses who survived in the Christian world – so frequently represented in Europe and especially in Italy, was extremely rare in the Portuguese colony of America. In Minas Gerais, in the city of Diamantina, the only place where the Sibyls were represented in Brazil's colonial period, they appear on the ceiling of a church and massively on Lenten veils used in the Holy Week liturgy. Every colonial church in the city had at least two veils adorned with sibyls. In the search for the path taken by these figurations, between Portugal and the colony, is a book – rare even in Lusitanian lands: *Letras Simbólicas e Sibilinas Obra de Toda Erudição Sagrada e Profana*, of 1747, printed in Lisbon by Francisco da Silva, authored by Friar Rafael da Purificação. A volume of this book is in the Library of the Sacred Heart Seminary in Diamantina and was restored in 2013. The book deals at length with the Sibyls and their prophecies. Intending to be exempt and being very consistent in addressing the skeptical and negative authors, at the same time, the book strongly legitimizes the presence of the sibyls, to the extent that it is dedicated to those prophetesses in more than 500 pages. This paper intends to substantiate the hypothesis that the existence of the Symbolic and Sibylline Letters in Diamantina is related to the presence of the prophetesses in the figurative art of the churches.

Keywords: Brazilian e Japanese, sibyls, symbolic letters, literature, luso-brazilian art.

As Representações das Sibilas e as Letras Simbólicas e Sibilinas em Minas Gerais

1. Introdução

O tema das sibilas – as profetisas pagãs que sobreviveram no mundo cristão – tão frequentemente representado na Europa e especialmente na Itália, foi extremamente raro na colônia portuguesa da América. As sibilas estão entre aqueles mitos que tiveram um alcance temporal longo e a sobrevivência em distintos espaços. Na mitologia greco-romana, quando ligadas a um deus, sibilas são profetisas de Apolo e têm a função de dar a conhecer os seus oráculos. Como seres mortais, as profetisas faziam o elo entre o profano e o sagrado, atendendo à necessidade humana tanto de se comunicar com o transcendente, como de saber dos acontecimentos porvindouros.

Foram representadas na pintura e escultura desde o império romano, tendo no renascimento italiano o momento privilegiado de suas figurações. O grande sucesso da representação das sibilas na Itália, a partir da contrarreforma, se repete também em outros países da Europa e da América. Tendo em vista a grande elasticidade do mito das sibilas e seu alcance espaço-temporal, cabe aqui traçar o caminho das suas figurações até chegar à longínqua colônia portuguesa na América.

Em Portugal, a tradição das sibilas é um pouco tardia em relação ao restante da Europa. Ali as representações plásticas das sibilas são escassas se compararmos com outros países europeus, porém, efetivamente notáveis. Na porta Sul do mosteiro dos Jerónimos e na porta norte do Convento de Cristo, em Tomar, há sibilas esculpidas por João de Castilho no início do século XVI, referidas dentre outros autores, por Pedro Dias (1993) e por Paulo Pereira (1990). No púlpito de Santa Cruz de Coimbra encontram-se cinco sibilas

associadas a profetas e doutores da Igreja, de autoria de Nicolau de Chanterene, esculpidas em 1522. Foram também estudadas por Pedro Dias (1996). Ressalta-se, também, uma salva manuelina do Palácio da Ajuda (atualmente no Victoria and Albert Museum) referida por Maria José de Mendonça em sua *História da Arte em Portugal* na qual estão os bustos de 12 sibilas. Registra-se apenas um ciclo de pinturas em Nossa Senhora de Machede, no Alentejo, estudadas por Vítor Serrão e Artur Goulart, do século XVIII, seguindo um programa elaborado um século antes por Pero Vaz Pereira (entre 1604 e 1625). Há ainda quatro sibilas em um baixo relevo, adornando um portal de propriedade particular em Azeitão, Setúbal, dos finais do século XVIII (Moreira, 1977). Citamos também um painel de azulejos, retratando Eneias e a sibila Cumana, o século XVIII, no Palácio Belmonte (Correia, 2014). Na literatura o *Auto da Sibila Cassandra*, de Gil Vicente, datado de 1513 é um marco. As profetisas estão presentes também em outras peças do mesmo autor, a saber, a *Farsa da Lusitânia* e a *Exortação da Guerra* (Serrão e Goulart, 2004). *Eva e Ave ou Maria Triunfante*, de Antônio de Sousa Macedo, obra do século XVII, retrata a época em que a Península Ibérica passava por uma onda de profetismo de influência muçulmana e israelita. Essas crenças proféticas teriam feito parte do arcabouço ideológico da restauração portuguesa de 1640 e sobreviveram por algumas décadas naquele século (Macedo, 2006). Tiveram uma força considerável na Espanha e assim se explica a incidência considerável de pinturas de sibilas na América espanhola, notadamente no México, no Peru e na Argentina (Bauzá, 2004).

Em Minas Gerais, único local onde as sibilas foram representadas na colônia portuguesa da América, elas aparecem na abóboda de uma igreja e em véus quaresmais usados na liturgia da Semana Santa. Na Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, na abóbada da capela-mor, encontram-se pintadas quatro sibilas: Tiburtina, Delfica, Líbica

e Frígia, atribuídas a Silvestre de Almeida Lopes, um discípulo do pintor português José Soares de Araújo. As gravuras que servem de base iconográfica para essas sibilas, foram identificadas como as de Élie Dubois de 1605 a 1620 (Magnani, 2019). Ali há ainda sete véus quaresmais, datados do século XVIII e XIX, todos adornados com sibilas, inventariados pelo IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – tendo como proprietária a Mitra Arquidiocesana daquela cidade, de autoria ou anônima, ou atribuída a um discípulo de José Soares de Araújo (Magnani, 2020).

Na busca do caminho percorrido por essas figurações, entre Portugal e a colônia, está um livro raro mesmo em terras lusitanas: *Letras Simbólicas e Sibilinas, Obra de toda erudição Sagrada e Profana*, de 1747, impresso em Lisboa por Francisco da Silva, de autoria de Frei Rafael da Purificação. Um volume desse livro se encontra na Biblioteca do Seminário Sagrado Coração de Jesus em Diamantina e foi restaurado em 2013. Franciscano da Província de Santo Antônio do Brasil, Frei Rafael nasceu em Matosinhos no ano de 1691, e faleceu no convento da Bahia em 1744. Foi mestre em Teologia e Artes e Comissário da Província de Pernambuco. Associando as letras simbólicas ou hieroglíficas àquelas que solitariamente têm equivalência a palavras ou mesmo sentenças inteiras, as trata também por sibilinas porque aquelas profetisas usaram de letras isoladas no seu *mister*. O livro, objeto deste trabalho, trata longamente das sibilas e dos seus vaticínios e das suas letras simbólicas. As publicações que trazem informações biográficas sobre frei Rafael dão conta da sua retórica, habilidade em línguas, dom para poesia e memória prodigiosa².

² Os livros encontrados nesta pesquisa, que trazem a biografia de Rafael da Purificação são: Dicionário bibliográfico português Estudos de Innocencio Francisco da Silva aplicáveis a Portugal e ao Brasil, Tomo VII, Lisboa: Imprensa Nacional, 1952, p. 50; JABOATAN, Frei Antônio de Santa Maria. Orbe Seráfico Novo Brasilico Chronica dos Frades Menores da mais estreita e regular observancia da Província do Brasil,

Antes, porém, de adentrarmos no seu conteúdo, é preciso abordar, ainda que rapidamente, os registros das sibilas na literatura, desde os mais remotos, e sua relação com as representações plásticas.

2. Notas sobre a relação entre as sibilas na literatura e suas representações plásticas:

O testemunho grego mais antigo sobre uma sibila é o fragmento 92 de Heráclito de Éfeso, no qual ele diz: «E a Sibila com delirante boca sem risos, sem belezas, sem perfumes ressoando mil anos ultrapassa com a voz, pelo deus nela» (Heráclito, fragmento 397), cerca de 500 anos antes de Cristo. Os gregos só conheciam uma sibila. Aparentemente desconhecida (ao menos não citada), por Homero e Hesíodo, a sibila era apenas uma para Aristófanes (2020, versos 1095 e 1116) e para Platão (2020, 124d 8- 9)³. Permaneceu uma até à época das conquistas de Alexandre, o Grande.

Essa situação mudou quando o surgimento de várias lendas a propósito das sibilas em diferentes lugares fez surgir a necessidade de organizar essas tradições concorrentes e contraditórias. O primeiro sinal de multiplicação das sibilas apareceu em meados do século IV a. C. com um autor chamado Heráclides do Ponto, filósofo grego discípulo de Platão. Esse filósofo, citado por Clemente de Alexandria (2010, 1, 21, 108, 1-3), distinguiu uma sibila Frígia, chamada Artêmis que chegou a Delfos para profetizar em favor de Zeus e uma sibila da Eritreia, chamada Herófile. A partir de então, até o século II d. C.

Lisboa: Oficina de Antonio Vicente da Silva, 1761 p. 226- 228; Descrição Topográfica e histórica da cidade do Pôrto, Porto: Editora Livraria Progredior 2^a ed, 1945, p. 395.

³ Não há consenso de que esse diálogo tenha a autoria de Platão. Apenas algumas partes têm sua autoria comprovada. A esse respeito veja-se LAMB, W. R. M. Introduction to the The ages, in *Plato XII*. Cambridge: Harvard University Press, 1927.

o número de sibilas aumentou paulatinamente e as listas contendo os seus nomes foram constantemente alteradas. Esse fenômeno pode ser compreendido como uma consequência da universalização do tipo profético das sibilas, itinerantes, sem nenhuma ligação a qualquer centro oracular ou universal (Roessli, 2004, p. 3). A isso se deve associar a concorrência entre as cidades-estados greco-romanas que disputavam o prestígio de possuir uma sibila com poderes mânticos inegáveis. Também as migrações das colônias gregas da Ásia Menor podem ter sido responsáveis pela multiplicação das sibilas por todo o mundo antigo. Pode-se explicar assim, a aparição antiga da sibila de Cuma, na Itália, trazida à baía de Nápoles pelos gregos vindos da Eólia. A sibila Cumana suplantou os cultos locais. Pode ter sido nesse ambiente de rivalidades patrióticas e aspirações identitárias, que as cidades do mundo antigo se puseram a reivindicar a paternidade da profetisa. Segundo Monaca (2011, p.28) a sibila, ainda que algumas vezes «localizada» e posta em relação com certas tradições particulares e centros citadinos, é de fato caracterizada por uma mobilidade peculiar. Uma mesma sibila poderia se mover de uma localidade a outra e receber vários nomes de acordo com os lugares aonde ia. Isso seria uma pista para a compreensão da multiplicidade própria da profetisa. Essa situação parece ter atingido o seu auge no século primeiro antes da nossa era e foi justamente quando começaram a aparecer e circular diferentes listas com sibilas. Em algumas listas apareciam dois nomes (Heráclides do Ponto, *apud* Clemente de Alexandria Stromata, 1, 21, 108, 1-3), em outras três (Aristófane, A Paz, 1071; Solinos, 2, 18 - Sibilas de Delfos, Eritreia e Cuma), quatro ou seis (Pausânias, Periegeses, 10, 12, 1-9) e nove (Clemente de Alexandria, Stromata, 1, 21, 132). Marco Terêncio Varrão (116 a 27 a.C) em sua obra Antiquidades das Coisas Divinas (quase totalmente desaparecida e hoje conhecida por meio de citações de Cícero, Lactâncio e Santo Agostinho) traz a lista mais exaustiva com 10 sibilas, da seguinte maneira arroladas em ordem de antiguidade:

Pérsica, Líbica, Délfica, Ciméria, Eritéia, Sâmia, Cumana, Helespontica, Frígia e Tiburtina (Parke 1992: 49-52). Pode-se ver nesse conjunto uma síntese literária e historiográfica do que se sabia sobre as sibilas até então, e também o desejo de estabelecer limites para uma lista em constante modificação. Ali as sibilas representavam diferentes regiões do mundo conhecido: algumas vindas da Grécia, outras do oriente, outras italianas ou itálicas. O catálogo de Varrão obteve muito sucesso, influenciando outras listas e acabou por se impor na Igreja do Oriente e do Ocidente, como o catálogo canônico das sibilas (Roessli, 2004, p. 5). Retomado por Lactâncio, o catálogo de 10 sibilas se tornou a fonte na qual todos os escritores se alimentaram, inclusive frei Rafael da Purificação, que também cita Varrão. Lactâncio articulou um arquétipo sibilino com a série de dez sílabas: o caráter mítico e atemporal foi incorporado de acordo com suas andanças nas costas leste e oeste do mundo conhecido. Esse autor, no entanto, não atribuiu os anúncios sibilinos citados a cada uma das profetisas e parece ter se contentado com a designação genérica das mesmas. Frei Rafael, ao contrário, lhes atribui vaticínios específicos.

A famosa lista varroniana, cujo traço pode ser seguido a partir de Lactâncio, foi transmitida de uma geração de enciclopedistas para outra, com uma autoridade da qual ninguém derroga. Dentre outros: Isidoro de Sevilha, Rabano Mauro, Vincent de Beauvais, Gervásio de Tilbury, ou escritores como Philippe de Thaon, Guillaume de Machaut, Cristina de Pisano e Antoine de La Sale, copiaram os dez nomes (Abed, 2007, p.10). O catálogo de Varrão será assim transmitido e repetido pelos autores da Idade Média latina, sendo referência para os medievais e para os primeiros humanistas do renascimento até ser acrescido das sibilas Agripa e Europa por meio de Barbieri (mas não só por ele), um frade dominicano, em 1481. Esse autor fez coincidir as profetisas com os profetas do antigo testamento e conferiu a cada uma delas características, atributos e profecias. Sem diminuir a importância do feito de Barbieri, é preciso lembrar de que

o desejo de ampliar a lista varroniana é bem anterior a ele. Salvatore Settis (1985, pp. 95-98) mostra como alguns textos latinos do século XIII falam de uma décima primeira sibila, sem nome. E o mais intrigante: um texto bizantino do século VII, o *Chronicon Paschale* já continha uma lista de 12 sibilas, cujas acrescentadas eram a Hebraica e a Rodiense. No entanto, a sua escassa difusão não permitiu ser conhecido no ocidente. A discrepância entre a lista oriental e a de Barbieri nos faz compreender que ele não a conheceu. Apesar da grande importância conferida àquele dominicano por ter acrescentado duas sibilas e lhe dado características, atributos e profecias – como mencionado – um estudo aprofundado do tema no século XV, mostra que ele não criou as sibilas que acrescentou, mas incorporou algo que já estava na cultura da Itália. O grande reconhecimento atual da obra de Barbieri se dá especialmente por meio da obra de Emile Mâle, como afirma Giustiniani (2014). Entretanto, autores mais recentes mostraram a anterioridade das doze sibilas em relação à Barbieri, no palácio do cardeal Giordano Orsini, concluído antes de 1434 e totalmente destruído entre 1482-1485. A família Orsini foi uma importante dinastia de Roma que deu vários papas e cardeais à Igreja. O cardeal patrocinou a pintura de 12 sibilas e 12 profetas (a rigor os profetas são 10, mas dois deles se repetem, aparecendo num total de 12 vezes na representação pictórica) na sala dos paramentos, a partir dos quais, Baccio Baldini fez suas gravuras entre 1470 e 1475, ou seja, cerca de 15 anos antes da primeira edição do livro de Barbieri (Dempsey, 2006, pp. 85-98). M. Hélin (1936, pp. 349-366), em sua obra *Un texte inédit sur l'iconographie des sibylles* põe em dúvida, igualmente, a grande importância dada por Mâle ao texto de Barbieri como fonte iconográfica para os pintores italianos do século XV, mostrando como as esculturas de Giovanni Pisano na Toscana, de Ghibert na Porta do Paraíso em Florença e as de Agostino Duccio no templo Malatestiano de Rimini, importantíssimas no período, estão muito distantes da proposta do dominicano.

Hélin supõe também que Barbieri teria «emprestado» de alguém anterior a ele as duas sibilas que acrescenta, lembrando, do mesmo modo, as pinturas do palácio do Cardeal Orsini e as gravuras de Baccio Baldini. Assim, Barbieri na obra *Discordantiae nonnullae inter sanctum Hieronymum et Augustinum*, teria contribuído para popularizar uma tradição iconográfica preexistente e não inaugurado algo de novo. Apesar de a lista do dominicano figurar com algumas variações em distintos programas iconográficos, a lista de Varrão teve ainda longevidade mesmo concomitantemente ou posteriormente ao seu incunábulo. Exemplos disso são as citadas 10 sibilas do Templo Malatestiano em Rimini (feitas entre 1450 e 1480) adornado com a dezena das profetisas retomadas por Lactâncio. Ou ainda as 10 sibilas de mármore incrustado no pavimento do *Duomo* de Siena que foram comissionadas no biênio 1482-1483. Frei Rafael da Purificação, em seu livro, arrola as dez sibilas do cânone de Varrão- Lactâncio, entretanto, em uma ordem diversa.

Dentre as numerosas sibilas do mundo antigo, duas adquiriram um lugar privilegiado entre os primeiros cristãos: a sibila de Cuma, em razão da associação com a profecia messiânica que os cristãos viram na quarta Écloga de Virgílio; e a sibila Eritreia que teria cantado a Parousia de Cristo e o Juízo Final, num célebre acróstico grego que fora traduzido por Santo Agostinho na *Cidade de Deus* (que como veremos são umas das letras simbólicas sibilinas abordadas por Rafael da Purificação). A partir disso a Eritreia teve uma fortuna imensa, pois entrou na liturgia da Idade Média por meio de um sermão pseudo-agostiniano que a cita dentre outras testemunhas da divindade de Cristo e que igualmente inspirou tanto a representação de teatros sacros quanto composições musicais do século IX ao XVI. Sem dúvida nenhuma é também a Eritreia aquela aludida no *Dies Irae* atribuído a Tomaso Celano no século XIII, no famoso: *Dies iræ, dies illa, / Solvet sæclum in favilla, / Teste David cum Sibylla* (Roessli, 2004, p. 8). Purificação apresenta a Eritreia

como pertencente à lista de profetisas não virgens, tendo sido nora de Noé. As sibilas, de uma maneira geral, desde o seu registro pagão, são mulheres virgens. O frei afirma que a ausência da excelência da virgindade não diminui a sua importância, nem mesmo põe em dúvida a sua inspiração pelo Espírito Santo (página 103).

A partir do século VI outra profetisa ganha importância: a sibila Tiburtina, a décima na lista de Varrão e que teria previsto o nascimento de Cristo ao Imperador Augusto, mostrando-o a Virgem Maria com seu filho no colo. A Tiburtina teve imensa fortuna também nas representações nas igrejas e esteve associada à *pax romana*, à lenda dos nove sóis e ao acróstico do Juízo Final por meio de autores que lhe atribuíram o lugar antes ocupado pela Eritreia (Pascucci, 2014). Segundo frei Rafael, a Tiburtina teria sido venerada como deidade (página 111).

O final da Idade Média aprofundou as características míticas das sibilas por meio dos textos e da iconografia. O interesse dos homens da Idade Média pela profecia era constantemente renovado. É notável que essa criatura, a partir da Grécia, fizesse predições de todos os tipos: políticas, anunciadoras das mudanças de tronos e dinastias; do Juízo Final ou do fim dos tempos; e profecias cristãs que tendiam a provar que o Messias era aguardado entre os povos pagãos. Aqui o mérito próprio da Idade Média foi dar às sibilas uma boca e um corpo. A Idade Média adicionou à palavra da sibila um importante interesse pela sua representação. A partir desse interesse se percebe a multiplicidade de alusões ao físico nos textos literários: corpo deteriorado e horrível da sibila Cumana, nas obras de Virgílio e Ovídio; corpo bonito e jovem da sibila Tiburtina; corpo evanescente e velado da sibila na obra de Cristina de Pisano. No período tardo- medieval e renascentista, houve um movimento de individuação das sibilas, a partir de uma concordância entre seus nomes, suas profecias e sua aparência física. Esse movimento é contemporâneo de vários fatos: sua mencionada passagem de dez para doze (1481); sua proliferação na

iconografia (representações em muitos livros de horas); o desejo de colocar as sibilas em paralelo com os profetas do Antigo Testamento (concordâncias entre os textos de umas e de outros); sua crescente importância nas performances teatrais. No século XV floresceram obras teatrais que têm as sibilas como personagens e nas quais os autores as faziam falar (Abed, 2007, pp.11-12). Assim percebe-se a grande importância dos textos literários em geral para a iconografia das sibilas fartamente representadas.

O conceito abstrato de inspiração da sibila foi posto na sua iconografia desde o início da era cristã (Frei Rafael da Purificação, em distintas passagens de *Letras Simbólicas e Sibilinas* o atesta, em franca apologia aos vaticínios que seriam inspirados pelo Espírito Santo). A inspiração pode aparecer em diferentes momentos da figuração como querubins, como a própria pomba – símbolo cristão por excelência da inspiração do Espírito Santo – ou até mesmo como a bênção dos anjos sobre a sibila.

Evidentemente, a questão da base iconográfica das sibilas é complexa e polêmica. Enquanto vários autores aceitam a obra de Barbieri como de grande importância neste sentido, não se podem negar tantas outras representações baseadas em outros escritos. Um exemplo notável está no fato de que teria sido a partir de um tratado de Savonarola, o *Dialogo Dela Verità Profetica*, que Michelangelo realizara sua obra (Wind, 1960, pp. 49-50). De outra parte, as próprias fontes prováveis de Barbieri são temas controversos. Smoller (2010, pp.76-89) sugere que o que o dominicano nos apresenta é de fato um texto astrológico disfarçado de profecias sibilinas. Essa autora aponta a obra do astrólogo, filósofo, teólogo muçulmano e matemático persa do século oitavo depois de Cristo chamado Albumasar (que teria, com sua obra, influenciado amplamente a teologia católica) como a verdadeira fonte de Barbieri, ainda que o caminho pelo qual as palavras do astrólogo se transformaram naquelas das sibilas não seja simples ou linear.

As sibilas provar-se-iam imensamente populares no século XVI, entretanto, o século seguinte, conhecido como aquele da ciência moderna, traria muitas críticas quanto às profecias sibilinas. Diversos eruditos não hesitaram em tentar demonstrar que se tratava de pura invenção. A partir do final do século XVII os oráculos sibilinos foram sendo desmistificados e por volta de 1694 tornaram-se a base de um jogo para a sociedade nos Países Baixos. A profecia se tornou um gênero literário de *divertissement* própria dos almanaques. Não foi, no entanto, sem reação que os ataques sofridos às profecias sibilinas circularam. Exemplo disso, em 1678, Jean Crasset, pregador jesuíta, em sua *Dissertation sur les Oracles des Sybilles* fez a apologia dos oráculos sibilinos, atacando diretamente as críticas feitas por autores como Blondel.

Todavia, o século XVIII havia já passado pelo crivo da ciência moderna e pela difusão da descrença nas sibilas, relegando-as ao *status* de superstição. Foi, entretanto, naquele século que as sibilas foram representadas na colônia portuguesa da América, ainda que sua presença em Portugal se mostrasse escassa. A presença ali do raro livro do Frei Rafael editado (postumamente) em 1747 aponta para uma consistência do tema escolhido para as pinturas. Pretendendo ser isento e sendo muito consistente na abordagem dos autores céticos e negativos, ao mesmo tempo, o livro legitima fortemente a presença das sibilas, e lhes faz apologia na medida em que se dedica à defesa daquelas profetisas como vaticinadoras das verdades cristãs.

3. Letras simbólicas e Sibilinas: uma orientação iconográfica para as sibilas de Diamantina:

Letras Simbólicas e Sibilinas não traz qualquer ilustração e, em suas 544 páginas, está dividido em 10 capítulos, quais sejam: Capítulo I Do Alfabeto, ou A.B.C.; Capítulo II Das letras do A.B.C.; Capítulo

III Da origem e antiguidade das notas; Capítulo IV Da invenção e origem das letras; Capítulo V Da existência, nomes, pátrias e origens das Sibilas; Capítulo VI Das profecias mais particulares das Sibilas, Capítulo VII De algumas letras Simbólicas das Sibilas; Capítulo VIII De algumas letras Simbólicas da escritura; Capítulo IX De algumas letras Simbólicas, que se acham tanto em Histórias Eclesiásticas, como profanas; Capítulo X Continua-se a matéria dos capítulos precedentes, e dá-se conclusão ao livro⁴.

No *Discurso Preliminar e Prolusório* o autor afirma que chama de letras simbólicas aquelas que se acham escritas «solitariamente, sem alguma ordem ou composição» (p. 11). Acrescenta que, por tratar no dito livro sobre as sibilas, que em seus oráculos e vaticínios usavam de letras solitárias, as chama também de sibilinas, ainda que, nem todas as letras das sibilas sejam simbólicas. Frei Rafael explica que as letras simbólicas não são os símbolos mesmos, mas que solitariamente equivalem a palavras ou inteiras sentenças. Assim, nos adverte que as sibilas profetizaram por acrósticos, construindo seus vaticínios por meio de letras iniciais de alguns versos. E acrescenta: «Donde se infere que nem todas as letras das Sibilas são simbólicas suposto que todas as letras simbólicas se possam chamar de algum modo sibilinas pela escuridade que encerram e pelo segredo que ocultam» (página 12). Letras simbólicas são também chamadas hieroglíficas em alusão ao sistema simbólicos dos egípcios.

O capítulo quinto – Da existência, nomes, pátrias, e números das sibilas – é efetivamente aquele mais consistente e coerente com o título do livro e no qual o autor se dedica ao tema das sibilas sem muitas digressões. Ali, o frei pretende apresentar argumentos contra

⁴ Escolhemos atualizar o português em vez de usar o idioma do século XVIII. infere que nem todas as letras das Sibilas são simbólicas suposto que todas as letras simbólicas se possam chamar de algum modo sibilinas pela escuridade que encerram e pelo segredo que ocultam» (página 12). Letras simbólicas são também chamadas hieroglíficas em alusão ao sistema simbólico dos egípcios.

e a favor da existência das sibilas e da veracidade dos seus vaticínios, sem, entretanto, dizer que os últimos lhes são favoráveis abertamente. Em vez disso, afirma: «tocarei neste capítulo em os Autores que negam, e os que apontam sólidos fundamentos para lhe duvidar e disputar a existência sem aderir a estes nem àqueles...» (p. 98). Apesar da intenção de se manter isento e deixar a decisão para os mais capazes no assunto, das páginas 98 a 115, ele usa menos de três delas para negar as sibilas e todas as outras para uma indisfarçada apologia.

O argumento mais consistente para duvidar das sibilas e dos seus vaticínios, segundo o autor, seria a antilogia e discordância dos autores sobre seus nomes, suas origens, sua quantidade, indo do desacordo, de encontro à veracidade dos fatos históricos. Porém, para fundamentar a plausibilidade de legitimação das sibilas, usa o argumento de que é temerário ir contra ao que tantos autores afirmam. Assim, ele apresenta uma série robusta de autores que, partindo da compreensão do que sejam as sibilas e do significado do nome como apelativo, confirmam a pertinência da aceitação das profetisas como legítimas. Afirma ali a inclusão das sibilas entre os gentios que se salvarão; a sua iluminação pelo Espírito Santo; a sua declaração contra as idolatrias; desculpando qualquer argumento que se pusesse contra elas. Quando aborda autores fidedignos que teriam desacreditado as profetisas, explica que eles tratavam das falsas e não das verdadeiras sibilas. Mesmo o argumento contra a virgindade da sibila Eritreia que seria nora de Noé, ele rebate dizendo que muitas profetisas foram atestadas como superiormente ilustradas e excelentes, ainda que não tenham sido virgens: Claudia Procula mulher de Pilatos, Photina mulher samaritana, Anna filha de Phanuel, Santa Isabel mãe de São João Batista, Maria Madalena e outras Marias.

Com relação ao número de sibilas, ele apresenta o cânone de Varrão, retomado por Lactâncio, já acima mencionado. Assim, aborda

as dez sibilas e lhes acrescenta um vaticínio específico a cada uma, coisa que como afirmamos, Lactâncio não fez. Em ordem distinta daquela apresentada por Varrão e Lactâncio, mas, coincidindo com elas no geral, as profetisas apresentadas por frei Rafael são: Pérsica, Déléfica, Eritreia, Cumea, Cumana, Sâmia, Líbica, Frígia, Helespontica e Tiburtina. Citando Cassaneo (provavelmente o jurista francês Bartholomaeus Cassaneus, 1480–1541) e sua obra *Catálogo da glória do mundo* afirma que ele aponta mais duas sibilas além das dez canônicas: Agripa e Cimeia. Cita também o *Proprimonio Histórico* (provavelmente trata-se do *Porprimonio Histórico, Geográfico e Poético*, de 1694, de Giovanni Molino) ao qual refere Clericato, e onde se acham outras duas sibilas: a Europeia e a Egípcia. As duas sibilas que foram acrescentadas no renascimento e que remetem entre outros, à obra de Barbieri, como referimos acima, são a Agripa e a Europeia. Entretanto, frei Rafael não cita aquele autor. Como conclusão do capítulo, o autor afirma: «...havemos de advertir que foi muito congruente a suave disposição da Divina Providência profetizarem as Sibilas da vida do Filho de Deus os mistérios...» (p.112). Em todo o capítulo, o frei toma a defesa das sibilas, afirmando que não se deve negar a elas os seus créditos.

No capítulo VI, sempre em tom apologético, Rafael da Purificação apresenta de cada uma das sibilas as suas profecias relativas ao Salvador, remetendo à obra *Prosapias de Cristo*, de Matute (muito provavelmente Diego Matute de Penafiel Contreras, de 1614, uma obra curiosa na qual o autor apresenta a genealogia humana de Cristo, ligando-a à do Rei Philippe III, e à de Dom Francisco de Sandoval y Rojas, Duque de Lerma). As profecias apresentadas não coincidem com aquelas que são atribuídas às sibilas por Barbieri, levando a crer que o frei franciscano português desconhecesse a obra do dominicano italiano. Em seu comentário sobre a obra de Contreras, Hélène Tropé (2013) afirma que aquele livro foi já reputado como ridículo por seus contemporâneos. Causa-nos espécie

que frei Rafael fizesse escolhas tão peculiares como suas fontes, negligenciando aquelas obras que passaram à história como fontes clássicas e quase obrigatórias na compreensão das sibilas.

No capítulo VII, o autor apresenta algumas letras simbólicas das sibilas. Aquela que nos diz respeito, por ser uma legitimação da presença das sibilas no cristianismo, é o chamado acróstico do Peixe. A sibila Eritreia vaticinou a descida de Jesus recorrendo a um acróstico. O acróstico em questão é conhecido como acróstico do peixe, porque a palavra grega para peixe é ICHTHYS e as suas letras formam o acrônimo Iesous + Christos + Theo + Hyiós + Soter, ou seja, Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador. Ressaltamos ainda que o acrônimo está ligado ao símbolo do peixe, ou seja, dois arcos que se cruzam formando o perfil de um peixe, um dos símbolos primeiros do cristianismo. Frei Rafael faz também uma associação do peixe com o batismo. Depois disso, discorre longamente sobre as letras simbólicas SPQR, que teriam sido sibilinas segundo alguns autores, mas cuja pluralidade de temas remissivos abordados não diz respeito a este estudo. No restante dos capítulos, o autor não se concentra nas sibilas propriamente.

4. Considerações Finais

Letras Simbólicas e Sibilinas não traz atributos específicos das sibilas, nem características físicas que pudessem ser ligadas diretamente às representações de Diamantina, como sua fundamentação iconográfica direta. Ali, mesmo a única sibila representada em um véu quaresmal que traz um livro com o acróstico do peixe (as letras sibilinas por excelência, segundo Frei Rafael) não é a Eritreia, mas a Cumana.

Dentre as representações das sibilas de Diamantina, somente as da abóboda a Igreja do de Nosso Senhor do Bonfim e uma das pin-

turas dos véus quaresmais tiveram as gravuras identificadas como base iconográfica. Não foram localizadas gravuras de sibilas entre os espólios dos principais pintores do arraial, José Soares de Araújo e seu discípulo Caetano Luiz de Miranda. O único livro alusivo às sibilas, datado do século XVIII, encontrado em Diamantina, foi a obra do frei Rafael.

Pertencente à biblioteca do Seminário Sagrado Coração de Jesus naquela cidade, o livro foi restaurado no ano de 2013. *O Dicionário Bibliográfico Português* (1872) dá conta da sua raridade: «Livro em verdade engenhoso, e de muita curiosidade ... passa por nós como quase desconhecido e não me recordo de haver encontrado até hoje algum exemplar à compra pública» (página 50). Visto por mim somente após a restauração, o volume de Diamantina não continha qualquer nome, data ou anotação em suas páginas. Não pude saber se existiram antes, mas é incomum que um livro daquele período não contenha notas ou nomes, dado o seu valor monetário (que demanda habitualmente o registro do nome do proprietário) e ainda a escassez de papel em comparação com os dias atuais. Não há registros na biblioteca do seminário, cujo acervo aguarda ainda uma atuação intensiva na sua catalogação, limpeza, manutenção e organização dos livros. Era comum que sacerdotes e pessoas da comunidade em geral deixassem em testamento os seus livros para o seminário. Desta maneira, uma grande quantidade de volumes desorganizados aguarda uma intervenção adequada. Essa situação deixa envolta em mistério a informação sobre a quem teria pertencido *Letras Simbólicas e Sibilinas*. Podemos apenas supor que os pintores e os clérigos tenham tido acesso àquele livro. Não pudemos identificar ali uma base iconográfica direta e inequívoca para as pinturas de Diamantina. Entretanto, como a presença de elementos pagãos na Igreja Católica tiveram sempre uma história de disputas e necessidade de justificativa (ainda hoje presentes), podemos supor que o livro tenha contribuído para solidificar a representação das

sibilas tão presentes no Arraial do Tijuco, na medida em que legitimam a presença das profetisas pagãs na ornamentação e na liturgia da Igreja Católica colonial (em se tratando dos véus quaresmais).

A justificativa para a presença dos profetas «de fora» do cristianismo passa pela força de figuras não cristãs afirmando as verdades teológicas da Igreja (MAGNANI, 2019). Frei Rafael da Purificação as legitima assim, como profetisas inspiradas pelo Espírito Santo e pertencentes ao número dos gentios que se salvarão por pregarem as verdades do Salvador.

Referências Bibliográficas

- Abed, J. (2007). Une à la douzaine : le statut du personnage de la sibylle dans le BnF fr 2362. In C. Connochie-Bourgne, *Façonner son personnage au Moyen Âge* (pp. 9-19). Presses universitaires de Provence.
- Alexandria, C. of. (2010). *The Stromata or Miscellanies*. Kessinger Publishing.
- Aristófane. (2020). *A Paz*. Editora Appris.
- Barbieri, F. (1481). *Discordantiae sanctorum doctorum Hieronymiet Augustini; Sibyllarum et prophetarum de Christovaticinia*. Disponível em: <http://digi.vatlib.it/view/Membr.IV.29>. Acesso em: 11 out. 2021.
- Bauzá, F. H. (2004). Il Mito della Sibilla e le Sibille di San Telmo. *Critica d'Arte Rivista Trimestrale dell' Università Internazionale dell'Arte di Firenze*, 8, pp. 83-91.
- Correia, A. P. R. (2014). Da Gravura à Iconografia uma metodologia de investigação no estudo da azulejaria barroca. In S. V. Flor, *A Herança de Santos Simões* (pp. 439-458). Edições Colibri.
- Crasset, R. P. J. (1678). *Dissertation sur les oracles des sybilles*. E. Michallet. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9614528k.r=sibylles%20blondel?rk=21459>. Acesso em: 11 out. 2018.
- Dempsey, C. (2006). Baccio Baldini, Sibyls and Albumasar. In P. Morel (dir.), *L'art de la Renaissance entre science et magie* (pp. 85-98). Académie de France a Rome.
- Dias, P. (1993). *Os Portais Manuelinos do Mosteiro dos Jerônimos*. Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- . (1996). *O Fydias Peregrino. Nicolau Chanterene e a Escultura Europeia do Renascimento*. FLUC.
- Giustiniani, G. (2014) Gli esordi critici di Emile Mâle : la tesi in latino sulle sibille. *Mélanges de l'École française de Rome – Moyen Âge* [En ligne], 125(2). <http://journals.openedition.org/mefrm/>. Acesso em 11 out. de 2021.

- Hélin, M. (1936). Un texte inédit sur l'iconographie des sibylles. *Revue belge de philologie et d'histoire* [tome 15, fasc. 2], (pp. 349-366).
- Heráclito. Fragmentos. In *Os Pré-socráticos*. [Tradução José Cavalcanti de Souza et al. Coleção Os Pensadores]. Abril.
- Lactancio. (1990). *Instituciones Divinas*. [Tradução de E. Sánchez Salor]. Editorial Gredos.
- Macedo, A. C. (2006). O ciclo pictural das Sibilas de Diamantina. *Imagem Brasileira*, (3), pp. 155-163.
- Magnani, M. C. A. O. (2019). Modelos iconográficos da deposição de Cristo e das Sibilas nas Minas Gerais do século XVIII: propaganda político-religiosa e persuasão na América Portuguesa. In C. M. S. Oliveira & A. C. Honor (Orgs.), *O Barroco na América Portuguesa: novos olhares, v. 1*, (pp.152-166). E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericano en Redes.
- . (2020). Os Véus nas Pinturas e as Pinturas nos Véus: sibilas e quadratura nos panos quaresmais de Diamantina. In M. M. Mello, *Arte e Ciência: O triunfo do ilusionismo na arte barroca* (1ª ed., v. 1, pp. 313-326). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH/UFMG).
- Mendonça, M. J. de. (1948). *História da Arte em Portugal* (volume II). Portucalense Editora.
- Monaca, M. (2005). *La Sibilla a Roma i libri sibillini fra religione e politica*. Edizioni Lionello Giordano.
- Moreira, R. de F. (1977). Três Baixos-relevos maneiristas de Azeitão. *Belas-Artes*, (31), 2.ª série, pp. 83-100.
- Parke, H. W. (1992). *Sibille*. Edizioni Culturali Internazionali Genova.
- Pascucci, A. (2011). L'iconografia medievale della sibilla Tiburtina. *Collana Contributi alla conoscenza del patrimonio tiburtino*, Liceo Classico Statale Amadeo di Savoia, Tivoli, vol. VIII. pp. 1-85.
- Pizan, C. de. (2018). *La cité des dames*. Stock.
- Platão. (2020): *Theages o de la ciencia*. Medina y Navarro Editores.
- Pereira, P. (1990). *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei. Iconologia da arquitectura manuelina na grande Estremadura*. Instituto da Universidade de Coimbra/Faculdade de Letras.
- Purificaçam, Fr. R. da. (1747). *Letras Symbolicas e Sybillinas*. Francisco da Silva.
- Roessli, J.-M. (2003). Catalogues de sibylles, recueil(s) de Libri Sibylliniet corpus des Oracula Sibyllina in Colloque International Augustinus Afer: saint Augustin, africanité et universalité, 1-7 Avril 2001, Alger-Annaba, *Actes*, Volume 1 (pp. 263-286), Éditions Universitaires Fribourg.
- Santos, A. F. B. & Miranda, S. M. (2000). Artistas pintores do distrito diamantino: revendo atribuições. In IV Colóquio luso-brasileiro de História da Arte: A arte no mundo português dos séculos XVI a XIX: confrontos, permanências, mutações. Salvador. *Atas* (pp. 411-428). Museu de Arte Sacra, Universidade Federal da Bahia.
- Settis, S. (1985). Sibilla Agrippa. *Études de lettres*. Revue de la Faculté des Lettres. Lausanne, Université de Lausanne, pp. 89-124.

- Smoller, L. A. (2010). Teste Albumasare cum Sibylla: astrology and the Sibyls in medieval Europe. *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*, 41, pp. 76-89.
- Tropé, H. (2013). Généalogies légendaires et parentés inventées. L'exaltation du sang divin de Lerma et de sa parenté avec Philippe III dans *Prosapia de Christo* (1614) de Diego Matute de Peñafiel Contreras In *Dire, taire, masquer les origines dans la péninsule Ibérique : Du Moyen-Âge au Siècle d'Or* [en ligne]. OpenEdition Books. Disponível em: <http://books.openedition.org/pumi/37211>. Acesso em 11 out. 2021.
- Wind, E. (1960). *Michelangelo's Prophets and Sibyls*. Oxford University Press.

(Página deixada propositadamente em branco)

**MODULAÇÕES E DISSONÂNCIAS NO PROJETO
ROMÂNTICO ABOLICIONISTA DE MARIA
FIRMINA DOS REIS**

**MODULATIONS AND DISSONANCES IN MARIA FIRMINA
DOS REIS'S ROMANTIC ABOLITIONIST PROJECT**

Karina de Almeida Calado

Secretaria Estadual de Educação de Pernambuco

<https://orcid.org/0009-0009-0999-4949>

RESUMO: O trabalho propõe uma reflexão sobre o contexto em que o romance *Úrsula* foi publicado, em 1859, embora já estivesse pronto desde 1857, situando-o na tradição romanesca brasileira e concebendo-o como um precursor da literatura afro-brasileira. A obra se notabiliza entre as primeiras do gênero romance, no Brasil, e coincide com a popularização da imprensa, através da disseminação de periódicos pelo país. Esse aspecto conduz a uma discussão sobre a obra *Úrsula* e a sua autora, Maria Firmina dos Reis, considerando a formação do romance brasileiro e a influência determinante recebida dos romances de folhetim estrangeiros. Como, no século XIX, o romance caminhou junto com a imprensa periódica, problematiza-se a recepção crítica da obra em questão nos jornais maranhenses e busca-se entender o que o romance revela acerca do contexto romântico e dos problemas sociais daquela época. Nesse sentido, o trabalho analisa a obra em relação aos modelos e aos projetos estéticos do Romantismo. Pretende-se evidenciar que o romance se constrói em diálogo com os modelos e os gostos do seu tempo, ao mesmo tempo

que promove modulações e dissonâncias que rasuram os projetos românticos. Esta análise parte da hipótese de que a autora, ainda que utilize modelos e estruturas canônicas em voga no Romantismo, a exemplo do elemento folhetinesco, promove modulações para criar uma obra original, dissonante, com marca própria na literatura brasileira. A pesquisa lança mão de um aporte teórico ancorado em Duarte (2017), Bory (1966), Meyer (1996), Bakhtin (2015), Candido (2002), Sommer (2004) e Bhabha (2013).

Palavras-chave: Maria Firmina dos Reis, romantismo, abolicionismo, autoria feminina, dissonância.

ABSTRACT: This work proposes a reflection about the context in which the novel *Úrsula* was published, in 1859, although it was already written since 1857, placing it in the Brazilian novelistic tradition and conceiving it as a precursor of Afro-Brazilian literature. The book stands out as one of the first ones written in the novel genre, in Brazil, and is contemporary to the popularization of the press, with newspapers spreading all around the country. That aspect leads to a discussion about the book *Úrsula* and its author, Maria Firmina dos Reis, concerning the formation of the Brazilian novel and the determining influence received from novels printed on foreign papers. As, during the 19th century, the novel developed alongside the periodic press, we review how the critics perceived that particular book on Maranhão's newspapers and the social problems of that time. In this sense, the work analyses the book in relation to the models and the aesthetic projects of Romanticism. We intend to make evident that the novel is built in dialogue with the models and tastes of its time but, at the same time, it promotes modulations and dissonances that tear the Romantic projects. This analysis starts from the hypothesis that the author, although still utilizing models and canonical structures in use during Romanticism, like, for example, the periodical paper element, promotes modulations to create an original book, dissonant, with a place of its own in Brazilian literature. The research is founded on a theoretical background based on Duarte (2017), Bory (1966), Meyer (1996), Bakhtin (2015), Candido (2002), Sommer (2004) and Bhabha (2013).

Keywords: Maria Firmina dos Reis, romantism, abolitionism, women's authorship, dissonance.

O projeto estético do romance *Úrsula* revela a consciência de que a forma romanesca adotada por Maria Firmina dos Reis se mostra como instrumento de atuação política, no século XIX, e como meio eficaz de se atingir um grande público. A autora se vale da importância que o gênero romance havia adquirido na sociedade e, ciente do seu impacto, lança mão da temática da escravidão para se posicionar contra esse sistema, tornando-se uma pioneira da causa abolicionista em nossa literatura. Identificada à história do negro, a escrita dessa autora constrói uma voz narrativa que se manifesta mulher e negra na condução da história.

As modulações instaladas na narrativa em relação ao cânone romântico parte da intenção autoral de realizar um convite a uma outra sensibilidade. Trata-se de ruídos que podem ser entendidos como uma manifestação dissonante, em um contexto de silenciamento da mulher e do negro. Assim, acreditamos que voz autoral, narradora e personagens negras se enunciam em um tom discordante em relação à formação discursiva da época, e inédito no projeto romântico canônico.

As vozes de Mãe Susana, Pai Antero e Túlio recuperam a ideia dos laços perdidos na diáspora africana. Essas três personagens negras parecem recuperar, simbolicamente, uma tríade que sugere a encenação da família. A imagem de uma família negra escravizada se enunciando na narrativa e trazendo em suas falas as suas memórias do continente africano, bem como a experiência de escravizado dessas personagens, edifica-se enquanto memória do negro na diáspora e revela verdadeiros testemunhos que funcionam como metonímias da história do escravizado em nosso país. Essa família, encenada no seio da literatura romântica, também se configura como ruído, uma vez que não consta dos projetos literários da época a presença do negro desenvolvendo esses papéis familiares, mesmo que no plano simbólico.

Essas personagens trazem murmúrios e vestígios, que se metaforizam em imagens, que compõem um projeto de nação no romance

de Maria Firmina dos Reis, e que são excluídos do projeto de nação oficial, desenhado pelas ficções de fundação. São vozes que partem de espaços de exclusão, como a senzala e a cozinha da casa de seus senhores, para a literatura.

O projeto de nação em *Úrsula*: as margens da/na narrativa

A nação encenada nas margens de *Úrsula* é a própria representação da nação das margens: uma história da escravidão que se constrói nas bordas e no interior da narrativa. É a nação vista das margens, espaço onde a autora se coloca para construir a história, e a partir de onde se encena e constrói seu ponto de vista. Por sua vez, é uma nação de ruídos e de murmúrios que se levantam contra a harmonia.

Nesse sentido, podemos dizer que a escrita de Maria Firmina realiza um movimento suplementar, que confronta a totalidade da nação. O projeto de nação concebido oficialmente, no século XIX, e ratificado pela literatura, delineava-se homogênea e horizontalmente.

Dessa maneira, a escritora maranhense se insere em um percurso de atuação ideológica que se afasta de seus contemporâneos, evidenciando um distanciamento dos romances fundacionais oitocentistas, em que os escritores latino-americanos demonstravam estar «mais integrados às lutas partidárias e menos disponíveis para fazer crítica social transcendente» (Sommer, 2004, p.19). A atuação crítica de Maria Firmina, materializada em sua obra inaugural, demonstra a consciência de que política e ficção andam juntas na história da construção nacional, algo patente nos escritores do século XIX.

Entretanto, o projeto narrativo de *Úrsula* constrói, no interior da narrativa, um percurso diverso em relação às ficções de fundação, pois foca a rasura que vem das margens, na dissonância de

vozes como as de Susana, Antero e Túlio, ou mesmo na da própria narradora, cujo ponto de vista antiescravista atravessa a narrativa, inserindo os seus comentários enquanto conta a história, como o que podemos acompanhar na apresentação de Túlio:

Assim é que o triste escravo arrasta a vida de desgostos e de martírios, sem esperança e sem gozos! [...] Coitado do escravo! nem o direito de arrancar do imo peito um queixume de amargurada dor!!... Senhor Deus! quando calará no peito do homem a tua sublime máxima – ama a teu próximo como a ti mesmo –, e deixará de oprimir com tão repreensível injustiça ao seu semelhante!... aquele que também era livre no seu país... aquele que é seu irmão?! (Reis, 2009, pp. 22-23)

A crítica impressa na passagem acima mistura denúncia e reflexão perante uma ética religiosa. Ao mesmo tempo que denuncia o sofrimento do escravizado, em cuja vida apenas conhece desgostos e martírios, condição determinada e sem margem para se prospectar uma mudança, apela para uma sensibilidade oriunda de uma filosofia cristã, que prega todos os seres humanos como «semelhantes». O ponto de vista solidário ao escravizado está evidente no fragmento e assume um tom de compaixão. A expressão da ausência absoluta de qualquer direito se revela na supressão, inclusive, do direito de manifestar o lamento diante da «amargurada dor».

A narradora, além de questionar a posição da igreja, lança mão das expressões «oprimir» e «repreensível injustiça». Esses termos figuram como claro exemplo da posição axiológica da autora e do ponto de vista ideológico que norteia o seu projeto estético. O verbo «oprimir» parece resumir a ideia da dominação cruel e absoluta a que o escravizado é submetido. O adjetivo «repreensível», sinônimo de «condenável», é mais uma palavra do léxico usado pela autora para descrever o sistema escravista, incluindo a expressão «odiosa cadeia». A palavra «injustiça»

reforça a posição autoral contrária à escravidão e evidencia o apelo ético que atravessa a narrativa, em defesa da equidade entre os seres humanos. O uso do argumento «aquele que também era livre em seu país» reforça, na palavra «também», o efeito desejado na comparação que enfatiza a liberdade do negro: ele era livre lá como o branco é aqui. Com essa comparação, chama a atenção para a ideia de que o justo é a igualdade, pois todos devem ter o direito à liberdade.

A palavra «martírios», usada pela narradora em «assim é que o triste escravo arrasta a vida de desgostos e de martírios», assume um contexto expressivo digno da nossa atenção. Essa palavra tem origem grega «*martýrion*», que significa «testemunho». Logo, a frase pode assumir a conotação de que o «triste escravo» é um sobrevivente, aquele que «arrasta a vida» de tortura e sofrimentos, e que tem um testemunho para dar. Do mesmo modo, é pertinente ressaltar que mártir «*mártyr*», no grego, significa «testemunha».

De fato, a voz das personagens africanas, Susana e Antero, é ouvida em primeira pessoa, como estratégia adequada ao testemunho da história daqueles que sobreviveram à travessia. Temos, então, o relato das memórias advindas do continente em que eram livres, da viagem no porão do tumbeiro e de suas vidas enquanto cativos em nosso país. Testemunhos esses que são metonímias de toda uma população na diáspora, e que serão retomados ao longo do percurso da literatura afro-brasileira. A nossa perspectiva é de que Maria Firmina concebe um gesto que retoma a ancestralidade africana de veneração à fala do mais velho, permitindo que seu testemunho apareça na literatura.

A perspectiva ideológica costurada na estética das vozes

Na construção das vozes narrativas, da narradora e das personagens, observamos que o projeto estético do romance de Maria

Firmina dos Reis delineia-se contemplando imagens que figuram nas bordas e no avesso da nação. É um projeto que se estrutura, na forma, em pleno diálogo com os modelos de seu tempo, compondo um drama romântico adaptado ao padrão e ao gosto da época. Entretanto, a obra acolhe as dissonâncias e os ruídos de uma população em diáspora, que, ao mesmo tempo em que é central para o funcionamento de uma ordem em voga desde o século XV, é excluída de qualquer projeto de nação.

O texto que se constitui e inaugura uma voz de autoria negra no romance do século XIX costura uma postura abolicionista nas vozes da narradora, das personagens negras e do advogado branco. Nesse sentido, buscamos perceber como se enunciam a narradora e as personagens negras, tanto na construção dessa postura abolicionista quanto no relato do seu testemunho de escravizado na diáspora.

A enunciação da narradora em *Úrsula* é marcada por «ilhas» de intrusão¹, ao longo da narrativa. Intrusões que são executadas, inclusive, no meio das falas das personagens, como podemos observar claramente no seguinte excerto: – Senhor! – balbuciou o negro – vosso estado... Eu – **continuou com acanhamento, que a escravidão gerava** – suposto nenhum serviço vos possa prestar, todavia quisera poder ser-vos útil. Perdoai-me!... (Reis, 2009, p.25, grifo nosso).

Percebemos que o comentário da narradora, no meio da fala de Túlio, é alinhado à posição da voz autoral e evidencia o juízo ideológico que marca a narrativa, uma vez que o discurso do narrador refrata as intenções do autor.

A atitude de acanhamento da personagem Túlio aparece não como característica específica, mas como marca constituída pela escravidão. No sistema cuja base se estrutura pela violência, silenciamento

¹ Conforme Reis e Lopes, as intrusões traduzem juízos específicos sobre os eventos narrados (Reis; Lopes, 1988, p.123).

e opressão, não há espaço para uma manifestação com altivez. A narradora evidencia em Túlio a metonímia do comportamento do escravizado.

No geral, a onisciência da narradora se confirma ao longo do texto, como podemos observar na intrusão que a narradora faz na fala de Túlio, enquanto este vigia Tancredo em sua convalescença, contemplando os valores morais do tão «generoso homem». No trecho, a narradora projeta uma consciência da condição do escravo e passeia em seus pensamentos:

Cadeia infame e rigorosa, a que chamam: – escravidão?!... E entretanto este também era livre, livre como o pássaro, como o ar; porque no seu país não se é escravo. Ele escuta a nênia plangente de seu pai, escuta a canção sentida que cai dos lábios de sua mãe, e sente como eles, que é livre; porque a razão lho diz, e a alma compreende. Oh! a mente! Isso sim ninguém a pode escravizar! Nas asas do pensamento o homem remonta-se aos ardentes sertões da África, vê os areais sem fim da pátria e procura abrigar-se debaixo daquelas árvores sombrias do oásis, quando o sol requeima e o vento sopra quente e abrasador: vê a tamareira benéfica junto à fonte, que lhe amacia a garganta ressequida: vê a cabana onde nascera, e onde livre vivera! Desperta porém em breve dessa doce ilusão, ou antes sonho em que se engolfara, e a realidade opressora lhe aparece – é escravo e escravo em terra estranha! Fogem-lhe os areais ardentes, as sombras projetadas pelas árvores, o oásis no deserto, a fonte e a tamareira – foge a tranquilidade da choupana, foge a doce ilusão de um momento, como ilha movediça; porque alma está encerrada nas prisões do corpo! Ela chama-o para a realidade, chorando, e o seu choro, só Deus compreende! Ela, não se pode dobrar, nem lhe pesam as cadeias da escravidão; porque é sempre livre, mas o corpo geme, e ela sofre, e chora; porque está ligada a ele na vida por laços estreitos e misteriosos. (Reis, 2009, pp. 38-39)

O longo excerto se justifica pelo fato de nos trazer vários aspectos dignos de destaque. O texto lança mão de uma compreensão do ser humano dotado de duas dimensões: corpo e alma. A passagem também estabelece uma tensão entre realidade e sonho, escravidão e liberdade. No devaneio de Túlio se evidencia uma memória, ou sonho, de liberdade, que remete à África. A alma ganha destaque no devaneio como recurso para que seja estabelecido o contraste em relação ao corpo aprisionado pela escravidão.

A razão de Túlio questiona a razão escravista. Sua mente é livre, porque ela «ninguém pode escravizar». Desse modo, é a mente que conduz ao devaneio da liberdade física, transportando-o para os «ardentes sertões da África». Esse é o espaço onde a personagem projeta a vida livre. Chama atenção nessa passagem que o cenário imaginado remete a uma África mítica, a pátria de areais sem fim, cujas árvores do oásis abrigam o sonho de liberdade da personagem. É uma África construída a partir da memória oral, que aparece, de forma inédita, na literatura brasileira.

Embora Túlio tenha nascido escravo, em seu sonho o seu nascimento remonta a uma cabana africana, onde livre nascera e vivera. É a África de seus pais, antes de se tornarem cativos e serem embarcados para a terra estranha. A realidade é descrita como opressora, pois é ela quem lhe restitui a condição de escravo, «escravo em terra estranha». O seu despertar leva consigo toda a projeção de liberdade: areais infinitos, sombras das árvores, oásis, fonte, tâmara, choupana. A realidade o faz pôr em tensão a sua ideia de que a mente ninguém escraviza, pois, embora ela não esteja presa às «cadeias da escravidão», está encarcerada nas prisões do corpo e, mesmo livre, padece por estar ligada por laços estreitos ao corpo.

Ainda nessa passagem, amplia-se o acervo de palavras que protestam e escancaram o horror da escravidão para os leitores. Aqui, a escravidão aparece como «cadeia infame e rigorosa». A palavra «cadeia» nos remete à ideia de cativo, servidão e cerceamento

da liberdade, constituindo-se como uma expressão propícia para descrever a escravidão. Já a palavra «infame» imprime o posicionamento axiológico do texto, assumindo a conotação de algo que é condenável. O adjetivo «rigoroso» revela a face de um sistema cruel e desumano. Temos, então, a postura autoral antiescravista falando, de modo refratado pela narradora, que a escravidão é um sistema desumano e, portanto, condenável.

O diálogo ideológico da narradora com a personagem Túlio se faz em um percurso de reciprocidade e de projeção de valores. Túlio usa a palavra na narrativa em um tom que corrobora com a perspectiva da narradora. Sua voz testemunha o tratamento de inferioridade dispensado ao sujeito escravizado, a distância que separa o escravo em relação ao branco em uma sociedade escravista, a sua infelicidade pela sua condição e o seu sonho de liberdade.

Ilustrativa, nesse sentido, é a passagem em que Túlio se enuncia na primeira pessoa do plural para falar da recompensa que desejava por ter salvado Tancredo. Ele espera apenas que o jovem branco continue sendo generoso com todos que, assim como ele, vivem na condição «vil e miserável» de escravo. Seu pedido é fruto de um pensamento que beneficie seus semelhantes, a única coisa que estaria ao seu alcance naquele momento para oferecer um alento à dor dos demais escravizados: o tratamento como ser humano. A generosidade e piedade no gesto de Tancredo significava tão somente o reconhecimento de Túlio como ser humano; logo, como seu igual, o contrário de toda a razão escravista a que estava acostumado:

[...] continuai, pelo céu, a ser generoso, e compassivo para com todo aquele que, como eu, tiver a desventura de ser vil e miserável escravo! Costumados como estamos ao rigoroso desprezo dos brancos, quanto nos será doce vos encontrarmos no meio das nossas dores! Se todos eles, meu senhor, se assemelhassem a vós, por certo mais suave nos seria a escravidão. (Reis, 2009, p. 29)

Essa passagem evidencia a utilização do recurso aos adjetivos muito característicos da narrativa folhetinesca, como sugere Bory (1966, p.19), descrevendo-os: «hediondo, atroz, imundo, vil, puro, suave, sublime, miserável, terrível». Tal recurso está presente em todo o romance e aqui, notemos que, na fala de Túlio, denota a consciência da personagem diante de sua posição na racionalidade escravista, autodescrevendo-se com os adjetivos «vil» e «miserável». A palavra «vil» significa, em uma de suas acepções, «de pouco valor». Ela remete, exatamente, à origem do discurso que fundamenta a escravidão: a inferioridade do negro. Já a palavra «miserável», alinha-se com a posição afetiva da narradora em relação à personagem: aquele que inspira compaixão. De fato, esse é o comentário que a narradora, mais à frente, vai fazer: «pobre Túlio!» (Reis, 2009, p.29).

Numa demonstração da consciência de escravizado, Túlio se refere a si mesmo como aquele que «traz na frente estampado o ferrete da infâmia» (Reis, 2009, p.38).

A personagem faz uma clara referência ao processo de animalização ao qual o escravizado era submetido. O ferrete era o instrumento que imprimia a marca da escravidão em seres humanos reduzidos à condição de animais, «peça ou coisa» (Schwarcz, 1996, p.12), marcados como se marca gado. Essa consciência é ratificada na análise que a personagem faz da venda de sua mãe para o comendador Fernando, enunciando: «porque era escrava, submeteu-se à lei, que lhe impunham, e como um cordeiro abaixou a cabeça, humilde e resignada» (Reis, 2009, p.168).

Em um diálogo com Túlio, a personagem Susana é introduzida na narrativa, no nono capítulo. É um momento de transição na história. O capítulo anterior fecha uma primeira parte, em que são narrados, de forma linear, os eventos que levaram Tancredo à casa de Luísa B.: o acidente com seu cavalo; o resgate de Tancredo por Túlio, escravo da família da protagonista, que o leva para a casa

de suas senhoras; a convalescença de Tancredo, sob os cuidados de Túlio e Úrsula; o despertar de uma paixão recíproca; o relato da desventura de Tancredo, motivação para sair sem destino na garupa de um cavalo, até sofrer o acidente; o momento do anúncio da partida de Tancredo, seguido pela confissão de seu amor por Úrsula e pelo pedido da mão da jovem a sua mãe, Luísa B.

Curiosamente, o número nove simboliza o final de um ciclo e o começo de outro. No capítulo nove de *Úrsula*, há uma suspensão da sequência de eventos do enredo, para que acompanhem a história da Preta Susana. O capítulo dez inicia um novo momento na história: a felicidade, que parecia se desenhar, encontra a peripécia. Embora já tenhamos diversos elementos que prenunciam a catástrofe, ao longo da narrativa, é no capítulo dez que se dá a partida de Tancredo com Túlio e o conflito da história começa a ser desenvolvido. Portanto, o capítulo nove é central na obra e se situa exatamente entre a primeira e a segunda parte, sem delas participar diretamente. Isso porque não há uma conexão do que é narrado no capítulo com a trama, pensando-se, aqui, na macroestrutura da obra. Entretanto, o capítulo nove condensa o plano ideológico do romance.

A motivação da narrativa desenvolvida nesse capítulo se dá a partir do questionamento de Preta Susana acerca da liberdade que Túlio afirma ter ganho. Susana indaga Túlio, com a preocupação de ele estar trocando um cativo por outro, e traz para a narrativa a sua experiência de liberdade na África. Para Susana, a liberdade para o negro só é possível naquele continente.

Susana assumira uma figura materna para Túlio, quando sua mãe foi vendida para o Comendador Fernando P. como pagamento de dívida deixada pelo pai de Úrsula. Ao evocar a separação da mãe quando Túlio ainda era criança, a autora traz para a narrativa o problema da separação de membros de famílias escravizadas, vendidos como animais, desconsiderando-se os laços parentais e afetivos.

Além de figura materna, a personagem Susana é descrita com contornos que buscam a construção de um retrato da escravizada, maltratada pela infelicidade e pela angústia advindas da perda de suas referências familiares e de seu chão natal. Os anos de servidão estampam-se no aspecto físico magro, corpo descarnado, roupa grosseira e cabelos brancos. A velha escrava é, assim, introduzida na narrativa:

Susana, chama-se ela; trajava uma saia de grosseiro tecido de algodão preto, cuja orla chegava-lhe ao meio das pernas magras, e descarnadas como todo o seu corpo: na cabeça tinha cingido um lenço encarnado e amarelo, que mal lhe ocultava as alvíssimas cãs. (Reis, 2009, p. 112)

A conversa com Túlio sobre a liberdade desperta, em Susana, a recordação de suas dolorosas memórias. Essas lembranças são tão insuportáveis que, conforme descreve a narradora, Susana fecha os olhos com as mãos, como que para interromper que elas surgissem, curva a fronte para a terra e solta um gemido de lamento.

Nesse momento, a narradora cede lugar para a fala de Susana, em primeira pessoa. Segue-se um relato de quatro páginas dentro da obra, com apenas uma intrusão da narradora, para dizer que Susana «estava extenuada de aflição, a dor era-lhe viva, e assoberbava-lhe o coração» (Reis, 2009, p.115).

Essa descrição evidencia a sensibilidade da narradora, na tradução do sentimento de Susana. A dor que oprimia o coração da personagem era a dor viva de uma vida inteira. A expressão «dor viva» marca as várias possibilidades trazidas pela narradora para entendermos a dor de Susana: aguda, intensa, que jamais cessou em seu coração; é a fiel expressão para denotar o sentimento que remete à perda de tudo que lhe era caro: a liberdade, a família e a sua aldeia. O sentimento de Susana era o banzo, toda a nostalgia

de uma vida anterior ao cativo traduzida em lágrimas, descritas pela personagem como um tributo à saudade.

A palavra «banzo» traz o sentido de «saudade», do quicongo «*lubanzu*», para a nossa língua, constituindo-se como um signo que traduz exatamente essa perda referida por Susana, e que remete a toda a memória da dor «que só a morte poderá apagar! – meu marido, minha filha, minha terra... minha liberdade...» (Reis, 2009, p.119).

Em outra possibilidade de origem etimológica, considera-se que a palavra «banzo» derive do quimbundo «*mbanza*», que significa aldeia, assumindo, também, a conotação de saudade, pois significaria o sentimento de nostalgia do negro escravizado em relação à sua aldeia, ou terra natal. Com um sentido individual e outro coletivo, além de perder familiares, o banzo significa a perda, também, dos vínculos com a aldeia, com a sua coletividade:

Liberdade! liberdade... ah! eu a gozei na minha mocidade! – continuou Susana com amargura – Túlio, meu filho, ninguém a gozou mais ampla, não houve mulher alguma mais ditosa do que eu. Tranquila no seio da felicidade, via despontar o sol rutilante e ardente do meu país, e louca de prazer a essa hora matinal, em que aí respira amor, eu corria às descarnadas e arenosas praias, e aí com minhas jovens companheiras, brincando alegres, com sorriso nos lábios, a paz no coração, divagávamos em busca das mil conchinhas, que bordam as brancas areias daquelas vastas praias. (Reis, 2009, p. 115)

O testemunho de Susana apropria-se do significante do banzo, percorrendo a trilha da memória desde a sua infância, na África, onde gozava da mais plena felicidade, passando pelo momento do cativo, início de sua peripécia, pelos tormentos do porão do navio, até a descrição dos martírios da vida de escravizada. O testemunho da africana Susana, gesto inédito em nossa literatura,

assume uma expressão metonímica na construção da memória da diáspora.

Assumindo a metonímia, figura de imensa importância nos gestos de narrar a nação das contranarrativas, o testemunho dessa personagem recolhe em si os testemunhos de tantas mulheres africanas e de tantos homens africanos que fizeram a travessia nos porões de tumbeiros.

O banzo, então, revela-se como a presença de tudo que o sujeito escravizado foi obrigado a deixar; ou seja, configura-se como signo da perda. No relato de Susana, compreendemos que a sua vida na diáspora é marcada pela tortura de uma presença física, quando sua alma ficou em sua terra com a filha, o esposo, a mãe e a sua aldeia. A personagem descreve que foi «arrancada» de tudo que significava a sua vida: «Quando me arrancaram daqueles lugares, onde tudo me ficava – pátria², esposo, mãe e filha, e liberdade! meu Deus! o que se passou no fundo de minha alma, só vós o pudestes avaliar!...» (Reis, 2009, p.117).

O trauma do momento do cativo e da separação forçada dos familiares revela-se em uma dimensão impossível de ser descrita. A personagem não consegue verbalizar o impacto do acontecimento e, na ausência de expressão, performatiza sua fala com exclamações: «meu Deus! o que se passou no fundo de minha alma, só vós o pudestes avaliar!...». As exclamações e as reticências denotam a dificuldade de encontrar palavras com as quais a personagem possa expressar a sua dor. Buscando dimensioná-la, Susana afirma que a dor que tem no coração «só a morte poderá apagar» (Reis, 2009, p.119).

² Vê-se no emprego da palavra pátria uma intromissão da voz autoral na fala da personagem, uma vez que a escravizada poderia ter a noção de terra, de aldeia, chão, mas dificilmente de pátria. A noção de pátria estaria mais ligada ao sentimento nacional, no contexto do romantismo.

Notamos que a personagem usa o verbo «arrancar» para significar a violência de seu desterro. Essa palavra acaba assumindo também o sentido daquilo (ou daquele) que é retirado de suas raízes; no caso, as raízes significadas claramente pela família e pela aldeia.

Nesse sentido, o relato de Susana assume uma consciência de ser desterrado e reduzido à condição de mercadoria, algo próximo do que nos propõe Lilia Schwarcz:

Desterrados de seu continente, separados de seus laços de relação pessoal, ignorantes da língua e dos costumes, os recém-chegados se transformavam em boçais. Entendido como propriedade, uma peça ou coisa, o escravo perdia sua origem e sua personalidade. *Servus non habet personam*: um sujeito sem corpo, antepassados, nomes ou bens próprios. (Schwarcz, 1996, p. 12)

Preta Susana testemunha a sua sobrevivência em meio a mais absoluta carência de tudo que é necessário à vida, descrevendo com detalhes o horror do porão, e escancarando as técnicas da racionalidade que operavam o tráfico de seres humanos.

Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativo no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida passamos nessa sepultura até que abordamos as praias brasileiras. Para caber a *mercadoria humana* no porão, fomos *amarrados* em pé e, para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como animais ferozes das nossas matas, que se levam para recreio dos potentados da Europa. Davam-nos a água imunda, podre e dada com mesquinhez, a comida má e ainda mais porca: vimos morrer ao nosso lado muitos companheiros à falta de ar, de alimento e de água. É horrível lembrar que criaturas

humanas tratem a seus semelhantes assim e que não lhes doa a consciência de levá-los à sepultura asfixiados e famintos!

Muitos não deixavam chegar esse último extremo – davam-se à morte.

Nos últimos dois dias não houve mais alimento. Os mais insofridos entraram a vozear. Grande Deus! Da escotilha lançaram sobre nós água e breu fervendo, que escaldou-nos e veio dar a morte aos cabeças do motim.

A dor da perda da pátria, dos entes caros, da liberdade foram sufocadas nessa viagem pelo horror constante de tamanhas atrocidades. (Reis, 2009, p. 117, grifos da autora)

O horror narrado pela personagem encontra na palavra «sepultura» a síntese do processo a que foram submetidos Susana, seus companheiros de infortúnio e os milhões de africanos escravizados dos quais ela se torna porta-voz. O porão do navio não apenas se assemelhava a uma sepultura pelo fato de confinar aqueles seres em um espaço estreito, escuro e infecto, mas sepultava a liberdade, a vida enquanto existência plena, da qual não se é possível separar corpo e alma. O banzo que acometia o sujeito escravizado evidencia essa separação, a dor insuportável de estar com o corpo no cativeiro, mas a alma continuar em sua aldeia, na África.

Nesse sentido, o porão do navio era a sepultura de seres que, se não morressem na travessia, poderiam se arrastar pelos anos como «cadáver», cuja existência era uma tortura, como denota o retrato de Susana, na narrativa. A própria Susana descreve: «muitos não deixavam chegar esse último extremo – davam-se à morte», evocando os inúmeros casos de suicídio, ou mesmo a morte em decorrência da tristeza, acepção primeira da palavra «banzo» no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa: «nostalgia mortal sentida pelos negros escravizados trazidos de África» (2003-2018, *online*).

Na citação referida, o testemunho de Susana revela a consciência da condição do ser escravizado, enquanto animal e mercadoria, e expressa o relato do sobrevivente. Como acima procuramos evidenciar, a autora desenvolve a ideia do escravizado como mártir, aquele que passou por martírios, ou tormentos, como verbalizado na própria voz de Susana, e que se torna testemunha desse processo.

A personagem busca mensurar e traduzir o horror a que o cativo foi submetido no porão do navio, afirmando que a experiência foi capaz de sufocar «a dor da perda da pátria, dos entes caros, da liberdade». A escolha vocabular «horror constante de tamanhas atrocidades» ilustra a vivência de uma situação extrema e, enquanto tal, configura-se como algo de difícil, senão impossível, elaboração. A dificuldade de mensurar o horror é tamanha que, na falta de palavras, Susana conclui o relato de seu encontro com a memória traumática da viagem, admitindo «não sei ainda como resisti».

A personagem segue o seu testemunho trazendo o relato da vida de escravizada na fazenda da família de Luísa B., desde o momento em foi comprada pelo Comendador P... até a descrição do sofrimento e dos castigos a que ela e os demais escravizados eram submetidos:

O comendador P... foi o senhor que me escolheu. Coração de tigre é o seu! Gelei de horror ao aspecto de meus irmãos... os tratos, por que passaram, doeram-me até o fundo do coração! O comendador P... derramava sem se horrorizar o sangue dos desgraçados negros por uma leve negligência, por uma obrigação mais tibiamente cumprida, por falta de inteligência! E eu sofri com resignação todos os tratos que se dava a meus irmãos, e tão rigorosos como os que eles sentiam. E eu também os sofri, como eles, e muitas vezes com a mais cruel injustiça (Reis, 2009, p. 118)

Susana narra a sua história evidenciando o ponto de vista do negro sobre o dono de escravos. É um lugar de enunciação também ruidoso na literatura brasileira, pois temos, canonicamente, especialmente no século XIX, a fala do negro/do negro escravizado construída por uma postura autoral branca, no texto.

O perfil de Susana é construído como escrava resignada, o que é expresso em sua fala. Embora saibamos que essa imagem também represente uma perspectiva da autoral, quando expressa que o escravo não tem nem «o direito de arrancar do imo peito um queixume de amargurada dor!!», pensamos que o relato de Susana, de certa maneira, contradiz uma resignação «absoluta». O testemunho de Susana constitui-se como uma forma, refratada, de evidenciar a postura autoral contrária à resignação. É a possibilidade na narrativa de denúncia das atrocidades da escravidão, conforme vamos perceber da descrição de Susana acerca dos aparelhos de tortura e da crueldade extrema vivida pelo sujeito escravizado:

ele [Paulo B.] via-os expirar debaixo dos açoites os mais cruéis, das torturas do anjinho, do cepo e outros instrumentos de sua malvadeza, ou então nas prisões onde os sepultava vivos, onde, carregados de ferros, como malévolos assassinos acabavam a existência, amaldiçoando a escravidão; e quantas vezes aos mesmos céus!... (Reis, 2009, p. 119)

A personagem testemunha a perversidade do sistema escravista, inscrita nos instrumentos usados para castigar e torturar o escravizado, levando-o, inclusive, à morte. Susana nomeia os terríveis instrumentos, além dos cruéis açoites, do sepultamento de seres humanos ainda com vida e das prisões em que o escravizado acabava seus dias carregado de ferros, para inscrevê-los na memória, um gesto contra o esquecimento. Essa memória se revela como algo tão comum que será, precisamente, acorrentada, em uma prisão,

que Susana encerrará os seus dias. Esse relato é complementado pela narradora mais à frente na história, quando descreve a cena de Túlio na prisão de Fernando B.:

Então Túlio olhou em derredor de si para assegurar-se da situação e dos meios de fuga, e viu nesse quarto horrível troncos, correntes, cepos, anjinhos, que se cruzavam. Aí, quantos desgraçados não tinham no meio das torturas amaldiçoado, como Jó, o dia do seu nascimento?!... Quantas lágrimas não teriam regado aqueles instrumentos de suplício?!... (Reis, 2009, p. 208)

As palavras da narradora são confirmadas por Túlio, quando, diante do seu lugar de nascimento, confessa detestá-lo e amaldiçoá-lo, porque ele remete à morte de sua mãe «à força de tratos mais bárbaros» (Reis, 2009, p.167).

Além da repetição do movimento de descrever os instrumentos de tortura, observamos que a posição da narradora na condução da história é explícita nos sentidos construídos. A força dos adjetivos e dos comentários revela o tom de compaixão, mas também a sensibilidade com que a autora constrói a emocionalidade da cena converge para a denúncia do horror. Essa estratégia busca difundir ecos da causa abolicionista, despertando também o compadecimento do leitor.

A postura abolicionista ratifica-se enquanto plano ideológico primordial da obra quando, no relato da morte de Susana, o sacerdote escancara que Fernando é o assassino da velha escrava. Essa voz parece refratar a voz da autora, acusando todo o sistema escravista por aquela morte:

A infeliz sucumbiu à força de horríveis tratos. Martirizastes a pobre velha [...] Homem! por que a encerrastes nessa escura e úmida prisão, e aí a deixastes entregue aos vermes, à fome e ao

desespero?!!! A morte era-lhe suave; porque quebrava-lhe o martírio e as cadeias da masmorra infecta e horrenda. [...] Porque era escrava sobrecarregaste-a de ferros [...]. (Reis, 2009, pp. 225-226)

Nesse sentido, refletindo acerca do gesto em que a personagem Túlio recebe o dinheiro do antiescravista Tancredo para comprar a sua liberdade, consideramos que seja um movimento simbólico e significativo dentro do projeto ideológico da obra. Ele confirma a posição autoral, que se revela ao longo do texto como partidária da liberdade do escravizado, não porque um cativo em particular é bom e digno da recompensa, mas porque a escravidão é um sistema condenável.

Considerações finais

Para finalizar essas considerações, destaquemos o caráter inovador do romance de Maria Firmina dos Reis, pois, conforme Eduardo de Assis Duarte, ela traz aspectos inéditos em nossa literatura no tratamento da temática da escravidão no contexto do patriarcado brasileiro da época.

Cabe enfatizar que, ao contextualizar a narrativa em uma das regiões de seu país, Maria Firmina dos Reis exalta a sua terra e proclama «uma das nossas melhores, e mais ricas províncias do norte» (Reis, 2009, p.18). Nessa perspectiva, podemos pensar que a autora, quando assina a obra como «uma maranhense», reivindique algo além de um pseudônimo. Acreditamos que ela, desse modo, manifeste a sua posição em relação à sua terra natal, promovendo, com seu gesto, a valorização da cultura maranhense. Afirmar-se como «uma maranhense» também estabelece um contraponto muito importante no contexto literário brasileiro, pois demarca o espaço de um movimento cultural longe do Rio de Janeiro.

Ao evocar uma identidade maranhense, o romance se inclui em um *corpus* de obras de afirmação de uma identidade da literatura brasileira que figurava no projeto nacionalista do Romantismo, situando-se em diálogo com o momento literário de seu tempo. Entretanto, ao valorizar o elemento negro na composição dessa identidade, a obra também promove uma rasura nesse mesmo projeto.

O fato de ter sido escrito por uma mulher, longe da corte, e de figurar como ponto fora da curva dos elementos valorizados como autênticos e nacionais na estética romântica, parece ser determinante para que o romance *Úrsula* fosse lançado ao esquecimento. Essa é estratégia mais fácil ao apagamento de memórias indesejáveis, mecanismo para que as memórias eleitas possam se perpetuar, já que a homogeneidade tende a adequar-se melhor aos projetos nacionais.

Referências Bibliográficas

- Bory, J.-L. (1966). Premiers éléments pour une esthétique du roman-feuilleton. In J.-L. Bory, *Tout feu, tout flamme*. Julliard.
- Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto Editora, 2003-2018. [consult. 2018-04-02 19:17:23]. Disponível na Internet: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/banzo>.
- Duarte, E. de A. (2004). Maria Firmina dos Reis e os primórdios da ficção afrobrasileira. Posfácio. In M. F. dos Reis, *Úrsula* (pp. 265-281). Editora Mulheres; PUC-Minas.
- Reis, C. & Lopes, A. C. M. (1988). *Dicionário de teoria da narrativa*. Atica.
- Reis, M. F. dos. (2009). *Úrsula*. Atualização do texto e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. Ed. Mulheres; PUC Minas.
- Schwarz, L. M. & Reis, L. V. de S. (Orgs.). (1996). *Negras imagens: ensaios sobre cultura e escravidão no Brasil*. Editora da Universidade de São Paulo: Estação Ciência.
- Sommer, D. (2004). *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. [Tradução de Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis]. Editora UFMG.

**O DIREITO AO GRITO: A REBELIÃO
DE MACABÉA NA HORA DA MORTE**

**THE RIGHT TO SCREAM: MACABÉA'S REBELLION
AT THE HOUR OF HER DEATH**

Serena Cianciotto

Università di Siena,

Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature Antiche e Moderne

<https://orcid.org/0000-0003-1360-4770>

RESUMO: Em *A hora da estrela* (1977), Clarice Lispector explora a dramática situação do pobre humilhado e aniquilado dentro da sociedade hipócrita e enganadora. A protagonista é Macabéa, nordestina mal alfabetizada que não se define pelo que é, mas pelo que lhe falta: o amor, a família, a instrução, a comida, o dinheiro, a astúcia, a consciência de si própria e do mundo. Neste sentido, ela é uma personagem esvaziada, cujo *espaço* se define somente por um corpo mísero a proteger o nada absoluto. Faz-se evidente o esforço criador do narrador Rodrigo S. M., atrás do qual se desvela a própria autora Clarice, para sair da sua posição privilegiada e conseguir dar forma e vida a uma entidade tão minimizada, quer do ponto de vista da sobrevivência concreta, quer do ponto de vista da interioridade. Ver-se-á, neste estudo de caso, que Macabéa é uma personagem construída de maneira altamente irônica, mas remete para a tragicidade da condição humana. Até o final do romance é sarcástico, apesar de representar o momento em que, finalmente, Macabéa deixa de ser uma personagem *trabalhadora*, se desliga

da sua própria infimidade e brilha de luz plena na hora da morte, o único momento de *excentricidade* da sua vida. Esta contribuição visa a discutir mais aprofundadamente os conceitos apresentados, com referência aos estudos teóricos (sobretudo àqueles de Alex Woloch) nos quais se baseia a ficha Stara para a análise da personagem romanesca.

Palavras-chave: Lispector, Macabéa, *A Hora da Estrela*, ficha de leitura do Arquivo Stara, personagem.

ABSTRACT: In *The Hour of the Star* (1977), Clarice Lispector explores the dramatic situation of the poor, humiliated, and annihilated within the hypocritical and deceitful society. The protagonist is Macabéa, a poorly literate Northeasterner who is not defined by what she is, but by what she lacks: love, family, education, food, money, cunning, self-awareness, and awareness of the world. In this sense, she is an emptied character whose *space* is defined only by a miserable body protecting absolute nothingness. It is evident the creative effort of the narrator Rodrigo S. M., behind which the author Clarice reveals herself, to get out of his privileged position and manage to give form and life to such a minimized entity, both from the point of view of concrete survival and from the point of view of interiority. We will see, in this case study, that Macabéa is a character constructed in a highly ironic way but refers to the tragic nature of the human condition. Even the ending of the novel is sarcastic, though it represents the moment when, finally, Macabéa stops being a *worker* character, detaches herself from her nonentity, and shines in full light at the hour of her death, the only moment of *eccentricity* of her life. This contribution aims to further discuss the concepts presented, with reference to the theoretical studies (especially those by Alex Woloch) on which Stara's archive index card for the analysis of the character is based.

Keywords: Lispector, Macabéa, *The Hour of the Star*, Stara's archive index card, character.

Título do painel: «Excêntricas» ou «trabalhadoras»: as personagens à procura do seu próprio papel na literatura de língua portuguesa dos anos Setenta

A Hora da Estrela (1977) é o último texto da grande autora brasileira do século XX, Clarice Lispector. Na verdade, o romance possui mais doze títulos¹, elencados em ordem crescente de extensão, que são citações do próprio texto ou breves comentários autorais à obra. Trata-se de um romance breve que alterna as reflexões e as dificuldades que o autor fictício, Rodrigo S.M., tem no processo da escrita relativamente à caracterização e à narração do destino da personagem Macabéa, uma jovem nordestina que vive no Rio de Janeiro em condições de extrema pobreza, tanto exterior como interior. Está claro que se trata de uma obra que subsume todas as temáticas tratadas precedentemente pela escritora, a partir do primeiro romance da sua juventude, *Perto do Coração Selvagem* (1944). Como notam Freire e Teixeira (2015, pp.133-145), de facto, em *A Hora da Estrela* encontram-se temas que desde sempre foram centrais para Clarice Lispector, como o problema da linguagem e da possibilidade de comunicar o próprio mundo interior, o interesse pela figura da mulher na sociedade brasileira contemporânea e a subversão dos códigos comuns, mas encontra-se também uma nova atenção para o problema social².

¹ Eis a lista completa destes títulos: *A Culpa é Minha* ou *A Hora da Estrela* ou *Ela que se Arranje* ou *O Direito ao Grito* ou *Quanto ao Futuro* ou *Lamento de um Blue* ou *Ela não Sabe Gritar* ou *Uma Sensação de Perda* ou *Assovio ao Vento Escuro* ou *Eu não Posso Fazer Nada* ou *Registro dos Fatos Antecedentes* ou *História Lacrimogénica de Cordel* ou *Saída Discreta pela Porta dos Fundos*.

² Contudo, como explica Bernadete Grob-Lima (2011, p.241), o romance se distancia da escrita regionalista e alcança uma dimensão universal porque, como se verá, através da personagem de Macabéa há uma referência à condição de ignorância do ser humano. Nas palavras de Grob-Lima, isto é típico de todas as personagens de Clarice Lispector, as quais «não se sentem «estrangeiras» em seu próprio meio social, mas impotentes por não saberem objetivar suas aspirações e seus sentimentos» (p.233).

Diria ainda que o fio de ligação com as obras precedentes de Clarice passa sem dúvida através da obsessão pelo dilema da criação poética: é o escritor quem dá vida à obra ou é a obra que se manifesta por meio do autor? Este é o dilema que aflige a autora real Clarice Lispector e o autor fictício de *A Hora da Estrela*, enquanto tenta aproximar-se da função criadora, como se exercesse o papel de Deus, e tecer a vida e o destino da sua personagem Macabéa³. Neste sentido, a obra tematiza aquela disjunção entre a história e o discurso de que fala Alex Woloch e que permite a abertura do texto literário e a criação do sentido (Woloch, 2003, pp.41-42). Se o nível da história é representado pelos acontecimentos fictícios que nós reconstruímos através da narração (Woloch, 2003, p.38), o nível do discurso «points us to the narrative's actual language and structure» (ibid.). O narrador fictício Rodrigo S.M. tem, então, um papel fundamental, porque representa a autora real Clarice Lispector no difícil processo da criação literária e é, de facto, o verdadeiro protagonista no nível do discurso: a focalização centra-se sobre ele que pensa, cria, escreve e toma decisões artísticas em relação às suas personagens; portanto, todas elas, incluindo Macabéa, podem ser definidas personagens secundárias no nível do discurso, tendo em consideração as categorias estabelecidas por Woloch: o romance tem de privilegiar um único «centro», as personagens principais, cuja grandeza emerge exatamente na intersecção com os espaços-personagem (*character-spaces*) das outras figuras, que são portanto relegadas a um papel secundário⁴. Segundo Woloch, a grandeza

³ Não é por acaso que entra frequentemente, na narração, a metáfora de cerzir, de restaurar fios.

⁴ Esta dinâmica de desigualdade no texto literário reflete as complexas relações e as desigualdades sociais do século XIX, das quais o próprio romance realista se alimenta. Efetivamente, as reflexões de Woloch referem-se primeiramente ao romance realista do século XIX, mas o próprio autor é da opinião que estes processos são intrínsecos à narratividade como processo formal (Woloch, 2003, p.30). É nesta base que as categorias citadas de espaço-personagem, sistema-personagem, figu-

do texto encontra-se na sua capacidade de sugerir continuamente, através das aparições das personagens secundárias, os destinos pessoais, os eventos e as histórias possíveis, mas sem perder o foco no *plot* principal escolhido pela narração.

Apesar de ser a figura principal que dá forma ao destino das suas personagens literárias, Rodrigo S.M. não é realmente dono da história que escreve: por quanto tente despersonalizar-se e assimilar-se à condição de Macabéa, fechando-se num quarto angusto, evitando comer, lavar-se e bebendo só vinho branco contra o calor, ele percebe uma distância intransponível para com a personagem, e está consciente de não poder fazer nada para ela. Mesmo que o queira e tente atrasar a morte de Macabéa, o autor não pode melhorar a condição da personagem numa cidade «toda feita contra ela» (Lispector, 2017, s.p.), nem pode evitar-lhe um fim doloroso e solitário. Fora de metáfora, na visão de Rodrigo S.M., aliás Clarice Lispector, o escritor não tem o poder para mudar o mundo: «O fato é que tenho nas minhas mãos um destino e no entanto não me sinto com o poder de livremente inventar: sigo uma oculta linha fatal. Sou obrigado a procurar uma verdade que me ultrapassa» (Lispector, 2017, s.p.).

Ao mesmo tempo, tentar fazer um retrato objetivo da realidade é também complicado e doloroso, porque o escritor se sente afetado pela realidade e pelo desespero da condição da personagem,

ras secundarias *excêntricas* e *trabalhadoras* foram acolhidas na ficha Stara para a análise das personagens nos romances contemporâneos (de 1945 até hoje). A ficha foi elaborada no âmbito do projeto *Para uma nova antropologia da personagem literária. Sobrevivências do modernismo e do realismo (1945-hoje)*, levado a cabo pelo Departamento de Filologia, Literatura e Linguística da Universidade de Pisa entre 2017 e 2019, e os resultados são consultáveis *online* na página do Arquivo Stara: <http://archivio-stara-homofictus.fileli.unipi.it/voci-del-questionario/>. O projeto põe-se em diálogo com outras pesquisas internacionais, como aquela desenvolvida pelo Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra sobre as *Figuras de Ficção* portuguesas, que dá origem ao *Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa* do século XIX até à contemporaneidade: <http://dp.uc.pt/apresentacao/dicionario-de-personagens-da-ficcao-portuguesa>.

que reconhece ser a condição existencial dele próprio e de todo o género humano. Portanto, enfrenta uma luta constante para não se deixar desviar pelos seus sentimentos e ficar quanto possível fiel aos fatos:

(Vai ser difícil escrever esta história. Apesar de eu não ter nada a ver com a moça, terei que me escrever todo através dela por entre espantos meus. Os fatos são sonoros mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro que me impressiona). (Lispector, 2017, s.p.)

Esta frase do narrador fictício introduz-nos a dois aspetos importantes a considerar: a relevância da sonoridade, que impregna o romance todo, e o estatuto ambíguo da personagem, que nasce na cabeça do autor e vive no papel, mas tem a capacidade de desvelar verdades.

Irei centrar as minhas reflexões principalmente sobre o segundo aspeto. Quanto ao primeiro, vemos que a música é o fundo constante na obra toda, a partir da Dedicatória do Autor (Na verdade Clarice Lispector), que dedica «esta coisa» ao Schumann e à sua mulher Clara, e associa a força e a beleza da música clássica à pureza originária e misteriosa da vida, e às criaturas mágicas que povoam este mundo. Também nas primeiras fases do texto, enquanto se prepara para contar a história, o narrador põe-se como orquestrador dos acontecimentos e avisa que as palavras são acompanhadas por um tambor batido por um soldado, que cessará apenas quando ele entrar finalmente no coração do conto. A própria Macabéa gosta de música, mas a Rádio Relógio transmite «hora certa, cultura e anúncios», e «nenhuma música». A música constituiria, de facto, uma rebelião artística contra o sistema político, económico e cultural que aprisiona a personagem nas suas limitações (Rebello, 2013, pp.219-232); consequentemente, a moderna cultura consumista que está em volta de Macabéa etiqueta a música como ruim, e substitui-a por

noções quotidianas ínfimas e anúncios de compras que intensificam ainda mais a fome da jovem mulher⁵. Finalmente, a música e a arte estão associadas à morte: na hora da morte da personagem por atropelamento, há na rua

um homem magro de paletó puído tocando violino na esquina. [...] Junto do homem esquelético havia uma latinha de zinco onde brilhavam secas as moedas dos que o ouviam com gratidão por eles planger a vida [...] o violino é um aviso. Sei que quando eu morrer vou ouvir o violino do homem e pedirei música, música, música. (Lispector, 2017, s.p.)

Esta figuração da morte, que toca violino e recebe as moedas pela passagem, é quase consolatória em relação à dureza e à falta de palavras, ideias, esperanças e notas de doçura que Macabéa sofreu durante a vida toda. Efetivamente, passando agora a analisar a personagem na base dos dados recolhidos na ficha de leitura que se encontra no Arquivo Stara, afirmaria que a protagonista de *A Hora da Estrela* é uma figura que se define, irônica – e tragicamente⁶, por subtração⁷.

Em primeiro lugar, há uma subtração dos dados biográficos: a idade exata da jovem mulher não está indicada, assim como não está indicado o apelido; só durante o primeiro diálogo com o futuro namorado Olímpico descobrimos que se chama Macabéa,

⁵ Clarisse Fukelman (2015) aprofunda o papel da cultura material na narrativa de Clarice Lispector e clarifica como o «sistema da opinião pública, aparelhado pela concentração dos meios de comunicação, dificulta as possibilidades de emancipação individual e coletiva» (p.80). No caso específico de *A Hora da Estrela*, isto se traduz na «falta de voz e poder» (p.80), aliás na exclusão, quer de Macabéa quer do narrador Rodrigo S.M.

⁶ Sobre o uso da ironia no romance, vejam-se Freire & Bezerra Teixeira (2015, pp.133-145) e Veiga (2008, pp.33-41).

⁷ Fukelman (2017, s.p.) escreve, a este respeito, que «a unificação se mostra principalmente pela carência».

nome dado por uma promessa feita pela mãe à Nossa Senhora da Boa Morte. Portanto, por um lado a menina já nasceu sob o tétrico signo da morte, por outro há uma ironia dramática na escolha do nome: os macabeus eram uma família hebraica que, no II século a. C., se revoltou contra o poder dos gregos selêucidas e conseguiu vencê-los, dominar a Judeia e construir um novo altar no Templo de Jerusalém (dando início assim à festividade de Hanukkah). Pelo contrário, Macabéa não tem nenhuma consciência da sua posição, da injustiça na qual vive, nem tem possibilidade, educação e instrumentos para rebelar-se e alcançar uma vida melhor.

Ela nasceu no Sertão de Alagoas, perdeu os pais com apenas dois anos e foi com a única tia para Maceió; a cruel subtração da lembrança de ter tido mãe e pai dá-lhe a sensação de nunca ter tido uma família, também porque a tia beata foi opressora com as suas severíssimas regras de educação puritana e até violenta, e nunca sentiu nenhum amor para ela. Em consequência disso, subtraiu-lhe qualquer afeto e doçura familiar.

Macabéa estudou só durante três anos na escola; apesar disso, conseguiu obter um trabalho como datilógrafa no Rio de Janeiro, mas ganha um salário inferior ao mínimo e tem tão graves problemas em entender e copiar os documentos que a levam enfim a ser despedida. Portanto, de Macabéa pode-se dizer que sofreu a subtração do direito fundamental à instrução e à dignidade de poder comer e habitar uma casa verdadeira. De facto, ela partilha um quarto pequeno com outras quatro mulheres quase desconhecidas numa rua frequentada por marinheiros e prostitutas, que se chama, significativamente, Rua do Acre. Em geral, todos os lugares pelos quais ela passa são caracterizados pela esqualidez, pela sujidade, e pela falta de espaço e de natureza: a única exceção é o capim, que se torna numa metáfora da própria Macabéa (o narrador diz que «ela é capim»), porque sobrevive corajosamente nos passeios inóspitos da cidade e contribui para criar uma imagem de desordem e tristeza.

Em relação à alimentação, Macabéa sonha com a sobremesa que lhe davam quando era criança e que, na maioria das vezes, lhe era subtraída por punição: goiabada com queijo. Na verdade, a falta de dinheiro e de uma educação alimentar mínima obrigam-na a comer somente cachorro-quente e sanduíche de mortadela, e a beber água, Coca-Cola ou café frio. O seu estado geral de denutrição e malnutrição é evidenciado ao longo de toda a narração, dado que se enfatiza a magreza de Macabéa, bem como o seu aspeto malsão, as doenças, as dores no estômago e os enjoos devidos ao fato de ela não estar habituada nem fisicamente nem mentalmente a comer de maneira adequada. Acho que o enjoo, especificadamente, representa o impulso a rejeitar o alimento e a própria vida, a se deixar vencer pela hostilidade do contexto exterior que lhe rouba tudo, mesmo o essencial. Todavia, apesar da sua fragilidade extrema, a protagonista resiste ao impulso de vomitar, de «desperdiçar o luxo» das poucas calorias que consegue introduzir no seu corpo.

A possibilidade de compreender o diagnóstico da sua própria doença (uma tuberculose pulmonar) e de curar-se também é subtraída à Macabéa, a qual não tem nem o dinheiro nem o conhecimento básico para entender o que o médico gordo e indiferente lhe está a dizer. O médico, consciente de que o estado de saúde da jovem mulher é devido à sua miséria, prefere imputar a causa da sua magreza a um suposto regime alimentar, para não ter de lidar com a dureza do mundo dos pobres.

Se a vida do dia é tão extenuante para Macabéa, as coisas não melhoram muito à noite. Ela dorme um sono profundo, com a boca entreaberta por causa do nariz constantemente entupido, mas tem frio durante a noite e, por estar sozinha na cama, abraça-se a si mesma para aquecer-se. O narrador onisciente diz que tem sonhos esquizoides nos quais aparecem monstros ancestrais, ou então sonha com sexo, mas na manhã seguinte sente-se culpada e reza de maneira automática para expiar o que percebe como um pecado.

Na verdade, o tormento da personagem é devido à subtração maior na sua vida: o amor. Ela é uma criatura extremamente dócil, que nem se revolta contra o namorado que a deixa para a sua gorda (e, portanto, mais rica) colega Glória; tem uma profunda necessidade de amar e de ser amada; sente um forte desejo físico, mas não está consciente disso: «...tinha uma infelicidade: era sensual. Como é que num corpo cariado como o dela cabia tanta lascívia, sem que ela soubesse que tinha? Mistério» (Lispector, 2017, s.p.).

O narrador não deixa de sublinhar, através de vários detalhes fragmentários, que a jovem não é nada atrativa: a magreza, os olhos esbugalhados, os poucos cabelos, as unhas sujas, o mau cheiro por causa da escassa higiene, os seios quase inexistentes, as costas curvadas, as manchas na pele do rosto causadas pela péssima saúde, os lábios finos, os ovários murchos. Este «corpo cariado» não faz justiça à sensualidade inconsciente de Macabéa, e as pessoas que estão em volta dela, assim como ela própria, desvalorizam-na constantemente nos seus discursos pelo seu ser virgem, pura, inocente e moldável pelas ideias dos outros: não só ela não tem consciência da sua sensualidade, mas não tem igualmente consciência de todo o seu mundo interior, dos seus pensamentos, das suas convicções, e muito menos sabe como exprimir as suas poucas ideias através das palavras, que lhe são desconhecidas e que se confundem e deformam continuamente na sua cabeça e na folha da máquina de escrever.

A tia, Olímpico, a colega Glória e o dono sufocam cada curiosidade da rapariga e contribuem para acrescentar esta visão que ela própria tem de si mesma, porque, por um lado, é mais fácil enganar e aproveitar-se para vantagem própria duma pessoa sem amor próprio e, por outro lado, eles encontram-se, de facto, na mesma trágica condição de miséria material e intelectual dela, mas não têm o seu mesmo candor para admiti-lo. Na minha opinião, por esta razão a ironia trágica reservada por Clarice Lispector a

Macabéa torna-se sarcasmo impiedoso em relação às outras figuras: a convicção de serem melhores de Macabéa e terem os instrumentos para se afirmar no mundo faz emergir uma tragicidade cômica ainda mais exasperada e até ridícula, porque é negada pelos sujeitos interessados.

Pelo contrário, Macabéa não nega a sua infimidade: simplesmente, não está consciente dela, porque não está consciente da sua interioridade, como dizia há pouco. Diferentemente das outras personagens, esta sua atitude não provoca o riso implacável do leitor, mas sim um olhar partícipe e consciente de que o escasso saber de Macabéa relativamente às coisas visíveis, a sua incompetência nas coisas invisíveis, o seu ignorar o que é a felicidade, o seu não acreditar em nada, tocam, de facto, todos nós, porque fazem parte da condição existencial do homem⁸. Simplesmente, no caso de Macabéa, estas perplexidades tornam-se evidentes por causa da operação de subtração (Rodrigo S.M. afirma que «é trabalho de carpintaria») posta em ato pelo narrador, até deixar nu o núcleo mais profundo e verdadeiro da personagem. Olhar para este núcleo é um ato de conhecimento que provoca medo: a vida toda de Macabéa (e do género humano?) é uma «longa meditação sobre o nada» (Lispector, 2017, s.p.), mesmo que não saiba meditar; é um olhar para os detalhes ínfimos e ficar calada por não ser capaz de olhar para as coisas grandes, nem de expressar sentimentos e ideias através da linguagem falhada; é não conseguir olhar para o futuro ou ter esperanças de uma existência melhor; é não ter nenhum pensamento e não acreditar em nada, mas apenas rezar de

⁸ Encontro-me de acordo, portanto, com a visão expressada por Clarisse Fukelman no ensaio *Escrever estrelas (ora, direis)*, segundo à qual Macabéa «é exemplo concreto da existência para o Nada, sobretudo porque expõe, apenas com maior evidência, uma ausência de sentido que atinge a todos. O escritor tenta penetrar nessa feiura extrema no intuito de recobrar o que ela ainda guarda de estrela, de identidade» (2017, s.p.).

maneira automática por uma antiga imposição, sem sentir nenhum amor divino ou terrestre; é ter fome de tudo no mundo consumista da Coca-Cola e dos cremes para a pele que parecem comida, mas não ter nenhuma ideia de como alimentar nem o corpo nem a alma.

Segundo as categorias dadas por Woloch (2003, p.25), Macabéa porta-se como uma personagem secundária também no nível da história, para além do já citado nível do discurso: apesar de ser a protagonista, a sua vida é, de facto, reduzida aos termos mínimos de funcionalidade no quadro do mundo capitalista e das desigualdades económicas e sociais dos anos Setenta. A jovem mulher obedece ao papel imposto pelo meio social no qual se encontra, não tem maneira de se expressar e de se afirmar de uma forma mais ativa nem no nível da história nem no nível do discurso, porque é absorvida tanto pela realidade apresentada no *plot* como pela narração de Rodrigo S.M., que tenta ser o mais fiel possível à realidade exterior a fim de problematizá-la. Mais ainda, a relevância de Macabéa consiste propriamente no seu desaparecimento e no seu único momento de grandeza, que se verifica ironicamente no momento da morte: esta é a característica principal que define por excelência as figuras secundárias.

The strange significance of minor characters, in other words, resides largely in the way that the character disappears, and in the tension or relief that results from this vanishing. These feelings are often solicited by the narrative, and it is the disappearance of the minor character (for *every* minor character does – by strict definition – disappear) that, finally, is integrated into his or her interesting speech or memorable gesture. We feel interest and outrage, painful concern or amused consent at what happens to minor characters: not simply their fate within the story (whether they marry or die, make their fortune or lose it, find a home or become exiled) but also in the narrative discourse itself (how

they are finally overshadowed or absorbed into someone else's story, swallowed within or expelled from another person's plot). (Woloch, 2003, p. 38)

O tipo de inferioridade descrito até este ponto em relação à figura de Macabéa é o da personagem *trabalhadora* reduzida a uma única função narrativa, e consiste no extremo oposto do modelo de inferioridade da personagem *excêntrica*, que é fragmentária e tem um papel «explosivo», ou seja opositivo para com o *plot*.

These two kinds of minoriness [...] are flip sides of one coin. In one case, the character is smoothly absorbed as a gear within the narrative machine, at the cost of his or her own free interiority; in the other case, the minor character grates against his or her position and is usually, as a consequence, wounded, exiled, expelled, ejected, imprisoned, or killed (within the *discourse*, if not the *story*). In both cases, the free relationship between surface and depth is negated; the actualization of a human being is denied. (Woloch, 2003, p. 38)

Há aqui um aspeto interessante: como foi dito, durante o romance todo, Macabéa nunca se rebela contra o seu destino, contra as pessoas que a maltratam e a ignoram, nem contra as condições de vida às quais está vinculada. Portanto, ela não é nada mais do que um peão subordinado às regras da escrita criadora e, por meio dela, do mundo indiferente. Todavia, há continuamente, ao longo da obra, pequenas «explosões» assinaladas no texto pelo próprio narrador fictício, que correspondem a todos os pensamentos ou às ações de choque nas quais emerge inesperadamente, mesmo de maneira mínima, a interioridade desta personagem sufocada. Um destes momentos se realiza no dia livre que ela toma para descansar, fingindo ter de arrancar um dente: «– Ah, mês de maio, não me

largues nunca mais! (Explosão) foi a sua íntima exclamação no dia seguinte, 7 de maio, ela que nunca exclamava» (Lispector, 2017, s.p.).

Outros casos parecidos se manifestam quando Macabéa desata inesperadamente a rir depois de Olímpico lhe ter dito que não quer prosseguir a relação; ou quando se dá conta que, na verdade, a vida de Glória não é muito melhor do que a sua, dado que ela gasta tudo o que tem em comida, mas continua a viver na pobreza e no anonimado. Sem dúvida, as maiores «explosões» na vida de Macabéa acontecem quando a cartomante lhe desvela um futuro tão brilhante quanto falso. Pela primeira vez na sua vida, ela tem um «súbito ímpeto (explosão) de vivo impulso» e, enquanto atravessa a rua antes de ser atropelada por um automóvel de luxo, transforma-se numa outra pessoa, finalmente uma «pessoa grávida de futuro». A partir deste instante, a figura *trabalhadora* passa a ser *excêntrica*: quer no nível do discurso quer no nível da história, Macabéa não deixa de portar-se como uma personagem secundária, destinada a obedecer e a ser oprimida pelas regras impiedosas quer da narração quer da sociedade moderna, mas adquire uma potência interior e afirma-se como pessoa⁹ apesar de se encontrar ao cabo extremo da sua breve existência. Neste sentido, ela revolta-se finalmente, mas em vão, contra o poder superior da escrita (e, portanto, do narrador) e contra o mundo injusto.

Ficou inerte no canto da rua, talvez descansando das emoções, e viu entre as pedras do esgoto o ralo de capim de um verde da mais tenra esperança humana. Hoje, pensou ela, hoje é o primeiro dia de minha vida: nasci. (Lispector, 2017, s.p.)

⁹ Claramente, é preciso ter em conta que Macabéa pode ser «pessoa» somente no sentido de *Homo Fictus*, e nunca de *Homo Sapiens* (Stara, 2004, pp.221-227).

Isto não significa, apesar da tentação autoral de mudar as coisas, que possa existir um fim diferente daquele que está escrito: uma morte ignota, solitária e injusta na berma da rua, porque, com referência ao citado discurso de Woloch, as personagens *excêntricas* chocam contra a história e contra o mundo, e perdem. Todavia, como o narrador tinha suposto no início das suas reflexões, o momento da morte é sim o papel que, ironicamente, a personagem recita à perfeição (portando-se, então, como *trabalhadora*), mas prevalece a sua extrema *excentricidade*, porque ela surge finalmente em toda a sua força, beleza e feminilidade: «Seu esforço de viver parecia uma coisa que, se nunca experimentara, virgem que era, ao menos intuía, pois só agora entendia que mulher nasce mulher desde o primeiro vagido» (Lispector, 2017, s.p.).

Não é por acaso que durante esta luta destinada ao insucesso, mas na qual Macabéa reivindica finalmente o direito ao grito e à afirmação de si própria, ela parece vomitar uma estrela luminosa de mil pontas junto com o sangue: simbolicamente, ela expulsa a sua própria vida, finalmente luminosa e poderosa, numa espécie de violento (explosivo) parto ao contrário, que dá a morte ao mesmo tempo que dá a vida.

Em conclusão, queria voltar para a questão em suspenso sobre o estatuto da personagem, com o suporte das reflexões avançadas por Arrigo Stara (2004, pp.231-235): a partir dos anos Setenta e Oitenta, nota-se uma progressiva tendência para a problematização do estatuto da personagem romanesca, que já não é considerada a figura plena da primeira metade do século XIX, quase ao par duma pessoa vivente e autónoma, nem um mero mecanismo narrativo de pouca relevância, teoria sustentada até aos anos Cinquenta e Sessenta do século XX. Como se vê claramente no jogo de manipulação autoral operado sobre a personagem Macabéa por meio do narrador fictício, quer no nível da história quer no nível do discurso, as figuras de ficção tornam-se criaturas do meio que, sem deixarem de ser

invenções literárias do escritor, submetidas a ele, permitem indagar a realidade, estudar hipóteses possíveis e impossíveis e, portanto, são capazes de afetar o mundo interior tanto do autor como do leitor, obrigando-os a interrogar-se sobre a própria condição existencial e a propor respostas para si próprios.

Referências Bibliográficas

- Archivio Stara [Em linha]. (2019). Università di Pisa [Consultado 20.07.2021]. <http://archivio-stara-homofictus.fileli.unipi.it/>.
- Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa* [Em linha]. (2016). Universidade de Coimbra [Consultado 22.12.2022]. <http://dp.uc.pt/apresentacao/dicionario-de-personagens-da-ficcao-portuguesa>.
- Grob-Lima, B. (2011). *O percurso das personagens de Clarice Lispector*. Garamond.
- Freire, M. & Teixeira, M. L. B. (2015). «A Hora da Estrela» uma encenação cômica da tragédia brasileira. *Raído – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFGD*, 9(20), pp. 133-145.
- Fukelman, C. (2015). *Roupas, objetos e espaços: a cultura material em Clarice Lispector* [Em linha]. UFRJ. [Orientador: Antonio Carlos Secchin]. <https://livrozilla.com/doc/1159641/roupas--objetos-e-espacos--uma-leitura-de-clarice-lispector>.
- _____. (2017). Escrever estrelas (ora, direis). In C. Lispector, *A Hora da Estrela: edição com manuscritos e ensaios inéditos* [E-book], (1ª ed.). Rocco Digital.
- Lispector, C. (2017). *A Hora da Estrela: edição com manuscritos e ensaios inéditos* [E-book], (1ª ed.). Rocco Digital.
- Rebello, I. F. (2013). Sobre restaurar fios: reflexões sobre a pobreza em «A hora da estrela». *Estudos literários brasileiros contemporâneos*, (41), pp. 219-232.
- Stara, A. (2004). *L'avventura del personaggio*. Le Monnier Università/Lingue e Letterature.
- Veiga, M. P. da. (2008). A ironia pragmática em «A Hora da Estrela». *Revista de Letras*, 1/2(29), pp. 33-41.
- Woloch, A. (2003). *The one vs. the Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*. Princeton University Press.

**A VIOLÊNCIA NA LITERATURA GAUCHESCA
E AS DIFERENÇAS REGIONAIS¹**

**VIOLENCE IN GAUCHESQUE LITERATURE
AND ITS REGIONAL VARIATIONS**

Deniz Oezcan

Ruhr-Universität Bochum,

Fakultät für Philologie

<https://orcid.org/0009-0009-0612-1042>

RESUMO: Este artigo tem o objetivo de mostrar quais são as diferenças regionais no tratamento aplicado ao tema da violência na literatura gauchesca. Em primeiro lugar, atribui-se maior enfoque aos exemplos da violência na literatura gauchesca, comparando excertos da literatura brasileira com os da literatura rio-platense: *O gaúcho* (1870), *O vaqueano* (1872), *Los tres gauchos orientales* (1872), *Paulino Lucero* (1872), *Santos Vega* (1880). Com a ajuda desses exemplos paradigmáticos será demonstrado que as representações da violência física podem ter diferentes funções. Por exemplo, enquanto num texto a representação da violência física serve para o suspense narrativo, pode servir no outro como crítica à realidade política. Por fim, conclui-se que a representação da violência muda conforme o

¹ Este tema é discutido com mais profundidade na tese de doutoramento – em processo de elaboração – de Deniz Özcan da Universidade do Ruhr em Bochum, Alemanha (Ruhr-Universität Bochum).

espaço, os propósitos de diferentes projetos literários e a situação política duma determinada região.

Palavras-chave: violência, literatura gauchesca, Paulino Lucero, Santos Vega, O Vaqueano.

ABSTRACT: This article aims to show what the regional differences regarding violence in gauchesque literature are. First, it will be focused on examples of violence in *literatura gauchesca*, comparing excerpts from Brazilian literature with those from Rio de la Plata: *O Gaúcho* (1870), *O Vaqueano* (1872), *Los Tres Gauchos Orientales* (1872), *Paulino Lucero* (1872), *Santos Vega* (1880). With the support of these paradigmatic examples, it will be shown that representations of physical violence can have different functions. For example, in one text the literary use of physical violence serves for creating a narrative suspense, whereas in the other it serves as a criticism regarding the political atmosphere. Finally, the analysis will come to the conclusion that the representation of violence depends on environment, literary focus and political situation of a certain region.

Keywords: violence, literatura gauchesca, Paulino Lucero, Santos Vega, O Vaqueano.

Ainda que entre o Brasil e as regiões do Rio da Prata existam diferenças culturais e linguísticas, essas áreas, ao mesmo tempo, apresentam coisas em comum – por exemplo, no campo literário: a *literatura gauchesca*. Nas obras da literatura gauchesca uma figura social aparece em primeiro plano – o gaúcho. Sobre a origem do gaúcho, que também é considerado o *cowboy* latino-americano, diz Carlos Reverbel (1986):

O gaúcho apareceu, na sua feição primitiva, em terras do Rio da Prata. E começou a esboçar-se, como tipo social, a partir de 1536, data da primeira fundação de Buenos Aires.

Seu aparecimento no Rio Grande ocorreria bem mais tarde, sob a influência dos mesmos fatores: pastagens abundantes e enormes rebanhos sem dono. (Reverbel, 1986, *apud* Schlickers, 2007, p. 18)

Os gaúchos que viviam livres e solitários, tinham uma posição marginal nas sociedades dos países mencionados, como pode ser apreendido pela leitura das obras de escritores e historiadores, como, por exemplo, Domingo Faustino Sarmiento ou Moacyr Flores. Este último diz sobre este assunto:

...O gaúcho ou gaudério, que, sem pátria e sem lar, era formado por desertores, fugitivos, vagabundos, criminosos, tanto portugueses como espanhóis, negros e índios, todos marginalizados pela sociedade latifundiária e pecuarista em formação. (Flores, 1986, p. 26)

Desde o século XVIII e, sobretudo, a partir do século XIX – recorte temporal das obras analisadas neste artigo – a figura do gaúcho, até então desprezada, passa a experimentar uma valorização literária. Nestas obras, atribuem-se valores e atributos aos gaúchos, os quais revestem esse personagem de características positivas. Desse modo, por exemplo, ao Manuel Canho, o protagonista da obra *O gaúcho* (1870) de José de Alencar, são atribuídas qualidades como a coragem, a valentia ou o altruísmo. Além disso, ele é retratado como pertencente à coletividade rio-grandense – isto é, ao coletivo nacional brasileiro – como se ele e outros de sua espécie nunca houvessem sido marginalizados. Em *Martín Fierro* (1872) – a obra mais representativa da literatura gauchesca – ganha relevo a disposição do gaúcho em fazer sacrifícios pelo seu país: embora tenha sofrido abusos por parte do governo («Y así sufrí esse castigo / tal vez por culpas ajenas.», Hernández, 1872, p.124) o gaúcho serviu ao país nos campos da batalha («Daban entonces las armas

/ pa defender los cantones...», *ibid.*, p.128). Desta forma, Fierro é representado como herói em algumas passagens da obra.

Além da valorização da figura do gaúcho, realça-se outra característica da *literatura gauchesca* – a violência. Inúmeras vezes, nessas obras, podemos observar a emergência da violência física, como, por exemplo, no meio de cenas de batalhas ou em lutas pessoais. Às vezes, estas ações físicas também são apresentadas como exemplos de proeza e, desse modo, podem tornar o indivíduo um herói. Considere esta descrição do gaúcho em *Ismael* (1888), romance do autor uruguaio Eduardo Acevedo Díaz:

Aumentaban este prestigio personal, ciertas aventuras locales ó de pago, de la primera juventud de Torgués. – Prodigios del músculo, luego; rara habilidad para domar al potro, correr al ñandú, cazar al tigre y vencer en la pelea á sus contrarios, completaban el renombre.... Ya era algo entre la gente nacida en asperezas, en lucha de todas las horas con las bestias, un hombre que derribaba á un toro de las astas, con la misma intrepidez con que vencía á puñal á un enemigo. (Acevedo Díaz, 1888, p. 89)

A passagem acima refere-se a um personagem, Fernando Torgués, que goza de prestígio no seio de sua sociedade. O narrador do texto enfatiza de que a força física e a capacidade de derrotar o inimigo – entre outras coisas – são características que reforçam a deferência pessoal entre os pares.

Além disso, a violência também é tematizada num outro nível – na forma da reflexão. Por conseguinte, a violência na literatura gauchesca apresenta diferentes dimensões – a violência figurativa, a violência «heroica» ou reflexões sobre a violência. Não obstante, ao nos debruçarmos com mais proximidade sobre o tema, podemos identificar diferenças no tratamento regional que o tema da violência recebe. Em termos concretos: há um enfoque diferente do tema da

violência nas obras gauchescas brasileiras em comparação com as da Rio da Prata. Desta forma, a violência é uma variável, cujas funções podem ser alteradas conforme a geografia, o contexto e a cultura.

Por conseguinte, este artigo tem o objetivo de mostrar quais são as diferenças regionais no tratamento aplicado ao tema da violência. Em primeiro lugar, daremos maior enfoque aos exemplos da violência na literatura gauchesca, comparando excertos da literatura brasileira com os da literatura rio-platense. Apenas dessa maneira, é possível demonstrar, num segundo momento, a variação regional da violência.

Antes de começarmos a discutir as obras literárias, faz-se relevante apresentar uma breve definição da noção de violência. Se, pode-se dizer, o sentido geral atribuído ao conceito de violência está relacionado ao uso da força com o propósito de ferir alguém, na realidade, a ideia da violência é multifacetada e está em constante mudança. O cientista social alemão, Klaus Wahl (2013), sublinha que é difícil dar uma definição uniforme da violência, já que cada disciplina científica tem sua própria perspectiva sobre o assunto (p.6). Da forma semelhante, de acordo com Bloch (2011), a avaliação que se faz sobre o entendimento da violência – do que se considera como violência – depende da cultura e da sociedade (p. 51). Assim, por exemplo, se adotarmos uma perspectiva atual, há, por um lado, culturas nas quais a violência doméstica não é entendida como uma expressão do fenômeno da violência, enquanto, por outro lado, em outras sociedades, a situação é inversa (The World Bank Group, 2007).

Nesse sentido, tomamos aqui uma perspectiva que pretende buscar tal termo nas obras literárias. Para isso, torna-se evidente, o trabalho dará destaque tanto à avaliação cultural como à percepção histórica desse conceito. Para um acercamento literário Bloch (2011) propõe concentrar-se, num primeiro momento, em ações físicas. Nessa perspectiva, a violência física se apresenta não apenas como um

fenômeno infundado, mas também pelas condições sociais em que ocorre. Por isso a proposta de Becker (2021), que é preciso prestar atenção às etapas da violência, é útil: Além de analisarmos o ato de violência em si, é importante considerar o que acontece antes e depois dessa ocorrência. Assim, pode-se alcançar as funções sociais da violência, assim como as razões que explicam sua emergência e que vão servir para colocar em destaque às diferenças regionais.

Uma das formas que a violência assume na literatura gauchesca é a violência figurativa. Isso equivale a dizer que, nas obras literárias, há situações nas quais se representa ou se descreve explicitamente a violência, isto é, como o dano é causado no corpo do alheio. Em *O gaúcho*, por exemplo, afirma-se: «Com uma calma feroz, espetou o ferro da lança no corpo do assassino de seu pai, atravessando-lhe o coração como faria com uma fôlha sêca» (Alencar, 1955, p.120). Nesta cena, descreve-se como o protagonista Manuel Canho se vinga do assassino de seu pai: «Vim para te matar em combate, e restituir a teu coração a lança que deixaste no corpo de meu pai» (ibid., p.118). Antes do ato da vingança, o leitor é informado dos acontecimentos, que tiveram lugar na infância do protagonista, que justificam a necessidade do personagem de matar o assassino de seu pai. O conhecimento da triste infância dele evoca no leitor uma simpatia para o protagonista. Como num filme, o leitor começa a adotar a perspectiva de Canho. Ele deseja que o protagonista receba uma compensação por suas experiências. Assim, um suspense narrativo é construído.

Além disso, em outra passagem, Canho oferece cuidados ao próprio inimigo, porque, em face da fragilidade e da doença que o acometem, nosso protagonista não considera digno de seus valores executar o homicida nessas condições. Na fase posterior da violência, ele recebe, por sua vez, a aprovação de Bento Gonçalves, um dos líderes militares do Rio Grande do Sul: «– Caramba! Desafiaste sozinho teu inimigo e o mataste em combate leal, escapando à traição!

Melhor do que isso não há! Até serviste de médico e enfermeiro ao sujeito; e o puseste são para a viagem do outro mundo» (ibid., p.126). Então, há uma legitimação da violência dentro do mundo ficcional: o ato do protagonista é considerado justo.

Considerando tanto a fase anterior, como a ocorrência do ato e a etapa posterior da violência, evidencia-se que o recurso à violência é informado por motivos pessoais no nível intradieético e por criar um suspense narrativo no nível do leitor. O contexto da violência também serve para comunicar valores dessa época: não se pode matar um inimigo enfermo, num estado de fragilidade – e seria uma traição com a própria família deixar viver o assassino. Além desta situação, faltam cenas da violência. Isto significa que a violência não é o foco principal deste romance brasileiro.

Cenas mais explícitas podem ser encontradas na literatura argentina, em «La Refalosa», um conto do livro *Paulino Lucero* (1872), da autoria de Hilario Ascasubi. O poema contém uma retórica ameaçadora – pode-se dizer que constitui uma espécie de narrativa hostil – contado pela perspectiva de um opositor político (um dos sitiados de Montevidéu e partidário de Rosas). É dirigido ao gaúcho Jacinto Cielo, jornalista e unitarista argentino (adversário de Rosas)². O objetivo do poema é mostrar ao leitor que o regime de Rosas é bárbaro e abusivo³. Para cumprir este objetivo, o autor trabalha com descrições explícitas de violência: qual é a disposição do oponente para recorrer à violência? Até aonde ele iria se colocasse as mãos sobre um dos unitaristas? Dentro os exemplos, retirados do texto, que fazem referência a essa ideia, podemos destacar:

² Os unitaristas estiveram em Montevidéu nesse período para dar apoio militar aos sitiados.

³ Torna-se evidente que isso representa um dos objetivos do livro, quando tomamos em consideração o conjunto dos poemas da obra.

Unitario que agarramos / lo estiramos; / o paradito no más, /
por atrás, / lo amarran los compañeros / por supuesto, mashor-
queros, / y ligao / con un maniador doblao, / ya queda codo
con codo / y desnudito ante todo. / ¡Salvajón! / Aquí empieza su
aflicción. (Ascasubi, 1872, p. 90)

Na descrição, destaca-se que o «unitário» seria arrastado e agarrado até que se encontrasse completamente imóvel. Ele seria atado, nu, com um maneador, o que daria início a seu suplício. Depois, descreve-se como colocariam uma faca em contacto com seu corpo e como sentiriam a lâmina sobre sua garganta. Ao fazer isto, os Rosistas iriam divertir-se. Eles continuariam com a tortura do unitário, ou melhor, segue-se falando das cenas detalhadas de violência. A descrição de como os Rosistas cortariam as veias da nuca e gozariam do sangue, enquanto os unitários revirariam os olhos, mostra que passo a passo a violência aumenta.

...con un puñal bien templao / y afilao, / que se llama el quita
penas, / le atravesamos las venas / del pescuezo, / ¿Y qué se le
hace con eso?, / larga sangre que es un gusto, / y del susto / entra
a revolver los ojos. (ibid., p. 89)

Ao final, eles iriam desamarrá-lo para que ele dançasse em seu próprio sangue, até que sofresse de câibra, caísse no chão e começasse a tremer. Depois de morto, cortariam partes do corpo a fim de alimentar os animais.

No poema sob análise, a ocasião da violência é a fase sob enfoque. Sobre a fase anterior, apenas tem-se ciência de que o período pregresso anuncia violência hipotética, e, no período que se sucede, as palavras do Rosista, de que nada aconteceria ao unitário se gritasse «¡Viva la Federación!», destacam-se. Apesar de tudo, estas informações – inclusive os paratextos do livro – descortinam as

funções da violência: revelar a atitude do inimigo político para o leitor. Além disso, a fase depois da violência (as palavras do Rosista) informa que o uso da violência contra um indivíduo depende de suas opiniões políticas.

Em comparação com o exemplo brasileiro que acabamos de descrever, no último exemplo, o propósito de tematizar a violência tem um sentido distinto: serve para apresentar uma crítica às ações violentas praticadas pela oposição política e sensibilizar à comunidade própria deste fato. Ainda que em *O gaúcho* também haja um contexto político (a Revolução Farroupilha), quando analisamos o quadro geral da obra, nota-se que a crítica à violência, ligada às atividades políticas, não é o objetivo principal. Como foi mencionado, trata-se de uma violência por motivos pessoais, que atende primeiramente ao recurso literário de criar um suspense narrativo e transmitir para o leitor uma série de valores no contexto da violência.

A violência também tem a capacidade de criar heróis. Segundo o Sonderforschungsbereich 948 (2019), que é um instituto de pesquisa especializado na temática de heróis, da Universidade de Freiburg na Alemanha, as qualidades heroicas dependem da cultura, do grupo e do tempo (p.1). Desse modo, é preciso considerar o ponto de vista: quem denomina quem como herói? Qual significado tem o heroísmo dentro duma cultura e no tempo vivido?⁴

O gaúcho Santos Vega, o protagonista na obra homônima, de autoria de Eduardo Gutiérrez (1880), é reconhecido como herói do seu grupo (dentro da diegese) por seus atos violentos contra os representantes da justiça: «Los paisanos creían estar viendo visiones. Aquel jóven provocando la justicia, y dispuesto á batirse contra tres soldados por defender un hombre desconocido» (Gutiérrez,

⁴ Também é importante mencionar que a exemplaridade dum indivíduo é essencial para que se possa tornar um herói. Em outras palavras: o indivíduo tem que ser venerado por sua própria comunidade. Nas próximas passagens, apresentaremos casos que ilustram esta característica.

1880, p.15). Para o grupo dos gaúchos, a violência é um instrumento de movimentação hierárquica no seio da sociedade. Assim, numa cena inicial do livro, afirma-se: «Discutir una órden con armas en la mano [...]» (Gutiérrez, 1880, p.14). O trato das armas e a habilidade de manusear estas também contribuem à ascensão e veneração do gaúcho, fato que também é sublinhado por Peris Llorca (2003, p.72): «Se entrena visteando con muchos paisanos a la vez, y, a lo largo de la narración, lo vemos ganándose un prestigio y un respeto combatiendo y venciendo a partidas bastante numerosas.»

Um caso paradigmático da obra é uma disputa física no segundo capítulo do livro. Nesta parte da obra há uma pulpería⁵ onde os oficiais aparecem. Quando entram o local, todos os paisanos mudam, o que o narrador comenta assim: «La justicia de aquellos tiempos era algo de formidable, nadie se habia atrevido á resistírsele y bastaban dos soldados para prender al gaucho mas soberbio...» (Gutiérrez, 1880, p.14). Esta informação, que é comunicada antes da ação de violência, cria no leitor uma ideia de que os oficiais são poderosos e quase invencíveis. Em contraste com isto, Santos Vega é descrito como o primeiro que se atreve a se revoltar contra os oficiais: «...era el primero que se atrevia á hablar aquel lenguaje y amenazar con la daga á los que venian en nombre de la autoridad temida» (ibid., p.15). Assim, já se atribui uma excepcionalidade ao protagonista; ele se destaca em relação aos outros no local. Durante a ação violenta, também são feitas atribuições ao gaúcho. Por exemplo, o narrador descreve as sensações do adversário: «...vió en Santos Vega un ser que no era de este mundo...» (ibid.). De novo, o protagonista é descrito como um ser excepcional. Esta excepcionalidade também é reconhecida pelos outros na diegese. Um deles disse que nunca foi feito por nenhum outro o que fez o

⁵ venda e taverna rural.

protagonista: «Lo que usted ha hecho no lo hizo nadie jamás, se han ido con sangre en el ojo...» (ibid., p.16).

Assim, as fases das cenas de violência sempre seguem uma estrutura idêntica: no período que antecede a violência, o protagonista age como um agente de provocação; durante a ação, os espectadores no mundo ficcional demonstram sua admiração pelo personagem principal e o narrador lança mão de recursos literários para valorizar as ações do protagonista; e, uma vez encerrada a disputa, o respeito de Santos Vega se amplifica.

Já se nota uma implicação ao fato que dentro da diegese há dois grupos sociais: os paisanos ou gaúchos e a chamada *justicia*. Isso significa que o gaúcho só se torna herói no seio de seu próprio grupo; do ponto de vista dos membros da justiça ele é considerado um criminoso. Ambos os grupos têm concepções jurídicas distintas; e, por esse motivo, a noção de violência heroica pode ser atribuída a um grupo, mas não ao outro; do ponto de vista das instituições judiciais o protagonista, Santos Vega, faz justiça «com as próprias mãos», do ponto de vista dos gaúchos, ele age de acordo com as leis dos gaúchos. Por isso, no texto fala-se em «[matar en] buena ley»⁶ (Gutiérrez, 1880, p.174) ou duma «pelea leal»⁷ (ibid.).

Com respeito ao dito, também é importante retomar um trecho do início do livro – o capítulo «La herencia del pária». Nele nota-se que o narrador também compartilha a ideia do direito do gaúcho relativo à violência. Ele chama a atenção para a condição desvantajosa do gaúcho, sublinhando que se aproveitam dele no período das eleições ou na ocorrência da guerra: «Hoy el gaúcho es un elemento electoral que se lleva a los comícios, intimidado por el sable del comandante militar y la amenaza del Juez de Paz, verdadero

⁶ Port.: matar em boa lei.

⁷ Port.: luta justa.

señor de vidas y haciendas» (ibid., p.4). Destaca-se que o narrador legitima os atos violentos do gaúcho e, assim, compartilha a mesma visão do mundo do grupo dos gaúchos:

Si se bate en duelo leal, con todas las reglas de este acto y da muerte a su adversario, siempre es un homicida asesino para quien se abre la puerta de la cárcel o del cuartel (ibid.).

Apesar de haber sido tachados de defensores del crimen, hemos levantado mas de una vez nuestra débil voz en defensa del gaucho de nuestra pampa... (ibid., p. 5)

Além disso, quando consideramos os elogios do narrador⁸ ao caráter heroico – no tocante ao gaúcho – pode-se dizer que este é reconhecido como herói, não apenas para o coletivo da diegese, como também se converte em herói para o próprio narrador. Tendo em mente que o narrador numas partes do texto busca contato direto com o leitor⁹, pode-se dizer que também quer transmitir a ideia do heroísmo gaúcho ao leitor. De acordo com Becker (2021) o papel do narrador e das figuras dentro da diegese é significativo, porque eles valorizam as ações na ficção (p. 90). O leitor é informado por eles sobre suas percepções sobre a violência e sobre os recursos que empregam para legitimar seu uso. Já que no caso de *Santos Vega* se focaliza nas lutas do protagonista e se valoriza seus atos violentos (que são nomeados como heroicos), pode-se dizer que a violência cria um herói no mundo ficcional. Se o leitor compartilha

⁸ Por exemplo, temos uma comparação com os antigos gladiadores romanos: «Y aquel hombre hubiera parecido un gladiador romano despues de una victoria en el circo, sinó fuera la imágen de un gaucho porteño, fatigado por una lucha gigantezca!» (Gutiérrez, 1880, p.22).

⁹ Por exemplo: «...calcule el lector lo que sucederia el año 1820!» (Gutiérrez, 1880, p.22).

dos mesmos valores, transmitidos no mundo ficcional, ele também pode se perceber como um herói (ibid.).

Na literatura gauchesca brasileira, o tema do heroísmo também desempenha um papel central; entretanto, o *status* heróico do gaúcho não parece depender principalmente do componente da violência. É correto afirmar que cenas de violência também podem ser encontradas nas obras – como foi mostrado acima no exemplo de *O gaúcho*. Ainda assim, esse recurso tem menos relevo no processo de heroização, já que estas cenas não são expostas com profundidade e servem, sobretudo, para criar um suspense narrativo. Em vez disso, os critérios da heroização do gaúcho são diferentes: correntemente seus valores e suas habilidades. Aqueles aspectos são sublinhados num exemplo de *O vaqueano* (1872) de Apolinário Porto Alegre: «Era uma natureza admirável, não tanto pelas amplas manifestações dos músculos de ferro, como pela perícia e inteligência com que guiava os exércitos da República, e a lhaneza e bondade do caráter» (Porto Alegre, 2012, p.31). Principalmente as competências da sua profissão como vaqueano¹⁰ são sublinhadas:

Também jamais houvera rio-grandense que, como ele, conhecesse a Província. Não lhe escapava uma jeira de terra, ainda mesmo perdida nos ínvios sertões ou em banhados de largo perímetros. Tinha a memória fiel até para as nugas locais. Era uma verdadeira vocação. Seu calendário de nomes abraçava do capão sumido na campina à restinga de meto ou arroio de exíguos cabedais. Constituía de per si o mais exato arquivo topográfico, um mapa vivo e pitoresco. (ibid.)

¹⁰ Dito de quem tem muito conhecimento da pampa. (Schlee, 2019).

Neste trabalho, também há referências à violência física, e identificam-se adversários que têm de ser combatidos¹¹. Mas, no contexto geral, percebe-se que está mais em foco a heroização por meio dos valores. As descrições das cenas de luta são sucintas e menos detalhadas, em comparação com os exemplos argentinos. Para exemplificar isto, a ação da violência (a vingança do protagonista sobre seu inimigo) é descrita assim: «Era uma chuva de frechas que foram embeber-se-lhe no peito» (ibid., p.86). Faltam as valorizações ou designações da ação como um ato de heroísmo. Nem antes, nem durante ou depois da ação violenta há valorizações heroicas pelo narrador ou pelas figuras na diegese. Como em *O gaúcho*, a violência no exemplo, aqui, é por vingança – ou melhor, com o propósito de criar um suspense narrativo. O narrador e os personagens na ficção não se importam com os atos violentos.

Em *Santos Vega*, que acabamos de descrever, a luta contra os opositores políticos trai fama à figura central da obra. A violência motivada por razões políticas converte o gaúcho em herói (dentro os gaúchos). É certo que em *O vaqueano* também há elementos políticos, mas não se pode dizer que estes tenham uma relação próxima com a violência. O contexto político serve de cenário para falar sobre valores típicos dum rio-grandense, em comparação com os valores do Império brasileiro.¹² Desta forma, a violência, no caso brasileiro, não constitui um dos aspectos principais da heroização do gaúcho; outrossim, os valores e competências gerais, que são reconhecidas pelo narrador e dentro da diegese.

Na literatura gauchesca não apenas se representa ou se descreve a violência como também se propõe uma reflexão sobre este assunto; ora mediante o narrador, ora por meio da diegese. Esta

¹¹ Definem-se os imperialistas ou oponentes pessoais como adversários.

¹² Como se sabe, só em comparação com o «outro» pode-se fazer visível os valores próprios.

reflexão acontece, sobretudo, porque o gaúcho é vítima da violência e a fonte dessa violência tem que ser identificada. Além disso, ele não pode participar na vida social. Desse modo, essas reflexões se assemelham ao conceito da violência estrutural, termo que se atribui ao pesquisador especializado no tema da paz, Johan Galtung. No conceito de violência estrutural, a violência é uma estrutura inerente a um estado ou a um domínio interior da sociedade. A violência limita o indivíduo no tocante aos seus potenciais; razão pela qual ele não pode participar da sociedade como desejaria (Galtung, 1969).

Em *Los tres gauchos orientales* (1872), do uruguaio Antonio Lussich, vários gaúchos têm um diálogo, cujos temas principais do qual são a sociedade e suas estruturas. Nessa conversa são mencionadas diversas causas – como o contrato de paz, o conflito entre os assim chamados *blancos* e *colorados* (rivais políticos), o abuso por parte do Estado. Por essas razões o grupo dos gaúchos é marginalizado e três dos gaúchos têm uma conversa sobre a violência e sua situação. Esses três gaúchos têm diferentes opiniões relativas à violência (guerra). Um deles disse que antes da guerra levou uma vida regrada e que teve uma propriedade. Mas a guerra privou ele de tudo. Agora – no período posterior à guerra – ele e os demais companheiros refletem sobre o fato de seus rivais políticos (vencedores da guerra) os terem excluído da sociedade e, debatem a ideia de confrontá-los por meio do uso da violência. Nisso, reconsideram se a manutenção da situação violenta ajudaria a apagar a violência que experimentaram. Um deles pensa que a violência não servirá para nada:

¡Que se saca con la guerra / Don Julian, digameló, / Ella si sigue crealó / Vá á acabar con esta tierra; / Dende la mar á la sierra / Tuito el pais quiere la paz, / Basta de sangre, no mas, / Alzemos los campamentos, / Se jueron los sufrimientos / Gritemos ¡viva la paz! (ibid., p. 40)

Outro deles argumenta que a violência é a única maneira de escapar à situação precária: «¡Como podemos vivir / Tranquilos en nuestra tierra! / ¡Por eso quiero la guerra / Hasta vencer ó morir!» (ibid. p. 46).

Em *O vaqueano* também são encontradas cenas que abordam a reflexão sobre a violência, mas, nessa obra, elas recebem tratamento mais abstrato. Deste modo, as estruturas que foram construídas pelos colonialistas, ou seja, pelos portugueses, são objeto de crítica reflexiva. Essa crítica é feita por meio das considerações de um cavalheiro português no romance: no momento em que uma escravizada salva a vida do filho dum latifundiário de um massacre, o altruísmo dela abre os olhos do cavalheiro. O narrador se detém nos pensamentos e nos sentimentos desse último personagem: pela história da proveniência deste cavalheiro português, depreende-se que os colonialistas portugueses estão na origem da segregação racial no Brasil:

Pertencia ao cavalheiro do Amaral que [...] fora obrigado a expatriar-se de Portugal. [...] Entre os últimos sobressaíam duas estranhas teorias sobre as raças e sobre os castelhanos, mormente estes, que por meio de alguns falsos raciocínios ele chegava a separar do gênero humano. (Porto Alegre, 2012, p. 66)

Nesse contexto também se mostra os preconceitos existentes nos indivíduos portugueses:

Pela primeira vez, sugeriram-lhe pensamentos, os quais a educação do tempo e os preconceitos sociais não haviam ainda provocado. O negro deixou de ser o orangotango, o ente inferior julgado não só incompleto e defeituoso pelas formas, como pela inteligência que lhe transparecia do crânio. O pobre Pongo¹³,

¹³ Chimpanzé.

o poleá¹⁴ da colômbia terra, a seus olhos começou a reassumir os direitos que lhe negavam por aferro de opinião ou torpe especulação de negreiro; desde então merecia para ele o título de homem. Ponderou com justeza que a inteligência e virtude não se tornavam privativas de uma espécie da grande família humana, e recebeu a caravana de infelizes com os braços abertos e o mesmo entusiasmo que manifestaria por qualquer dos seus. (ibid.)

Logo, uma situação de violência física (massacre) abre um espaço para a reflexão sobre um outro tipo de violência: a escravidão. Por meio da figura do cavaleiro, sugere-se que as ideias dos portugueses estão repletas de preconceitos, que levam à criação de estruturas violentas, em relação à escravidão, na sociedade brasileira.

No texto uruguaio, a guerra conduz a um diálogo acerca da necessidade da violência, e sobre as estruturas que causam exclusão e violência físicas. No exemplo brasileiro, a violência física descortina uma plataforma para falar de preconceitos. Assim, em ambos textos a violência física abre espaço para uma discussão sobre as estruturas da sociedade.

A questão que se coloca agora é: por que razão a violência desempenha um papel menos significativo na literatura gauchesca brasileira, ou, em outras palavras, assume uma posição diferente? De certo modo, como os exemplos mencionados demonstraram, diferentes contextos políticos e culturais diferenciam o Brasil das regiões do Rio da Prata. Nesta última área geográfica, o contexto de barbárie e civilização é de particular importância. Neste contexto, a ênfase foi colocada na urbanização no século XIX e, além disso, foi perseguida uma política de europeização, as que levaram o gaúcho a experimentar opressão. Sobre isso o historiador Richard Slatta (1983, p.13) argumentou: «The antipathy between the urban and

¹⁴ Indivíduo plebeu.

rural populations played an important role in defining the gaucho's identity. To the gaucho the city epitomized oppression». Os textos relacionam-se exatamente com esse problema. Retratam as experiências de opressão dos gaúchos e mostram explicitamente como e porque o gaúcho é vítima de violência. Ademais, demonstram como as estruturas sociais, que produzem violência, são construídas. Nos textos também é legitimada a violência, a que os gaúchos recorrem contra seus opressores; por esse motivo, alguns dos textos podem ser entendidos como um apelo à violência. O indivíduo que expressa violência contra o opressor ganha reconhecimento e é reverenciado pelo próprio grupo. Assim, a literatura gauchesca contribui para a valorização e heroização do gaúcho.

Na ficção brasileira do século XIX, por outro lado, quase nada se pode encontrar sobre a repressão aos gaúchos. Os gaúchos são representados como se já fizessem parte do coletivo regional, ainda que sejam descritos como figuras marginalizadas em obras histórico-sociológicas não literárias:

Há 2 correntes sobre o gauchismo. Uma criada pelo romantismo de João Cezimbra Jacques, Augusto Meyer, Simões Lopes Neto, Alcides Maya, Salis Goulart e continuada pelos tradicionalistas que deram ao gaúcho atributos de cavaleiro medieval, imitando os heróis do romantismo literário europeu. Cultiva-se assim, uma tradição idealizada.

A segunda corrente, baseada em documentos históricos e crônicas de viajantes, caracteriza o gaúcho como grupo social marginalizado pelos latifundiários e pelo serviço militar da época. Naqueles tempos o soldado servia durante 6 anos, sofrendo castigos corporais e atraso de vencimentos. (Flores, 1986, p. 27)

Uma das razões que explica o fenômeno que acabámos de descrever é a busca de uma identidade regional no século XIX.

Um exemplo desse movimento foi a criação da associação literária, o Partenon Literário, fundada no Rio Grande do Sul. Os colaboradores que participam da Associação dedicam-se ao tema mencionado – a criação duma literatura regional em que se forje a própria identidade:

Até então, a vida cultural do Rio Grande do Sul praticamente inexistia e só vários anos após o término da Revolução de 35 é que se intensificarão as atividades culturais e as produções literárias. É quando encontramos a presença de uma temática regional na literatura. (Henkin, 2012, p. 8)

Os escritores literários definem o gaúcho como o protótipo da região. Valores e características típicas de um rio-grandense lhe são atribuídos a ele nos textos. Uma generalização ocorre: o coletivo do Rio Grande do Sul passa a ser associado à figura do gaúcho. Embora a violência também possa ser encontrada no gaúcho brasileiro, este tema não é central nos textos. A violência retratada nos textos brasileiros serve, principalmente, ao interesse pessoal dos personagens. Ela é descrita de maneira sucinta e serve mais para criar um suspense narrativo. Por isso, não abre muito espaço para a reflexão sobre este tema.

Em resumo, embora à primeira vista estejamos induzidos a considerar a literatura gauchesca um gênero homogêneo, já que a figura do gaúcho desempenha um papel central em suas diferentes expressões e, a cultura esteja frequentemente associada à violência, pode-se notar divergências ao analisarmos distintas manifestações com maior profundidade. Os trabalhos mostram que a relação do gaúcho com a violência muda conforme o espaço, a programação literária e a situação política. De acordo com isso, a violência não é estática, devendo ser entendida como uma variável a ser considerada sob estes aspectos.

Referências Bibliográficas

- Acevedo Díaz, E. (1888). *Ismael*. Imprenta La Tribuna Nacional.
- Ascasubi, H. (2003 [1872]). *Paulino Lucero o los gauchos del Río de la Plata cantando y combatiendo contra los tiranos de la República Argentina y oriental del Uruguay (1839 a 1851)*. Biblioteca Virtual.
- Alencar, J. de. (1955 [1870]). *O gaúcho*. Edições Melhoramentos.
- Becker, M. (2021). *Gewaltdarstellungen in der Gegenwartsliteratur*. Peter Lang.
- Bloch, N. (2011). *Legitimierte Gewalt*. Zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Neil LaBute. transcript.
- Flores, M. (1986). *História do Rio Grande do Sul*. Martins Livreiro.
- Galtung, J. (1969). Violence, Peace, and Peace Research. *Journal of Peace Research*, 6(3), pp. 167-191.
- Gutiérrez, E. (1880). *Santos Vega*. Imprenta de «La Patria Argentina».
- Henkin, E. (2012). Apolinário Porto Alegre e o regionalismo gaúcho. In Apolinário Porto-Alegre, *O Vaqueano*. Editora Movimento.
- Hernández, J. (2005 [1872]). *Martín Fierro*. [Edición de Luis Sáinz de Medrano]. Cátedra.
- Lussich, A. (1872). *Los tres gauchos orientales*. La Tribuna.
- Peris Llorca, J. (2003). *Gauchos en el mundo del 80*. [Leyendo a Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres]. Universitat de València.
- Porto-Alegre, A. (2012 [1872]). *O Vaqueano*. Editora Movimento.
- Schlee, A. G. (2019). *Dicionário da cultura-pampeana Sul-Rio-Grandense. Volume I*. Fructos do Paiz.
- Schlickers, S. (2007). «*Que yo también soy poeta*»: la literatura gauchesca rioplatense y brasileña (siglos XIX-XX). Iberoamericana.
- Sonderforschungsbereich 948. Held. (2019). *Compendium heroicum*. Universidade de Freiburg.
- Slatta, R. W. (1947). *Gauchos and the Vanishing Frontier*. University of Nebraska Press.
- The World Bank Group. (2007). *Gender equality. The World Bank*. <https://datatopics.worldbank.org/sdgatlas/archive/2017/SDG-05-gender-equality.html>. Acesso em: 28 dez. 2022.
- Wahl, K. (2013). *Aggression und Gewalt*. [Ein biologischer, psychologischer und sozialwissenschaftlicher Überblick]. Spektrum.

**A POTÊNCIA DA MEMÓRIA NA CONSTRUÇÃO
DE «DÃO-LALALÃO», DE JOÃO GUIMARÃES ROSA**

**THE POWER OF MEMORY IN THE CONSTRUCTION
OF «DÃO-LALALÃO», BY JOÃO GUIMARÃES ROSA**

Maria Schtine Viana

Universidade Nova de Lisboa,
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
<https://orcid.org/0000-0002-6272-4448>

RESUMO: A novela «Dão-lalalão», uma das sete narrativas de *Corpo de baile*, é construída em um movimento de ida e volta da memória, parecendo que Soropita realiza duas viagens, uma de regresso à casa, quando cavalga do Andrequicé ao Æo, e outra por meio das reflexões, que, paulatinamente, vão sendo tecidas a partir das lembranças. Há também as recordações que Soropita compartilha com o amigo Dalberto e com a esposa, Doralda. Logo, as diferentes visões vão se sobrepondo à medida que os elementos externos, que estariam a cargo de um narrador supostamente imparcial, são penetrados por memórias evocadas pelas três personagens. É nesta narrativa do ciclo *Corpo de baile* que mais se pode verificar a ação da memória involuntária, pois é a partir do cheiro de um sabonete, que Soropita transporta na bagagem, como presente para a esposa, que Doralda é pela primeira vez evocada. As lembranças deslizam também de uma personagem a outra durante o jantar, oferecido por Soropita a Dalberto, ajudando o leitor a conhecer o passado de cada uma das personagens: seus desejos, projetos e segredos.

Palavras-chave: *Corpo de baile*, «Dão-lalalão», João Guimarães Rosa, memória, literatura brasileira.

ABSTRACT: The novel «Dão-lalalão», one of the seven narratives of *Corpo de baile*, is built on a movement back and forth from memory, seeming that Soropita makes two trips, one returning home, when she rides from Andrequicé to the Æo, and another through reflections, which are gradually woven from memories. There are also memories that Soropita shares with her friend Dalberto and his wife, Doralda. Soon, the different views overlap as the external elements, which would be in charge of a supposedly impartial narrator, are penetrated by memories evoked by the three characters. It is in this narrative of the *Corpo de baile* cycle that the action of involuntary memory can be seen the most, as it is from the smell of soap, which Soropita carries with her in her luggage, as a gift for her wife, that Doralda is evoked for the first time. Memories also slide from one character to another during dinner, offered by Soropita to Dalberto, helping the reader to know the past of each of the characters: their desires, projects, and secrets.

Keywords: *Corpo de baile*, «Dão-lalalão», João Guimarães Rosa, memory, Brazilian literature.

Introdução

A primeira edição de *Corpo de baile*, composta em dois tomos, veio a lume pela editora José Olympio, em 1956, mesmo ano de publicação de *Grande sertão: veredas*. Na folha de rosto apresentam-se o título geral, *Corpo de baile*, e, entre parênteses, a indicação das sete novelas, procedimento adotado nos dois volumes. No índice do primeiro volume, no qual os textos são classificados como «poemas», as narrativas são apresentadas na seguinte ordem: «Campo geral», «Uma estória de amor», «A estória de Lélío e Lina», «O recado do morro», «Lão-Dalalão (Dão-Lalalão)», «Cara-de-Bronze» e «Buriti».

No final do segundo volume, é composto um outro índice, com a seguinte classificação: I. Gerais (Os romances) e II. Parábise (Os contos). São elencados na primeira categoria: «Campo geral», «A estória de Lélío e Lina», «Dão-Lalalão» e «Buriti». Portanto, «Uma estória de amor», «O recado do morro» e «Cara-de-Bronze» são denominadas de parábise.

Em 1960, as sete narrativas foram apresentadas em volume único, mantendo-se a ordem da primeira edição. A partir da terceira publicação, o conjunto é apresentado em três volumes autônomos, configurando *Corpo de baile* como subtítulo: 1. *Manuelzão e Miguilim*, com «Campo Geral» e «Uma história de amor» (1964); 2. *No Urubuquaquá, no Pinhém*, composto por «O recado do morro», «Cara-de-Bronze» e «A estória de Lélío e Lina» (1965); e 3. *Noites do Sertão*, contendo «Dão-Lalalão» e «Buriti» (1965). Assim sendo, nessa estrutura definitiva a novela «Dão-Lalalão», objeto desse ensaio, integra o último volume da trilogia.

Nas sete narrativas do ciclo, a importância da viagem é preponderante. No final de «Campo geral», Miguilim parte do Mutum; em «Uma estória de amor», Manuelzão viaja para tanger uma boiada; na companhia de Lina, Lélío cavalga, deixando para trás a vida no Pinhém; Soropita vai do ão a Andrequicé para fazer compras e ouvir uma novela de rádio, em «Dão-Lalalão»; Pedro Orósio acompanha uma comitiva pelo sertão, em «O recado do morro»; Grivo viaja pelos gerais em busca da palavra poética, em «Cara-de-Bronze»; e, na última narrativa do ciclo, Miguel retorna ao Buriti Bom, em movimento circular, já que se trata da mesma personagem Miguilim da primeira novela.

Todavia, além desse percurso físico, bastante evidente em todas as narrativas, há o movimento da palavra na memória das personagens. É por meio das lembranças de fatos vividos na primeira infância que Miguilim experimenta a linguagem. A partir da recuperação de narrativas da tradição oral, Joana Xaviel e Seo Camilo apresentam

outra dimensão da palavra contada em «Uma estória de amor». Já em «O recado do morro» pode-se verificar a maneira complexa como o reconhecimento de uma mensagem, decodificada por meio da memória, livra um homem de uma emboscada. Prodigioso em fundir vários pontos de vista na construção de suas narrativas, em «Buriti» Guimarães Rosa urde grande parte da história por meio das recordações das personagens Miguel e Lalinha.

Mas qual seria o papel desempenhado pela memória em «Dão-Lalalão»? O objetivo deste ensaio é refletir sobre a importância das reminiscências na construção dessa narrativa, que parece ser construída como se Soropita, uma das personagens centrais, realizasse duas viagens, uma de regresso a casa e outra por meio das reflexões provocadas pelas lembranças.

De acordo com Gerárd Genette, em *Discurso da narrativa* (1979), a análise do discurso narrativo requer, com frequência, o estudo das relações, por um lado, entre o discurso (narrativa) e os acontecimentos que relata (história), e, por outro, entre esse discurso e o ato narrativo que o produz (narração). É a partir desses pressupostos que essa análise da novela «Dão-Lalalão» será conduzida.

Também me apoiarei em alguns elementos apresentados por Tzvetan Todorov na obra *Poética da prosa* (2003), para compreender alguns recursos usados na construção dessa narrativa rosiana.

I

O enredo de «Dão-Lalalão (*o Devente*)» versa sobre a história de um ex-boiadeiro, Soropita, que se apaixona por uma prostituta, Doralda, com quem se casa. Corroído pelo ciúme, pois sempre imagina que sua esposa poderá ser reconhecida por algum ex-cliente, é atormentado por uma memória sombria.

Percebe-se facilmente que o recurso utilizado para contar essa história é o discurso indireto livre, mas sabemos que o DIL é ambíguo, justamente por permitir o entrelaçamento das vozes da personagem e do narrador. De acordo com Genette: «No discurso indireto livre, o narrador assume o discurso da personagem, ou, se se preferir, a personagem fala pela voz do narrador.» (Genette, 1979, p.173).

Nessa novela, apesar de ser evidente a presença de um narrador *heterodiegético*, ausente da história que conta, é recorrente o uso da expressão «a gente», transmitindo ambiguidade ao foco narrativo. Como bem assinala Susana Lages ao analisar «Dão-Lalalão»: «O pronome demonstrativo [a gente] indica a fusão entre a visão de um narrador distanciado da matéria narrada, e a visão do protagonista nela envolvida totalmente.» (Lages, 2002, p.54). Nesse caso, toda a trama é contada a partir de Soropita cujo ponto de vista orienta a perspectiva da narrativa.

Nenhuma das histórias de *Corpo de baile*, como também é o caso de *Grande sertão: veredas*, são demarcadas por capítulos ou partes, mas usaremos como critério demarcativo o mesmo procedimento utilizado por Gérard Genette para analisar a *Recherche* proustiana: «a presença de uma ruptura temporal é-o espacial importante» (Genette, 1979, p.88). Dessa maneira, teremos: I. pp.468-490, Soropita percorre sozinho a estrada que liga o Andrequicé ao ão, mergulhado em seus pensamentos e suas recordações; II. pp.491-513, reencontro de Dalberto e Soropita, que cavalgam lado a lado e conversam sobre o passado compartilhado até chegarem à casa de Soropita e Doralda; III. pp.513-527, Soropita conta a novela de rádio e todos jantam na companhia de Doralda, convívio que vai até a despedida dos vizinhos; IV. pp.527-548, diálogos estabelecidos entre Soropita, Dalberto e Doralda na sala e conversa do casal no quarto, antes de dormir; V. pp.548-553, no dia seguinte, Soropita desafia Iládio e se habilita a ir a Andrequicé para ouvir um novo episódio da novela de rádio.

Portanto, esses são os acontecimentos que relata a história, contada no decorrer de menos de 24 horas, mas, como veremos ao analisar cada sequência, muitas temporalidades estão condensadas no transcorrer dessas horas durante a produção da narração.

II

Na primeira vintena de páginas de «Dão-Lalalão», Soropita, armado com pistola de nove tiros, revólver oxidado de cano curto e outro de cano longo no coldre, percorre o caminho conhecido não só por ele, mas também por seu cavalo, Caboclim. Os olhos de Soropita eram muito bons e melhor ainda seu olfato para farejar o perigo. Também tinha bom ouvido, pois podiam vendá-lo que, à cega, ele acertava onde estava pelo pisar do cavalo. Isso porque ia a Andrequicé com frequência para comprar, conversar e ouvir a novela de rádio, que compartilhava com os vizinhos.

Conhecer o caminho permitia os devaneios e as lembranças. A primeira vem quando Soropita esbarra em um dos alforjes, onde estão os regalos que leva para a esposa. Entre eles, um sabonete cheiroso, cor-de-rosa, que o faz lembrar do cheiro do corpo da mulher e dos aromas que exalam pela casa, principalmente no quarto, onde ela queima ervas e perfuma a roupa de cama com manjerição miúdo.

A palma da mão toca a cicatriz do queixo, portanto, é a partir de uma experiência tátil que o narrador mapeia as balas que já transpassaram aquele corpo: no queixo, nas coxas, na barriga, no quadril esquerdo, no braço, na orelha direita, furo que ele disfarça com os cabelos. De acordo com Paul Ricouer: «As doenças, as feridas, os traumatismos do passado levam a memória corporal a se concentrar em incidentes precisos que recorrem principalmente à memória secundária, à relembração, e convidam a relatá-los.»

(Ricouer, 2014, p.57). Entretanto, Soropita não fala dessas feridas nem mesmo à Doralda. A esposa, ainda que as tocasse, nunca tivera coragem de perguntar nada, em respeito ao seu silêncio.

Nesse percurso, marcado por imagens recuperadas pela memória, um lapso de futuro, o desejo de chegar à casa, lavar o corpo, jantar. Esse desejo manifesto traz à lembrança o pequeno jardim que circunda a casa onde mora com Doralda. Imagina que ela está lá, esperando, querendo vê-lo chegar, apelar da montaria e entrar. De acordo com Genette: «Uma anacronia pode ir no passado como no futuro, mais ou menos longe do momento ‘presente’, isto é, do momento da história em que a narrativa se interrompeu para lhe dar lugar.» (Genette, 1979, p.40). Essas distâncias temporais, denominadas de anacronias, é que permitem ao leitor construir uma primeira imagem da vida que Soropita desfruta atualmente na companhia da esposa.

Todavia, o remanso do cavalo pela trilha conhecida permite também a evocação de lembranças ainda mais remotas. Fatos ocorridos há mais de três anos, lembranças que lhe vinham sempre à cabeça. É por meio delas que o leitor saberá do primeiro encontro dele com Doralda, em um bordel, na cidade de Montes Claros. Portanto, além das marcas de bala, sobre as quais ele não revela a procedência, o corpo também guarda as lembranças que, quando solteiro, experimentara nos braços das meretrizes que cruzaram seu caminho.

Nessa travessia, há também tempo para fantasiar. Soropita cria uma história em que uma moça, prostituta, como fora sua esposa, é por ele enclausurada no quarto de uma casa. Ela conta-lhe os segredos de Doralda e das outras mulheres: «mulheres assim leves assim, dessoltas, sem agarro de família, sem mistura com as necessidades dos dias, sem os trabalhos nem dificuldades: eram que nem pássaros de variado canto e muitas cores.» (Rosa, 1956, p.489). É por meio dessas fantasias, apresentadas nessa primeira parte da novela, que Soropita supõe como teria sido o passado da esposa, já que não

tem coragem de perguntar nada sobre a vida pregressa dela, talvez por querer ocultar a própria. É justamente o desejo de esquecer o passado que o leva a mudar-se com Doralda para o vilarejo do ão, onde tem uma pequena fazenda, uma venda e, sobretudo, o respeito da comunidade local. Como bem aponta Susana Lages:

No presente, há, portanto, dois Soropitas e duas Doraldas: o Soropita que lembra de Surrupita, boiadeiro fanfarrão e de Sucena, prostituta de Montes Claros; o Soropita que pensa em Soropita, pequeno comerciante trabalhador e em Doralda, dona de casa, bela e prendada, casados e estabelecidos no ão. [...] Soropita gostaria de poder eliminar o passado para que esse passado fosse outro e para que o presente, ameaçado pelas marcas passadas pudesse ter uma conciliação futura. (Lages, 2002, p. 62)

Entretanto, à medida que a narrativa avança, veremos que esse passado, como nenhum passado, pode ser modificado, e, no caso de Soropita, sequer será ressignificado, já que ele resiste em falar das cicatrizes que carrega no corpo, certamente associadas aos crimes que cometera no passado.

Logo depois da longa digressão, em que Soropita se recorda de Doralda e da maneira como se conheceram, o narrador nos permite traçar uma ideia da vida prosaica que o casal tem no presente. Entretanto, uma reviravolta acontece na história: dá-se o encontro com Dalberto, amigo que Soropita não via há mais de cinco anos. Ainda que tenha ficado contente ao revê-lo, é a contragosto que o convida para jantar em sua casa, que fica nos arredores. É nesta segunda vintena de páginas que sabemos de algumas aventuras vividas pelos dois, tangendo zebus. Se Dalberto fica feliz ao rever o amigo, seus companheiros de viagem reconhecem em Soropita um matador.

De acordo com Paul Ricouer: «Não nos lembramos somente de nós, vendo, experimentando, aprendendo, mas das situações

do mundo, nas quais vimos, experimentamos, aprendemos. Tais situações implicam o próprio corpo e o corpo dos outros, o espaço onde se viveu.» (Ricouer, 2014, p.53). É justamente o encontro com o outro, no caso Dalberto e seus companheiros de viagem, que deflagram memórias de outros lugares e experiências compartilhadas no passado.

O texto dessas duas páginas, em que os homens mencionam os valentões que Soropita matara, está entre parênteses. Uma marca gráfica que determina não apenas uma digressão temporal, mas indica que estão afastados fisicamente dos dois amigos que cavalgam alguns metros à frente.

O narrador já nos informou no início da história que Soropita ouviu muito bem. Por isso, ele «sabia, sabia que falavam dele» (Rosa, 1956, p.494). Para alguns era doido, para outros, justiceiro, para outrem fora mandado pelo governo. Incomodado com esses sussurros que ouve e os comentários que presente, a conversa entre ele e Dalberto só flui depois que os companheiros de viagem do amigo reencontrado passam à frente e tomam o atalho para o povoado do Azedo, onde vão pernoitar.

A partir desse encontro com Dalberto, a narrativa não se restringe mais às percepções e recordações de Soropita, pois as reações e as lembranças de Dalberto também se apresentam, modificando a visão que o leitor até então tinha da história. De acordo com Todorov: «O surgimento de um novo personagem acarreta inevitavelmente a interrupção da história precedente para que uma nova história, aquela que explica o ‘estou aqui agora’ do novo personagem, nos seja contada [...]; esse procedimento chama-se *engaste*.» (Todorov, 2003, p.100).

Dalberto não apenas entra fisicamente no caminho de Soropita, mas altera o curso da narrativa. Depois de recordarem das aventuras vividas como boiadeiros, ele conta que está apaixonado por uma mulher, filha de boa família, que fugira do marido para viver em um bordel.

Já bem próximo da casa onde mora, Soropita imagina que o amigo vai gostar de Doralda. De novo, ao lembrar-se dos presentes que traz consigo, sobretudo do sabonete, vem o relance de uma ideia e Soropita se debate contra o pensamento. O corpo todo a tremer. O amigo percebe. Então, conhecemos seu grande temor: «Quem sabe o Dalberto conhecia Doralda, de Montes Claros, de qualquer tempo, sabia de onde ela tinha vindo, a vida que antes levava?» (Rosa, 1956, p.512).

Segundo Maria da Glória Bordini, é nesse trecho que ocorre uma reviravolta no enredo, pois «Soropita se dá conta de que o amigo pode ter conhecido Doralda em suas aventuras sexuais, e essa suspeita o invade com tal força, que se transforma em intento assassino.» (Zilberman, 2007, p.102). Realmente é nesse ponto que tem início o que se pode chamar de terceira parte da novela e há uma reviravolta no enredo, mas pode-se verificar que se instaura também uma outra forma de narrar. Quando a trilha percorrida a cavalo, inicialmente por Soropita e depois na companhia do amigo, é substituída pela casa onde mora com Doralda, a narrativa torna-se mais descritiva, as personagens não são mais lembradas ou fantasiadas, «mas pessoas vivas de conhecidas: Zuz, Moura, o Erém, estavam ali como se fossem crianças pequenas.» (Rosa, 1956, p.515). Todos reunidos para ouvir o capítulo da novela que Soropita carregava na memória.

Na véspera, havia passado por ali o comprador de galinha e ovos, Seo Abrãozinho Buristém. Personagem só mencionada, que, dirigindo seu caminhão, trouxera consigo o rádio, por meio do qual puderam ouvir a novela. Mas os moradores locais queriam ouvi-la novamente, recontada por Soropita. Diferentemente das histórias que são apresentadas em um sistema de encaixe em outras narrativas do ciclo *Corpo de baile*, como as contadas por Joana Xaviel e Seo Camilo em «Uma história de amor», em «Dão-Lalalão», ainda que o narrador sinalize que Soropita recontava a novela com clareza,

desse enredo é nos dado apenas uma frase: «A novela...o pai não consentia o casamento, a moça e o moço padeciam... Todos os do ão desaprovavam.» (Rosa, 1956, p.519).

Entretanto, o que se conta não é o enredo da novela de rádio, mas a reação dos ouvintes e a angústia de Soropita. É como se o narrador, por temer a reação de Soropita, caso Dalberto reconhecesse Doralda, adiasse o quanto pode a entrada dela na sala. Finalmente, aquela que nos fora apresentada por meio das memórias do marido, entra em cena. Procedimento narrativo que continua, pois, além de a entrada de Doralda ter sido adiada, sua primeira passagem na sala fora rápida: «E mandava que eles entrassem, assim ela se escapou pelo corredor, como se tivesse vindo só para esvoaçar por entre os homens, e logo desaparecer, tirando-os, chamando-os, para o interior da casa, para a sala de jantar.» (Rosa, 1956, p.520).

Durante o jantar, é sob o olhar de Dalberto que o leitor acompanhará o ir e vir de Doralda da sala de jantar para a cozinha, olhar que Soropita vigia: «Agora Dalberto a admirava. Agora, o Dalberto entendia por que ele, Soropita, tinha escolhido de se casar.» (Rosa, 1956, p.521). Nessa observação atenta do marido, há sempre uma suspeita e a angustiante espera de que haja algum indício de reconhecimento recíproco, que, sabemos, poderá terminar em tragédia.

O que pode se chamar de quarta parte da novela, ocorre após a partida dos vizinhos, quando entre Doralda, Soropita e Dalberto se estabelece um diálogo regado por conhaque e pontuado por um sugestivo jogo de sedução.

Doralda é estimulada pelo marido a ficar à vontade diante de Dalberto. Sem saber das desconfianças de Soropita, ela troca de roupa e volta para a sala maquiada, usando vestido chique e salto alto. Nós sabemos que nesses trajes ela poderia despertar com mais facilidade as lembranças de Dalberto e a tensão aumenta. Soropita insiste para que ele perceba o quanto os dois gostavam um do outro, mas permanece armado, sempre levando

a mão no coldre do revólver. Ao observar o convívio do casal, Dalberto passa a considerar a hipótese de se casar com Analma e compartilha seus projetos, sem notar que o amigo apalpa a coronha da arma, sempre pronto para matá-lo, se alguma desfeita fosse feita à Doralda.

Contudo, alheio aos medos que assombram o amigo, Dalberto recupera as próprias lembranças e insiste em falar de Analma. Revê a posição anteriormente formulada contra o matrimônio. O encaixe da história de amor entre Dalberto e Analma volta à baila. Se durante a cavalgada ele tinha dúvidas sobre casar-se ou não com uma prostituta, esse conflito se dissolve.

No dia seguinte, depois da partida de Dalberto, em uma espécie de epílogo, os outros tropeiros chegam à sua procura. Um deles, o negro Iládio, resmunga qualquer coisa, que Soropita considera ser um insulto. Desafiado por Soropita, ele pede desculpas, ainda que evidentemente não tenha cometido nenhuma ofensa. Soropita, então, se oferece para ir a Andrequicé no dia seguinte, ouvir a novela de rádio.

De acordo com Renata Cavalcanti Eichenberg: «Soropita não mata Dalberto, nem Iládio, talvez porque a ameaça de ambos acabe tendo sentido apenas no seu imaginário, enquanto se encontra fisicamente próximo deles.» (Eichenberg, 2007, p.118).

Entretanto, como vimos, Soropita desiste de matar o amigo quando percebe que ele também não apenas está apaixonado por uma prostituta, como se dispõe a casar-se com ela. Muito embora Dalberto não saiba nada sobre o passado de Doralda e tampouco desconfie da intenção do amigo de matá-lo. Logo, o que salva Dalberto da morte é sua capacidade de narrar a própria história.

De acordo com Todorov:

Ao contar a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema fundamental e ao mesmo tempo se reflete nessa imagem

de si mesma; a narrativa engastada é a um só tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas. (Todorov, 2003, p. 104)

Mas qual seria a função desse encaixe de uma história dentro da história? Como vimos, ela determina a sobrevivência de Dalberto. Então, nesse caso, contar equivale a viver, ainda que ele não tenha consciência disso, pois sai da casa do amigo e da narrativa sem saber que poderia ser assassinado a qualquer momento.

Contudo, essa história incrustada na história é que destrava outros temores de Soropita, que confronta Doralda com perguntas que não ousara fazer durante os três anos de casamento. É por meio desse diálogo que se abre um outro nível de intimidade entre eles, quando o marido exige que ela conte histórias que desconhece do passado dela. Muito embora, ele não revele nada da sua própria vida pregressa.

Esse sistema de encaixe, não por acaso, ocorre outra vez em «Dão-Lalalão». Cabe lembrar que é por meio da voz que Soropita reconhece o amigo, o que faz com que Dalberto se lembre da história de um cego a quem dera uma botina, quando passava pelo Vilarejo de Grão-Mongol. Eles mal se cumprimentaram, mas o cego o reconhecerá pela voz, em outro lugar, anos depois.

Na sequência desse episódio contado por Dalberto sobre o cego de Grão-Mogol, vem a seguinte reflexão de Soropita: «Se ele podia reconhecer todas as pessoas que ia encontrando por este mundo? Assim um cego, que não via e tudo sabia, e podia chegar, de repente, apontar com o dedo e gritar: Você é Soropita?» (Rosa, 1956, p.502).

De onde vem este medo sempre latente de ser (re)conhecido? Cabe lembrar que o subtítulo da novela é *O devente*. O que deve Soropita? As mortes que sabemos que realmente praticara? Crimes dos quais sempre fora absolvido? Não fica claro se ele estava ou

não a serviço do governo quando cometera os assassinatos.¹ Entretanto, o fato de ter sido contratado pelo governo ou agido por conta própria não elimina a culpa pelos crimes cometidos, apenas pode justificar a absolvição dos processos judiciais enfrentados, dos quais sempre fora absolvido.

Em 1893, na obra *Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos*, Freud estabelece, pela primeira vez, que o trauma é psíquico e ligado a afetos penosos de horror, vergonha, dor psíquica e angústia, tendo eficácia permanente como corpo estranho no psiquismo. Nesse estudo, Freud utiliza o termo recalque para explicitar que o sujeito recalca (reprime), o que não quer lembrar.

Lembremos que a entrada de Doralda na sala é adiada, o narrador acompanha o querer de Soropita. Então, uma memória ainda mais remota retorna. Na saída de Salinas, Soropita, de cima do seu cavalo está a tanger a boiada:

[...] quando ele estava em beira de estrada, em cima de seu cavalo, e a boiada avançando, e da banda de lá chegava correndo de galope um vaqueiro, gritava uma coisa, que não se ouvia, mas devia de ser muito importante e urgente, e levantava a mão, mostrando um papel – podia ser telegrama ou carta – e a boiada cortando o caminho entre eles dois, no rolo da poeira, uma vertigem de boiada enorme, que escorrendo. (Rosa, 1956, p. 518)

¹ De acordo com dados apresentados na narrativa, Dalberto e Soropita trabalharam juntos como boiadeiros entre 1932-1937 e se reencontram cinco anos depois, entre 1940-1942. Portanto, cabe destacar o que escreveu Luiz Roncari sobre o período, ao analisar essa novela de Rosa: «Corresponde, portanto, aos anos imediatamente posteriores ao da Revolução de 1930, quando uma política de afirmação do poder central procurava substituir o federalismo oligárquico da Primeira República. Nessa época, o sertão e as regiões interiores do país começaram a atrair a presença de seus agentes. [...] Desse modo, o processo de mudança de Soropita, como tentativa de ordenação da vida, não acontecia como uma casualidade ou por razões meramente pessoais; ele coincidia com o movimento de grandes transformações na política nacional.» (Roncari, 2017, p.21).

Esse lapso de memória é logo invadido pela conversa que está acontecendo na sala, entre Dalberto e Moura. Ainda que Soropita se lembre do conteúdo daquela mensagem que de longe alguém acena, naquele remoto tempo, quando tangia boiada em Salinas, ele não quer ou não pode lembrar. Por isso, o conteúdo dessa mensagem não será revelado em nenhum momento da novela.

Como apontado por Cleusa Rios Passos: «A idéia de culpa, crimes e insultos resgata estilhaços do passado pessoal, visível em cicatrizes do corpo, sugestivas de antiga e inexplicável violência – sua dívida para com terceiros?» (Passos, 2000, p.75).

É Soropita que seguimos até o quintal, quando entabula conversa com Joe Aguiar sobre a possibilidade de mudar-se com a esposa para a fazenda localizada em Goiás, uma maneira de levar Doralda e seus próprios segredos para uma terra ainda mais ignota, não por acaso nomeada de Campo Frio, que, como bem aponta Passos é termo que no Brasil evoca cemitério. Decisão que pode ser vista como «espécie de encerramento em vida, cujo intento seria a ocultação da moça e o ilusório domínio sobre os afetos.» (Passos, 2000, p.75).

Ainda que Doralda várias vezes tenha dito que não o acompanharia ao Andrequicé, «pois viagem boa só seria para cidades como Belo Horizonte, Paracatu e Corinto» (Rosa, 1956, p.481), ela consente em acompanhá-lo para o Campo Frio, em Goiás, caso ele resolvesse trocar mesmo as terras com o fazendeiro Sózimo. A contradição observada nesse comportamento, também pode ser percebida, quando, na companhia Soropita, nós, leitores, voltamos para a sala, ouvimos/lemos o que Doralda e Dalberto conversavam por meio apenas de duas frases: «– ... Montes Claros me deve paixão... – Eu também.» (Rosa, 1956, p.524).

Fragmentos de uma conversa que mais esconde que revela. Ainda que Doralda diga posteriormente que jamais cruzara com Dalberto em Montes Claros ou outro lugar, estaria dizendo ela a verdade?

Ao escolher contar essa história do ponto de vista de Soropita, mantendo Doralda no resguardo, não só dentro de casa, mas dentro da moldura criada pelo marido, só podemos ler essa narrativa analisando as lembranças e fantasias de Soropita, supondo o que muito nos diz os silêncios de Doralda. Entretanto, ele também recalca, e não revela o conteúdo da mensagem recebida naquele remoto tempo. Estaria naquela mensagem, recebida quando tangia bois em Salinas, o verdadeiro motivo de todas as mortes que praticara, aparentemente sem motivo?

Considerações finais

De acordo com Genette, «A narrativa é uma sequência duas vezes temporal... Há o tempo da coisa-contada e o tempo da narrativa (tempo do significado e tempo do significante).» (Genette, 1979, p.31). Como vimos, ainda que o tempo da narrativa transcorra em menos de 24 horas, a «coisa-contada» cobre cerca de 10 anos e muito se saberá sobre a vida pregressa das personagens, não apenas por meio das lembranças que Soropita tem da esposa, mas também porque é possível, por intermédio do que os companheiros de Dalberto relatam, conhecer fatos que Soropita reprime e oculta. Portanto, muitas temporalidades são condensadas no transcorrer de poucas horas.

Além disso, é por meio do movimento de ida-e-volta da memória que a história pregressa de Soropita, Dalberto e Doralda nos é contada, mas saímos da leitura apenas com os vestígios do que realmente fez de Soropita um «devente».

Ao analisar essa narrativa, Luiz Roncari destaca o papel do patriarcado presente no enredo da novela de rádio que não se conta, da qual se diz apenas que o pai não permitia o casamento da moça com o moço e conclui:

Por isso, a novela conta a história mesma de Soropita, a da vontade caprichosa que se pretende absoluta e esmaga as demais, na medida em que atua em função apenas do próprio poder. É o que deve dizer a redundância das nove letras em seu chapéu de couro – como *patriarca*, *tapatrava* –, que podem ser lidas, no contexto, como o retrato de quem tapa caminhos e trava destinos. (Roncari, 2007, p. 65)

Entretanto, em carta ao seu tradutor italiano, Edoardo Bizzari, Rosa, ao explicar a palavra «tapatrava», inscrita no chapéu usado por Soropita no desfecho, quando se prepara para desafiar Iládio, escreve o seguinte: «Tapatrava = palavra misteriosa, espécie de ABRACADABRA mágica, a respeito da qual nem mesmo o nosso Soropita querera explicar nada.» (Rosa, 2003, p.82).

Em certo momento da história, quando já estava casado com Doralda, Soropita pensou em se matar:

Soropita pensou que nem ia ter ânimo para continuar vivendo, tencionou de se dar um tiro na cabeça, terminar de uma vez, não ficar por aí sujeito de tanto machucado ruim, tanto desastre possível, toda qualidade de dor se podia ter de vir a curtir, no coitado do corpo, na carne da gente, vida era uma coisa desesperada. (Rosa, 1956, p. 474)

A cabeça que poderia ter sido estraçalhada por um tiro é agora coberta com um chapéu que «tapatrava», simbolicamente, os próprios pensamentos e as memórias sombrias. Soropita não mata o negro Iládio, mas descarrega toda a tensão suportada até aquele momento. Sobretudo, por temer que o refúgio construído com Doralda fosse invadido por pessoas que conheciam seu passado, como o amigo Dalberto, que, aliás, lhe oferecera um revólver como presente, tão logo se encontraram.

Essa arma, como o chapéu, também tinha nome, «*Quaraím*», nome do lugar onde nascera o policial, antigo dono da arma, cidade do Rio Grande do Sul. Entretanto, *quaraím* é palavra tupi, que significa buraco, pequeno furo. Como pequenos são os buracos que fazem um revólver ao perfurar o corpo que mata ou fere, deixando cicatrizes indeléveis. Dalberto explica que havia ganhado a arma em um jogo por nove partidas, como são nove as letras da palavra «*tapatrava*». Sabemos que Soropita tem muitas armas, mas empunhava naquele momento justamente a que lhe fora dada pelo amigo e que lhe trouxera à lembrança um passado que ele desejava sepultar.

De acordo com Clara Rowland: «a fundação que a estória rosiana pressupõe, na sua volta além do fim, tem na coincidência entre limite e morte a suspensão do mundo e a sua refundação poética.» (Rowland, 2011, p.281). Dessa novela, em que a morte anunciada não ocorre, pode-se recuperar essa frase, apresentada no desfecho: «Tão bom, que a vida podia recomeçar, igualzinha, do princípio, e dali, quantas vezes quisesse». (Rosa, 1956, p.553). Ela é indicadora de que, ao voltar a calmaria, não apenas Soropita pode ir ouvir o restante da novela de rádio, como nós, leitores, poderemos entrar de novo na narrativa, relendo-a, quantas vezes nos aprouver.

Referências Bibliográficas

- Bordini, M. da G. (2007). «Dão-Lalalão»: assim é se lhe parece. In R. Zilberman (org.), *Corpo de baile: romance, viagem e erotismo no sertão*, EDIPUCRS, pp. 101-107.
- Eichenberg, R. C. (2007). «Dão-Lalalão»: entre andanças poéticas. In R. Zilberman (org.), *Corpo de baile: romance, viagem e erotismo no sertão*. EDIPUCRS, pp. 109-122.
- Genette, G. (1979). *Discurso da narrativa: ensaio e método*. [Tradução Fernando Cabral Martins]. Arcádia.
- Freud, S. (2020). *Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos*. [Tradução: Laura Barreto. Obras completas, vol. 2]. Companhia das Letras.
- Lages, S. K. (2002). *João Guimarães Rosa e a saudade*. Ateliê editorial.
- Passos, C. R. (2000). A pauta de cada um(a). In C. R. P. Passos (ed.), *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*. Hucitec.

- Ricouer, P. (2007). Da memória e da reminiscência. In P. Ricouer (ed.), *A memória, a história, o esquecimento*. [Tradução Alain François et. al.]. Editora da Unicamp.
- Roncari, L. (2007). O cão do sertão no Arraial do ão (A novela que começou de um jeito, reafirmando o mito, Dão-lalalão, e terminou de outro, revertendo o mito, Lão-dalalão). In L. Roncari (ed.), *O cão do sertão: Literatura e engajamento, ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade*. Unesp.
- Rosa, J. G. (1956). *Corpo de baile* (vol. 2). José Olympio.
- Rosa, J. G. & Bizzarri, E. (2003). *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Nova Fronteira.
- Rowland, C. (2011). *A forma do meio*. Editora da Unicamp.
- Todorov, T. (2003). Os homens-narrativas. In T. Todorov (ed.), *Poética da Prosa*. Martins Fontes.

(Página deixada propositadamente em branco)

**IMAGENS DE SONHO
DE UMA PRIMAVERA INCERTA¹**

DREAMS IMAGES OF AN UNCERTAIN SPRING

Rachel Esteves Lima

Universidade Federal da Bahia,

Instituto de Letras

<https://orcid.org/0000-0003-4180-0947>

RESUMO: As manifestações ocorridas no Brasil em 2013 têm sido cenário de uma série de narrativas literárias. Dentre elas, *Enigmas da primavera* (2015), de João Almino, destaca-se pelo fato de seu autor expandir o tratamento desses eventos que transformaram a vida política brasileira, inserindo-os na conjuntura mundial de protestos ocorridos, desde 2011, em várias partes do mundo, e vinculando-os também aos ideais que levaram às revoltas estudantis de 1968. As Jornadas de 2013 participam de um quadro mais vasto de movimentos anti-hegemônicos ocorridos em vários lugares a partir de 2011, como a Primavera Árabe, o Occupy Wall Street, os Indignados da Porta do Sol, na Espanha, os protestos estudantis ocorridos no Chile, etc. Ao ampliar o foco para articular o local ao global, Almino constrói uma trama que lhe possibilita representar também os conflitos entre o mundo «ocidental» e o «oriental», desconstruindo uma série de estereótipos que nos levam a novas interpretações sobre o que

¹ Este trabalho foi realizado com apoio do CNPq-Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil – Processo 311599/2018-4.

está em jogo no plano político e cultural, na contemporaneidade. Ao colocar em cena as angústias e os desejos de uma geração de jovens ansiosos por se transformarem em agentes de transformação do mundo, o romance evidencia como o campo dos possíveis se abre a partir de pequenos acontecimentos cujos resultados são bastante incertos, uma vez que do exercício da liberdade pode advir não apenas a concretização dos sonhos que os impulsionaram a tomar as ruas, mas também o reforço de ressentimentos, preconceitos e fundamentalismos.

Palavras-chaves: Jornadas de junho de 2013, manifestações multitudinárias, João Almino, literatura e política, rebeliões juvenis.

ABSTRACT: The rebellions that took place in Brazil in 2013 have been the setting for a series of literary narratives. Among them, *Enigmas da Primavera* (2015), by João Almino, stands out for the fact that its author expands the treatment of these events that transformed Brazilian political life, inserting them in the world conjuncture of protests that have occurred, since 2011, in various parts of the world, and also linking them to the ideals that led to the student revolts of 1968. The 2013 Jornadas are part of a broader picture of anti-hegemonic movements that have occurred in various places since 2011, such as the Arab Spring, Occupy Wall Street, the Indignados at Puerta del Sol in Spain, the student protests in Chile, etc. By widening the focus to articulate the local with the global, Almino constructs a plot that allows him to also represent the conflicts between the «Western» and the «Eastern» world, deconstructing a series of stereotypes that lead us to new interpretations about what is at stake on the political and cultural level, in contemporary times. By putting on stage the anguish and desires of a generation of young people anxious to become agents of transformation in the world, the novel shows how the field of possibilities opens up from small events whose results are quite uncertain, since the exercise of freedom can result not only in the realization of the dreams that drove them to take to the streets, but also in the reinforcement of resentments, prejudices and fundamentalisms.

Keywords: the June 2013 Jornadas, multitudinous manifestations, João Almino, literature and politics, youth rebellions.

«La primavera ha venido / Nadie sabe cómo ha sido.» Dentre as epígrafes do livro *Enigmas da primavera* (Almino, 2015), sobre o qual nos detemos neste trabalho, destacamos esta singela referência ao poeta espanhol Antonio Machado (Almino, 2015, p.9), por entendermos que ela dramatiza de forma límpida e simples os limites do nosso conhecimento para apreender o modo como alguns fenômenos irrompem no tempo, promovendo profundas transformações na paisagem a que estávamos até então habituados. Como aprendemos com Clarice Lispector (1984, pp.253-254), é justamente o reconhecimento de que «o não entender pode não ter fronteiras» que abre as portas para o investimento no imaginário, responsável pelo infinito processo de descoberta do mundo. É essa a trilha seguida por João Almino, em seu último romance. Nele, o escritor vai em busca de respostas para o desvendamento (afinal, impossível) do enigma representado pelas Jornadas de Junho de 2013, uma série de manifestações multitudinárias que tiveram como estopim o aumento de R\$0,20 nas passagens de ônibus da cidade de São Paulo e que, posteriormente se estenderam a várias cidades brasileiras. Os primeiros confrontos foram violentamente reprimidos, fato que inicialmente foi apoiado pelas grandes redes de comunicação, que tratavam os manifestantes como vândalos, mas, gradualmente, a multidão passa a incorporar também uma série de pautas de caráter reacionário, talvez em função da apropriação do movimento pela grande mídia, sob a desculpa da luta contra a corrupção, com o intuito de enfraquecer o segundo governo de Dilma Rousseff, então sob o tiroteio da Operação Lava-Jato. Desvirtuou-se, dessa forma, o sentido da luta encampada pelo movimento Passe Livre, coletivo que convocou os primeiros protestos.

É digno de nota o fato de que a palavra «enigma» vem sendo insistentemente utilizada pelos analistas das manifestações que se estenderam por todo o Brasil, o que por si só testemunha a complexidade do fenômeno que ainda hoje instiga a todos os que se

interessam em compreender o que nos levou ao quadro político no qual nos encontramos na atualidade. Na prosa literária brasileira contemporânea, outros esforços nesse sentido podem ser apontados, como, por exemplo, os romances *O Marechal de costas*, de José Luiz Passos (2016), *Meia noite e vinte*, de Daniel Galera (2016), *Os dias da crise*, de Jerônimo Teixeira (2019), e *A Grande Marcha*, do jovem escritor Ewerton Martins Ribeiro (2016), dentre outros livros de variados gêneros. No entanto, um fator distingue a obra de Almino das demais: nela, as manifestações aqui ocorridas são inseridas no contexto dos protestos que tomaram as ruas de todo o mundo, a partir da segunda década deste século. Como se sabe, as Jornadas de junho de 2013 participam de um quadro mais vasto de movimentos anti-hegemônicos ocorridos em vários lugares a partir de dezembro de 2010, quando o estudante tunisiano Mohamed Bouzizi ateou fogo ao próprio corpo, em protesto contra as condições de vida, como a precariedade do mercado de trabalho, a corrupção policial, etc., a que era sujeitado pela crise econômica e pela falta de democracia. A esse acontecimento atribui-se a capacidade de deflagrar uma série de rebeliões no Oriente Médio e no Norte da África, que viria a ser nomeada posteriormente como Primavera Árabe. A partir daí, a onda de protestos se espalha pelo mundo em movimentos como o *Occupy Wall Street*, os Indignados da Porta do Sol, na Espanha, os protestos estudantis ocorridos no Chile e vários outros. O uso da palavra enigma no plural no título do romance alude, certamente, a essa multiplicidade de eventos que tecem uma teia comum de rebeldia juvenil espalhada por uma vasta gama de países.

Ao ampliar o foco para articular o local ao global, Almino, como diplomata e grande conhecedor da geopolítica mundial, constrói um enredo que lhe possibilita questionar a existência de um mundo «ocidental», em contraposição ao «oriental», colocando também em discussão, principalmente por meio das falas da avó muçulmana do protagonista e do professor espanhol especialista em estudos

islâmicos, uma série de estereótipos que cercam o casamento entre religião e política e a ausência de democracia no mundo árabe. No que se refere à avó, basta a seguinte citação de uma de suas falas para compreender o sentido pedagógico do romance aqui em análise: «Fazemos parte de um mesmo universo ético e metafísico islamo-judaico-cristão.» (Almino, 2015, p.259). Já o capítulo «O Ocidente não existe» traz ecos do clássico *Orientalismo*, de Edward Said (1996), assumindo o mesmo tom didático, na medida em que o professor oferece lições aos jovens sobre o entrecruzamento da história árabe com a europeia, num esforço para derrubar os preconceitos que, especialmente a partir da queda das torres do World Trade Center, têm sido responsáveis pela enorme beligerância que eclodiu em todo o mundo e que compromete os sonhos de futuro da juventude a que o personagem se dirige. Na conversa em seu apartamento em Madri, o professor profere uma verdadeira aula acerca da tolerância da cultura árabe, enfatizando a necessidade de se questionar a noção de identidade, ao afirmar:

Pessoalmente, acho que o futuro não está em identificar raízes, em descobrir a quem pertencia primeiro determinado território, e tornar uma nação, uma tribo ou uma religião as herdeiras legítimas de seus antepassados. O futuro está em aceitar as múltiplas identidades que se vão formando e também as misturas transculturais. No fundo somos todos estrangeiros. Há um belo hadith do Profeta Maomé que diz o seguinte: «O Islã nasceu estrangeiro, terminará como começou, estrangeiro; benditos sejam os estrangeiros.» (Almino, 2015, p. 209)

Para ilustrar essa impossível pureza étnico-racial e defender a inviabilidade de qualquer visão essencialista sobre a identidade, especialmente na contemporaneidade, Almino põe em cena as peripécias por que passa o jovem Majnun, protagonista que pode

ser lido como alegoria de uma geração em crise, numa conjuntura em que a comunicação, embora facilitada pelos dispositivos de tecnologia e informação de que os jovens dispõem e que promovem sua formação subjetiva por meio do embaralhamento do virtual ao factual, só se mostra potente para criar um elo entre eles no momento de eclosão das manifestações. A identidade da personagem mostra-se fraturada desde o início do romance, quando se narra um sonho em que seu corpo é formado apenas por uma cabeça que se coloca diante de um outro jovem que lhe afirma ser o seu destino. Ele é apresentado pelo narrador como um sem nome, visto que Majnun (referência ao poema persa de Nizami Ganjavi) é o apelido que lhe colocou uma amiga, em virtude do amor louco que nutria por Laila, uma mulher 15 anos mais velha, e de sua fixação pela cultura árabe. Sua genealogia também constitui um mosaico global. Filho de pais ausentes – seu pai morreu de overdose e sua mãe vivia internada com surtos psicóticos em razão do uso de drogas –, suas referências são, principalmente, os avós paternos – Sérgio e Mona – e os maternos – Dario e Elvira –, com quem vive na cidade de Brasília. Dos primeiros, reivindica a ascendência ibérica e árabe, que o leva ao desejo de voltar ao passado da Idade Média e de demarcar seu pertencimento a essas culturas, e, do lado dos avós paternos, exilados durante o regime autoritário de 1964 implantado no Brasil, herda o sonho de viver em um tempo de grandes acontecimentos, como a resistência à ditadura e o Maio de 68, na França, e não em um país onde a passividade e o marasmo predominariam, segundo o pensamento do protagonista do romance, que alimenta sonhos heroicos, mas, paradoxalmente, morre de medo de barata (Almino, 2015, p.95). Ainda que valorize sua genealogia, em passagem do livro em que narra sua origem, Majnun reconhece um desenraizamento que talvez possa caracterizar a não-identidade a que grande parte dos jovens que foram às ruas está sujeita, num mundo em que os

cruzamentos, as hibridações e os nomadismos se tornam a cada dia mais intensos:

– Mas minha pele morena e meus cabelos encaracolados têm certamente origem africana, o que não tem nada a ver com meus pais nem meus avós. E me acho americanizado pelos filmes que vejo, pelas músicas que ouço. No fundo não pertencço a lugar nenhum. (Almino, 2015, p.104)

Em outra passagem do romance, o narrador afirma, referindo-se ao desorientado Majnun, que «diante do computador ele não estava em lugar nenhum ou estava em vários ao mesmo tempo», apresentando a seguir a pergunta que o protagonista se coloca:

Ser pessoa de seu próprio tempo era isso? Tinha a impressão de que não; de que vivia fora do seu tempo nas linhas de fibra ótica e nas mentes inquietas de amigos virtuais. Suas raízes se espalhavam pelo mundo, se estendiam de lugar a lugar. Nem raízes eram, de tão rasas. Ele deslizava pelos ares, de estação em estação, levado por rios voadores. (Almino, 2015, p. 122-123).

Para conferir forma a essa fluidez e inconstância identitária, Almino recorre ao gênero picaresco, bastante apropriado para dar voz a sujeitos comuns que, não encontrando seu lugar na sociedade burguesa, acabam oscilando entre a ordem e a desordem, como nos lembra Antonio Candido, no conhecido ensaio «A dialética da malandragem» (1988). O pícaro da atualidade é um jovem (no caso do romance, de classe média alta) que não consegue ou se recusa a integrar-se ao trabalho alienante e precário, preferindo inventar mundos imaginários onde possa dar vazão à sua criatividade. Majnun aspira a escrever uma novela sobre a tolerância da cultura árabe e revolta-se por viver em um mundo no qual «um jovem conseguir

um emprego era equivalente a ganhar na loteria» (Almino, 2015, p.82). Em Madri, ele se apresenta como um *nini* (expressão que em espanhol designa aquele que não trabalha, nem estuda), manifestando que sua «utopia é ser mileurista, ganhar mil euros» (Almino, 2015, p.202), desde que não tenha, evidentemente, que abdicar do ócio, «luxo de um tempo sem relógios» (Almino, 2015, p.56). A novela picaresca parece ser uma escolha inteligente para conferir visibilidade a uma geração de anti-heróis pós-modernos, que não se adequa ao sistema neoliberal globalizado, preferindo vagar pelo mundo, virtual e literalmente, em busca de ações aventurescas, de experiências que a redimam de seu fracasso em «um tempo agitado e sem rumo» (Almino, 2015, p.56). Mas, se, por um lado, o gênero picaresco confere humor e leveza à narrativa, casando-se bem com o aspecto carnavalesco e festivo que, em grande medida também está presente nas manifestações do início do século XXI, por outro, pode eludir o fato de que elas, ainda que irrompam com uma força inesperada, contaminando um número extraordinário e imprevisível de pessoas, são também resultado de uma nova forma de intervenção na política que vem sendo gestada há algum tempo nos coletivos organizados em todo o mundo, e não apenas de uma ação intempestiva de jovens ingênuos e delirantes. Como nos lembra Eugenio Bucci, em análise sobre as jornadas brasileiras, «[...] junho de 2013 rompeu as fronteiras da política (ou da linguagem meramente política) para configurar um acontecimento que se impôs no campo da cultura, com potencial de transformar a cultura política.» (Bucci, 2016, p.18)

Vários aspectos dessa cultura política, em larga medida inspirada nas análises de Michel Foucault, Giorgio Agamben, Noam Chomsky, Walter Benjamin, Slavoj Žižek e, sobretudo, Antonio Negri e Michael Hardt, nos livros *Império* (2001) e *Multidão* (2005), estão presentes no texto, principalmente no último capítulo do romance. Ali, os pontos comuns às manifestações das multidões coloridas dessa

época, elencados por Manuel Castells no livro *Redes de indignação e esperança*, são devidamente detalhados, especialmente no capítulo «A transformação do mundo na sociedade em rede» (Castells, 2013, s.p.): a autocomunicação de massas e a formação de redes que permitem uma rápida troca de informações entre os manifestantes; a ocupação dos espaços urbanos; o impacto global dos movimentos; a indignação com algum fato aparentemente pequeno que desencadeia uma revolta incontida; o caráter viral que alastra a insurgência a distintos lugares; o desejo de autonomia em relação aos poderes constituídos; a aversão a qualquer tipo de representação política, expressa na recusa à liderança e na horizontalidade dos processos de decisão; a formação de uma comunidade que tem no companheirismo sua força motriz. E, acima de tudo, o impulso de viver em um «tempo atemporal», expressão de Castells para aludir ao anseio de fugir ao tempo cronológico, «um tempo alternativo, constituído de um híbrido do agora com o para sempre» (Castells, 2013, s.p.). No romance, o tempo do «kairós junino», como, citando Benjamin, qualificou Bruno Cava (2013, p.43) o período das manifestações brasileiras, vem recuperar a potência juvenil para tentar explodir o *continuum* da história e «conciliar os tempos, o imediato, o que aconteceria amanhã e o que se manifestaria daqui a décadas ou depois da morte» (Almino, 2015, p.111). Assim, entrecruzam-se no enredo as várias temporalidades, promovendo-se a recuperação dos sonhos que também embalaram outros levantes no passado e assumindo-se o princípio de que «a ação é preferível à renúncia» (Almino, 2015, p.110).

Assim como ocorre em várias interpretações sobre as Jornadas de Junho, a referência a Maio de 1968 é um fator de destaque em *Enigmas da primavera*. A importância dos avós do protagonista na narrativa parece ter a ver com o fato de que, por meio dos diálogos que travam em torno de Majnun, as diversas visões sobre o 68 francês e as suas relações com a Primavera Árabe, o movimento

dos Indignados, da Espanha e as manifestações brasileiras podem ser colocadas em confronto, como ocorre, em especial, no capítulo «Viva o máximo que puder» (Almino, 2015, pp.59-67). A cética e pragmática Elvira, por exemplo, considera que faltou um sentido político concreto em 68 e que seu resultado não passou de um fracasso retumbante dos abstratos ideais dos estudantes franceses em luta contra o sistema, a sociedade e o poder, dada a vitória do consumismo e do individualismo hedonista, a partir de meados dos anos 1970, e a reação conservadora da década de 1980. Dario, seu esposo, parece, por sua vez, ser bem mais vagalúmico, como propõe Didi-Huberman (2011), ao ponderar que o movimento teria significado, de fato, «uma brecha no muro» (Almino, 2015, p.61), expressão muito utilizada por Edgar Morin para trazer à luz os efeitos positivos gestados pelo movimento, especialmente no campo dos costumes e da cultura (Castoriadis, Lefort & Morin, 2018). As enfáticas palavras do personagem Dario – «A democracia selvagem dos estudantes liberou a imaginação. Contra a acomodação; contra as convenções...» (Almino, 2015, p.61) – inspira o jovem Majnun, que, a partir do momento em que Laila rompe com ele, dá início à sua aventura pela Espanha, para onde foge com o dinheiro da poupança retirado da conta conjunta que mantinha com o avô.

Em outro ponto da narrativa, os avós passam a avaliar os riscos inerentes às revoltas juvenis que estavam em curso naquele momento no mundo árabe, enunciando palavras que antecipam os acontecimentos políticos que viriam efetivamente a ocorrer não apenas nessa região, mas também no Brasil. Vejamos a fala de Dario, dirigida a Sérgio:

– Quando se destrói a ordem, como criar de uma hora para outra uma nova ordem? Se tudo está destruído, é mais provável que a nova ordem se imponha pela força. Quem quer acabar com o caos, pode apelar pra ideologias islamitas ou nacionalistas. Ou pior, vem claramente uma ditadura. Não sei, não. No mínimo

pode haver o contrário de uma democracia: o fundamentalismo também é liberado, as maiorias podem ser sectárias. Podem prevalecer as forças tradicionais, e os jovens das redes sociais ficarem à margem de tudo, você não acha? (Almino, 2015, p. 80)

Essa preocupação também parece acompanhar a narrativa quando se passa a contar as aventuras de Majun pela Espanha. Ele e seus amigos participam da movida madrilenha, envolvendo-se em uma manifestação nos arredores da Porta do Sol e, após uma fracassada tentativa de fazer sexo forçado com uma das amigas com quem dividia a hospedagem, o personagem acaba expulso do quarto do hotel, o que o leva à errância pela cidade. Em suas andanças, depara-se com uma exposição da artista franco-bósnia Maja Bajević, no Palácio de Cristal, localizado no Parque do Retiro, mas só consegue entrever a instalação através das portas de vidro dessa edificação. Intitulada *Continuarà*, palavra de ordem adotada pelos indignados do 15-M, a mostra efetivamente ocorreu em 2011, período em que no romance ocorre a viagem de Majnun à Espanha, e, nele, o narrador destaca duas citações que o jovem consegue visualizar de fora do Palácio: a já clássica frase «A verdadeira imagem do passado nos escapa, pois o passado é uma imagem que resplandece num instante e logo desaparece» (Almino, 2015, p.174), presente na tese cinco do ensaio «Sobre o conceito de História», de Walter Benjamin; e o fragmento do livro *Juan de Mairena*, de autoria de Antonio Machado, o mesmo poeta sevillhano escolhido como epígrafe de *O enigma da primavera* e com o qual iniciamos este texto: «Incerto é na verdade, o futuro. Quem sabe o que vai passar? Mas incerto também é o pretérito. Quem sabe o que passou?». Se a primeira citação destaca a efemeridade da memória e, simultaneamente, a necessidade de se captar na fugacidade do presente os ecos do passado em prol de uma ação revolucionária intempestiva, a segunda evidencia os limites do conhecimento humano em relação aos tempos pretérito e futuro. Talvez

possamos interpretar a passagem do romance em que se apresenta a instalação do Palácio de Cristal e essas citações como uma metáfora com a capacidade de condensar os sentidos da obra de Almino, uma vez que, também na obra de Bajević, se trata de uma tentativa de ler, de forma ambivalente, os acontecimentos do presente e do passado, colocando em evidência a luta pela radicalização da democracia que, periódica e subitamente, irrompe em várias partes do mundo. Em *Continuarà*, a *performer* seleciona cinco acontecimentos que, nos cem anos que antecedem a exposição, promoveram uma mudança de rumos na história, projetando os *slogans* político-econômicos que sustentaram tais eventos, de forma a salientar que essas palavras de ordem, infelizmente, também se abrem a uma reapropriação que, a depender do contexto, pode levá-las a adquirir um sentido inverso ao pretendido. Os eventos escolhidos são: a revolução russa de 1918, a guerra civil espanhola, as manifestações contraculturais de maio de 68, a queda do muro de Berlim e os protestos que fizeram eclodir a Primavera Árabe. Para a instalação, foram construídos alguns andaimes ao redor de um monumento que, nas palavras da artista,

têm uma utilidade prática, mas o mais importante é que colocam o monumento em um tempo que está entre mídias. Não sabemos se o monumento está sendo construído ou desconstruído. Nos vídeos e no monumento, eu estava buscando esses momentos nos quais se dão essas mudanças tão rápidas. Os vídeos levam o título *Wende*, que é uma palavra alemã que significa virada ou ponto de inflexão e que se usou pela primeira vez para descrever a queda do Muro de Berlim. Eu estava buscando cinco momentos como esse na história dos últimos cem anos. O monumento é, claro, um antimonumento.²

² Estas palavras foram proferidas em um breve vídeo em que Maja Bajević comenta sua exposição e que pode ser visto na página do youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=6D4WEiA0ugw>. Acesso em 10 set. 2021. Tradução de responsabilidade da autora deste texto.

No romance de Almino, a fala do avô Sérgio, ao referir-se aos acontecimentos das rebeliões no mundo árabe, parece exprimir a mesma visão ambígua apresentada por Bajević, que pode também ser articulada aos fatos políticos que sucederam as Jornadas de Junho, no Brasil: «A liberdade não libera só coisas boas. Libera também atraso, preconceitos e ressentimentos» (Almino, 2015, p.80). Também no último capítulo, intitulado «Rebelde com causa ou como um pequeno movimento desencadeia grandes acontecimentos», os riscos inerentes às reivindicações e formas de organização dos protestos são enunciados, ao tempo em que se evidencia tratar-se esse momento de uma «primavera incerta.» (Almino, 2015, p.286).

O romance foi publicado em 2015, ou seja, quando, no Brasil, as manifestações já haviam se voltado contra o governo de Dilma Rousseff, apoiando a operação Lava-Jato. Portanto, já se podia perceber que a direita estava articulando o golpe que a democracia brasileira iria sofrer, ainda que não se anteviesse o seu alcance. Diante do que se passou até o momento presente, a tentação em se recair em determinismos históricos, vinculando diretamente o *impeachment* ocorrido em 2016 às manifestações de 2013, que passam a ser objeto de crítica, tem se mostrado presente em grande parte das análises políticas formuladas pela esquerda. Não obstante, há quem acredite que, assim como pensava Zuenir Ventura em relação a 1968 (Ventura, 1989), 2013 também é um ano que não terminou. De qualquer forma, é preciso refletir sobre os caminhos e descaminhos que foram percorridos até aqui para se proceder aos ajustes das táticas e estratégias que vêm sendo adotadas e que acabaram gestando, ainda que de forma involuntária, um processo de desconstrução da normalidade democrática no Brasil. É o que Negri e Hardt se propõem a fazer no livro *Assembly*, lançado em 2017, e no artigo «Empire, twenty years on», publicado na *New Left Review*, em dezembro de 2019, nos quais os autores analisam os resultados dos movimentos multitudinários ocorridos em várias partes do mundo

e reveem, principalmente, sua defesa da ausência de liderança nos processos revolucionários. Exercitar essa capacidade de adequar a teoria à práxis, tentando apurar os ganhos e perdas envolvidos em cada opção seguida, sem que, para isso, se desconsidere o influxo que os movimentos multitudinários que vêm mobilizando a juventude ao redor do mundo representam é, a nosso ver, a tarefa que todos os intelectuais verdadeiramente comprometidos com a democracia deveriam assumir e é ao chamar a atenção para essa tarefa que o livro de João Almino se engrandece. Afinal, como nos lembra Didi-Huberman, ao discorrer sobre a metáfora das ondas, empregada para aludir à propagação transnacional dos levantes, após a passagem de cada vaga, no entretanto entre uma e outra, sempre se processa uma mudança, ainda que imperceptível, uma abertura ao devir, até que se chegue a um momento em que a potência de uma delas seja tão grande que nenhuma barreira de contenção erigida pelos poderes constituídos seja capaz de impedir o fluxo das águas revoltas (Didi-Huberman, 2019, pp.207-217). Ainda segundo o raciocínio do autor de *Désirer/Désobéir*³, seriam justamente as obras de arte (como o romance aqui discutido, acrescento), os livros de história ou filosofia, por sua capacidade de registro e criação de imagens-sintoma, ou de imagens-desejo (traduzidas em utopias, ficções, visões), que ampliariam esse processo de acumulação da energia necessária para que a grande explosão venha a ocorrer (Didi-Huberman, 2019, p.207). Quando e se isso se der, espera-se que finalmente o enigma deixe de se colocar como um problema e que, efetivamente, a chegada da primavera não possa mais ser detida.

³ Optamos aqui por fazer uma tradução, de nossa responsabilidade, de fragmentos da obra de Didi-Huberman, em forma de paráfrase, a fim de conferir maior fluência ao texto.

Referências Bibliográficas

- Almino, J. (2015). *Enigmas da primavera*. Record.
- Bucci, E. (2016). *A forma bruta dos protestos: das manifestações de junho de 2013 à queda de Dilma Rousseff em 2016*. Companhia das Letras.
- Candido, A. (1998). Dialética da malandragem. In *O discurso e a cidade* (2ª ed.). Duas Cidades, pp. 19-54.
- Castells, M. (2013). *Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet* (2ª ed. revista e atualizada). [Tradução de Carlos Alberto Medeiros]. Zahar. [E-book Kindle. Não paginado].
- Castoriadis, C., Lefort, C., Morin, E. (2018). *Maió de 68: a brecha – 20 anos depois*. [Tradução de Anderson Lima da Silva e Martha Coletto Costa]. Autonomia Literária.
- Cava, B. (2013). *A multidão foi ao deserto: as manifestações no Brasil em 2013 (junho-outubro)*. Annablume.
- Didi-Huberman, G. (2019). «Esprit de révolte»: les vagues se forment et se propagent. In *Désirer Désobéir: ce qui nous soulève* (pp. 207-217). Les Éditions de Minuit.
- . (2011). *A sobrevivência dos vaga-lumes*. [Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex e revisão de Consuelo Salomé]. Ed. UFMG.
- Galera, D. (2016). *Meia noite e vinte*. Companhia das Letras.
- Hardt, M., Negri, A. (2018). *Assembly: a organização multitudinária do comum*. [Tradução de Lucas Carpinelli e Jefferson Viel]. São Paulo.
- . (2019). Empire, twenty years on. *Social Text*, (120). <https://newleftreview.org/issues/ii120/articles/empire-twenty-years-on>. Acesso em 11 de agosto de 2021.
- . (2001). *Império*. [Tradução de Berilo Vargas]. Record.
- . (2005). *Multidão*. [Tradução de Clóvis Marques]. Record.
- Lispector, C. (1984). *A descoberta do mundo*. Nova Fronteira.
- Passos, J. L. (2016). *O Marechal de costas*. Alfaguara.
- Ribeiro, E. M. (2016). *A Grande Marcha*. Circuito.
- Said, E. (1996). *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. [Tradução de Tomás Rosa Bueno]. Companhia das Letras.
- Teixeira, J. (2019). *Os dias da crise*. Companhia das Letras.
- Ventura, Z. (1989). *1968: o ano que não terminou*. Nova Fronteira.

(Página deixada propositadamente em branco)

**UM DEVIR ÍNDIO DO TEXTO? CONSIDERAÇÕES
SOBRE O DISPOSITIVO ENUNCIATIVO-NARRATIVO
EM «MEU TIO O IAUARETÊ», DE GUIMARÃES ROSA**

**AN «INDIGENOUS BECOMING» OF THE TEXT?
CONSIDERATIONS ON THE ENUNCIATIVE-NARRATIVE
DEVICE IN «MEU TIO O IAUARETÊ», BY GUIMARÃES ROSA**

Victor Camponez Vialetto

Université Sorbonne Nouvelle,
Centre de Recherches sur les Pays Lusophones
<https://orcid.org/0000-0002-4452-9286>

RESUMO: Em «Meu tio o iauaretê» (1961), de Guimarães Rosa, o indígena ganha centralidade, tanto por seu protagonismo quanto por ser sua a posição enunciativa estruturante da narrativa. Este artigo propõe-se a identificar as particularidades da colocada em cena da voz narrativa índia, relacionando soluções textuais verificadas no conto a um procedimento de caracterização do personagem índio que, além de ser emulado no plano do conteúdo, é-o, sobretudo, no plano da forma narrativa. Oralidade e ambiente enunciativo da conversa tornam-se recursos narrativos, sugerindo que o dispositivo narrativo encenado interroga as próprias noções de «texto» e de «narrar», tais como estas sedimentaram-se no imaginário e nas práticas ocidentais. Esses elementos, que reenviam a certo ideário sobre o índio, explorando o ambiente oral como presumidamente aquele da expressão autóctone, apresentam torções em algumas de suas características estruturantes, resultando em uma expressão textual que se instala em

uma fenda entre oral e escrito, impossibilitando situá-la inteiramente no ambiente escrito ou no ambiente oral no qual é ficcionalmente construída. Recorre-se às teorias da narratologia e da comunicação para realizar a discussão: no primeiro caso, partimos do conceito de situação narrativa, de Genette, para reconstituir as relações entre os enunciados que compõem o texto e sua instância produtora – a enunciação; no segundo, apelamos ao esquema da comunicação verbal de Jakobson, a partir do qual refletimos sobre os mecanismos de torção operados pelo conto relativamente ao modelo do teórico, realizando uma leitura das qualidades próprias que o gênero textual «conversa» adquire em sua recriação pelo discurso literário.

Palavras-chave: voz indígena, narratologia, oralidade, escrita, ficcionalização.

ABSTRACT: In «Meu tio o iauaretê» (1961), by Guimarães Rosa, the amerindian character gains centrality, both for his protagonism and for his position as the structuring enunciator of the narrative. This article aims to identify the particularities of the autochthonous narrative voice performed, relating textual solutions verified in this short story to a procedure for characterizing the indigenous character which, in addition to being emulated in terms of content, is, above all, emulated in terms of narrative form plane. Orality and the textual genre of the conversation become narrative resources, suggesting that the performed narrative device interrogates the very notions of «text» and «narrating», such as these have become sedimented in Western imagination and practices. These elements, which refer back to certain ideas about the amerindian, exploring the orality as presumably that of autochthonous expression, present twists in some of their structuring characteristics, resulting in a textual expression that puts itself in a gap between oral and written, making it impossible to place it entirely in the written support or the oral support in which it is fictionally built. Theories of narratology and communication are used to carry out the discussion: in the first case, we start from the concept of «narrative situation», by Genette, to reconstitute the relations between the utterances that make up the text and its producing instance – the enunciation; in the second, we appeal to Jakobson's scheme of verbal communication,

from which we reflect on the torsion mechanisms operated by the short story in relation to the theorist's model, carrying out a reading of the qualities that the textual genre «conversation» acquires in its recreation by the literary discourse.

Keywords: indigenous voice, narratology, orality, writing, fictionalization.

Este artigo deriva de uma pesquisa que se propõe identificar as particularidades da colocada em cena da voz narrativa índia em textos de autoria não indígena. «Meu tio o iauaretê», de Guimarães Rosa, de 1961, integra o *corpus* dessa investigação e é o texto sobre o qual as considerações ora expostas sobre o universo narrativo se concentram. Nesse conto, um personagem que se reivindica, por conta de sua origem parcialmente indígena, sobrinho do iauaretê – termo tupi para designar a onça –, narra a um forasteiro que bate uma noite à sua porta episódios de sua vida pregressa. Enquanto bebe cachaça, o narrador conta de quando atuou como onceiro – exterminador de onças – até o momento em que, reconciliando-se com sua natureza indígena-animal, o homem transforma-se ele mesmo episodicamente em onça e passa a atacar humanos, o que resulta numa tensão permanente entre os dois personagens centrais, que temem um eventual ataque um por parte do outro.

Esse texto de Rosa apresenta uma configuração discursiva particular, que alguns de seus comentadores e críticos, tais como Castañeda (1997, p.90), Perini (2005, p.2), Campos (2006, p.62) e Sperber (1992, p.89) descreveram ao referir, respectivamente, a narração em primeira pessoa associada à presença de «um interlocutor que não enuncia uma palavra sequer», de «um interlocutor silencioso», de «um interlocutor virtual», ou ainda de «um interlocutor que não responde», para citar apenas alguns. Para lançar luz sobre o aspecto narrativo do texto, é pertinente fazer apelo à teoria narratológica de Genette, especificamente ao conceito de «situação narrativa»:

Une situation narrative, comme toute autre, est un ensemble complexe dans lequel l'analyse, ou simplement la description, ne peut distinguer qu'en déchirant un tissu de relations étroites entre l'acte narratif, ses protagonistes, ses déterminations spatio-temporelles, son rapport aux autres situations narratives impliquées dans le même récit, etc. [...] Nous considérerons donc successivement, ici encore, des éléments de définition dont le fonctionnement réel est simultané, en les rattachant, pour l'essentiel, aux catégories du temps de la narration, du niveau narratif et de la «personne», c'est-à-dire des relations entre le narrateur – et éventuellement son ou ses narrataire(s) – à l'histoire qu'il raconte. (1972, p. 227)

Ao interessarmo-nos pelo destrinchamento da *moldura que enquadra a enunciação narrativa* e pelas relações estreitas entre o ato de narrar, aquele ou aqueles que nela tomam parte direta ou indiretamente e as determinações espaciotemporais da narração, constatamos que o caso de «Meu tio o iauaretê» apresenta uma situação narrativa que, para sermos mais precisos, poderíamos chamar «situação enunciativa». É que o narratário – o visitante – não apenas aparece identificado, como também divide o espaço-tempo da narração com o narrador – o ex-onceiro –, interagindo com o mesmo numa espécie de conversa. Nesse caso, talvez seja mesmo mais prudente tratar essas duas entidades textuais como enunciador e enunciatário, razão pela qual propõe-se a adaptação da terminologia genettiana, a fim de insistir no fato de que é dentro desse quadro ficcionalmente concreto de interação oral que se inscrevem episódios narrativos. Além disso, se dissemos «espécie» de conversa e não «conversa» *tout court*, é justamente para que fique sublinhado o traço já evocado anteriormente pela fortuna crítica do texto: a de que esse enunciatário-narratário, embora esteja presente na economia do texto, não se manifesta textualmente, e retomadas de

seu discurso elidido e de formulações que ecoam sua curiosidade são os únicos indícios presentes no discurso do narrador e que fazem aparecer alguns contornos dessa face misteriosa insinuada pelo texto.¹

Identifica-se aí certa dimensão dramática e, nessa espécie de plano cênico, o leitor deduz o que se passa pela interação inferida entre protagonista e visitante, mas não se pode dizer que algo que se situe nessa dimensão textual seja, a rigor, narrado. Tem-se, assim, um nível mimético contentor de um nível diegético, que se engasta no primeiro por meio de episódios narrativos e que é evidenciado por ações e menções ao presente da enunciação espalhadas ao longo do texto, interrompendo subitamente o curso narrativo. Essa «mistura» entre uma enunciação «pragmática», por assim dizer, e uma enunciação narrativa parece sugerir que o narrar índio não surge como uma operação especializada do discurso, em que a categoria do «narrar» se encontraria separada da do «falar»; «falar» seria um expediente mais amplo e que contemplaria eventualmente a narração. Aproximando a situação em apreço da analogia teatral, se um personagem adentra o palco e conversa ou executa ações, não podemos chamá-lo senão de personagem; se, por outro lado, ele assume, em dado momento, a atitude de contador de histórias, nesse momento preciso, ele se torna narrador. Encerrado o expediente narrativo, ele retorna à condição de personagem. Enquanto personagem, sua representação é mimética; no momento em que passa a narrar, instaura-se um plano diegético. Isso sugere que

¹ É este, igualmente, o modo operatório com que se encena o ato enunciativo em *Grande sertão*: veredas, romance incontornável do mesmo autor, instalando também um narratário no interior do mesmo plano em que o narrador Riobaldo se situa e produzindo o que Schwarz (1981, p. 38, itálico do autor) chamou de «monólogo *inserto* numa situação dialógica». A diferença entre as molduras enunciativas desses dois textos de Rosa reside, entre outros, no fato de que o enunciatário de *Grande sertão*: veredas parece atuar, basicamente, como ouvinte, e nunca – ou muito pouco – na qualidade de interveniente. Em «Meu tio o iauaretê», a característica interativa adquire, como veremos, centralidade no texto.

chamar o protagonista do conto de Rosa de «narrador» é redutor, pois este personagem, embora assuma funções narrativas, não se limita a elas. A narração surge, então, como uma função dentre outras, perturbando a percepção tradicional da atividade narrativa como ato isolado.

Nesse contexto, o dispositivo oral parece assumir uma função específica: a de corporalizar o narrador, que tem sua imagem construída na mente do leitor como um actante cujo discurso surge da interação com um outro que se encontra face a face com ele, resultado da materialidade cênica que a oralidade «analógica» – isto é, não mediada por tecnologia – pressupõe. Machado (2000, p.283) defende o imbricamento desses dois planos presentes em «Meu tio o iauaretê» como um «achado formal», uma configuração estética capaz de combinar a contação do passado e a vivência de uma experiência no presente enunciativo – uma espécie de casamento entre posturas próprias do gênero épico – narrativo – e do drama. Isso se deve ao tipo de situação comunicativa da qual emerge o discurso que compõe o texto, situação descrita por Martelo (2015, p.14) como uma narrativa que consiste na própria emergência de uma personagem.

Nesse texto, a cena precede a narração, evidenciando que a via de existência dessa voz não repousa sobre o ato narrativo, mas sobre o corpo e sobre a interação, isto é, sobre a materialidade da cena mimetizada pelo texto. Obviamente, nada impediria que o discurso literário trouxesse um narrador índio que não se situasse no plano da oralidade – entretanto, a colocada em cena de um tal dispositivo contribui na criação de ecos referenciais que constroem correspondência entre práticas associadas a um certo imaginário em torno da figura do índio e o texto. No que diz respeito à materialidade, apontamos como possível, pela análise da situação enunciativa que aqui fizemos, a tendência a buscar uma corporalidade para a figura indígena, o que se coaduna com a construção dessa alteridade no

imaginário ocidental, ancorada, entre outros, no componente visual, do qual a materialidade do corpo é índice. A pesquisa etnológica corrobora essa percepção:

Ele, o corpo, afirmado ou negado, pintado ou perfurado, resguardado ou devorado, tende sempre a ocupar uma posição central na visão que as sociedades indígenas têm da natureza do ser humano. Perguntar-se, assim, sobre o lugar do corpo é iniciar uma indagação sobre as formas de construção da pessoa. (Seeger, Da Matta & Viveiros de Castro, 1979, p. 4)

[...] o corpo não é tido por simples suporte de identidades e papéis sociais, mas sim como instrumento, atividade, que articula significações sociais e cosmológicas; o corpo é uma matriz de símbolos e um objeto de pensamento. (Seeger, Da Matta & Viveiros de Castro, 1979, p. 11)

Não negligenciamos, com isso, a evidência de que os seres ficcionais são seres de papel; contudo, a estratégia adotada busca emular uma existência física do personagem-narrador, inserindo em sua performance momentos de natureza narrativa. Tem-se, por isso, a impressão de que se está presente no ambiente em que ocorre essa cena conversada. Muito disso se deve ao contexto interativo da enunciação e à permeabilidade desta ao contexto circundante. A fim de determinar as especificidades próprias à comunicação verbal dialógica que caracterizam a conversa, convém recuperar o esquema comunicacional prototípico formulado por Jakobson (2010, p.123), segundo o qual, para que se realize a comunicação verbal, é preciso que se verifiquem 6 fatores: a existência de um emissor («remetente», no esquema) que produz uma mensagem endereçada a um receptor («destinatário»), dentro de um contexto, servindo-se de um código partilhado por ambos (uma língua, por exemplo) e que é veiculado por meio de um canal («contacto»):

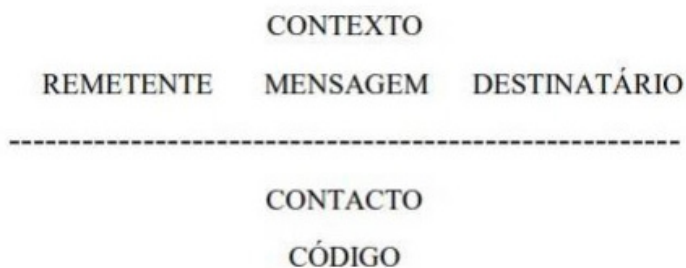


Imagem 1 – Esquema comunicacional prototípico.

De toda a formulação jakobsoniana, interessa-nos, aqui, a relação específica que se estabelece entre o contexto, o canal e o destinatário, à luz da qual podemos pensar nas interações que constituem a situação comunicativa do conto. A enunciação oral prototípica, isto é, aquela não mediada por nenhuma tecnologia, constitui-se por uma interação social com coincidência espaciotemporal e estrutura-se a partir da presença simultânea do enunciador (ou emissor) e do enunciatário (ou receptor), em que se produzem turnos de alocação com uma intencionalidade comunicativa. Isto significa dizer que o fato de ocorrer de maneira sincrônica implica um grau de interferência e de permeabilidade entre os discursos do remetente da mensagem e do destinatário. O que torna a construção de «Meu tio o iauaretê» insólita é que, a despeito de reenviar a um contexto de oralidade, em que todos os elementos do esquema jakobsoniano concorreriam simultaneamente, o conto se caracteriza por uma arquitetura textual que negocia com a estrutura comunicativa da oralidade e com possibilidades que o suporte escrito fornece à construção discursiva. Essa percepção da encenação do ato narrativo se coloca no mesmo diapasão daquela exibida por Rowland (2011, pp.10-11), segundo a qual «[...] a tensão com a forma constrói-se numa tensão entre os ouvintes e o narrador, corpo da história, que põe em causa a sua delimitação e bloqueia, no sentido em que retém, a sua plena

transmissão». Referimo-nos particularmente ao traço unilateral da comunicação em diferido que a tecnologia comunicativa do papel, por exemplo, permite, e que se encontra ausente num ambiente comunicativo «analógico», por assim dizer.

Em *Oralidade e cultura escrita*: a tecnologia da palavra, Ong (1998, p.15) afirma que o mundo sonoro é o *habitat* natural da linguagem. A escrita, enquanto tecnologia, participa de um universo de relações mediadas, marcando o afastamento do humano – nesse caso, da palavra humana – de um território natural, configurando certo grau de abstração e sofisticação da comunicação, na medida em que reestrutura o esquema comunicativo a partir da ideia de virtualidade do receptor da mensagem. A fala se apresenta, assim, como forma de produção textual que pode prescindir de qualquer tecnologia e que encontra como único critério necessário para ter lugar a concomitância espaciotemporal dos corpos – pelo menos dois – nela envolvidos. Assim como «o habitat natural da língua» (ONG, 1998, p.15) é o universo sonoro, uma certa ideia de índio, ainda ancorada num princípio em maior ou menor grau primitivista, vai associar a palavra falada, enquanto elemento não tecnologizado – isto é, não mediado – ao ambiente discursivo do índio por excelência. Recriar literariamente um ambiente de discursividade fundado no elemento oral pode significar a subjacência de uma ideia de índio apoiada em um contexto primitivo, natural, ágrafo, rudimentar, em menor grau impactado pelas tecnologias de comunicação do universo fundado pela escrita. Se, de acordo com Bakhtin (1988, p.137) «[n]ão é possível representar adequadamente o mundo ideológico de outrem, sem lhe dar sua própria ressonância, sem descobrir suas palavras», talvez a exploração da oralidade nesse texto possa ser percebida, sob essa ótica, como a tentativa de representar o mundo indígena a partir da preponderância do elemento sonoro que lhe é próprio. Acaba-se por emular, já aí, uma camada caracterizadora do índio, isto é, sua matriz oral, além da exploração da dimensão física

da narração. Instalar a narração indígena numa cena enunciativa mais ampla desvincula a voz indígena da imaterialidade e da virtualidade com que muitas vezes o texto escrito pode ser percebido – um texto «sem pai» (2000, p.34), como afirma-se em Fedro, de Platão – e transporta-a, por meio da técnica empregada, para uma situação em que ela se reconcilia com o ambiente sonoro e físico –, associando-a a um corpo, que, por sua vez, instala-se numa cena.

No entanto, se, por um lado, a situação enunciativa reenvia à oralidade da conversa, por outro lado é a ocorrência do texto em um suporte escrito que permite que o diálogo enquanto gênero discursivo abandone as circunstâncias que lhe são condicionantes na dimensão social e ganhe a configuração monologal com que se apresenta. Segundo Genette (1972, p.267), « [...] un récit, comme tout discours, s'adresse nécessairement à quelqu'un, et contient toujours en creux l'appel au destinataire ». Tanto o discurso oral quanto o escrito pressupõem um destinatário, entretanto o texto oral diferencia-se do escrito, entre outros, pela virtualidade que a função do enunciatário-narratário pode adquirir neste último, que é marcado por uma espécie de «parcelamento» do ato de comunicação verbal.

Ao situar a narração dentro de um contexto enunciativo interativo, o texto opera deslocamentos significativos na maneira como comumente o discurso narrativo se organiza dentro da tradição literária ocidental, tanto no que diz respeito à especialização do ato narrativo – o narrador clássico tem como única função narrar o que lhe aconteceu ou o que aconteceu a outrem, nenhuma ação se passando concomitantemente ao ato de narrar –, quanto no que tange à estruturação do relato, à hierarquização da informação considerada importante e ao controle unilateral do narrador sobre a condução da narração. Se as modalidades narrativas exploradas pela literatura ocidental – fixadas materialmente em suportes escritos – permitem virtualizar a figura do destinatário-narratário, um mundo

organizado em torno da oralidade e do aspecto atecnológico da comunicação não opera senão «em direto», isto é, com a presença física daquele que deve receber a mensagem.

É nesse contexto que o forasteiro de «Meu tio o iauaretê» adquire um papel decisivo na progressão do conto, pois além de ser quem provoca a enunciação-narração e a desvia com perguntas e observações – que apenas se insinua a partir das contrapartidas do discurso do enunciador-narrador –, é ele quem, no fim do texto, presumidamente contribui para sua interrupção abrupta:

Eu – Macuncôzo... Faz isso não, faz não... Nhenhêném...
Heeé!... Hé... Aar-rrã... Aaãh... Cê me arrhoôu... Remuaci...
Rêiucàanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêêê... êê...
ê... ê... (Rosa, 1969, p. 159)

Neste parágrafo, que encerra o conto de Rosa, não há senão grunhidos e tentativas de interlocução com o visitante. A matéria narrativa, por assim dizer, é suspensa, dando lugar a uma matéria de ordem puramente performativa. Ao suspender qualquer ato narrativo e concentrar-se apenas no plano mimético – portanto, no plano da enunciação –, o momento final do conto não é capaz senão de mostrar como o personagem reage às ações de seu interlocutor. O leitor se encontra desorientado, devendo limitar-se a adivinhar, a deduzir, a interpretar o que é performado linguisticamente pelo enunciador, grunhidos inconclusivos que deixam apenas entrever possíveis desfechos: metamorfose em onça? Agonia após ter sido atingido por um tiro disparado pelo visitante? Ou satisfação enquanto devora um forasteiro transformado em banquete? Esse fim, que não permite senão especulações, alimenta-se justamente do fato de o texto se inscrever no interstício entre o oral e o escrito. Algumas leituras dessa passagem sugerem que o forasteiro dispara contra o protagonista, que, por sua vez, exhibe seu gemido agonizante nas últimas linhas do

conto. Esta interpretação, consagrada entre os comentadores deste conto de Rosa, encontra apoio sobretudo na leitura de «Meu tio o iauaretê» feita por Haroldo de Campos (2006). Há, porém, outras leituras possíveis, que analisam a questão sob ângulos diferentes: Corgozinho Filho (2000) e Pinto (2003), por exemplo, insistem na dúvida e na ambiguidade do desfecho, assim como Viveiros de Castro:

No conto de Rosa, por sua vez, há o célebre final enigmático: o conto de certa maneira não termina, ou melhor, ele termina sem que saibamos exatamente como termina. [...] No final, o conto termina em uma situação como a do freeze-frame cinematográfico. O onceiro-onça está dando um bote em cima do personagem invisível, que tem um revólver na mão; mas não se sabe se ele atira, se mata ou não mata a fera, se a onça come o outro personagem ou se é morta por ele. A opinião mais comum dos críticos-leitores se inclina para um desfecho em que o onceiro é morto. Eu hesito. (2018, pp. 17-18)

Há também quem teça leituras segundo as quais o ex-onceiro terminaria o conto degustando um banquete humano. É o caso de Marques:

[o conto «Meu tio o iauaretê» apresenta-se como] [i]nacabado porque podemos pensar que, como o visitante havia sacado sua arma, poderia ter atirado no homem-onça, e o que lemos no final são apenas os seus rugidos, seu fim. Mas é ele-onça quem conta a história, e uma pesquisa em um dicionário de «nheêngatu» (Stradeli, 1929) se faz reveladora, principalmente depois da referência ao frio [já destacado anteriormente, que o narrador identifica como algo que precedera sua «metamorfose»]. Uy significa «bebido», u é o verbo «comer», êe é o afirmativo «sim». O que diria uma onça depois de dar um salto, saboreando um visitante? (2007, p. 6, *itálicos do autor*)

É explorando os limites da dicotomia fala x escrita – discurso sonoro x discurso gráfico –, no interstício entre ambas as modalidades de expressão, no interior dessa fratura, que se abrem novos caminhos e se aloja parte da abertura a interpretações oferecida pelo texto. O diálogo, de acordo com Reis & Lopes,

[...] é o «quadro figurativo» da enunciação (Benveniste, 1974, p.85). O ato de enunciação pressupõe sempre a existência de duas «figuras», o eu e o tu, o locutor e o alocutário. No diálogo, estes papéis são permanentemente reversíveis, já que se assiste a um intercâmbio discursivo em que cada um dos participantes funciona alternadamente como protagonista da enunciação. O diálogo é, pois, a forma canônica da interação verbal. (1988, p. 235)

É no fato de ser escrito que o diálogo encontra outra forma de construir-se e de construir sentidos. A esse respeito, não é porque o interlocutor não se manifesta textualmente em seu turno de fala que ele não aparece em absoluto no texto. Ao contrário, é só porque ele aparece de algum modo que somos capazes de constatar sua presença e de acompanhar sua movimentação na cena construída. Seria mais apropriado, portanto, dizer que o forasteiro aparece textualmente, mas representado no interior do discurso do protagonista, numa espécie de «fagocitose discursiva».²

Além desse aspecto do texto, é também na ausência do elemento acústico que repousa parte da tensão textual, notadamente a do desfecho do conto de Rosa. Um elemento que poderia contribuir para sustentar alguma certeza acerca do que acontece ao narrador

² A ideia de «fagocitose discursiva» torna-se particularmente instigante se usada para pensar o conto de Rosa. Indo ao encontro de Viveiros de Castro (2018), segundo o qual a antropofagia – «literal» e «metafórica» – está colocada em cena nesse texto, não parece absurdo pensar que «engolir» o discurso do visitante é também uma maneira de o protagonista devorá-lo e de integrá-lo a si.

seria o componente sonoro: tiros poderiam ser ouvidos, ruídos de perfurações seguidos por grunhidos animais – esses seriam elementos capazes de direcionar o fim da narrativa a uma interpretação mais ou menos definitiva, fechada. Consta-se que o fato de criar por escrito uma performance que guarda similaridades com o expediente cênico atua de modo a produzir, propositadamente, o caráter em aberto do texto. O elemento oral comparece em diversos níveis da construção textual, mas justamente quando um de seus aspectos fundantes – a dimensão sonora – poderia fornecer mais subsídios para direcionar a compreensão do texto, a comunicação «falha», não propositalmente, mas porque o suporte escrito é incapaz de fornecer tal recursividade. Os limites do suporte escrito são, então, explorados a fim de produzir a dúvida quanto ao desfecho do conto, tais limites servindo como elemento estético. É a esse complexo arranjo que Rowland (2011, p.11) faz alusão ao afirmar que «[...] na representação de situações de narrativa oral, a ficção de Rosa acentua precisamente a resistência do suporte à transmissão e nesse sentido aproxima a caracterização da narração de problemas associados à escrita e ao livro»; Martelo (2015, p.15), por sua vez, acrescenta que, nas narrativas de Guimarães Rosa, «[...] haveria um combate com um resto, resistente à transmissão, como um informe que a forma lutaria para enformar».

É precisamente da configuração particular que a cena ficcional oral adquire, associada ao suporte escrito que a veicula, que emerge a possibilidade de que a situação dialógica seja apresentada sem a intervenção direta do interlocutor que a torna, em última instância, uma interação dialogada. O resultado é um texto que está longe de ser um decalque da fala, mas que também não é inteiramente familiar ao suporte escrito. Chega-se a um lugar insólito, um território indiferenciado que já não é mais inteiramente do escrito, mas que não pode tampouco ser visto como uma reprodução do oral. «Meu tio o iauaretê» se produz justamente na fenda entre o oral e o

escrito, no que do primeiro não se enquadra totalmente no segundo e, se devidamente posicionado, pode fazer dessa impossibilidade de enquadramento um elemento de sentido na economia do texto, mas também no que do segundo não cabe no primeiro, resultando numa tensão friccional dupla.

No conto de Rosa, o desafio parece ser o de construir um texto à altura da complexa negociação entre a matriz oral das sociedades autóctones e o modelo de virtualização do enunciatório que se forja a partir da escrita e do qual a literatura também se apropria. As soluções de figuração aí encontradas não se esquivam da problemática que o suporte oral representa para o suporte escrito e vice-versa. Surge um dispositivo de expressão complexo, fruto de um tensionamento de discursos, gêneros, situações e suportes, em que a concomitância da situação oral e o aspecto diferido da comunicação escrita se «contaminam». O que acontece em «Meu tio o iauaretê» é um processo de imbricamento de elementos de diferentes sistemas comunicativos, cujo resultado é a particular estruturação do texto: não se trata de um diálogo, nem de uma carta, embora acenos à estruturação de cada um desses gêneros discursivos possam ser flagrados no material textual; não se pode dizer, tampouco, que o leitor se encontre diante de um texto narrativo no sentido clássico, mas também não é simplesmente uma «conversa»; por fim, a etiqueta «teatro» também não lhe cola. Assim é que a arquitetura discursiva particular do conto o fixa definitivamente em seu suporte escrito, isto é, torna os elementos faltantes partes fundamentais para seu sentido. É como se dissesse, finalmente, que o texto, conquanto guarde certa dimensão dramática – uma performance que o leitor pode imaginar sendo encenada diante de si –, atinge sua plena potência justamente pela interação que estabelece com o suporte escrito. Sua dimensão escrita é fundamental para a construção do seu sentido, pois é no que o texto não consegue captar da representação mimética que se constroem muitas de suas tensões. O texto

surge como um objeto indecível, que rompe tanto com alguns pressupostos da oralidade quanto com alguns da escrita, constitui-se a partir de um processo complexo de amálgama de expedientes discursivos orais e escritos, em que os primeiros atuam sobre os segundos e vice-versa, de modo a descaracterizá-lo tanto em sua condição de cena oral quanto em sua condição de fenômeno escrito.

Estamos diante de um texto «mestiço». Nossa exposição demonstra de que maneira «Meu tio o iauaretê» opera de modo a perturbar qualquer lógica essencialista, isto é, colocar em questão o princípio da pureza. É que se torna inviável ler o texto a partir de uma grelha com conceitos estanques: trata-se de um diálogo ou de um monólogo? É borrando os limites da dicotomia fala x escrita – discurso sonoro x discurso gráfico –, no interstício entre ambas as modalidades de expressão, no interior dessa fratura, que se abrem novos caminhos e se aloja parte da abertura a interpretações oferecida pelo texto, que culmina na dúvida deixada por seu desfecho: os grunhidos que encerram o conto sinalizam que o protagonista se transforma em onça e devora o visitante ou que este é alvejado por tiros disparados pelo forasteiro e agoniza? Ou seriam todas essas questões insuficientes para fixar os sentidos desse texto? Desse modo, tem lugar uma dissolução da possibilidade de mantê-las em sua natureza opositiva como poderia pretender uma intenção metafísica: surge um fluxo que nasce nos/dos interstícios e que só pode circular distante das margens.

Nesse processo, o escrito subverte a fala e destrutura a perspectiva platônica da relação entre fala e escrita, segundo a qual esta última não é senão representação da primeira. Se isso fosse verdade, como se poderia explicar um diálogo irreproduzível como o de «Meu tio o iauaretê» – ao menos nos termos em que ele se constitui no conto – no âmbito da oralidade? Trazida para a literatura, a oralidade plasmada num cenário dialógico recria a prosa, em suas duas acepções: tanto no sentido de uma convulsão dos parâmetros

da tradição literária escrita sem metro nem rima, quanto no sentido do «prosear», da conversa informal, descontraída, posto que a não observância dos turnos de fala dos enunciatários desorganiza também a estruturação prototípica dessa performance comunicativa.

Nesse contexto, a oralidade e, mais especificamente, o ambiente enunciativo da conversa, são explorados como recursos narrativos, sugerindo que, mais do que simplesmente um deslocamento da posição tradicional de personagem narrado à de personagem enunciadador-narrador, o dispositivo narrativo colocado em cena a partir da perspectiva (ficcional) índia acaba por interrogar as próprias noções de «texto» e de «narrar», tais como estas foram se sedimentando no imaginário e nas práticas do Ocidente. Ao mesmo tempo, esses elementos, que reenviam a um certo ideário sobre o índio, explorando o ambiente da oralidade como presumidamente aquele em que o autóctone se exprime, apresentam torções em algumas de suas características estruturantes, o que resulta em um efeito insólito: a expressão textual se instala, desse modo, em uma espécie de fenda entre o elemento oral e o escrito, entre o som e a letra, entre o monólogo e o diálogo, não sendo mais possível situá-la inteiramente nem no ambiente escrito, nem tampouco no ambiente oral no qual é ficcionalmente construída, erigindo uma espécie de labirinto. A metáfora do labirinto, aliás, é igualmente usada por Martelo (2015, p.20) ao referir-se a «Meu tio o iauaretê», para quem o leitor «deve perder-se até ao fim, sem jamais encontrar o fio inteiro da história que procura, sempre apoiado nessa miopia própria da visão setorial de quem está dentro do labirinto».

Finalizando, tentemos responder brevemente à questão que organiza a pesquisa de que estas reflexões advêm: o que de tais particularidades na construção discursiva pode ser associado à característica indígena do narrador? Diríamos que se trata de operar deslocamentos em relação a certas convenções e modelos discursivos da narrativa ocidental, como o aparecimento do narrar

enquanto expediente inserido num espectro mais largo de interação oral. Além disso, a presença do enunciatório-narratório e sua intervenção cria uma dinâmica textual particular, fundada numa estetização do improvisado das formulações e da circulação por temas, mas, sobretudo, traz consigo a ideia de interação face a face, uma teatralização parcial da cena enunciativo-narrativa, o que, por sua vez, sublinha a ideia de materialidade do ato discursivo.

Tem-se, assim, um texto que só se «resolveria» de fato num plano material, que se insinua no material gráfico sem, no entanto, entregar-se por completo. Se, como Haroldo de Campos defende, em «Meu tio o iauaretê» o texto se metamorfoseia em onça por meio da construção linguística eivada de neologismos cunhados a partir de radicais tupis aglutinados a radicais de língua portuguesa e culmina em grunhidos animais, poderíamos dizer que o devir índio do texto repousa nos mecanismos acionados com vistas a remeter a ação textual para uma tensão constante entre o suporte escrito e a materialidade da ideia de corpo – corpo que, como Seeger, Da Matta e Viveiros de Castro (1979, p.11) salientaram no campo da etnologia, adquire centralidade enquanto suporte e construtor de significações para diversas cosmologias ameríndias.

Referências Bibliográficas

- Campos, H. de. (2006). A linguagem do Iauaretê. In H. de. Campos, *Metalinguagens e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária* (pp. 57-63). Perspectiva.
- Castañeda, I. Z. de. (1997). Uma leitura de «Meu tio o Iauaretê». *Revista Itinerários*, (11), pp. 89-95.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Seuil, 1972.
- Jakobson, R. (2010). *Linguística e comunicação*. Cultrix.
- Machado, I. (2000). A cenarização da palavra no texto fantástico de Guimarães Rosa. In *Seminário Internacional Guimarães Rosa* (pp. 280-294). PUC.
- Marques, D. (2007). Devir em «Meu tio o iauaretê»: um diálogo Deleuze-Rosa. 16° COLE., pp. 1-7. http://alb.org.br/arquivomorto/edicoes_anteriores/anais16/sem14pdf/sm14ss04_07.pdf, acesso em 15 de abril de 2021.

- Martelo, R. M. (2015). Contar e não contar em Bernardo Carvalho e Guimarães Rosa. *Colóquio/Letras*, (189), pp. 10-20.
- Perini, R. (2005). A fala do Iauaretê. A oralidade na escrita de Guimarães Rosa. *Espéculo* – Revista de Estudios Literarios. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/afalagm.html>, acesso em 17 de abril de 2021.
- Reis, C. & Lopes, A. C. M. (1988). *Dicionário de teoria da narrativa*. Ática.
- Rosa, J. G. (1969). «Meu tio o Iauaretê». In J. G. Rosa, *Estas estórias*. José Olympio.
- Rowland, C. (2011). *A Forma do Meio* – Livro e Narração na Obra de João Guimarães Rosa. Unicamp.
- Seeger, A., Da Matta, R. & Viveiros De Castro, E. (1979). A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. In *Boletim do Museu Nacional, Série Antropologia* ed., pp. 2-19.
- Sperber, S. F. (1992). A virtude do jaguar: mitologia grega e indígena no sertão roseano. *Remate de Males*, (12). pp. 89-94.
- Viveiros De Castro, E. (2018). Rosa e Clarice, a fera e o fora. *Revista Letras*, UFPR, (98), pp. 9-30.

(Página deixada propositadamente em branco)

**HAROLDO DE CAMPOS NO CAMPO MINADO
TELQUELIANO: UMA HISTÓRIA DOS ANOS 1960
EM DIANTE**

**HAROLDO DE CAMPOS IN THE TELQUELIAN MINEFIELD:
A HISTORY FROM THE 1960S ONWARDS**

Vinícius Carneiro

Université de Lille,

Centre d'Études en Civilisations Langues et Lettres Étrangères,

Faculté Langues Cultures et Sociétés

<https://orcid.org/0000-0003-3612-0226>

RESUMO: Os poetas concretos ergueram pontes com autores europeus, latino-americanos e estadunidenses. Por exemplo, foram estabelecidos, nos anos 1950 e 1960, contatos com o poeta boliviano-suíço Eugen Gomringer, o sueco Öyvind Fahlström, o mexicano Octavio Paz, e os estadunidenses Ezra Pound e John Cage, entre tantos outros nomes. Porém, o diálogo estabelecido entre a poesia concreta brasileira e outras tradições estrangeiras não foi similar na América Latina, na Espanha, nos EUA, na Alemanha, na Suíça, na Inglaterra ou na França. Levando-se em conta que muito da diplomacia do movimento concretista brasileiro era liderada por Haroldo de Campos e que essa modulação de postura também tem a ver com a reformulação do seu projeto estético pessoal enquanto poeta e a renovação de seu horizonte de leitura enquanto historiador da literatura, o presente trabalho tem por objetivo tratar das estratégias de inserção de Haroldo no meio literário francês entre o final

dos anos 1960 e a publicação da tradução integral de *Galáxias* em francês, em 1998.

Palavras-chave: poesia concreta brasileira, neobarroco, Haroldo de Campos, Galáxias, literatura hispano-americana.

ABSTRACT: The concrete poets built bridges with European, Latin American, and North-American authors. For example, in the 1950s and 1960s, contacts were established with the Bolivian-Swiss poet Eugen Gomringer, the Swedish Öyvind Fahlström, the Mexican Octavio Paz, and the Americans Ezra Pound and John Cage, among many other names. However, the dialogue established between Brazilian concrete poetry and other foreign traditions was not similar in Latin America, Spain, USA, Germany, Switzerland, England or France. Considering that much of the diplomacy of the Brazilian concrete movement was led by Haroldo de Campos and that Haroldo's different approaches also have to do with the reformulation of his personal aesthetic project as a poet and the renewal of his reading horizon as an historian of literature, this paper aims to analyze Haroldo's insertion strategies in the French literary *milieu* between the late 1960s and the publication of *Galáxias* in French, in 1998.

Keywords: brazilian concrete poetry, neobaroque, Haroldo de Campos, galaxies, hispanic american literature.

Os poetas concretos, capitaneados por Haroldo de Campos, ergueram pontes com autores europeus, latino-americanos e estadunidenses, as quais reforçaram a sua relevância na cena literária brasileira. Foi nesse sentido que foram estabelecidos os contatos, na metade dos anos 1950 e no início dos 1960, com o poeta boliviano-suíço Eugen Gomringer, o sueco Öyvind Fahlström, o mexicano Octavio Paz, e os estadunidenses Ezra Pound e John Cage, entre tantos outros nomes. Porém, o diálogo estabelecido entre a poesia concreta brasileira e outras tradições estrangeiras não foi similar na

América Latina (como um todo), na Espanha, nos EUA, na Alemanha, na Suíça, na Inglaterra ou na França.

Levando-se em conta que muito da diplomacia concreta era liderada por Haroldo de Campos e que essa modulação de postura também tem a ver com a reformulação do seu projeto estético pessoal enquanto poeta e a renovação de seu horizonte de leitura enquanto historiador da literatura, o presente trabalho tem por objetivo tratar das estratégias de inserção de Haroldo no meio literário francês entre o final dos anos 1960 e a publicação da tradução integral de *Galáxias* em francês, em 1998. Além disso, a ideia é compreender o que o esmorecimento do entusiasmo com os franceses e seus literatos tem a ver com o estreitamento de relação com os hispano-americanos e o desenvolvimento do conceito de *neobarroco* por parte de Haroldo. Tal reflexão será realizada a partir do livro de cartas de Haroldo com a principal tradutora da sua obra, Inês Oseki-Dépré, que vão de 1967 a 2003¹.

1. O campo literário francês e a terceira visita de Haroldo

Os 10 primeiros anos das mais de noventa cartas de Haroldo a Inês, entre 1967 e 1976, foram o testemunho do fim da supremacia do estruturalismo no meio intelectual francês e o surgimento das correntes de pensamento que vieram a ser acomodadas no guarda-chuva da noção de pós-estruturalismo². Era a época áurea da linguística, que se valia dos métodos formalistas oriundos da

¹ O livro com as mais de 70 cartas endereçadas à tradutora chama-se *Cartas de Haroldo de Campos a Inês Oseki-Dépré (1967-2003)* e foi lançado em 2022 pela editora da UFRJ.

² Um panorama semelhante ao deste seguimento, mas mais episódico e construído em torno da figura de Inês Oseki-Dépré, foi feita por esta em seu prefácio ao livro de cartas (Oseki-Dépré *et al*, 2022, pp.37-51).

antropologia de Claude Lévi-Strauss para o estudo da fonética, da semântica e da literatura. Era o momento de ebulição e intersecção de pensamentos e pensadores de vários campos do saber, sendo os nomes de maior destaque das letras Roland Barthes, Julia Kristeva, Roman Jakobson e Tzvetan Todorov, e da filosofia Louis Althusser, Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze e François Lyotard. Todos esses autores moravam na mesma cidade, Paris, e publicavam com frequência nas mesmas revistas, tais como *Tel Quel*, *Change* e *Communications*, as quais pautavam o debate intelectual francês.

Ávido por inserir sua concepção poética e apresentar seu pensamento sobre tradução neste universo, Haroldo tece contatos e cultiva amizades francófonas, muitos dos quais estabelecidos já nas suas primeiras viagens à Europa, entre 1959 e 1964³. Nada mais natural, tendo em vista que o estruturalismo francês, o formalismo russo e a semiótica faziam parte do seu cardápio de teorias nas décadas de 1960 e 1970.

Nas primeiras cartas enviadas à futura tradutora das *Galáxias*, o poeta deseja ouvir o que Barthes tem a dizer sobre a sua obra⁴; para tanto, envia-lhe fragmentos da futura obra em alemão traduzidos por Elisabeth Walther e Max Bense e publicados em 1966 na revista *Rot*⁵, além de insistir que Inês encaminhe ao autor de *Mitologias* a versão francesa do ensaio «Da tradução como criação e como crítica», lançado no Brasil em 1962. Outros corresponden-

³ Para mais informações, ver o trabalho de Jasmin Wrobel «Cicatrizes textuais e um encontro escuro-luminoso: seguindo os passos de Haroldo de Campos pela Europa (1959-1964)» (2018). Algumas referências no presente artigo, como esta, são de segunda mão, consequência da dificuldade em acessar todos os documentos necessários à sua escrita durante a pandemia de COVID-19.

⁴ Conforme consulta na Casa das Rosas empreendida pela pesquisadora e tradutora Simone Homem de Mello presente na apresentação do livro de cartas supracitado, os livros de Barthes anotados por Haroldo são *Essais critiques*, de 1964, e *Critique et vérité*, de 1966, o que comprova o interesse especial do poeta pela obra do francês da segunda metade dos anos 1960 (Oseki-Dépré *et al.*, 2022, p. 24).

⁵ Traduzidos por Anatol Rosenfeld e Vilém Flusser.

tes são Todorov, com quem Haroldo já cultivava uma amizade, e sobretudo Jakobson, visto em carta de 6 de março de 1967 como uma «exceção» entre linguistas, cuja leitura «vale sempre mais do que 10 tomos de crítica literária normal, mesmo da aparentemente atualizada» (Oseki-Dépré *et al.*, 2022, p. 59). Outro nome trazido com frequência por Haroldo nos primeiros anos da correspondência é o do escritor do *nouveau roman* Michel Butor. Em carta de maio de 1969, Haroldo dirá que «compact e mobile [de Butor]: de qualquer maneira, são ambos do melhor que se fez em texto francês moderno» (Oseki-Dépré *et al.*, 2022, p. 93). Já em 8 de junho do mesmo ano, acrescenta que o francês

[...] é o único dos novos romancistas realmente interessado numa nova ideia de texto (sua receptividade ao LIXO-LUXO do agosto – receptividade imediata – é uma prova disto). outro ponto importante: o relevo que confere ao problema da tradução. (Oseki-Dépré *et al.*, 2022, p. 71)

Conforme correspondência de 30 de abril de 1967, o aspecto formal do francês seria mesmo digno de um estudo comparativo com a poesia concreta:

aqui não se trata é obvio de influência, mas dos caminhos de uma linguagem comum que no brasil surgiam já nos primeiros anos da década de 50 [...] além de contribuir para quebrar a hipnose reverencial com que muitos, aqui, nesta nossa França antártica, se afoitam em celebrar no que vem de *lutèce* [...]. (Oseki-Dépré *et al.*, 2022, p. 63)

Não é à toa que Augusto de Campos, no estudo «A Prosa é ‘Mobile’» de 1963, posteriormente incluído na obra *À margem da margem*, analisa a espacialização tipográfica e as colagens do romance

de Michel Butor de 1962 a partir do «lance de dados» mallarmeano e da linguagem ideogrâmica poundiana (Campos, 1989). Tendo em conta esse aspecto formal das obras butorianas mais experimentais, Haroldo chega a aconselhar Inês a fazer o seu doutorado sobre o escritor francês. Promove-se aqui um movimento analítico típico da poesia concreta que poderíamos chamar de «narciso acha feio o que não é espelho»: a inovação linguística proposta por alguns autores do *nouveau roman* é digna de elogio por se assemelhar à proposta concretista brasileira.

Mas há mais. Voltando a carta de 8 de junho de 1967, Haroldo afirma:

parece-me, comparando a forma dele trabalhar com a nossa, que ele trabalha mais artesanalmente, em elaboração e extensão, enquanto nós, mais radicais, trabalhamos no sentido de uma compreensão violenta. o perigo dele é um certo decorativismo de alto coturno, o nosso: *le néant*, o silêncio. nesse sentido, somos mais os netos de mallarmé que butor (ainda representante do *littérateur* da tradição francesa). (Oseki-Dépré *et al.*, 2022, p. 71)

Se os elogios a Butor não chegam sem ressalvas⁶, pouco resta para os outros. Na verdade, nas cartas, apresenta-se a visão sobre os franceses que se perpetua dentro do grupo ao longo das décadas: a de que quase nada se salva da literatura gaulesa de então, especialmente a experimental. Por exemplo, em certo momento, o poeta declara que «os franceses (tipo garnier e chopin) não se livraram da gratuidade letrista». Sobre Jacques Roubaud, Haroldo afirma que se trata de alguém «muito simpático, muito interessante como ensaísta [...]; como poeta, não me convenceu: acho-o demasiadamente preso

⁶ Além de Butor, somente Maurice Roche e Francis Ponge salvam-se nos comentários de Haroldo sobre os franceses.

seja às formas tradicionais (o soneto), seja a uma semântica que não ultrapassa o simbolismo [...]. Já quanto ao espacialismo francês, os comentários são mais duros: «infelizmente, a poesia concreta, nas mãos de garnier e outros, não tem chance de ir muito adiante em solo francês (garnier é um poeta fraco, e isto conta, quaisquer que sejam as boas intenções...)»; «o décio tem um novo livro de poemas: *mallarmé vietcong*, que é também um chute nos diluidores franceses do *spatialisme*» (Oseki-Dépré *et al.*, 2022, p. 67).

2. O foco e as frustrações

Ao lado da crítica recorrente à qualidade da literatura francesa contemporânea, vista como pouco radical, Haroldo partilha com Inês outro interesse, a tradução da sua grande obra, *Galáxias*, em pleno processo de confecção no final dos 1960. Em 1967, havia uma possibilidade de tradução via o poeta francês Jean-François Bory, cujo contato ainda era insipiente⁷. Com ele, Haroldo chegou a traduzir o primeiro fragmento. Inês deveria ter papel fundamental para concretizar o projeto, o que é explícito já em abril de 1967, quando o poeta declara que «agradeceria muito sua colaboração [de Inês] com Bory no caso de minhas galáxias». (Oseki-Dépré *et al.*, 2022, p. 67)

Porém, nem tudo sairia como planejado.

Em carta de 21 de maio de 1968, Haroldo relata que Bory, além de não ambicionar mais publicar as *Galáxias* em francês, está a utilizar o texto de Haroldo em seus poemas:

encontro o último livro de bory, lançado faz pouco (ainda não me mandou um exemplar e não sei se mandará...), e qual não foi a

⁷ Jean François Bory, juntamente com Julien Blaine, são dois poetas responsáveis pela revista *Approches*, que se interessaram pelo concretismo e, particularmente, por Haroldo de Campos.

minha surpresa: o livro de bory, embora diverso enquanto aspecto gráfico e fraco no seu todo, usa semcerimoniosamente de várias frases e temas da minha prosa na versão francesa, sobretudo das páginas vertidas por bory com mais de 80% de revisão minha!... acho, por tudo isto, que é urgente publicar meu texto em francês, pois os picaretas existem no brasil e fora dele. (Oseki-Dépré *et al.*, 2022, p. 79)

O pior foi que não foi ocasional o que se passou com Bory: plagiadores despudorados reproduziam os procedimentos, os conceitos e os temas das galáxias em francês como se fossem inéditos, tal como os grupos de *rock* ingleses do mesmo período faziam com as canções dos *bluesmen* estadunidenses. Afinal, quem na França lia na língua de Camões para identificar o cópia? Como solução, o melhor seria uma publicação integral, e em francês. Porém, até a publicação de *Galaxies*, a obra de Haroldo estaria vulnerável, pois o português, segundo Haroldo, era «ainda, hélas, *le tombeau de la pensée*» (Oseki-Dépré *et al.*, 2022, p. 79).

Episódio semelhante vai se repetir com Philippe Sollers, cuja prosa Haroldo identificava, a princípio, como «importante». Na mesma carta de 21 de maio de 1968, Haroldo afirma:

por uma coincidência, conversei muito com o todorov sobre o sollers (para mim, os poetas de tel quel são tradicionais, porém a prosa, em especial de sollers, é importante); cheguei a defender o drame diante da censura amigável de «artificialismo» que lhe fazia todorov (falta de «violência», da violência que há em artaud, dizia todorov). mas o sollers realmente não me conhece: estou há muito para lhe mandar materiais, coisa que até agora não fiz (vou remeter a ele a edição alemã de trechos das galáxias). (Oseki-Dépré *et al.*, 2022, p. 78)

Haroldo despreza desde sempre a poesia telqueliana, como fica explícito na mesma carta, quando chega a dizer que «os poetas telquelianos, antes do que netos, me parecem os avós do mallarmé do *coup de dés* [...], o mais jovem dos poetas franceses de hoje, *sans doute* [...]» (Oseki-Dépré *et al.*, 2022, p. 78). Sollers, porém, era sempre visto com bons olhos, tanto no profissional como no pessoal. Em carta de 19 de abril de 1969, por exemplo, Haroldo relata que Sollers disse-lhe «ter gostado muito de meus textos [*Galáxias*] e elogiou bastante sua tradução [de Inês]» (Oseki-Dépré *et al.*, 2022, p. 79). De fato, até então, a relação era amistosa. Em 2 de maio de 1969, Haroldo declara:

almocei com sollers, kristeva e roche: tudo muito cordial... eu transito por aqui como um brasileiro meio bizarro e enciclopédico que houvesse caído do planeta marte... de qualquer modo, tenho sido recebido de braços abertos em toda parte (e mesmo disputado pelos grupos...) o que me facilita tudo. (Oseki-Dépré *et al.*, 2022, p. 93)

Apesar das tentativas em direção a *Tel Quel*, a publicação das traduções francesas das *Galáxias* na revista de Sollers não vingou, e Haroldo decide publicar em setembro de 1970 os fragmentos no número 6 da revista *Change*⁸, que se opunha, a seu modo, ao que nomeava «ditadura estruturalista» e ao textualismo de *Tel Quel*, propondo um questionamento da concepção, das formas e das práticas literárias, através da criação e da tradução⁹. Tais fragmen-

⁸ De início, seis fragmentos foram publicados: «e começo aqui», na já referida tradução de Bory e Haroldo; «multitudinous seas», «no jornalário», «reza calla y trabaja» e «açafraão», em tradução de Inês Oseki-Dépré; e «vista dall'interno», em tradução de Violante do Canto e Marco Antonio Amaral Rezende (Collectif Change, n. 6, 1970, pp. 61-67).

⁹ Sobre a querela entre as revistas, ver o texto de Boris Gobille, «La guerre de *Change* contre la 'dictature structuraliste' de *Tel Quel*. Le 'théoricisme' des avant-gardes

tos, porém, segundo o próprio, serão a pá de cal na relação com *Tel Quel*, pois «parecem já ter ‘nutrido o impulso’ do Sollers para, pelo menos, 3 livros (como se poderá cronologicamente verificar com pouca dificuldade...)» (Oseki-Dépré *et al.*, 2022 p. 129). Esses três livros aos quais Haroldo faz referência provavelmente são as obras *Lois*, de 1972, *H*, de 1973, e *Paradis*, de 1981, publicadas pela Seuil. Quanto a esta última, trechos do romance saíram em *Tel Quel* entre 1974 e 1982, um segundo volume saiu em 1986 pela Gallimard e uma edição única com os dois volumes foi publicada em 2001, pela mesma editora. Em número especial sobre *Finnegans Wake* organizado por D. Hayman e E. Anderson, de 1977 (que conta também com a participação de Sollers), Haroldo comenta, no artigo «Sanscreed latinized: the *Wake* in Brazil and Hispanic America», que depois do romance *Nombres*, de 1968, o escritor francês não trouxe maiores inovações em termos de «textura lexical» (Campos, 1977, p. 59). Posteriormente, Haroldo sugere a correlação mais do que intertextual entre *Galáxias* e *Paradis* ao final do seu artigo já clássico «Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira»: «Considere-se, agora, o joyceano e galático *Paradis* de Philippe Sollers, subsequente (*tacitamente tributário...*)» (Campos, 2010a, p. 254, destaque nosso). Mais recentemente, um cotejo cuidadoso entre as duas obras foi realizado por Sandra Ragueneau em «Resposta-responso de Philippe Sollers a Haroldo de Campos, ou as coincidências íntimas entre *Galáxias* e *Paradis*», em que a autora, nos derradeiros parágrafos, lança a pergunta cabal:

por que, enquanto que Sollers publica, alguns anos depois, após a entrega do manuscrito de *Galáxias* [por Haroldo], uma obra cujos princípios de escrita, referências, estrutura estão em profunda

littéraires à l'épreuve de la crise politique de Mai 68» (Gobille, 2005, pp. 73-96).

ressonância com esta última, não respondeu a Haroldo de Campos, nem pela negativa? (Raguenet, 2014, p. 193)

Depois dessa apropriação, o contato com *Tel Quel*, nas cartas ou na crítica, é mínimo. Haroldo continua o diálogo intelectual com a amiga e pesquisadora ligada ao grupo francês Leyla Perrone-Moisés, que foi durante muito tempo uma espécie de embaixadora telqueliana no Brasil, mas nunca mais soltou uma única palavra elogiosa a Sollers, seja na correspondência, seja nos artigos publicados em livro ou em jornais. Já Kristeva, outra expoente telqueliana e companheira de toda a vida de Sollers, surge sempre *en passant* e sobretudo quando a questão da intertextualidade é trazida à baila, assim como Barthes, que ganha um texto de Haroldo quando de sua morte¹⁰. Lacan, por sua vez, de cujos «mundo» e «bruxarias» Haroldo dizia-se «distanciado e afastado» (Oseki-Dépré *et al.*, 2022, p. 138), é ressuscitado em dois textos, um em 1990, «O afreudisiaco Lacan na galáxia de lalíngua (Freud, Lacan a escritura)», e outro de 2001, «O poeta e o psicanalista: algumas invenções linguísticas de Lacan»¹¹.

3. A década de 80

Não é leviano afirmar que os anos 1980 foram um momento de inflexão do pensamento haroldiano, o que está diretamente ligado ao afastamento do mundo europeu. Nesse período, a França já vivia a ressaca dos movimentos dos anos 1960 e 1970, o que é atestado pelas revistas literárias de então: antes protagonistas no meio lite-

¹⁰ Ver a entrevista de Haroldo de Campos «Sobre Roland Barthes» em *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. pp. 119-126.

¹¹ Ambos presentes em *Segundo Arco-íris branco* (2010b, pp. 227-262).

rário francês, publicações de grupos como *Change* e *Tel Quel* foram esmorecendo, seus artífices foram perdendo o ar de novidade e inovação, e seus autores de toda hora foram saindo em publicações diversas, mais artesanais, sem uma agenda preestabelecida ou um ar de unidade. Um exemplo é a revista *Banana Split* (1980-1990), que passa a ser um dos principais veículos de publicação dos poetas concretos na França, ou *Impressions du Sud*, publicação dirigida por Jean-Jacques Boïn entre 1983 e 1993¹².

Ao mesmo tempo em que ocorre esse arrefecimento do lado francês, o momento de decadência das ditaduras latino-americanas a partir do final dos anos 1970 – cujo caso brasileiro ganhou a alcunha de Elio Gaspari mais do que pertinente de *ditadura acabada* (2016) – estimula o diálogo de Haroldo com escritores de língua espanhola, tanto da América quanto da Europa. Em 1981, Haroldo relata:

Quanto aos contatos franceses: estão algo distantes. Mantenho um intercâmbio mais próximo com Severo Sarduy e Saul Yurkievich (este último argentino, que aproximei do grupo de *Change*), ambos, como v. sabe, residentes em França. [...] Severo escreveu um lindo ensaio sobre a minha poesia, publicado na ed. brasileira de meu último livro SIGNANTIA: QUASI COELUM. (Oseki-Dépré *et al.*, 2022, p. 143)

A referência na correspondência a autores que falam espanhol não para em Sarduy e Yurkievich, estendendo-se a Emir Rodríguez Monegal, Octavio Paz, Julio Cortázar, Eduardo Milán, Manuel Ulacia, Andrés Sanchez Robayna, Lezama Lima e César Vallejo – sem falar naqueles estudados ou traduzidos por Haroldo depois de 1976.

¹² Outros exemplos são *Détours d'Écriture* (1976-1992), *Doc(k)s* (1976-2007), *Poésie* (1977-) e *Luna Park* (1974-1986 e 2003-2011).

Nas cartas, sobre a poesia nos países hispânicos, Haroldo ainda acrescenta: «atualmente, meus trabalhos em espanhol estão sendo vertidos por jovens poetas, Eduardo Milán, Manuel Ulacia, Andrés Sanchez Robayna – este último espanhol, também excelente ensaísta, professor na Univ. de La Laguna, Canarias» (Oseki-Dépré *et al.*, 2022, p. 149). Essa guinada não advém, contudo, apenas da frustração com os escritores do velho mundo (pois os espanhóis estão lá, sendo prestigiados), mas de uma reelaboração por parte de Haroldo da escrita da história da literatura brasileira, uma perspectiva que refuta a tese candidiana de que a literatura brasileira seja um «galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas» (Candido, 2007, p. 11),

«até porque, em seu melhor momento do período colonial [...], a real vinculação de nossos escritores era com a Espanha barroca e não com Portugal», ou seja, «com a exuberante literatura do segundo “Siglo de Oro” castelhano», em especial com Gôngora e Quevedo, mestres comuns de nosso singularíssimo Gregório de Mattos e Guerra, o *Boca do Inferno*, e do mordente satírico peruano Juan del Valle y Caviedes, *El Diente del Parnaso*, embora o primeiro escrevesse em português (mosqueado, por vezes, de voluntários castelhanismos) e o segundo no espanhol da metrópole. (Campos *apud* Wrobel, 2016, p. 89)

Entre os anos 1980 e 1990, período final da sua produção, Haroldo ficaria conhecido pelas traduções de trechos da *Bíblia* e da *Ilíada* de Homero, mas é menos notório o fato de ter sido este o momento em que o poeta direcionou suas forças para verter ao português e produzir ensaios justamente sobre escritores de língua espanhola, sobretudo latino-americanos, sendo os maiores exemplos *Transblanco* (Campos *et al.*, 1986) e o seguimento hispânico de *O Segundo arco-íris branco* (2010b). Tal deslocamento do foco

de interesse é exposto no texto de 1984¹³, já um clássico nos dias de hoje, «Poesia e modernidade: Da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico»:

A poesia «pós-utópica» do presente (que não necessita mais, para definir-se, de recorrer a uma «oposição dominante», seja a um dado passado, seja a si mesma, conforme requeria o esquema característico do conceito de modernidade em seu processo histórico-evolutivo de autoafirmação) tem, com poesia da agoridade, um dispositivo crítico indispensável na operação tradutória. (Campos, 1997, pp. 268-269)

Aqui, descortina-se como movimentos pós-1950 perderam o sentido de ser, tornando-se, de certo modo, obsoletos, pois *na agoridade* da ocasião da *década perdida* sob a égide de uma *ditadura acabada*, não há mais utopia, consumida que fora pela vigência dos regimes autoritários. Para retomarmos as palavras de Haroldo em entrevista, «a ‘programação do futuro’ das vanguardas dá lugar a uma prática poética de reciclar todos os recursos do passado relativos a cultura, a fim de reproduzi-los, «em condições e combinatórias novas, no seu ‘presente de criação’» (Oseki-Dépré *et al.*, 2022, p. 308). A tradução, evidentemente, é peça chave nessa equação, pois lida diretamente com o remodelamento da tradição. Mas gostaríamos de salientar aqui outro aspecto da obra de Haroldo inerente a essa revisão do fazer poético e da história literária e que nem sempre é trazido para o debate: a releitura haroldiana do Barroco.

¹³ Esse fato foi antes salientado por Simone Homem de Mello na apresentação do livro de cartas. Para a pesquisadora, a essas mudanças por parte de Haroldo nos anos 1980 (fim da ditadura, arrefecimento do campo literário vanguardista gaulês, desilusão com figuras proeminentes do cenário francês) soma-se a intensificação das reflexões sobre a tradução literária, o que estaria conectada, por sua vez, à vida docente do poeta na PUC-SP, de 1973 a 1989 (Oseki-Dépré *et al.*, 2022, p. 30).

Segundo o poeta-crítico-tradutor, as literaturas das Américas, por surgirem com o Barroco, não tiveram infância, já tendo nascidas adultas, pois falantes do código retórico barroco. Fenômeno ainda a ser estudado com mais profundidade, é muito provável que essa transformação do pensamento de Haroldo – cujo incidente mais conhecido no Brasil é o livro *Sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos* (1989) e a conseqüente polêmica com Antonio Candido – esteja conectado justamente ao fim das ditaduras. Explico-me: o interesse de Haroldo pela interlocução crescente com autores latino-americanos e a escrita de uma história literária em comum das Américas baseada na ausência de uma origem parece ter sido uma réplica à imposição feita pelas ditaduras latino-americanas de diferentes tipos de silenciamentos: o humano (tortura e assassinatos), o social (proibição de organizações sociais), o trabalhista (proibição do direito à greve) e o político (fim das eleições diretas e do direito à livre expressão), entre outros. Essa política de esquecimento coletivo em diversas instâncias e em diversos países teria instigado Haroldo (mas não só ele) a pensar a produção latino-americana em conjunto e, mormente, a pensá-la a partir da noção de ausência: a literatura na América Ibérica seria marcada pela falta de um começo, de um ponto zero, sendo «uma espécie de partenogênese sem ovo ontológico», nas palavras de Haroldo (Campos, 2010a, p. 240). O princípio da *agoridade*, portanto, seria um mecanismo de sobrevivência (ou quase) para nutrir um presente em falta de poesia/história/memória, já que dilacerado por tantos anos de ausências arbitrárias e forçadas.

Considerações finais

Haroldo de Campos foi, sem dúvida, uma das figuras que mais inspiraram e movimentaram a discussão sobre o barroco e o neo-barroco americano no Brasil. Durante toda a sua vida, criou uma

rede densa de contatos com escritores e artistas de todo o mundo e contribuiu de forma decisiva em importantes aproximações. Nesse sentido, a contribuição da leitura de Haroldo nas cartas descortina os caminhos, relacionados ao campo literário francês, de frustrações e plágios, de congratulações e pequenas euforias. Vemos ali a França passar de um local cuja produção literária é considerada desinteressante e transformar-se no local de moradia dos amigos queridos, como a tradutora Inês Oseki-Dépré e o poeta Jacques Roubaud, que passa de poeta «conservador» na década de 1960 à «figura mais importante da atual poesia francesa, seguido (talvez) pelo M. Deguy (mas na frente deste)», em carta de 14 de novembro de 1999 (Oseki-Dépré *et al.*, 2022, p. 241). O distanciamento dos gauleses é *também* um ir ao encontro do mundo hispânico, um movimento, como aponta a pesquisadora Jasmin Wrobel (2016), de combate à condição periférica dos países latinos em relação aos centros culturais mundiais e a falta de intimidade entre a América Latina hispânica e a lusófona.

Referências Bibliográficas

- Campos, A. de. (1989). A Prosa é «Mobile». In *À margem da margem* (pp. 23-34). Companhia das Letras.
- Campos, H. de. (1977). Sanscreed latinized: the Wake in Brazil and Hispanic America. In E. Anderson (Ed.), *TriQuarterly – In the Wake of the Wake* (pp. 54-62). Northwestern University Press, (38).
- . (1989). *Sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Fundação Casa de Jorge Amado.
- . (1997). Poesia e modernidade: Da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In *O arco-íris branco* (pp. 243-271). Imago.
- . (2010a). Sobre Roland Barthes. In *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária* (pp. 119-126). Perspectiva.
- . (2010a). Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária* (pp. 231-255). Perspectiva.
- . (2010b). *O Segundo arco-íris branco*. Iluminuras.

- Campos, H. de & Paz, O. (1986). *Transblanco – em torno a Blanco de Octavio Paz*. Guanabara.
- Candido, A. (2007). *Formação da Literatura Brasileira (Momentos Decisivos)*. Ouro sobre Azul.
- Collectif Change. (1970). *Change*, Seuil, (6).
- Gaspari, E. (2016). *A Ditadura Acabada (1976-1984)*. Intrínseca.
- Gobille, B. (2005). La guerre de Change contre la «dictature structuraliste». *Tel Quel*. Le 'théoricisme' des avant-gardes littéraires à l'épreuve de la crise politique de Mai 68, pp. 73-96. <http://www.ieeff.org/changecontretelquel.pdf>. Último acesso em: 12 out. 2021.
- Oseki-Dépré, Inês *et al.* (2021). *Cartas de Haroldo de Campos a Inês Oseki-Dépré (1967-2003)*. Editora UFRJ. [manuscrito].
- Raguenet, S. (2014). Resposta-responso de Phillippe Sollers a Haroldo de Campos, ou as coincidências íntimas entre Galáxias e Paradis. In V. Lins *et al.* (Org.), *Interpretações literárias do Brasil moderno e contemporâneo* (pp. 171-196). 7Letras.
- Wrobel, J. (2016). Partenogênese sem ovo ontológico. A função catalisadora da discussão sobre o (neo)barroco nos intercâmbios interamericanos. *Remate de Males*, 36(1), pp. 85–103.
- . (2018). Cicatrizes Textuais E Um Encontro Escuro-Luminoso: Seguindo Os Passos De Haroldo De Campos Pela Europa (1959-1964). In J. Wrobel (Org.), *Roteiros de palavras, sons, imagens: os diálogos transcriativos de Haroldo de Campos* (pp. 173-199). TFM. https://www.academia.edu/37454996/Cicatrizes_textuais_e_um_encontro_escuro_luminoso_seguindo_os_passos_de_Haroldo_de_Campos_pela_Europa_1959_1964_. Último acesso em: 10 out. 2021.

(Página deixada propositadamente em branco)

«POR ISSO ESCREVO RESCREVO CRAVO NO VAZIO OS GRIFOS DESSE TEXTO... E VOLTO E REVOLTO POIS NA VOLTA RECOMEÇO». CONSIDERAÇÕES SOBRE AS FORMAS DO BARROCO EM HAROLDO DE CAMPOS

«POR ISSO ESCREVO RESCREVO CRAVO NO VAZIO OS GRIFOS DESSE TEXTO... E VOLTO E REVOLTO POIS NA VOLTA RECOMEÇO». CONSIDERATIONS ON THE FORMS OF BAROQUE IN HAROLDO DE CAMPOS

Maria Aparecida Fontes

Università Degli Studi di Padova,
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari
<https://orcid.org/0000-0001-9023-2515>

RESUMO: Proponho uma reflexão acerca do projeto estético de Haroldo de Campos como uma singular prática barroca cuja leitura e uso dos códigos rebuscados surgem, em particular, em dois livros distintos entre si: a monografia sobre o poeta do século XVII Gregório de Matos e o livro-ensaio *Galáxias* (1984), mas também em muitas de suas transcrições. O poeta-crítico paulistano, ao apropriar-se da historicidade de textos fontes e longe dos paradigmas europeus que distinguem original e cópia, subscreve, em *Galáxias*, os signos das tradições literárias, repensados e relidos como uma espécie de «arte da contraconquista», enquanto transcrições assentadas na compreensão de uma escritura criativa brasileira e na convergência de vozes díspares e ex-cêntricas, compostas de signos em constante reelaboração e ressignificação. Nesta perspectiva, trata-se de interrogar ainda como esse jogo astuto

e rebuscado da re-criação de estruturas formais (barrocas) é capaz de produzir um pensamento crítico que amplia a possibilidade de indagar sobre o passado e suas relações com o presente.

Palavras-chave: Haroldo de Campos, (neo)barroco, neovanguarda, transcrição, poesia.

ABSTRACT: I propose a reflection on the aesthetic project of Haroldo de Campos as a singular baroque practice whose reading and use of exquisite codes appear, in particular, in two distinct books, namely the monograph on the seventeenth-century poet Gregório de Matos and the book-essay *Galáxias* (1984), but also in many of his transcreations. By appropriating the historicity of source texts and far from the European paradigms that distinguish original and copy, the poet-critic from São Paulo subscribes to the signs of literary traditions in *Galáxias*, rethought and reread as a kind of «counter-conquest art», as transcreations based on the understanding of a Brazilian creative writing and on the convergence of disparate and ex-centric voices, composed of signs under constant re-elaboration and resignification. Under this perspective, it is also a matter of questioning how this astute and far-fetched game of re-creating formal (baroque) structures is capable of producing critical thinking that expands the possibility of inquiring about the past and its associations with the present.

Keywords: Haroldo de Campos, (neo)baroque, neovanguard, transcription, poetry.

1. Cenas da «origem»

Um dos primeiros autores a propor, em 1955, o conceito de neobarroco no Brasil, Haroldo de Campos ocupa hoje um lugar privilegiado na história do barroco no século XX, postulando, já no final da vida, outra categoria denominada de «transbarroca». Mais do que uma questão historiográfica, como bem acentuou Flora

Süssekind, «cabe à reflexão sobre o barroco função singularmente abrangente em sua obra. Função auto-expositiva, de saída, de uma tensão estrutural entre economia e proliferação, entre concreção e ‘vertigem lúdica’, Mallarmé e Góngora» (2010, p.15), em que se percebem, já nos rastros explicativos que atravessam tanto seus ensaios teóricos quanto seus poemas, as tematizações diversas do barroco, i.e., polarizações que vão guiá-lo na visão do «novo» e na revisão do «antigo», seja no plano literário que cultural, explorando as possibilidades linguísticas e formais do (neo)barroco até o extremo limite, plasmando-as em *Galáxias* [2011(1963-1974)], constelações textuais em contínuas explosões estelares. Esse percurso intelectual e artístico talvez possa ser resumido nas belíssimas palavras de Jacó Guinsburg que dizia ser Haroldo

‘um aventureiro do espírito em busca da fala perdida do entendimento humano’. Pois, no âmago de seu projeto [...] não é descabido discernir a visão de uma alma de um humanista empenhado em descobrir na transcrição de seus signos a face não apenas oculta, mas inteira da humanidade. (Guinsburg, 2017, p. 85)

Se tudo no mundo começou com um «sim», como já desconfiara Clarissa Lispector, talvez esse encontro entre «moléculas» que dão vida a um possível «começo» tenha acontecido quando Eugen Gomringer, ao dizer «sim» ao projeto de um poema constelar de Mallarmé, compõe o poema «Do verso à Constelação» (1955) e lança a ideia da construção estrelada que, por sua vez, será acolhida por Haroldo para reconfigurar um campo literário dialógico e relacional. Não é fortuito, portanto, que a ideia «constelar» (e de universo) torne-se a base de toda a sua obra, revelando-se no céu negro estrelado dos poemas e no fundo negro da página, ou em alguns títulos de seus livros mais significativos como *Xadrez de estrelas* (1949-1974),

Signância quase céu (1979), *Galáxias* (1963-1974), nos estudos da poética bíblica *Bere'Shith A cena da origem* (1993) e em dois estudos críticos *O arco-íris branco* (1997) e *O segundo arco-íris branco* (2010). Se parte da palavra encantatória à palavra desencantada e desta à palavra «errante da escritura», três momentos do percurso textual de Campos, assinalados por Benedito Nunes, que, a meu ver, se limitam ainda à fase anterior aos anos 1980. A consciência reflexiva acerca da linguagem poética, que já se verifica nas composições de *Auto do Possesso*, *A cidade*, *Tbálassa*, *Ciropédia ou a Educação do Príncipe*¹, *As Disciplinas*, *O â mago do ô mega* e *Fome de Forma e Forma de Fome*, que compõem a coletânea *Xadrez de estrelas*, impõe a Haroldo de Campos a necessidade de revisão da estrutura tradicional dos versos que, aos poucos, se decompõem em unidades ritmo-semânticas, espaçadas, para depois, praticar o que Benedito Nunes chamou de «jogo irônico que o conhecimento reflexivo permite» (1979, p.143), em particular, a partir de um enfoque que privilegia a aliança entre função poética e metalinguística enquanto dominante lúdica ou crítico-estrutural.

Até compor a sua *Fenomenologia da composição*, os momentos mais intensos desse percurso talvez sejam os poemas que compõem *Tbálassa Tbálassa* e *As Disciplinas*, escritos entre 1951-1952. No poema «Orfeu e o Discípulo», por exemplo, há uma consciência cada vez mais profunda da historicidade da linguagem que determina a

¹ Em uma entrevista a J. J. de Moares, em 1984, publicada no Caderno de Programa e Leituras do Jornal da Tarde (*O Estado de S. Paulo*) Haroldo de Campos explica a importância de alguns poemas para o seu percurso literário: «Poema de formação, a *Ciropédia*, uma «lira» dos meus vinte e poucos anos, representa, no curso do meu trabalho, uma espécie de retrato do Artista quando Jovem»: a descoberta e o aprendizado da poesia, a erótica da linguagem como exploração das modalidades do visível, do audível, do tátil. Publicado em 1955 (em *Noigandres* 2), o poema traz também uma epígrafe em alusão ao *Ulysses*, de Joyce: «Você acha minhas palavras obscuras. A escuridão está em nossas almas, não lhe parece?». Nesse, 'a prosa-poema', semeado de palavras-montagem, estruturado em segmentos rítmicos-prosódicos, encontra-se, por assim dizer, a 'pré-história' barroca da poesia de Campos, retomada, posteriormente, na «escritura galáctica» (2006, p.270).

sua impossibilidade de dissolução entre a exploração de seus limites e a plurissignificação. Assim, o Orfeu dessacralizado emerge dos inferos da linguagem à superfície da folha em branco para guiar o poeta e o jogo tenso das novas conexões verbais, que resultam da disposição caligrâmica dos versos e da releitura da tradição como «criação e crítica»²:

Mestre do Jogo

O R F E U

Com tochas de resina

Penetro Teus Umbrais

E incendeio o caminho

[...]

Mestre do Jogo

O R F E U

Retoma Teu domínio

Faisão noturno frente ao Sol

Cabeça

Decepada

Cântaro

Que o azul não torna mais repleto. (Campos, 1976, pp. 59-61)

O caligrama é ainda introduzido nos poemas seguintes: «A Naja Vertebral» e «A invencível armada», aqui o poeta paulista fratura os versos e vai dissolvê-los completamente nos brancos e na negritude das páginas, para depois recompô-los numa arquitetura programática, a exemplo de *O â mago do ô mega*, *Fome de Forma* e *Forma de Fome*, poemas inseridos em *Fenomenologia da Composição* e elaborados segundo a perspectiva concretista, sob o efeito dos mecanismos de

² Inspirado nessa prática, Campos vai publicar, em 1962, o ensaio «Da tradução como criação e crítica». Veja-se (Campos, 2006, pp.31-48).

objetivação verbal e das experiências descobridoras da realidade textual, momento que, conforme Benedito Nunes, corresponde ao desencantamento das palavras (1979, p.143). A passagem entre *Forma e Fome*, assinalada por João Alexandre Barbosa, é uma passagem de «servidão» porque o criador, trabalhando com a reversibilidade, é, ao mesmo tempo, senhor e servo da linguagem» (Barbosa, 1979, p.19). Todavia, o auge da crise do verso, que inclui ainda as composições de *Lacunae*, *Excritura*, *Tatibitexto* e *Exit*, culmina com o movimento «errante da escritura» no livro de ensaios *Galáxias*, concluído em 1976, já desembaraçado do enredo metafísico no qual se implicara o poema experimental da fase de militância concretista.

Esse percurso textual vai de 1949 a 1974, i.e., da lírica estruturada pela magia verbal à proliferação labiríntica da escritura que compõe o livro de poemas *Xadrez de estrelas*, cujo título é uma incursão no terreno barroco de Padre Antônio Vieira que também andou atentando para a escrita estelar no famoso *Sermão da Sexagésima*. Vieira polemizara com pregadores rivais, por comporem sermões em «xadrez de palavras» quando, segundo suas próprias declarações, Deus não fizera o céu em «xadrez de estralal». Nesta dissimulada negação, ele teria descrito e afirmado o seu próprio estilo ao usar a figura de linguagem litote, revelando, conforme Haroldo, um «enxadrismo estelar desautorizado e uma prática na qual o movimento das peças no tabuleiro sintático deixa perceber, ao lado da pulsão lúdica, o incontestável «descortino lúcido do jogador» (Campos, 2010, p.49). Quem lê *Xadrez de estrelas*. Percurso Textual, 1949-1974, diz Alexandre Barbosa:

há de ter apreendido uma ralação básica, muitas vezes deixada à margem pelos críticos de Haroldo de Campos, a relação entre a linguagem da poesia [...] e a leitura, pelo poeta, da tradição. Não a leitura do ensaísta [...], mas aquela que vai se fazendo na própria composição (Barbosa, 1979, p. 15),

por isso, o poema enquanto leitura da tradição não é aquele feito [apenas] pelo ensaísta, mas pelo «enxadrista, já incluso, como *persona* [e.g.] no *Auto do Possesso*» (Ibid.): «Modera, ó bispo noturno /A faina em meu tabuleiro /E atende: um poeta nasce /Nos bulbos do mês de agosto» (Campos, 1976, p.33).

Xadrez de estrelas parece, então, antecipar tanto a matriz neobarroca de sua poética madura, cuja função «autoexpositiva» aduz a tensão estrutural entre economia e proliferação das palavras, concreção e vertigem lúdica, quanto boa parte das suas reflexões críticas sobre o barroco na literatura em que é possível vislumbrar uma espécie de explicação do próprio método de composição que encontra também suas razões na «Razão antropofágica, ou melhor, no «Coup de Dents» de Oswald de Andrade, uma espécie de ideia desconstrutora do logocentrismo que nutre o barroco e ressintetiza quimicamente as culturas por um impetuoso e incontestável metabolismo da diferença. Voltar ao barroco, numa espécie de recomeço, equivalia, assim, a reler toda a tradição, tanto as nacionais (brasileira, latino-americana, alemã, italiana, etc.), quanto as continentais. Essa releitura deveu-se, em particular, a uma necessidade imperiosa (estética, cultural, política, filosófica) de revisar e até de reinventar a história do moderno, o que supunha, por sua vez, inventar também uma «saída» para o pensamento estético do século, uma saída que pudesse trazer para o centro (e às margens) da produção artística e cultural a imagem, a linguagem e a temática do começo. Assim, Haroldo de Campos, cuja obra, muitos anos depois, fará do barroco a «origem» ou a «não-infância» sequestrada da literatura brasileira, empreende esta tarefa a partir da invenção do neobarroco como uma arte que evoca uma tradição «revolucionária».

O barroco como «máquina de leitura» já se tornara, após a Segunda Grande Guerra, um terreno adequado para esse objetivo, pois, desde o início, ao revisar os fundamentos da arte ocidental, fizera do «original» um problema complexo, procurou estabelecer

relações (im)prováveis entre tradição e ruptura, cuja função era repensar a materialidade da arte e voltar às origens da forma. A invenção do neobarroco ocorre também, quase simultaneamente, na Itália, onde Gillo Dorfles (1975) faz do barroco uma ferramenta para revisar a arquitetura moderna. Em todos os casos, o barroco coincide com momentos de ruptura e supõe a instauração de uma válvula de escape para a arte do presente. Haroldo já tinha aprendido com Ezra Pound como «transformar o passado em algo novo (*Make it New*), como tirar dele o impulso criador» (Campos, 1968, p.65) que envolvia uma interpretação crítica do legado da tradição através de sua ótica integrado no presente. «A tradição é uma coisa aberta», explica Haroldo em *Traduzir e Trovar*, e «Não pode ser deixada à custódia sedentária de curadores acadêmicos sem faro do fazer criativo» (Ibid). Ela só pode ser re-pensada a partir de um «princípio-realidade» ancorado no presente – na «agoridade».

De fato, os teóricos da arte insistem em articular a «origem» às novas práticas artísticas das experiências neovanguardistas, tal como os *nuovissimi*, reunidos em torno da revista milanesa «Il Verri», e os concretistas que usavam uma nova linguagem plástica e poética tão internacional quanto carregada de inflexões nacionais e regionais, a partir das quais faziam confluír suas ideias em torno do que era «novo». Neste período, o (neo)barroco já era um conceito de diferença, de subversão de valores estéticos hegemônicos. Isto porque os protagonistas das releituras da tradição empreenderam uma tarefa que, não obstante as diferenças substanciais, tinha uma característica comum, i.e., redefinir as possibilidades de sustentar a «negatividade» da arte depois do esgotamento do modelo de vanguarda, incluindo neste ofício o resgate da experiência das Vanguardas históricas e tornando-as, de certo modo, herdeiras do barroco / maneirismo. De fato, no ensaio, de 1984, «Poesia e modernidade. Da morte da arte à constelação. O poema

pós-utópico», republicado em *O arco-íris Branco* (1997), Campos retoma essa reflexão, advertindo que, «ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora [podia] sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis» (Campos, 1997, p.268) ou uma espécie de «arte no horizonte do provável» que, incorporando o relativo e o transitório, se comunica e se irriga mutuamente, numa espécie de «obra-constelação» que gira semanticamente em torno de si mesma e está sempre recomeçando, tal qual o poema «Un Coup de Dés», de Mallarmé.

A ideia das poéticas possíveis já estava implícita no breve ensaio «A obra de arte aberta», de 1955, publicado no *Diário de São Paulo*, no qual retoma a velha oposição (clássico-barroco) para redefinir os sentidos do moderno e as alternativas que se estavam abrindo naquele momento, quando, então, Pierre Boulez, em conversa com Décio Pignatari, anuncia a sua concepção de *obra de arte aberta*, como ‘barroco moderno’ (Campos, 1989b, p. 39). Haroldo, neste contexto do desenvolvimento da poesia concreta, propõe imediatamente, em seu texto-manifesto, os vetores que definiam o neobarroco, correspondente às necessidades «culturmofológicas da expressão artística contemporânea» (Campos, 1989b, p.39), i.e.: a estrutura pluridivida ou capilarizada, o poema-constelação, o espaço-tempo, o silêncio (contrapondo som e silêncio), a *durée* bergsoniana, a noção visual do espaço gráfico, a organização circular da matéria poética, o cosmo metafórico, a sintaxe experimental, o círculo vico-vicioso, o verbo-voco-visual.

É importante notar que, no meado do século XX, o Brasil emerge enquanto território privilegiado para a reinvenção da arquitetura do pós-guerra através da genialidade criadora de Oscar Niemeyer, defensor do «racionalismo orgânico», cuja obra, difundida não só no Brasil, mas na Itália e em outros países da Europa, tornou-se referência para as reflexões sobre o neobarroco e para a *tropicalisation de l’architecture moderne*. Na França, a prestigiosa revista

*L'Architecture d'Aujourd'hui*³ dedica o número 13-14 de 01 de setembro de 1947 ao Brasil, em particular, ao «barroco brasileiro». Chama-se a atenção para o tratamento dado à relação entre interior/exterior e para a sinuosidade neobarroca das formas das obras de Niemeyer, um marco atribuído à arquitetura brasileira na libertação daqueles módulos extremamente rígidos, fixados pelo racionalismo arquitetônico do início do século XX. Certamente porque o arquiteto brasileiro soube modelar o esquematismo cerebral lecorbusiano, enfatizando-o com a ductilidade plástica, tão ignorada pelo temperamento europeu. O Brasil é, nesse momento, o centro de confluência, travessia e a abertura para uma outra experiência do moderno. As obras do arquiteto brasileiro produziram um impulso renovador, servindo de referência barroca do modernismo arquitetônico internacional. Além disso, uma das razões da relevância histórica da arquitetura brasileira foi a de estabelecer uma relação, quase indistinta, entre as artes plásticas e a literatura, comunhão que retorna à origem plástica do barroco. Nesse contexto, Haroldo de Campos deixa emergir de suas considerações a influência, na sua obra, dos projetos arquitetônicos de Oscar Niemeyer, sobretudo o conjunto da Pampulha e a construção de Brasília:

A circunstância era favorável. No Brasil edificava-se Brasília, a capital futurológica, barroquizante e construtivista a um tempo, de Lúcio Costa e Niemeyer. [...] Juscelino «reconheceu a dinâmica do sistema e visualizou a necessidade de considerar o futuro, não

³ Nas palavras de Gilles Ragot: O Brasil de Oscar Niemeyer desempenharia um rol não apenas exclusivo, mas fundamental: Comment expliquer un tel impact? Le numéro 13-14 de *L'Architecture d'Aujourd'hui* est, depuis 1939, la première livraison d'une revue française dédiée à un pays étranger. Le contenu éditorial s'appuie sur le travail de synthèse déjà réalisé par le Musée d'Art Moderne de New-York (MOMA) à l'occasion de la publication de l'ouvrage *Brazil Builds* et de l'exposition éponyme qu'il consacre à la nouvelle architecture brésilienne en 1943. [...] La réception de l'architecture brésilienne en France, et particulièrement à Royan, est donc en fait celle d'un double mouvement d'idée entre L'Europe et les Amériques (2005, p. 373).

o passado, como quadro de referência para guiar a ação governamental. A arte da Era Jusceliniana foi a arquitetura e seu artista por excelência foi o marxista Niemeyer [...]. Mas a então jovem poesia concreta [...] não poderia deixar de refletir esse momento generoso de otimismo projetual. Como o Plano Diretor de Brasília, nosso manifesto de 1958 intitulou-se *Plano piloto* e propunha «uma responsabilidade integral perante a linguagem, realismo total; contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonista, criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível; uma arte geral da palavra, o poema-produto: objeto útil». (Campos, 1997, p. 267)

Anos depois, em 1971, Campos publica, no Suplemento d'O *Estado de S. Paulo*, o artigo «Barroco em trânsito», posteriormente, republicado em *Operação do texto* (1976), e não fortuitamente com um novo título «Uma arquitetura do barroco» (2013) que aludia tanto ao percurso formativo do barroco quanto à sua arquitetura, explorando as aproximações entre as artes e um discurso poético organizado em constelações, ou constelatório, cujo desenho tivesse a forma de uma construção estelar capilarizada e disruptiva. Campos compara, assim, o barroco a uma «pérgula debuxada ao longo da história que a recolhe numa figura circular e espiralada, não como sucessão linear de eventos, mas como tropismo de formas que se entre-espelham» (Campos, 2013, p.149). Uma forma feita de contiguidades e analogias, e negadoras do centro.⁴ Tal proposta pressupunha

⁴ A grandeza do barroco, o que o distingue e singulariza entre as demais fases da história cultural do Ocidente, reside exatamente na unificadora força de dramaticidade e na simultânea tensão de organicidade que nele impulsionam, sustentam e tipificam a concepção tanto do seu artista, quanto do seu escritor. As coordenadas da linguagem de ambos desenvolvem-se a partir de equivalentes proposições estruturais que se resolvem através das mesmas categorias expressivas. Em algumas dessas permeiam e circulam todo o organismo barroco – o lúdico, o sensorial, o visual, o persuasório [...] (Ávila, 2019, p.14).

uma estrutura orientada pela construção dialética e constelar, que contemplasse não só o seu ofício de crítico e tradutor, mas também a sua poética pautada em arranjos permutacionais e paronomásticos, e nos jogos de combinações, nas repetições e diferenças.

A definição acerca do neobarroco é um momento de abertura teórica para Haroldo, e não é sem razão que *Galáxias*⁵ se apresenta, no *formante inicial*⁶, por meio de uma conjunção «e» («e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso»), indicando desde já que o começo parte de um ponto não como algo que vem antes, uma vez que não constitui um início. Em *Ora, direis, ouvir galáxias* (a glosa que fecha o livro), o autor sublinha que no fragmento inicial «A repetição anafórica da conjunção «e» – característica do raconto oral – dá ao movimento do texto uma escansão do versículo bíblico. Gênese (*bere'shith*) do livro» (Campos, 2011, p.119). Note-se que a cena da origem em *Bere'Shith* é substituída por uma cena do começo e, conforme Gonzalo Aguilar, a transcrição bíblica evidencia exatamente esse aspecto da origem e do começo tão fundamental para a escritura de Campos:

A lacuna aberta pela criação (como sugerido pelo infinitivo «começar» e o gerúndio «criando») só pode ocorrer, paradoxalmente, em um tempo sem começo nem fim. Para a cultura ocidental, nenhum ato está mais associado a uma origem fechada, intransitiva

⁵ O projeto original de publicação integral dos fragmentos galácticos era bastante incomum, previa um maço de folhas soltas dentro de uma caixa, de modo que o leitor pudesse lê-las como partituras musicais. A primeira edição integral de *Galáxias* é de 1984, publicada pela editora Ex-libris. As 50 páginas impressas se alternam com outras 50 páginas em branco e essa alternância entre páginas em branco e impressas lembra a proposta estética de Bashô. Há também claras influências de James Joyce e Guimarães Rosa, em particular na construção dos neologismos. Em 2004, foi publicada, pela Editora 34, a segunda edição do livro, organizado por Trajano Vieira, que inclui um CD «isso não é um livro de viagens», gravado na voz do próprio Haroldo de Campos.

⁶ Termo tomado de empréstimo à terminologia do compositor francês Pierre Boulez. Veja-se (Campos, 2006, p.269).

e absoluta do que a criação divina. A Bíblia não está apenas na origem, mas a narra de uma vez e para sempre: o começo do Gênesis é a gênese causal do mundo. Se Mallarmé diz que o mundo existe para terminar em um livro, a Bíblia responde que o mundo existe para derivar *do livro*. No ato transcriativo, Haroldo de Campos repete o texto original e nessa repetição o transforma retrospectivamente. (Aguilar, 2000)⁷

Haroldo de Campos considera a origem a partir da perspectiva do começo e faz dela um processo aberto a partir do qual se dá a consciência de que o discurso tem as suas próprias possibilidades, daí a cena do começo ser um modo de (re)configurar o passado. Em *Galáxias*, a insistência aliterativa e ecoativa que se verifica em «meço» parece associar-se a esta necessidade, i.e., de apropriar-se de um passado literário universal e de estabelecer um discurso com a tradição poética e isso é indissociável do estilo do sujeito-escritor de *Galáxias*. Daí também um começo que se dobra e se desdobra com a retomada sincrônica de obras e de autores (re)lidos e transcriados em cada palavra quando esta surge na propagação dos ecos em «eços». Segundo Perrone-Moisés, «o que fundamenta sua defesa de uma história sincrônica não é uma reflexão geral sobre o tempo e a história, mas a busca de uma dinamização da produção poética presente» (1998, p.37). Em *Galáxias*, o sujeito-escritor, sempre «recomeçando e rescrevendo», apropria-se da historicidade de textos fontes e longe das definições e paradigmas europeus que distinguem original e cópia, significante e significado, subscreve e subscrava os signos das tradições literárias. Por isso, é possível ler neste texto uma continuidade de algumas histórias (in)acabadas, o que torna o ato de escrever e rescrever um gesto, contemporaneamente, de ruptura e continuidade que recolhe os fragmentos da

⁷ Minha tradução.

tradição. Note-se que, em *Galáxias*, as palavras parecem impressas uma sobre as outras como «dactilonegam» e «ensimesma», e outras reimpressas como «escancárie» e «excrito», elas sobrepõem-se ao branco da página criando palimpsestos para o apagamento da escrita anterior, em «arabescos entre escrito e excrito», «emmimmesmando filipêndula de texto extexto» (cf. Campos, 2011, 18/10/67) e por isso torna-se necessário rescrever, cravar no vazio os grifos do texto. Neste fragmento galáctico, que começa com o verso «o que mais vejo por aqui neste papel é o vazio do papel se redobrando escorpião de palavras», o discurso afasta-se da legitimação da escritura e assume-se corrompido e a crítica do sujeito-escritor recai sobre a escritura que se esvazia do encantamento da fábula e, no papel, «só fica o finar da fábula o finir da fábula», porque «a fábula neste livro é um mero regime de palavras» (Campos, 2011, 13-16/7/69) e depois se recomeça...

Galáxias é, assim, um livro-ensaio singular, permeado por ambivalência e capaz de abrir espaço para a emergência de uma *tropologia* da «origem». Foi imaginado, segundo seu próprio autor, no extremo da poesia e da prosa, como uma pulsão bioescritural em expansão galáctica entre dois formantes, aquele inicial datado de 1963 e o terminal de 1976, «cambiáveis e cambiantes», «tendo por ímã temático a viagem como livro ou o livro como viagem, e por isso mesmo entendido também como um «livro de ensaios»» (Campos, 2004), articulado, nas palavras de Sússekind, aos «exercícios reflexivos que se dão a ler, como ‘operação crítica ao vivo’, núcleos ativos, pensamento metodicamente em processo» (Sússekind, 2010, p.18) e, dessa forma, inseparável do projeto global de Haroldo de Campos. Escrito em um intervalo de 13 anos, o livro religa o antigo ao novo, em particular porque sobrepõe uma nova leitura tanto da literatura mundial quanto da realidade em diálogo entre Oriente-Occidente. Mas não é só isso. *Galáxias* é um livro síntese e (neo) barroco por excelência, nascido de uma *action writing*, um *conti-*

nuum verbal espiralado que, por meio da afluência concentrada de palavras rebuscadas e antitética, entre alto e baixo, gira em torno de um centro gravitacional feito de palavras-puxa-palavras, e fala um código universal extremamente elaborado. Nos seus 2000 versículos⁸, em cavalgamento, o poema-ensaio produz continuidades inesperadas e lembra a sintaxe torturada e vertiginosa que transformou o Espírito de geometria de seu autor em *Esprit de finesse*:

Viagem paródica, homérica e psicodélica ao mesmo tempo. Livro *ivro* («*Bateau ivre*») onde cabe o vivido, o lido, o trelido, o transvivido... Visões vertiginosas, de quadros, lugares, de pessoas, de presenças (históricas e mitológicas) aparecem e desaparecem ao longo da tessitura verbal. (Campos, 2006, p. 271)

Guimarães Rosa, em 1966, já havia definido *Galáxias* como um «*perpetuum mobile*, em caleidoscópio. Viva. [por isso] todos os iauartês urram» (Rosa, 1976, p.252). O texto é, portanto, um «dédalo-diário» e o sujeito-escritor é um ser histórico, um escravo que rói a unha do tempo até o sabugo neste território do «eldorado feldorado latinoamargo».

2. De quantos «brancos» se faz o barroco?

Galáxias recupera sincronicamente, por assim dizer, não só a leitura crítica da história literária brasileira e latino-americana, mas também a «pré-história» barroca da poesia concreta, tracejando um terceiro momento da obra poética de Campos o da «mundigrafia», diz Benedito Nunes (1979), uma mistura de matéria vivida e matéria delida deslida trelida, como uma espécie de arte da contraconquista,

⁸ Refiro-me à denominação específica das unidades textuais da Bíblia.

enquanto transcrições assentadas na compreensão de uma escritura já cimentada na convergência de vozes díspares e ex-cêntricas, compostas de signos em constante reelaboração e ressignificação, que admitem, paradoxalmente, pelo viés «Da razão antropofágica», a vinculação à intencional falta de originalidade, de modo que o «escrito se expõe como excrito». Se, por um lado, a tarefa do artista latino-americano é vista nos termos de tornar aquilo que é exterior em algo interior, «seu» e a «seu» modo, ou como deglutição, por outro, não se estranha que Haroldo de Campos também se tenha dedicado ao trabalho da tradução. Espaço também epistêmico em que se pode desenvolver o polêmico encontro entre um «eu» e um «outro». Surge daí, conforme Haroldo de Campos, no texto *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* (1980) sobre a «Transluciferação Mefistofáustica» (1980, pp.176-209), a ideia de transcriar os produtos da literatura universal através de uma operação radical, cuja virtude transfusora aja como um bloco sobre os paradigmas, uma operação «transbarroca».

A proposta de Haroldo pauta-se, assim, em um paradigma aberto e consiste em criar uma história constelar da literatura capaz de captar o instante vertigino que perpassa até mesmo a excentricidade da produção do texto literário que tem no barroco a perspectiva do começo. Para o crítico-poeta paulista, o movimento inaugural «estaria relacionado a uma falta, a uma obstrução desse ponto de vista [o partenogenético] em favor de uma origem como momento ‘vertiginoso’, porque impuro e promíscuo». Assim o «pensamento» do começo traz à superfície a capacidade de proposição de novos pontos de partida, e porque não dizer, espiralados num contínuo «acabarcomeçar», o que fica explícito no universo das constelações verbais de *Galáxias*: «e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso [...] quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da» (Campos, 2011, 18.11.63) que marca o empenho de conferir ao ato de escrever

um substrato histórico. Neste sentido, ao problematizar a temática do começo, não distante daquela relativa à origem, Haroldo amplia a possibilidade de indagar sobre o passado e suas relações com o presente, a partir da negação ativa do centro, dando visibilidade àqueles autores obliterados pela história.

De fato, as reflexões desenvolvidas no artigo «Das razões antropofágicas: a Europa sob o signo da devoração» (Campos, 2006, p.235), publicado primeiramente na *Revista Colóquio de Letras*, em 1981, propõem a retomada da antropofagia de Oswald de Andrade, reconhecendo-a como possibilidade de pensar a literatura brasileira a partir de uma devoração crítica do patrimônio cultural produzido para além das fronteiras da Nação. Estariam envolvidas aí tanto a ideia de «transculturização» quanto a de «transvalorização» (e transbarroco), a capacidade de apropriar, de expropriar e de negar o passado que é «outro» e, por isso mesmo, de recolher dessa constelação o que poderia renovar a prática do artista enquanto escritor criativo. Haroldo retoma aqui o fantasma do antropófago que se forma a partir da ideia do «des-caráter», daquele ser camaleônico, sempre excêntrico e marginal que pode abalar as estruturas do cânone, e prepara o terreno para as dimensões constelares transtemporais que servirão de suporte metodológico à defesa daquele que será o avatar desse processo de transculturização, i.e., Gregório de Matos, o boca do inferno. Esta figura permitirá pensar a História da Literatura sob a égide epistemológica erigida a partir da «acumulação» e reveladora dos momentos de transgressão e de ruptura. Refiro-me, pois, ao livro *O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira* (1989a), neste, Campos critica a *Formação* por considerar que o estudo de A. Candido entende a história literária pelo viés evolutivo-teleológico, numa sequência acabada de eventos, e propõe uma história literária não-linear, uma intervenção revisora «dos restos» constituída dos estudos literários sincrônicos que levem em conta não apenas a produção de um determinado período, mas parte da tradição lite-

rária que permaneceu válida no período em questão. Gregório de Matos, o primeiro antropólogo experimental da poesia brasileira, contribuiu para que «possamos pensar esse paradigma aberto, não dogmático, não verocêntrico» (Campos, 1989a, pp.75-76).

Nessa esteira, além de resgatar o sequestrado Gregório de Matos, o crítico-poeta paulista propôs recolher em seu Paideuma, entre outras, as obras mais relevantes da literatura latino-americana do final do século XIX até meados da década de 1960, segundo o ponto de vista da arquitetura formal e estilística e caracterizadas por um incessante retorno à materialidade da linguagem, mas também pela sua função social associadas às demais artes. Tratou, portanto, de elencar em seus últimos ensaios não *todos* os bons autores latino-americanos do período, mas apenas aqueles que apresentavam rasgos sintáticos inovadores e envolvessem a noção de salto e transformação, com destaque para os cubanos Lezama Lima (1910-1976) e Severo Sarduy (1937-1993), os argentinos Borges (1899-1986) e Júlio Cortázar (1914-1984), o nicaraguense Ruben Darío (1867-1916) e o chileno Vicente Huidobro (1893-1948), cruzando-os aos protagonistas da literatura brasileira de invenção, como Machado de Assis, Mário e Oswald de Andrade, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, e, em particular, Gregório de Matos e o «insulado patriarca da poesia de vanguarda brasileira», Joaquim de Sousa Andrade (1832-1902), que, por sua técnica de âmbito continental, pelo barroquismo de sua linguagem e por seu caráter lírico-biográfico-ideológico, foi o único a ocupar-se de assuntos recolhidos nas repúblicas espanholas.

Aqui já podemos configurar a panóplia dos interesses de Campos pela eleição do (neo)barroco como instrumento de leitura epistemológica que se verifica em vários ensaios,⁹ posteriores ao «Ruptura

⁹ O artigo foi publicado originariamente como «Lezama e a plenitude pelo excesso» (1988).

dos gêneros» [2013 (1972)] publicado, inicialmente, no México, em 1972, no livro *America Latina en su literatura*¹⁰, entre eles destacam-se «Lezama: o barroco da contraconquista» e «Três (re)inscrições para Severo Sarduy». Outros textos expõem as reflexões sobre a importância do neobarroco na formação da literatura de domínio hispano-americano, a partir de um tônus semiótico de «primeiridade» – aquele da descoberta, da «leitura augural e inaugural» – que parte de três textos fundamentais representantes do neobarroquismo: *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, *Paradiso* (1966), de Lezama Lima, e *De donde son los cantantes* (1967), de Severo Sarduy, revelando, assim, uma «tendência que [via] na ‘plasticidad del signo’ e em seu caráter de ‘inscripción’ o destino mesmo da escritura» (Campos, 2010, p. 63) da América no plano ecumênico da literatura mundial. Haroldo sublinha, ainda, a importância do barroco nas obras de Lezama Lima devido a «uma diferença em morfose transepocal que não espera o atestado cívico da emancipação política para irromper» (2010, p.59), e por isso mesmo constitui uma «arte da contraconquista», porque transgride, na América, por excesso ou mestiçagem, o paradigma europeu, criando uma história mestiço-constelar que se orienta pela imaginação e pela memória nomeadamente como «espermática» («acumulação sem tenções»), «convertendo um ‘estilo degenerescente’ em combustão plutônica, pulsão fáustica da descoberta» (2010, p.59). Uma história regida pela necessidade criativa do presente, mas que impacta a evolução da narrativa experimental. Teríamos assim, segundo Gonzalo Aguilar (2000), um pensamento de «um começo constelar – construído desde o presente – que dá início a uma série aberta não acumulativa e episódica».

Para concluir e explicando que o subtítulo desta secção é uma feliz referência ao texto introdutório de Flora Süssekind ao livro de Campos *O segundo arco-íris branco*, pode-se afirmar que, a

¹⁰ O livro reúne textos de escritores e ensaístas brasileiros e latino-americanos.

partir do percurso teórico e poético de Haroldo de Campos, é possível reconstruir, no Brasil de 1955-2002, um ciclo completo que vai do neobarroco, de 1955, ao «transbarroco», de 2002. Nesse percurso, o neobarroco dobra-se e desdobra-se em relação a outros conceitos e problemas relacionados à teoria estética e tem efeitos determinantes na forma como é lido por intelectuais e escritores tanto no Brasil quanto em toda América Latina. Daí a reiteração, por Haroldo de Campos, da imagem goetheana do arco-íris-branco, chamando a atenção para o corpo rizomático do barroco, seja na primeira coletânea de textos *O arco-íris branco*, seja no segundo volume *O segundo arco-íris branco*, que reúnem estudos de várias épocas do autor, desde o final dos anos 1950 até os mais recentes. O princípio das «irrisadas bandas do arco» corresponde à divisão de conteúdo dos volumes por literaturas de várias línguas e latitudes, e o branco, enquanto «forma vazia» dos mundos possíveis (e das possibilidades), revela o espaço de uma metáfora transcultural, no qual o hibridismo é a cor local – de um barroco «transculturado». Assim, completa Campos (1997, p.9): «Ao branco, para onde [essas literaturas] convergem, totalizando-se – sem que deixe de ser diferenciada a gama cromática [nele] subsumida – responderá talvez o conceito goethiano de *Weltliteratur*».

Referências Bibliográficas

- Aguilar, G. (2000). Orígenes de Haroldo de Campos. *CiberLetras. Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, (2).
- Ávila, A. (2019). *O lúdico e as projeções do mundo barroco II*. [Áurea idade da áurea Terra. 3ª ed. rev. e ampl]. Perspectiva.
- Barbosa, J. A. (1979). Um cosmonauta do significante: navegar é preciso. In H. de Campos, *Signantia Quase Coelum/Signância quase céu* (pp. 11-24). Perspectiva.
- Campos, H. de. (2013). Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. In *A reoperação do texto* (2ª ed. rev. e ampl, pp.161-198). Perspectiva.

- (2013). Arquitetura do barroco. In *A reoperação do texto* (2ª ed. rev. e ampl, pp. 149-160). Perspectiva.
- (2011 [1ª Reimpr. 2015]). *Galáxias* (3ª ed. Trajano Vieira (org.). Editora 34.
- (2010). *O segundo arco-íris branco*. Iluminuras.
- (1980). *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. Perspectiva.
- (2006). Do epos ao epifânico (Gênese e elaboração das Galáxias). In *Metalinguagens e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária* (pp. 256-269). Perspectiva.
- (2006). Da Razão Antropofágica. In *Metalinguagens e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária* (pp. 231-256). Perspectiva.
- (1997). *O arco-íris branco*. Ensaio de literatura e cultura. Imago.
- (1989a). *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Fundação Casa de Jorge Amado.
- (1989b). A obra de arte aberta. In A. de Campos, D. Pignatari & H. de Campos, *Teoria da Poesia Concreta*. Textos críticos e manifestos 1950-1960 (3ª ed., pp. 36-39). Ed. Brasiliense.
- (1976). *Xadrez de estrelas*. Percurso textual 1949-1974. Perspectiva.
- (1968). *Traduzir e trovar*. (Poetas dos séculos XII e XVII). Edições Papyrus.
- Dorfles, G. (1975). *L'architettura moderna* (2ª ed.). Garzanti.
- Guinsburg, J. (2017). Depoimento de Jacó Guinsburg sobre Haroldo de Campos. *Revista Circuladô*, Ano v., (6), pp. 79-85 (Este depoimento foi gravado em 04/09/2012, em entrevista realizada por Frederico Barbosa). <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v01n02/Aguilar.htm>. Acesso em: 01 out. 2021.
- Nunes, B. (1979). Xadrez de estrelas. Percurso textual 1949-1974. In H. de Campos, *Signantia Quase Coelum/Signância quase céu* (pp. 143-145). Perspectiva.
- Perrone-Moisés, L. (1998 [2.ª Reimpr. 2009]). *Atlas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ragot, G. (2005). La réception de l'architecture brésilienne à Royan. In J.-Y. Andrieux & F. Chevallier (eds.), *La réception de l'architecture du Mouvement Moderne: Image, usage, héritage* (pp. 371-375). Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- Rosa, G. (1976). Sobre Galáxias (1966). In H. de Campos, *Xadrez de estrelas*. Percurso textual 1949-1974 (p. 252). Perspectiva.
- Süssekind, F. (2010). De quantos brancos se faz o barroco? In H. de Campos. *O segundo arco-íris branco* (pp. 9-18). Iluminuras.

(Página deixada propositadamente em branco)

**ENTRE *LOCUS* E MEMÓRIA – ESPAÇO SIMBÓLICO
E RESSIGNIFICAÇÃO DO SI-MESMO EM *MENINO
DO MATO* DE MANOEL DE BARROS**

**BETWEEN *LOCUS* AND MEMORY – SYMBOLIC SPACE
AND RESIGNIFICATION OF THE SELF IN *MENINO
DO MATO* BY MANOEL DE BARROS**

Francesca Degli Atti

Università del Salento,

Dipartimento di Studi Umanistici

<https://orcid.org/0000-0001-9863-237X>

RESUMO: Os livros de Manoel de Barros publicados desde 2000 apresentam uma nova perspectiva na obra barrosiana, de quem olha para o passado com renovada serenidade. No entanto, ainda emerge a sensação de transitoriedade e incerteza da vida, sinais duma crise surgida em outras fases e que é retrabalhada pelo poeta em contínuo diálogo com as obras anteriores. A esfera pessoal é explorada sistematicamente por uma presença cada vez maior da memória, dimensão em que a vida e a poesia passam a coincidir. *Menino do mato*, publicado em 2010, mais de setenta anos depois do primeiro livro *Poemas concebidos sem pecado*, se insere no rastro das *Memórias inventadas*. O livro testemunha de forma emblemática as tensões do último período de atividade do poeta, caracterizado por um sentimento de aceitação e consciência da proximidade da morte, mas também perturbado pela angústia do esquecimento. O poder da memória e a concepção da arte como caminho para a imortalidade

confortam o poeta para finalmente se dissolver na contemplação comovente da natureza e da própria existência. O fulcro de *Menino do mato* é o tema da infância enquanto *locus*, dimensão ancestral e mítico, solitário, em abandono, entidade que habita os versos do poeta com a mesma circularidade do ciclo da vida. No crepúsculo da própria existência, o poeta visita os lugares do seu universo poético em contemplação absorta e comovida, voltando ao início com a consciência de quem terminou o caminho e, olhando para trás, captura com emoção a plenitude da existência vivida.

Palavras-chave: Manoel de Barros, memória, infância, *Menino do mato*.

ABSTRACT: The books by Manoel de Barros published since 2000 present a new perspective on the poet's work, considering the past with renewed serenity. However, the sensation of transience and uncertainty of life still emerges, in the form of signs of a crisis that appeared in other phases and that is reworked by Barros in a continuous dialogue with his previous works. The personal sphere is systematically explored by an ever-increasing presence of memory, a dimension in which life and poetry begin to coincide. *Menino do Mato*, published in 2010, more than seventy years after the first book *Poemas concebidos sem pecado*, is part of the trail of *Memórias inventadas*. The book emblematically testifies to the tensions of the poet's last period of activity, characterized by a feeling of acceptance and awareness of the proximity of death but also troubled by the anguish of oblivion. The power of memory and the conception of art as a path to immortality comfort the poet who finally accepts to dissolve in the moving contemplation of nature and existence itself. The fulcrum of *Menino do Mato* is the theme of childhood as *locus*, an ancestral and mythical, lonely, abandoned dimension, an entity that inhabits the poet's verses with the same circularity as the cycle of life. In the twilight of his own existence, the poet visits the places of his poetic universe in absorbed and moved contemplation, returning to the beginning of his journey with the awareness of someone who has finished his journey and, looking back, captures with emotion the fullness of the existence he lived.

Keywords: Manoel de Barros, memory, childhood, *Menino do mato*.

No Pantanal ninguém pode passar a régua.
Sobremuito quando chove. A régua é existidura de limite.
E o Pantanal não tem limites.

Barros, 2003a, p. 29

A poesia de Manoel de Barros é inextricavelmente ligada à realidade geográfica do Pantanal e à maravilha de sua paisagem líquida pululante de vida. Porém, através dos versos barrosianos o olhar do leitor não se encontra contemplando uma paisagem pitoresca de cartão-postal, reduzida a cenário estático, mas se depara com um microcosmo dinâmico e autônomo, uma entidade arquetípica que se desdobra como paradigma das forças que governam a vida.

Ao longo da trajetória poética de Manoel de Barros, o espaço físico pantaneiro evoluiu para um complexo sistema simbólico que se reconfigura constantemente à luz da evolução da pesquisa existencial e ontológica do poeta. De livro em livro, Manoel de Barros reinventa o Pantanal, que nunca deixou de ser para o poeta, nas palavras de Bachelard (1988, p.19), um «espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação».

Assim, o Pantanal torna-se o *locus* primitivo da criação, um lugar onde os elementos naturais exercem a capacidade de gerar e regenerar, num círculo perfeito, onde o fim e o início se misturam em lodo primordial.

Seguindo o mesmo caminho cíclico, Manoel de Barros volta repetidamente às palavras-chave e aos conceitos fundamentais do seu discurso poético. Ele constrói nas páginas dos seus livros uma densa rede intertextual autorreferencial que compõe um rico imaginário. Esse imaginário é baseado nas entidades observadas na região pantaneira e reúne animais, plantas, objetos – é assim que lesmas,

caracóis, sapos, garças, mas também pedras, rios, árvores e mesmo latas, pregos, pentes convergem para identificar e delimitar um denso núcleo simbólico que restaura o Pantanal sob uma nova luz.

Num movimento ascendente, os detalhes microscópicos do chão pantaneiro tornam-se amplas categorias e o desdobramento da existência do solo evoca emblematicamente a existência do homem, que anseia por compartilhar a força transfiguradora da natureza por meio de um ato de íntima comunhão.

Lemos no poema «Na fazenda», em *Compêndio Para Uso Dos Pássaros*:

As plantas
me ensinavam de chão.
Fui aprendendo com o corpo.

Hoje sofro de gorjeios
nos lugares puídos de mim.
Sofro de árvore. (Barros, 1999, p. 50)

O eu lírico transfunde-se na natureza e identifica-se com ela, numa espiral que leva o poeta e a matéria de poesia a coincidir. Confluir na natureza significa apreender o sentido da vida e encontrar si mesmo na harmonia do cosmos, percorrendo um caminho que «avança para o começo» e chega a descobrir o germe primordial da existência, as origens a que tudo remete.

Escreve o poeta no *Livro sobre nada*:

Carrego meus primórdios num andor.
Minha voz tem um vício de fontes.
Eu queria avançar para o começo.
Chegar ao criancimento das palavras.
Lá onde elas ainda urinam na perna.
Antes mesmo que sejam modeladas pelas mãos.

Quando a criança garatuja o verbo para falar o que não tem.

Pegar no estame do som.

Ser a voz de um lagarto escurecido.

Abrir um descortínio para o arcano. (Barros, 2004a, p. 47)

Duas são as ferramentas que acompanham Manoel de Barros na sua investigação: a *palavra*, a palavra ancestral, a palavra-verbo inaugural – e seus recursos e potencialidades na busca incessante de coincidir com o objeto que ela representa – e o *olhar oblíquo* do poeta, capaz de «desver», de apreender relações escondidas ao olhar do homem comum, corrompo pelas incrustações do clichê e pelos falsos valores da sociedade contemporânea, dominada pelo mito da produtividade, comodificadora, alienante.

Em oposição ao desnorteamento moral e existencial contemporâneo, o discurso poético barrosiano enfoca a infância como condição privilegiada de pureza e inocência, alheia às distorções da sociedade dos homens adultos. Crianças, meninos e meninas, junto com andarilhos, vagabundos, loucos e marginalizados, compõem a lista restrita dos eleitos, aptos a entrar em comunicação com o mundo e ir além da aparência estéril acessível à maioria.

No auge do seu percurso, o poeta chega a compartilhar a mesma qualidade demiúrgica das águas do Pantanal:

Este não é um livro sobre o Pantanal. Seria antes uma anunciação. Enunciados como que constativos. Manchas. Nódos de imagens. Festejos de linguagem. Aqui o organismo do poeta adoece a Natureza. De repente um homem derruba folhas. Sapo nu tem voz de arauto. Algumas ruínas enfrutam. Passam louros crepúsculos por dentro dos caramujos. E há pregos primaveris... (Atribuir-se natureza vegetal aos pregos para que eles brotem nas

primaveras... Isso é fazer natureza. Transfazer.) Essas pré-coisas de poesia. (Barros, 1985, p.9)

A explosiva força transfiguradora da poesia barrosiana encontra plena expressão nas obras da década de oitenta, declinando gradativamente a intensidade nos anos seguintes face ao avanço da dúvida existencial.

Os livros publicados entre 1993 e 1998 (nomeadamente, *O livro das ignoranças*, *Livro sobre nada*, *Retrato do artista quando coisa*) mostram os sinais de uma profunda crise em que a vitalidade do poeta aparece comprometida, ressequida, petrificada. Escreve Manoel no *Livro sobre nada* (2004a, p.37): «Com pedaços de mim eu monto um ser atônito». Neste verso e em vários outros escritos nos mesmos anos, o olhar do eu lírico aparece espantado, preso a uma experiência de dor que abala os contornos de sua própria identidade. Assistimos à perda gradual do sentido de unidade interior do poeta, que se dissolve no universo lírico, voltando a ser uma entidade incompleta, suspensa num ponto sem volta em que as fronteiras traçadas no decorrer da pesquisa existencial repentinamente parecem estreitas e opressoras.

As obras publicadas a partir dos anos 2000 inauguram uma mudança de perspectiva em que a dimensão da memória desempenha um papel de destaque. Encontramos a centralidade da Memória em toda a trajetória de Barros; a lembrança já está presente como fio condutor na primeira obra do poeta, *Poemas concebidos sem pecado* de 1937, e sustenta muitos dos seus livros no plano estrutural. A memória permite ao poeta viajar no tempo e entrar em contato com o eu do passado, principalmente com a criança que ele foi, na tentativa de recuperar aquela desejada dimensão de comunicação privilegiada e íntima com o mundo natural.

Em *Ensaios fotográficos* (2000), a memória contribui para a resolução da crise, encontrando expressão no correlativo objectivo da

fotografia, produto da tecnologia moderna, explorada em poemas-fotografias que propõem uma síntese perfeita entre civilização e natureza, entre palavra, objecto e imagem, entre o passado e o presente.

Em *Poemas rupestres* (2004), os versos constroem uma suspensão espaço-temporal já emergida no *Livro sobre nada*, em que o Pantanal é apresentado como um não-lugar que se concretiza na ausência, num *continuum* temporal em que o passado ancestral revive no presente. A memória passa a ser associada à melancolia de quem olha com saudade aos lugares simbólicos de uma infância dedicada à dimensão lúdica e imaginativa.

Entre estes lugares simbólicos da infância encontramos o *poste*, espaço que remete às brincadeiras infantis.

Fomos rever o poste.

O mesmo poste de quando a gente brincava de pique
e de esconder.

Agora ele estava tão verdinho!

O corpo recoberto de limo e de borboletas.

[...]

Tivemos saudades de nós. (Barros, 2004b, p. 25)

Graças à memória, lugares e pessoas agora condenados à ausência voltam à vida e o poeta pode recuperar a dimensão social na época da vida em que a solidão é percebida de maneira cada vez mais absoluta. Ao longo dos anos, a memória individual do poeta torna-se memória coletiva e o pronome sujeito transita do «eu» para o «nós» e «a gente».

A dimensão do passado recuperado por meio da memória atinge importância preponderante nas obras mais recentes. Manoel de Barros escreve no primeiro livro da trilogia autobiográfica *Memórias inventadas*: «Sou hoje um caçador de achadouros de infância. Vou

meio dementado e enxada às costas a cavar no meu quintal vestígios dos meninos que fomos.» (Barros, 2003b, XIV).

O projeto das *Memórias inventadas – A infância* (2003), *A segunda infância* (2006) e *A terceira infância* (2008) – aprofunda o regresso à memória como um novo espaço-tempo para a realização do ser. Os eventos relatados ocorrem num *continuum* temporal dentro do qual não é possível inserir delimitações. Lemos em «Tempo», fragmento do segundo livro da trilogia: «Eu não amava que botassem data na minha existência. A gente usava mais era encher o tempo. Nossa data maior era o quando. O quando mandava em nós.» (Barros, 2006, XV).

O «quando» não fixa um ponto no fluxo do tempo, mas qualifica uma parte dele de maneira indefinida («a gente era quando criança»), deixando aberta a possibilidade de deslocar os limites da lembrança. «Encher ou tempo» é a chave para entender o «quando»: fazer do tempo uma experiência plena, rejeitando a subdivisão matemática estéril em horas e minutos, ou seja, identificar os momentos de maior relevância dentro do tempo, sem cristalizar o evento, e respeitar seu correr dinâmico, aceitando a possibilidade de infinitas relações entre os eventos.

Nas dobras da memória «imaginada» da trilogia, o Manoel poeta, o Manoel menino e a criança como sujeito lírico se reúnem em entidade poética única. «Inventei um menino levado da breca para me ser.» (Barros, 2008, II).

Explorando a memória, o autor visita com insistência sua infância e sua vida, da mesma maneira em que nas décadas anteriores, repetida e tenazmente, tinha viajado o chão pantaneiro em busca de sinais epifânicos.

O Pantanal vivido e retraçado pela memória apresenta-se agora como a fonte da gênese criativa e imaginativa do poeta e o *locus* mítico do eterno retorno.

Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela. Era o menino e os bichinhos. Era o menino e o sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores. (Barros, 2003b, s.p.)

Os contornos do lugar metafísico para o qual o poeta tende vão gradualmente desvanecendo; a transfusão recíproca do eu lírico e do mundo natural pertence agora a um passado indefinido.

A inaptidão da memória na tarefa de recuperar a cobiçada dimensão original transborda para o livro *Menino do mato*, lançado em 2010, quando o poeta já estava com noventa e quatro anos. A primeira das duas partes que compõem a obra dá o título ao livro e inclui seis poemas que se inspiram na esfera das memórias da infância. Os versos insistem na centralidade da palavra e na sua relação com o «desver»: é a palavra que incomoda, que quebra a ordem comum de pensamentos e coisas. Rompidos os laços cristalizados do senso comum, a palavra fica livre para buscar articulações que a aproximem da natureza e a tornem um canto inaugural:

Nossas palavras se ajuntavam uma na outra por amor
e não por sintaxe.

A gente queria o arpejo. O canto. O gorjeio das palavras.
(Barros, 2010, p. 11)

Enquanto a trilogia *Memórias inventadas* focaliza a centralidade do tempo e do advérbio «quando», *Menino do mato* tem seu núcleo na dimensão espacial, na construção de um *locus* através da insistência no substantivo «lugar» e no advérbio «onde»:

I

Onde a gente morava era um lugar imensamente e sem nomeação.

Ali a gente brincava de brincar com palavras

[...]

Então era preciso desver o mundo para sair daquele
lugar imensamente e sem lado.

[...]

O que a gente aprendia naquele lugar era só ignorâncias
para a gente bem entender a voz das águas e
dos caracóis. (Barros, 2010, p. 9)

V

O lugar onde a gente morava quase só tinha bicho
solidão e árvores.

[...]

O lugar nos perdera de rumo (Barros, 2010, pp. 17-18)

O Pantanal do livro *Menino do mato* qualifica-se como lugar ancestral e mítico, sem limites, solitário, materialização do abandono e da distância temporal e física que domina o livro.

O tema do abandono acompanha o trabalho de Manoel de Barros desde os seus primeiros estágios, apresentando-se com um duplo valor. Surge nos versos de *Face imóvel* (segundo livro do poeta, de 1942) na imagem das «mãos abandonadas» ou «mãos esquecidas», que traduz o sentimento de desamparo, de desolação, paralisia e expressa a ausência a si mesmo como autodefesa contra o trauma da Segunda Guerra Mundial. O tema é recuperado em *Matéria de poesia* (1970), que inclui dois poemas («O abandono» e «O abandono (parte final)») que apresentam o abandono como o estado de torpor que impede a comunicação do poeta com o mundo exterior. O impasse é resolvido a partir do livro *Arranjos para assobio* (1980), em que o abandono surge como condição que leva o poeta à poesia:

Me abandonaram sobre as pedras infinitamente nu, e meu canto.
Meu canto reboja.
Não tem margens a palavra. (Barros, 2002, p. 11)

O motivo do abandono é incorporado ao pensamento poético-filosófico barroiano no *Livro de Pré-Coisas* (1985), conjugado às categorias do «desacontecer» e do «não-movimento» identificadas no chão pantaneiro:

As coisas que acontecem aqui, acontecem paradas. Acontecem porque não foram movidas. Ou então, melhor dizendo: desacontecem.

Dez anos de seca tivemos. Só trator navegando, de estadão, pelos campos.

Encostou-se a carreta de bois debaixo de um pé de pau. Cordas, brochas, tiradeiras – com as chuvas, melaram. [...]

À sombra do pé de pau a carreta se entupia de cupim. A mesa, coberta de folha e limos, se desmanchava, apodrecente. Chegaram a tirar mel na cambota de uma. [...] Enchia-se o rodado de pequenas larvas, que ali se reproduziam, quentes. [...] E a carreta ia se enterrando no chão, se desmanchando, desaparecendo.

Isso fez que o rapaz, vindo de fora pescar, relembresse a teoria do Pantanal estático. Falava que no Pantanal as coisas não acontecem através de movimentos, mas sim do não-movimento.

A carreta pois para ele desaconteceu apenas. Como haver uma cobra troncha. (Barros, 2003a, pp. 31-32)

A ausência de movimento se configura como renúncia à energia regenerativa espontânea da natureza, que domina um universo em que os seres e as coisas se interpenetram e se transformam em contínua metamorfose osmótica. Abandonar-se é entregar-se à

força dinâmica transfiguradora da natureza, é a declaração amorosa de disponibilidade para a comunhão com os seres que habitam a natureza.

O abandono se qualifica como um elo entre o ser e o nada e faz com que a existência reinicie seu ciclo e a vida volte a se manifestar. O conceito converge ainda com a esfera semântica do inútil e do lixo, questionando a dimensão do ordinário. Essa inversão de hierarquias enriquece a apologia barroiana do «inutensílio» e do «desútil» com novas conotações existenciais e leva a uma preferência por objetos e lugares abandonados e solitários, desvinculados da agitação turbulenta da vida contemporânea.

No *Livro sobre nada* (1996), o abandono é colocado em dialética com a categoria do nada, adquirindo um valor ambíguo: «O que eu queria era fazer brinquedos com as palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo. Tudo o que use o abandono por dentro e por fora.» (Barros, 2004a, p.7).

E ainda:

Não sirvo mais pra pessoa.

Sou uma ruína concupiscente.

[...]

Meu olhar tem odor de extinção.

Tenho abandonos por dentro e por fora.

Meu desnome é Antônio Ninguém.

Eu pareço com nada parecido.

(Barros, 2004a, p. 79)

O abandono «por dentro e por fora» é total, material e espiritual. É um prelúdio para o aniquilamento do indivíduo. O desaparecimento do eu na nebulosa do nada que antecede a regeneração da vida é uma preocupação que ficará latente nas obras seguintes, alimentando um sentimento de desassossego que desperta no poeta a

consciência do abandono como uma ameaça potencial. No já citado poema do livro *Poemas rupestres* (2004), a condição de imobilidade do poste desencadeia a transformação operada pela natureza, que conduz à decadência e à perda de identidade:

Fomos rever o poste.

O mesmo poste de quando a gente brincava de pique
e de esconder.

Agora ele estava tão verdinho!

O corpo recoberto de limo e de borboletas.

Eu quis filmar o abandono do poste.

O seu estar parado.

O seu não ter voz.

O seu não ter sequer mãos para se pronunciar com
as mãos.

[...]

Tentei transcrever para flauta a ternura dos arrulos.

Mas o mato era mudo.

Agora o poste se inclina para o chão – como alguém
que procurasse o chão para repouso.

Tivemos saudades de nós. (Barros, 2004b, p. 25)

A parte final do poema oferece um vislumbre do presente, no qual o canal de comunicação entre o poeta e o universo parece ter sido dramaticamente interrompido e a natureza que murmurou suas verdades à criança do passado está silenciosa. O poeta projeta no poste o sentimento da própria finitude e toma consciência da proximidade do crepúsculo da sua existência.

O abandono conjugado a um sentimento de ternura volta nas *Memórias inventadas (A infância)* ao lado da solidão, do esquecimento e – implicitamente – da morte.

Lemos no primeiro livro da trilogia:

Uma estrada é deserta por dois motivos: por abandono ou por desprezo. Esta que eu ando nela agora é por abandono. Chega que os espinheiros a estão abafando pelas margens. Esta estrada melhora muito de eu ir sozinho nela. [...] Eu sinto que ela melhora de eu ir sozinho sobre seu corpo. De minha parte eu achei ela bem acabadinha. [...] Eu estou imaginando que a estrada pensa que eu também sou como ela: uma coisa bem esquecida. Pode ser. Nem cachorro passa mais por nós. Mas eu ensino para ela como se deve comportar na solidão. Eu falo: deixe deixe meu amor, tudo vai acabar. (Barros, 2003b, XII)

O poeta identifica-se na estrada esquecida que se torna espaço simbólico do estado de solidão e abandono interior. «Deixe deixe meu amor, tudo vai acabar» são palavras dirigidas ao próprio poeta, palavras de consolo e de amor diante da impossibilidade de resistir ao avanço do fim.

Essas diferentes perspectivas sobre o abandono são retomadas em *Menino do mato*. O abandono é o dom que distingue Bernardo, personagem-paradigma constante no panorama poético barrosiano:

Bernardo nem sabia que houvera recebido o privilégio
do abandono.

[...]

Quando eu conheci Bernardo o ermo já fazia
exuberância nele.

Bernardo completava o abandono. (Barros, 2010, pp. 13-14; 18)

Ao longo do livro, o poeta reforça o tema do abandono como espaço-dimensão que isola e protege contra a contaminação da civilização:

Meu avô namorava a solidão.

Ele era um florilégio de abandono. (Ibid., p. 17)

O menino que recebera o privilégio do
abandono.

Achava que o seu abandono era maior que
o abandono do lugar.

Mas o abandono do lugar era maior
porque continha o primordial. (Ibid., p. 63)

Na segunda parte do livro, «Caderno de Aprendiz», o motivo é retomado com dolorosa melancolia e adquire os contornos de uma forma pessoal de *pietas*:

Eu sustento com palavras o silêncio do meu abandono. (p. 51)

Ele sabia que as coisas inúteis e os
homens inúteis
se guardam no abandono.

Os homens no seu próprio abandono.

E as coisas inúteis ficam para a poesia. (p. 91)

Vinham de longe para mim os silêncios
desprezados. (p. 87)

O abandono é proposto como dimensão a que pertencem os seres e as coisas menores, mas também como refúgio das palavras não ditas, palavras inúteis que chegam ao poeta em busca de uma nova expressão. Lugar e poeta encontram-se mais uma vez e compartilham um mesmo destino nesta nova metafísica do abandono:

O abandono do lugar me abraçou de com
força.

E atingiu meu olhar para toda a vida.
Tudo que conheci depois veio carregado
de abandono. (Ibid., p. 79)

Se o fio condutor do abandono está presente tanto na primeira como na segunda parte do livro, é nesta última que se insinua o posicionamento do eu lírico em posição externa à entidade pantaneira. O sentido de comunhão é por vezes substituído pelo emergente sentimento de pequenez do ser humano face à imensidade da natureza. A transfiguração realizada nas fases mais poderosas da carreira do poeta parece agora tão distante quanto o lugar retratado na primeira parte do livro, e a incerteza permanece ao lado da maravilha despertada pela observação da natureza. Barros parece duvidar de suas próprias percepções e perguntas intermitentes, deixada sem resposta, revelam a persistência da insegurança:

No gorjeio dos pássaros tem um perfume de sol? (Ibid., p. 43)

Eu vi um lírio vegetado em caracol!
Isso não muda a feição da natureza? (p. 47)
e, notadamente:
Ele até chegou um dia a pegar na crina
do vento.
Era sonho? (Ibid., p. 85)

As difíceis conquistas atingidas parecem afastar-se do poeta, que fica com a única certeza de seus próprios desejos não realizados. A incompletude que define o passado recuperado pela memória traduz-se na preferência pelo uso do pretérito imperfeito do indicativo: «Era sonho?».

Em todo o livro as palavras «A gente queria» e «Eu queria» voltam persistentemente, muitas vezes no início ou no encerramento dos poemas.

MENINO DO MATO

I

Eu queria usar palavras de ave para escrever. [...] (p. 9)

II

[...] A gente queria o arpejo. O canto. O gorjeio das palavras.
[...] A gente sempre queria dar braço às borboletas. [...] (Ibid.,
pp. 11-12)

IV

[...] Eu queria pegar com as mãos no corpo da manhã.
[...] Eu queria mesmo desver o mundo. [...] (Ibid., p. 16)

CADERNO DE APRENDIZ

1

Eu queria ser banhado por um rio como
um sítio é. [...] (Ibid., p. 25)

21

[...] Eu queria mesmo que as minhas palavras
fizessem parte do chão como os lagartos
fazem.
Eu queria que as minhas palavras de joelhos
no chão pudessem ouvir as origens da terra. (Ibid., p. 65)

29

Eu queria pegar na semente da palavra. (Ibid., p. 81)

33

[...] Eu queria aprender a harmonia dos gorjeios. (Ibid., p. 89)

35

Eu queria fazer parte das árvores como os
pássaros fazem.
Eu queria fazer parte do orvalho como as

pedras fazem.

Eu só não queria significar. [...] (Ibid., p. 93)

A repetição – quase obsessiva – sugere a consciência de que não será possível conseguir o que o poeta deseja: falta pouco tempo e o caminho ainda é muito cansativo.

O distanciamento é exprimido nas escolhas lexicais e verbais desta segunda secção do livro e atesta o desânimo face à inatingibilidade dos objectivos que o poeta se propôs com entusiasmo e que continuam – longes – no horizonte. «Eu queria ser banhado por um rio como / um sítio é» (Ibid., p.25) são os versos colocados na abertura do «Caderno de Aprendiz» (Barros, 2010) e confirmam o desejo de anular o eu na natureza contemplada, de entrar em comunicação com o lugar, de *ser* o lugar. As linhas semânticas básicas do livro convergem insistentemente na tríade conceitual eu-rio-sítio. A consciência do tempo que se aproxima do fim tingem estas páginas de uma nova doçura, com a comovente participação diante do milagre que o poeta presenciou e que agora parece ser de tal magnitude que o poeta a duvida se o que foi realizado foi real ou fruto da sua imaginação.

O eu lírico contempla a natureza e a vida a partir de uma nova posição e, embora o estado de comunhão com a palavra persista, os versos materializam um distanciamento que não torna mais possível a metamorfose osmótica realizada em obras anteriores. No crepúsculo da vida, Barros olha para trás procurando vestígios de si para preservar os contornos da sua identidade e afastar o perigo de desvanecer no universo poético que ele próprio moldou.

Seguindo uma estrutura cíclica que evoca o ciclo da vida, a abertura e o encerramento das secções do livro voltam ao elemento líquido, origem e fim de tudo. O poeta regressa ao início com a consciência de quem terminou a viagem e, admirando o caminho percorrido, vê com emoção a plenitude do desenho de que ele é parte.

VI

Desde o começo do mundo água e chão se amam
e se entram amorosamente
e se fecundam.

[...]

As águas são a epifania da criação.

Agora eu penso nas águas do Pantanal.

[...]

Penso com humildade que fui convidado para o
banquete dessas águas.

Porque sou de bugre.

Porque sou de brejo.

Acho agora que estas águas que bem conhecem a
inocência de seus pássaros e de suas árvores.

Que elas pertencem também de nossas origens.

Louvo portanto esta fonte de todos os seres e de todas
as plantas.

Veze que todos somos devedores destas águas.

Louvo ainda as vozes dos habitantes deste lugar que
trazem para nós, na umidez de suas palavras, a boa
inocência de nossas origens. (Ibid., pp. 21-22)

Na cena de abertura, a cosmogonia barroiana evoca o ato de amor do qual brota a centelha da vida; a associação com o elemento líquido que gera vida traz à poderosa força criadora das águas do Pantanal. O convite à comunhão com a natureza pantaneira foi recebido de forma total e apaixonada pelo poeta, que testemunha nos seus versos o privilégio de ter viajado por essas águas até chegar – no final do percurso – às origens da existência.

Lemos no poema que fecha o livro, sugestivamente intitulado «O primeiro poema»:

O primeiro poema:

O menino foi andando na beira do rio
e achou uma voz sem boca.

A voz era azul.

Difícil foi achar a boca que falasse azul.

Tinha um índio terena que diz-que
falava azul.

Mas ele morava longe.

Era na beira de um rio que era longe.

Mas o índio só aparecia de tarde.

O menino achou o índio e a boca era
bem normal.

Só que o índio usava um apito de
chamar perdiz que dava um canto
azul.

Era que a perdiz atendia ao chamado
pela cor e não pelo canto.

A perdiz atendia pelo azul. (Ibid., p. 95)

O poema conclusivo reafirma os núcleos essenciais da poética de Barros por meio das palavras-chave menino, rio, voz sem boca, índio, longe, perdiz, que deságuam no «canto azul», imagem símbolo do espaço pantaneiro, síntese da comunhão entre poesia, natureza e dimensão original. Na obsessão com a imanência do azul, cor aérea que remete à esfera espiritual, encontramos um impulso ascendente que une verticalmente os elementos dominantes da paisagem pantaneira, em que as fronteiras entre a terra e a água e entre a água e o céu são imperceptíveis. O poeta fecha o círculo, colocando o início no fim do caminho, para selar a inevitabilidade e o mistério da existência humana que carrega em si as suas origens.

Menino do mato testemunha a atitude reflexiva de Manoel de Barros, que olha para o caminho poético percorrido com foco na

sua incompletude. Assistimos a um novo deslocamento semântico que leva ao distanciamento entre o eu lírico e o objeto da poesia – o Pantanal, que se configura como *locus* da distância e do abandono e hipóstase de um passado infantil que a memória não consegue mais recuperar.

O poeta revela, a nós e a si mesmo, não ser mais uma criança eterna, mas um homem, idoso, sozinho, absorto na tarefa de considerar o que não foi e não será mais.

O Pantanal – distante, remoto – parece paradoxalmente coincidir com a figura do poeta, em evanescência, que se entrega em estado de natureza ao *ocaso* – ao seu crepúsculo.

Ele fazia parte da natureza como um rio faz, como um sapo faz, como o ocaso faz. (Ibid., p. 13)

Referências Bibliográficas

- Bachelard, G. (2008). *A poética do espaço*. [trad. Antônio de Pádua Danesi. 2 ed.]. Martins Fontes.
- Barros, M. De. (1999 [1960]). *Compêndio Para Uso Dos Pássaros* (3ª ed.). Record.
- . (2002 [1980]). *Arranjos para assobio* (4ª ed.). Record.
- . (2003a [1985]). *Livro de Pré-Coisas* (4ª ed.). Record.
- . (2003b). *Memórias inventadas (A infância)* (1ª ed.). Planeta.
- . (2004a [1996]). *Livro sobre nada* (11ª ed.). Record.
- . (2004b). *Poemas rupestres* (1ª ed.) Record.
- . (2006). *Memórias inventadas - A segunda infância* (1ª ed.). Planeta.
- . (200). *Memórias inventadas - A terceira infância* (1ª ed.). Planeta.
- . (2010). *Menino do mato* (1ª ed.): LeYa.

(Página deixada propositadamente em branco)

**UMA FLOR NASCEU NA RUA: LAÇOS E AFETOS
EM ESPAÇOS DE EXCLUSÃO NOS CONTOS «REZA
DE MÃE», DE ALLAN DA ROSA E «NOSSAS
MÃES», DE JÔNATAS CONCEIÇÃO**

**A FLOWER WAS BORN ON THE STREET:
TIES AND AFFECTIONS IN EXCLUSION SPACES IN «REZA
DE MÃE», BY ALLAN DA ROSA AND «NOSSAS MÃES»,
BY JÔNATAS CONCEIÇÃO**

Rosangela Sarteschi

Universidade de São Paulo,
Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas
<https://orcid.org/0000-0002-4809-2392>

RESUMO: O presente trabalho tem por objetivo analisar de que forma se constituem as relações afetivas projetadas a partir da figura da mãe desenhadas nos contos «Reza de mãe», de Allan da Rosa e «Nossas mães», de Jônatas Conceição, em meio a cenários de absolutas carências, desamparo e negligência sociais impostos pelo poder público nacional.

Os autores propõem formulações estéticas em que se percebe claramente que o ético é fator determinante para seus projetos literários, pois procuram problematizar e tensionar questões cruciais que se referem à experiência dos que ocupam as franjas da sociedade, como as contradições das relações raciais de um país marcado por um capitalismo dependente.

Palavras-chave: conto brasileiro, literatura e periferia, literatura e exclusão, Allan da Rosa, Jônatas Conceição.

ABSTRACT: This essay intends to analyze how the affective relationship projected from the figure of the mother outlined in the short stories «Reza de Mãe», by Allan da Rosa and «Nossas Mães», by Jônatas Conceição, are constituted, amid scenarios of absolute needs, helplessness and social negligence imposed by the national public power. The authors propose aesthetic formulations in which it is clearly perceived that the ethics is a determining factor for their literary projects, as they intend to problematize and stress crucial issues referring to the experience of those who occupy the fringes of society, such as the contradictions of racial relations in a country marked by dependent capitalism.

Keywords: Brazilian short story, literature and periphery, literature and exclusion, Allan da Rosa, Jônatas Conceição.

O presente trabalho tem por objetivo analisar de que forma se constituem as relações afetivas projetadas a partir da figura materna desenhada nos contos «Reza de mãe», do jovem escritor paulista Allan da Rosa e «Nossas mães», do baiano Jônatas Conceição em meio a cenários de absolutas carências, desamparo e negligência sociais impostos pelo poder público nacional.

Os autores propõem formulações estéticas em que se percebe claramente que o ético é fator determinante para seus projetos literários, pois procuram problematizar e tensionar questões cruciais que se referem à experiência dos que ocupam as franjas da sociedade – sobretudo pobres e negros. A epígrafe do conto «Nossas mães»¹

¹ É nesse sentido que se pode dizer que a narrativa descobre a vida verdadeira, e que esta abraça e transcende a vida real. A literatura, com ser ficção, resiste à mentira. É nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente. (Bosi, 1996).

– e que poderia muito bem ser o mote de «Reza de mãe» – ilumina essa questão, alargando os sentidos a partir de uma perspectiva outra. Nessa medida, as narrativas desses dois autores negros contam histórias que evocam a «mais exigente verdade». (Bosi *apud* Conceição, 2009, p.73).

Dessa forma, os autores contribuem para eliminar barreiras que foram construídas historicamente e, no percurso, acabam por idealizar e propor, no plano do imaginário, uma saída possível à manutenção de preconceitos e ao emparedamento da experiência de pobres e negros nos discursos hegemônicos que ainda prevalecem em nossa sociedade. A literatura coloca-se como efetivo campo de disputa pelas «verdades» que essas narrativas desvelam, proporcionando novas alternativas de apreensão da realidade que estão implicadas nesses espaços.

Jônatas Conceição da Silva (1952-2009) nasceu em Salvador. Foi poeta atuante no Movimento Negro da Bahia, professor de Língua Portuguesa, radialista, diretor e coordenador do Projeto de Extensão Pedagógica do Bloco Afro Ilê Aiyê, grupo pioneiro no resgate e valorização da cultura negra de projeção nacional. Atuou também no âmbito do Movimento Negro Unificado (MNU), em que foi responsável, em parceria com outros militantes, pelo periódico *Nego*.

Sua trajetória intelectual, além da militância social e política, foi marcada pela dedicação incansável à investigação das tradições culturais afro-brasileiras. Graduado em Letras pela UFBA e, embora tenha iniciado mestrado em Linguística na Unicamp, retornou, em 2002, a Salvador, onde concluiu seus estudos na pós-graduação (mestrado e doutorado em Literatura também pela UFBA). Em 2004, torna-se professor de Literaturas na UNEB. Faleceu precocemente em 03 de abril de 2009.

Com sua produção literária, participou de variadas antologias nacionais e internacionais em que se destaca sua contribuição habitual à série *Cadernos Negros*. Das antologias, merecem relevo:

A razão da chama – antologia de poetas negros brasileiros (1986), *O negro escrito* (1987), organizadas pelo pesquisador e poeta paulista Oswaldo de Camargo e *Schwarze poesie – Poesia negra*, organizada por Moema Parente Augel.

De sua obra poética, constam *Miragem de engenho* (poemas, 1984) e *Outras miragens* (poemas; 1989).

Merece menção ainda sua produção ensaística, destaques para o livro *Vozes quilombolas – uma poética brasileira* (tese transformada em livro, 2004) e os textos «Laços literários forjados no Atlântico negro» (2003), «História de lutas negras: memórias do surgimento do Movimento Negro na Bahia» (1988) e «Experiências educativas para Populações Negras» (2002).

Allan da Rosa nasceu na cidade de São Paulo em 1976. É professor de História da África e do Brasil, além de arte educador, atuando na Educação de Jovens e Adultos (EJA). Desenvolve, ainda, atividades como locutor e rádio documentarista além de participar de grupos de dança e capoeira, expressão corporal e musical. Integrou o Teatro Popular Solano Trindade, sediado em Embu das Artes, São Paulo.

Na Universidade de São Paulo (USP), onde estudou, participou do projeto educom.rádio da Escola de Comunicações e Artes – ECA e ainda do Núcleo de Consciência Negra (NCN).

Sua atuação social e cultural não se restringe apenas ao espaço da educação formal – foi coordenador do curso «Áfricas», realizado no Espaço Senzalinha, no Parque Pirajussara –, mas encontra real significado em sua atuação junto às comunidades situadas nas periferias de São Paulo em que participa de variadas atividades de formação de leitura literária entre jovens e adultos. Nesse sentido, destaco sua curadoria da exposição fotográfica *COOPERIFA – a Poesia é nossa cara*, junto ao projeto Ação Educativa e a criação do selo Edições Toró, que tem por objetivo fazer circular a produção de jovens autores das periferias paulistas sem espaço no mercado editorial.

Escreve prosa, poesia e teatro: *Vão* (2005, poesia), *Zagaia* (2007, infanto-juvenil), *Da Cabula* (2008, teatro) e *Reza de Mãe* (2016, contos).

Assim como Jônatas Conceição, participa das variadas antologias, como os *Cadernos Negros*, *Caros Amigos* – literatura marginal: a cultura da periferia (2001, 2002 e 2004) e *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*, organização de Ferréz (2005).

No campo ensaístico, destaco: *Imaginário, corpo e caneta: matriz afro-brasileira em educação de jovens e adultos*, sua dissertação (Mestrado em Educação), na Universidade de São Paulo, em 2009; *Pedagogia, autonomia e mocambagem* (2013) e *Sobre os ouvidos na conversa com o espelho* (2014).

Como se pode observar nessa breve apresentação, ambos os autores têm uma forte atuação militante a que agregam uma intervenção literária em que sobressai a representação da experiência negra a partir de um ponto de vista comprometido – «um olhar de dentro» como aponta Paulo Roberto Tonani Patrocínio (2013) – e que pretendem colocar-se dialeticamente como o contraponto à visão algo estereotipada que marca boa parte da produção literária canônica acerca dos sujeitos negros. São, assim, agentes de um processo que visa, essencialmente, ao desmonte de clichês, à desarticulação de sentidos perversos de estruturas racistas e alienantes/alienadas que naturalizam dramaticamente um universo de violência e de apartamento de pobres e negros brasileiros.

«Nossas mães», de Jônatas Conceição, foi publicado na série *Cadernos Negros – contos afro-brasileiros* – Volume 32, de 2009. A narrativa em primeira pessoa aborda a vida de um grupo de pessoas em uma pequena comunidade baiana às margens do Dique do Tororó, Salvador. O espaço e o tempo estão objetivamente apontados – o Dique do Tororó, anos 30 – já na abertura do conto.

O foco narrativo é centrado nas reminiscências de um homem adulto que evoca sua infância, trazendo para o presente cenas da vida em comunidade, laços familiares, de amizade e as afetividades

que moldam a sua vida – «Nos desvãos da memória suas pequenas e incontáveis histórias nos marcaram para sempre. Hoje, caminhamos com passos que não são apenas nossos, mas sabemos em que direção nos levam?» (Silva, 2009, p.81) é o enunciado que encerra a narrativa.

O tom autoficcional que marca o conto, em que as histórias do narrador-personagem e talvez do próprio autor confundem-se e parecem confirmar aquilo que está anunciado pela epígrafe, sublinham as memórias individuais que são reconstruídas sobre uma base coletiva comum, resgatando a história de trabalhadores negros da periferia de Salvador. Ficção e testemunho estão inevitavelmente entrelaçados. Com as histórias daqueles personagens que transitam pelo Dique do Tororó, Jônatas Conceição ilumina a vida e o cotidiano de pobres e negros tornados invisíveis pelos discursos hegemônicos. Em «Nossas mães», notamos que

Os vultos aos poucos abandonam sua forma difusa e ganham contornos mais delimitados, possuindo fisionomias próprias. [...] Agora, em grupo, os vultos, que não mais são vultos, mas sim sujeitos, buscam, cada qual à sua maneira e com os mecanismos disponíveis, traçar com signos negros os seus caminhos em uma terra de brancura plena. (Tonani, 2013, p.12)

Se o trabalho poético do autor traz marcas inequívocas do que Antonio Candido (1987) denomina de «consciência dilacerada» do próprio subdesenvolvimento quando aborda lírica e melancolicamente todas as carências, exclusões e violências a que estão fadados os sujeitos que ocupam as margens das sociedade como nos poemas «Porto sem Mar»² – «As cidades sendo como dois rios // que cami-

² Porto sem mar.

Como um rio que não deságua // o porto desta cidade não me transporta. // As cidades sendo como dois rios // que caminham mas não me encontram. // Cá, nas campinas // o porto inexistente não por faltar o mar // mas o amar. // O porto

nham mas não me encontram» (Silva, 1989, p.50) ou «Onde eu nasci passa um rego»³ – «quando chovia o rego demudava: // Era pior, // desciam lata, pano, colher, caco. // O que nos sobrava» (Silva, 1989, p.40) – ou ainda quando se contrapõe à ideia da pátria cantada pelas elites nacionais dos séculos XIX e XX, «exiladas» na Europa, o poeta desnuda farsas e simulações, já que a pátria que irrompe em suas composições é aquela que surge a partir do que não é considerado belo e elevado e abrange, assim, uma faixa expressiva da sociedade sempre esquecida ou ignorada: para Jônatas Conceição, o exílio faz-se dentro do próprio país, como em «No Nordeste existem palmares»⁴ (2000) e mesmo em «Onde eu nasci passa um rego» (1989).

Assim, como pontuei em ensaio anterior, o fazer poético de Jônatas Conceição «acaba por desentranhar a mais delicada homenagem, unindo-se os contrários e fazendo com que a desventura dos indivíduos e a degradação da paisagem sejam matéria para uma forma de lirismo contestador.» (Sarteschi, 2016, p. 55).

Tendo em vista essa interpretação e análise, seria possível, então, afirmar que sua trajetória lírica, mas também no âmbito da prosa, o poeta baiano vai desvelando a condição histórica brasileira contraditória; a pátria que projeta em sua obra deve incluir, necessariamente, todos os indivíduos.

da minha cidade // não me leva a um ponto salvador. // O porto que gostaria que tivesse na minha cidade // carregou comigo, a procura de um mar. (Silva, 1989, p.50).

³ Onde eu nasci passa um rego.

Onde eu nasci não passa um rio. // passa um rego. // Refletindo toda miséria margeada. // O rio que gostaria que passasse onde nasci, // não existe. // Uma esperança: quando chovia o rego demudava: // Era pior, // desciam lata, pano, colher, caco. // O que nos sobrava. (Silva, 1989, p.40).

⁴ No Nordeste existem palmares.

Assim dizia um viajante antigo: // – Palmeiras, símbolos de paz e sossego. // No Nordeste, palmeiras resistem. // Brotam de concretos, casebres, barracos. // A natureza mostra força e poesia. // À noite, leves brisas amenizam passadas febres. // As palmeiras abundavam no antigo quilombo. // E não foram transplantadas para o Nordeste. // Aqui, junto ao mar de Amaralina, // Novos palmares também crescem, // Arejando cabeças trançadas, // Trazendo novas verdades. // Palmeiras são símbolos de paz e sossego... (Silva In: *Cadernos Negros* 23, 2000, p.75).

No conto em tela, essa equação está presente, mas o que se nota é uma sutil, mas reveladora modificação no eixo que pretende realçar. Em outras palavras, o narrador, ao resgatar triviais, mas ternas histórias do cotidiano corriqueiro de uma comunidade como outra qualquer, pretende assinalar que, mesmo em espaços de tantas carências e negligências por parte do poder público, há lugar para o florescimento de relações que revelam profundos laços afetivos entre seus moradores e arraigados sentimentos de pertença e comunhão em um corpo social.

A tópica racial surge profundamente entrelaçada pela questão econômica e social e, nesse processo, a sociedade é projetada a partir de um horizonte cujo sentido é sempre comunitário, desenhando, assim, uma visão utópica que acaba por romper com posicionamentos que enxergam as periferias como o espaço em que apenas as mais profundas misérias humanas – não apenas as materiais e concretas, mas também as psíquicas – têm lugar. As personagens são construídas de modo a escapar da clássica representação social do negro e do pobre além do lugar por eles ocupado em uma sociedade profundamente hierarquizada e dividida como a brasileira, ou seja, o estereótipo da marginalidade, da sexualidade intensificada ou da subserviência aos poderosos, como se observa no enunciado que abre o conto:

Nossas mães começam a aninhar suas crias ali por volta de 1930. Um Verger apressado chamaria de presépio o lugar. Ele estava encravado sobre um grande barranco fazendo fronteira com as margens do Dique do Tororó e a parte mais alta do bairro, um engenho antigo. E ali onde nossas mães vieram morar era mesmo bonito de se ver: a grande lagoa com seus pequenos saveiros, suas lavadeiras e suas margens com belas plantações de hortaliças. (Silva, 2009, p. 73)

Com o exercício de suas memórias, o narrador-personagem resgata cenas da infância – que vai do acordo às vezes velado às

vezes explícito sobre a distribuição de responsabilidades e das tarefas necessárias para a proteção daquele agrupamento social, como as diligências das mães que cuidam dos filhos próprios, mas também os da vizinhança, protegendo-os, protegendo-se e suprindo ausências; passa pela construção coletiva e compartilhada das casas além do zelo pela segurança de todos (na liderança forte e emblemática de uma das mães) e prolonga-se nas parcerias solidárias ou na comunhão experimentadas em festas, religiosidades e tradições, nos momentos do prazer e do lazer trivial como a exploração de espaços públicos (parques e lagoas) muitas vezes interditos àquele grupo social –, construindo um panorama em que a infância de fato se realiza e, em especial, elabora um cenário que se apresenta como contraponto ao que é reiteradamente reproduzido pelas vozes dominantes de nossa sociedade.

Nesse movimento, o narrador-personagem coloca em prática o que Jacques Le Goff (2003, p.422) pontua sobre uma das funções da memória: «tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas», já que «os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva». As histórias rememoradas pelo narrador-personagem vão assim preenchendo as lacunas deixadas pelos discursos oficiais, possibilitando que aquelas vidas/grupos sociais não sejam desconsiderados.

O narrador de «Nossas mães» restaura, assim, as memórias do seu grupo social sempre rebaixadas ou desprezadas, agora sob nova perspectiva. A visão idílica, mas não ingênua ou rasteira que perpassa esses movimentos de rememoração, não oculta os conflitos raciais e sociais nem dissimula a posição dos sujeitos negros na correlação de forças no domínio de uma sociedade racial e socialmente hierarquizada, como se observa na seguinte passagem:

Nas padarias, o recurso mais usado por nossas mães era a caderneta, para anotações diárias das compras feitas pelo sistema do fiado. Os donos dos estabelecimentos tinham plena confiança em nossas famílias, mesmo sabendo que éramos da parte baixa do velho engenho. (Silva, 2009, p. 74)

A questão racial está colocada, como vimos, na abertura da narrativa, com a referência a Pierre Verger, o que emula um tom entre fina ironia, mas também de certa deferência: «Um Verger apressado chamaria de presépio o lugar» (Silva, 2009, p.73). Certo é que a alusão não deixa dúvidas sobre a pertença racial e também social das personagens que transitam pelo espaço focalizado.

Outro aspecto essencial para a construção dos sentidos da narrativa diz respeito ao espaço: estamos diante da representação da cidade bipartida – ecos da condição colonial brasileira – em que surge, ao lado da discriminação social e econômica, o espaço das religiosidades em disputa:

Tinha também frequentes saídas para o Alto da Alegria, dos lados do bairro de Amaralina, onde seu irmão tinha um candomblé. E assim como dona Júlia, Detinha, Santinha e outras mães, não frequentava a igreja católica do lugar. Tinha, em sua casa, grandes retratos de santos, dentre eles a estampa de São Lázaro era a mais destacada. (Silva, 2009, p. 75)

Elas eram a festa da avenida com seus modos peculiares: mijavam em pé, em plena luz do dia, lavando roupa em frente ao casebre, além de terem trazido um pouco de África para o lugar, demasiadamente santificado com as novenas para Santo Antônio e romarias para São Lázaro. (Silva, 2009, p. 77)

as formas de organização local e o convívio social:

Das nossas mães, quem chegou primeiro àquele lugar, ninguém sabia precisar. Nossa mãe de verdade, que saiu de um cortiço no centro histórico de Salvador para morar aliem barraco próprio, jamais atinou para a certeza das chegadas. Também qual precisão teria isso, onde todos conviviam numa familiaridade de séculos? (Silva, 2009, p. 74)

E o acontecimento mais importante que Durvá de Todos comandou na avenida foi a empreitada para pegar um pobre ladrão que apareceu das redondezas. (Silva, 2009, p. 75)

o espaço fronteiroço centro/periferia e as interdições resultantes:

Nós, as crias, frequentávamos assiduamente os dois lugares fronteiroços do bairro, a margem direita da lagoa era a mais convidativa e, mesmo com as proibições, não deixávamos de jogar bola na grama. (Silva, 2009, p. 74)

o relacionamento da cidade baixa e da cidade alta:

A outra parte da fronteira, a parte alta do lugar, era frequentada para compras e, às vezes, para um raro prazer de ir ao mágico cinema Amparo. (Silva, 2009, p. 74)

os impedimentos, das opressões, contrastes e assimetrias de caráter social e/ou racial:

Lembro-me bem quando ela descia a avenida com a trouxa de roupa arrumadinha, lavada, engomada, passada... pronta para entregar nas casas dos brancos. (Silva, 2009, pp. 74-75)

Era também nossa mãe mais ausente. Trabalhava em uma fábrica de tecidos no subúrbio ferroviário, tendo pouco tempo para nos regular, mas nos finais de semana estava sempre a nos aconselhar. (Silva, 2009, p. 80)

Nada está escamoteado: o narrador demonstra, pelas sutilezas de sua escrita e pelos «desvãos» (Silva, 2009, p.81) de suas memórias, como o lado de baixo da sociedade – o espaço dos trabalhadores negros – organiza-se a partir dessa condição, como as personagens ali inseridas não fogem aos enfrentamentos colocados, ao contrário, encetam movimentos de resistência que vão se insinuando ao longo da narrativa: as festas, a musicalidade, as religiosidades, resgatam a África, deslocando sentidos, privilegiando laços e tradições e, assim, resistem a silenciamentos e apagamentos, como notamos nos excertos seguintes:

Mas naquele dia ela deu uma boa notícia para os assíduos frequentadores dali:

– No carnaval, meu afoxé vai descer a ladeira e desfilar na nossa avenida – disse, com toda a alegria do coração.

[...]

Aos poucos as pessoas começaram a vir para as portas das casas ver a novidade. Era um acontecimento diferente para todo mundo. Nossas mães sempre nos levavam para ver o carnaval em outros bairros, principalmente o Tororó, mas, em nossa avenida, isso constituía um fato muito novo. (Silva, 2009, pp. 78-79)

– Trazer o Império da África para nossa avenida era um sonho que eu tinha. Agora vou fazer o carnaval no Tororó. Vamos lá, minha gente, cantando bem alto para o orixá ajudar! (Silva, 2009, p. 80)

A família nesse cenário rememorado é muito maior do que aquela estabelecida pelo ordenamento tradicional, a família alargada é compreendida como uma organização comunitária e traz marcas inequívocas de uma certa ancestralidade africana ajustada àquele espaço diaspórico, e que se insinua, em especial, nas periferias brasileiras onde o sentido de cuidado coletivo parece resistir, ao menos no tempo histórico rememorado – os anos 30 –, mas que já não é realizável nos espaços das elites (a cidade alta, que encarna metonimicamente essa condição) ou para quem não faz mais sentido:

No final, ainda, muitos desses homens eram levados pelos braços, por dona Julia, e entregues em domicílio. (Silva, 2009, p. 77)

– Tinho, vi você na beira do Dique quando cheguei da fábrica. Falo com sua mãe se de novo avistá-lo, viu?

E, além das preocupações com suas crias e com a gente, também nos proporcionava passeios inesquecíveis [...] (Silva, 2009, p. 80)

Já o conto «Reza de mãe», de Allan da Rosa, que dá título ao livro, tem uma estruturação formal mais fragmentada e difusa. A narrativa aborda a vida e o cotidiano árduos de Pérola e de sua filha, Lavanda, inseridas em um espaço em que toda sorte de violências enforma a sua existência. A fragmentação textual está em conformidade/harmonia com a própria realidade fraturada experimentada pelas personagens, compondo um cenário e uma atmosfera sufocantes e aflitivos. No entanto, assim como no conto de Jônatas Conceição – ainda que em outro diapasão –, a afetividade floresce paradoxal e inesperadamente ao insistir em superar a precariedade e a vulnerabilidade que marcam aquele espaço. O tom, no entanto, nunca é leve, ligeiro ou que sugere alguma alegria ou felicidade. Ao focalizar a relação terna e afetuosa que

liga mãe e filha, o narrador expõe a complexidade e as contradições, pois só é possível compreendê-los (personagens e afeto) no âmbito dessa força reificadora imposta pela voracidade capitalista e as estruturas sociais dela derivadas.

A vida de Pérola e de sua filha vai sendo elaborada a partir da descrição de um cotidiano marcado pelo trabalho árduo e opressivo,

Turno de oito horas. Depois da marmita não tem mais pendência, mas tem que ficar até o fim da tarde, contrato. De tarde, todas as funcionárias em volta de um buraco de areia. A ordem: em roda, cada uma tira com sua pá um tanto de areia e joga sempre pra direita, pro monte da vizinha, até que cada monte arriar. E vão tirando mais do fundo de novo. Proibido falatório. (Rosa, 2016, p. 57)

pela dupla jornada:

Sábado sempre firmava limpeza em casa de bacana. Deixava a menina trancada por amor. Faxina lá e cá. Pérola saía com uma mixaria e de brinde umas roupas usadas. Naftalina empestia, é um cheiro de caridade machucando a coluna. (Rosa, 2016, p. 58)

pelas horas a fio no transporte público degradado e sujeitas às péssimas estruturas urbanas:

[...] As quatro mãos toda manhã segurando a mesma pilastra na condução, os pés rangendo no mesmo degrau, derrapando na mesma curva. Horas e horas.

[...]

A volta. Três horas no moedor, avenida é hotel, Tá ficando corcunda. (Rosa, 2016, p. 53)

pelo cansaço intenso e debilitante:

Eu só vejo minha princesa dormindo quando chego destroçada de noite, que antes dela levantar pra limpar a casa e ir pra escola eu já saí. (Rosa, 2016, p. 53)

Pérola desmancha. Canseira. Hoje nem banho. (Rosa, 2016, p. 56)

A violência e demais mazelas experimentadas por mãe e filha são arrematadas pelo medo, constituindo-se no centro da narrativa em que sobressai a solidão e o desamparo.

No entanto, nesse cenário de exclusões e opressões, os afetos insistem em sobreviver e traduzem-se na musicalidade e na efabulação alinhavadas por Pérola, que vai cedendo à imaginação e ao devaneio por meio das histórias que, aos saltos, improvisa para a filha – ainda que sejam sempre dramaticamente entrecortadas pelo cansaço extremo:

Só faço é rezar ou contar uma história quando a bichinha já tá babando no ursinho. (Rosa, 2016, p. 53)

Era uma vez um barraco de sonhar.

[...]

O barraco virou um ninho. Enrolaram-se seus corpos em lençóis temperados com o incenso que vendiam nos ônibus. [...] E na casa de sonhar, sonharam. Como os gatinhos sonham ser onça, varando a mata [...]. As mulheres sonhavam, raízes aladas e plenas de lucidez compreenderam os temporais que derramavam nas esquinas e regras do seu sangue.

[...]

Cada uma esperava a vez de passear montada num pardal, a ave desprezada que desviou de estilingues e foi expulsa de alçapões onde bicava o alpiste. O pardal tirava da fila uma a uma com

o bico, punha montadas no seu cangotinho e abria na cabeça a detenção sem grades. (Rosa, 2016, pp. 54-55)

o cuidado e dedicação são mútuos, o que acentua ainda mais o vínculo entre as duas personagens:

A menina pajeando a mãe que dormiu no ônibus. Acarinhava o braço, arrumava a cabeça dela no travesseiro de vidro, se aconchegava no peito, levantava eriçada de novo e bajulava aquela fortaleza que não despertava nem com toda trupicaiada dos coices do busão. Percebeu a mãe tão desfalcada... descamada. Dava pra tomar sopa nas suas olheiras. (Rosa, 2016, p. 61)

De domingo, lembravam o timbre da voz uma da outra, o bocejado na cama, o descabelo. Picavam juntas o tempero do frango, conferiam esmaltes, cadarços, cadernos. Pérola apontava os lápis da pequena descansando os tornozelos numa torre de almofadas que a guria roubava para começar uma guerrinha. (Rosa, 2016, p. 58)

No conto de Rosa, a memória também é preponderante; no entanto, está ligada à tragédia que sela os destinos da mãe e, possivelmente, da filha, quando Pérola recupera sua infância marcada também pela violência familiar, na figura do tio – «é dentro da casa que a baba brilha no piso.» (Rosa, 2016, p. 62).

Nesse sentido, a construção narrativa assume uma função singular e instigante, pois o ponto de vista, embora predominantemente em terceira pessoa, é misto, pois Pérola assume a narração nas histórias e nas rezas, por exemplo, e as vozes vão, assim, imiscuindo-se e sobrepondo-se, produzindo um efeito de dubiedade, incertezas e indefinição sobre quem afinal conta a história. O discurso direto da personagem principal por vezes confunde-se com a narração onis-

ciente e mesmo com a do habitual interlocutor, que inicialmente não se manifesta e que assume a narrativa para apresentar o seu surpreendente desfecho.

É possível afirmar, então, que essa opção estética faz com que percebamos que a consciência de Pérola transita em diferentes esferas: a da realidade, do sonho, das histórias, das súplicas e preces. No desfecho surpreendente – do ponto de vista formal e também da história –, a narração é marcada pela passagem da 3ª. para 1ª. pessoa – «nossas conversas [...]» (Rosa, 2016, p. 65), insinuando que tudo tenha sido um grande devaneio delirante da mãe que viu a filha perder-se, o que conferiria vigor e originalidade à voz de Perola. O embaralhamento das fronteiras entre os planos do sonho, da ficção, da realidade imprime força à narrativa.

Esse efeito é ainda ratificado pela ambiguidade em relação ao destino de Lavanda e também à própria estrutura narrativa intrincada, organizada a partir de flashes e lampejos de corte cinematográfico, que entremeiam os acontecimentos e produzem um conto esteticamente mais complexo, já que a história desenvolve-se a partir de um certo fluxo narrativo sinuoso de modo a sugerir que as vidas das mulheres das/em comunidades degradadas cumprem o mesmo destino. Quando o tio entra em cena nas reminiscências de Pérola e no contato intimidatório sobre Lavanda, as duas experiências confundem-se, revelando compartilhamentos, em alguma medida, do mesmo destino opressivo e violento.

O trabalho braçal – penoso e infundável –, a vida nessas áreas degradadas e abandonadas e as agruras por que passa Pérola vão sendo urdidos e entremeados pelos momentos de evasão dessa realidade, marcados pelas preces e pelas sempre inacabadas histórias que conta à filha, construindo-se, assim, uma esfera de resistência em que sobressaem cuidado e proteção e onde é possível, afinal, sonhar e vislumbrar um futuro menos massacrante:

«Minha rainha, agradeço esse teto, a janta e a força para trabalhar. Guarnece os lábios de minha menina. Defende o que sai, limpa o que entra. Desinfeta os parasitas, mata as bicheiras e abre fatura pra Lavanda. Tire seu pescoço do arame e seus pezinhos do lodo. No seu caminho não pingue carcaça, nenhuma carabina saiba seu sangue. [...] Tira essas coxas pequenas de qualquer garupa peçonhenta. Guarda nas esquinas e nos faróis. Suas costas não enverguem por humilhação e ela não deite em covil. Suas mãos conheçam o fruto, o carinho e o dinheiro. Agradeço, Minha Rainha. Olhe ela por mim quando eu me arrasto.» (Rosa, 2016, p. 57)

É possível então apontar que, por caminhos estéticos particulares, ambos os textos convergem para um ponto: a apropriação do espaço literário pela voz autoral negra e a proposição, a partir desse ângulo original, de histórias e personagens, sempre relegadas a planos reificantes ou fetichizantes.

Nesse sentido, as personagens femininas negras e pobres – força motriz de ambos os contos – são construídas longe dos costumes estereótipos altamente sexualizados do corpo negro feminino e, com isso, afastam-se do lugar comum. Esse movimento é reforçado, ainda, pela abordagem da relação materna no âmbito desse grupo social, permeado por violências, mas, mais importante, por profundos laços de afetos.

Jônatas Conceição e Allan da Rosa trabalham na chave que procura desmontar estruturas cristalizadas no imaginário nacional não apenas das mulheres negras, mas também da representação das periferias como o espaço exclusivo da violência. Nos contos, em meio ao lodo em que afundam os párias de uma sociedade profundamente dividida, a figura materna impõe-se, projetando resistências: o cuidado coletivo, a reabilitação das festividades e

religiosidades de raízes africanas em «Nossas mães» revelam esse claro propósito; já em «Reza de mãe», os nomes das personagens – Pérola e Lavanda – metaforizam tal circunstância e intensificam os movimentos costumeiros de efabulação e dedicação mútua.

Por meio das estratégias narrativas aludidas, constatamos que os autores não propõem apenas uma discussão externa, buscam, ao contrário, internalizar, na estrutura de cada conto, o negro e sua perspectiva social, e são casos exemplares do que Antonio Candido denomina «interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte» (Candido, 1980, p.7).

As personagens de «Nossas mães» e de «Reza de mãe» estão completamente tomadas pela lógica do trabalho que serve às elites brancas, como no caso das lavadeiras de Conceição ou as trabalhadoras de Allan da Rosa: são mulheres que convivem com toda sorte de opressão e dominação das estruturas sociais que a condição subalternizada impõe. No entanto, todas elas lutam para sobreviver, enfrentando os aviltamentos cotidianos e negando-se, assim, a perder sua humanidade. Esse é o melhor caminho da resistência que poderiam projetar rumo a um futuro de fato transformador.

Se um forte vínculo familiar e comunitário marca «Nossas mães», ele é mais tênue em «Reza de mãe». Essa diferença talvez refira-se ao próprio tempo histórico em que as narrativas transcorrem – década de 1930 do século XX e década de 2010 do século XXI, respectivamente –; ou seja, a barbárie aprofundou-se de tal maneira que estruturas sociais baseadas na solidariedade não são mais tangíveis, sobretudo quando se observa como a nação cordial brasileira se constitui, fundada, entre outros aspectos também problemáticos e complexos, no mito da democracia racial, que resulta em uma forma muito particular do racismo no país. Essa circunstância favorece indubitavelmente a desagregação de grupos racializados oprimidos com a almejada desarticulação dos laços e sentidos de cooperação e de comunhão, princípio importante para qualquer projeto de

transformação social. Como testemunhamos, no conto do autor paulista, o individualismo acentua-se de tal forma que o elemento festivo e coletivo, essencial em «Nossas mães», não se faz presente.

Enquanto as mulheres trabalhadoras, em «Nossas mães», deixam seus filhos aos cuidados e proteção de quem permanece na região do Tororó, Pérola, em «Reza de mãe», não dispõe da mesma rede de proteção e amparo, vendo-se obrigada a deixar a filha trancada (inutilmente como se verá) de modo a protegê-la das ameaças e do assédio representado pela figura do tio além de outras eventuais e possíveis violências. A sua vida é marcada, em oposição às de «Nossas mães», pelo mais profundo isolamento social; ainda assim, encontra conforto e segurança nos momentos de entrega à imaginação inventiva em sua dedicação à filha.

De todo modo, é instigante notar como estão colocadas as dificuldades e contradições das relações sociais, sobretudo as raciais, em um país marcado por um capitalismo dependente como denomina o sociólogo Clóvis Moura (1983), que, por um lado, caracterizar-se-ia pela subordinação da sociedade brasileira à dominação externa e, por outro, alimentaria as classes dominantes do combustível ideológico capaz de justificar a hierarquização social, econômica e racial dos indivíduos. Sobre a questão racial nessa equação, enfatiza:

[...] A sociedade de modelo de capitalismo dependente que substituiu a de escravismo colonial, consegue apresentar o problema do Negro no Brasil sem ligá-lo, ou ligá-lo insuficientemente, às suas raízes históricas, pois tal ligação diacrônica remeteria o estudioso ou interessado ao nosso passado escravista. O sistema competitivo inerente ao modelo de capitalismo dependente, ao tempo em que remanipula os símbolos escravistas contra o negro procura apagar a sua memória histórica e étnica, a fim de que ele fique como homem flutuante, ahistórico. (Moura, 1983, p. 125)

No entanto, Allan da Rosa e Jônatas Conceição desnudam esteticamente esses «mecanismos discriminadores» (Moura, 1988, p.17), engendrados pelas elites nacionais que visam a impedir o florescimento de uma consciência crítica, confrontando-os com vigor e projetando resistências. Ambos intentam, por conseguinte, superar esse postulado e condição ao apresentar histórias do cotidiano de sujeitos oprimidos, sobretudo mulheres negras e pobres, em espaços de vulnerabilidade nas franjas da sociedade nacional, acentuando a delicadeza de sentimentos, a afetividade e a solidariedade que marcam a experiência materna e cujo desabrochar nesse cenário parece surpreender e encantar ao mesmo tempo.

Referências Bibliográficas

- Augel, M. P. (org). (1988). *Schwarze poesie - Poesia negra*. Edition Dià.
- Bosi, A. (1996). Narrativa e resistência. *Itinerários*, (10), pp. 11-27.
- Camargo, O. de. (org). (1986). *A razão da chama* – antologia de poetas negros brasileiros. GRD.
- . (1987). *O negro escrito*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura.
- Candido, A. (1980). *Literatura e sociedade*. Ed. Nacional.
- . (1987). *A educação pela noite e outros ensaios*. Ed. Ática.
- Ferréz (org). (2005). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Agir.
- Le Goff, J. (2003). *História e Memória*. Editora da Unicamp.
- Patrocínio, P. R. T. do. (2013). *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira*. 7 Letras.
- Moura, C. (1983). Escravidão, Colonialismo, Imperialismo e Racismo. *Revista Afro-Ásia*, (14).
- . /1988). *Sociologia do Negro Brasileiro*. Ática.
- Rosa, A. da. (2005). *Vão*. Edições Toró.
- . (2006). *Da Cabula* (2ª ed.). Edições Toró.
- . (2007). *Zagaia*. Editora DCL.
- . (2009). *Imaginário, corpo e caneta: matriz afro-brasileira em educação de jovens e adultos*. [Dissertação de Mestrado]. Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo.

- . (2013). *Pedagoginga, autonomia e mocambagem*. Aeroplano Tramas Urbanas Rio.
- . (2014). Sobre os ouvidos na conversa com o espelho. *Revista Legítima Defesa*, 1(1), pp. 75-81.
- . (2016). Reza de mãe. In *Reza de mãe* (pp. 53-65). Editora Nós.
- . (2017). *Zumbi assombra quem?* Editora Nós.
- Sarteschi, R. (2016). Literatura na escola: de que autores falamos? In A. M. A. Siqueira (org.), *Literatura e Ensino* (pp. 39-58). Expressão Gráfica e Editora.
- Silva, J. C. da. (1984). *Miragem de engenbo*. Instituto de radiodifusão educativa da Bahia.
- . (1988). História de lutas negras: memórias do surgimento do Movimento Negro na Bahia. In *Movimento Negro Unificado, 1978-1988: 10 anos de luta contra o racismo*. Confraria do Livro.
- . (1989). *Outras Miragens*. Confraria do livro.
- . (1989). Onde eu nasci passa um rego. In *Outras Miragens - Miragem do engenbo* (p. 40). Confraria do livro.
- . (1989). Porto sem mar. *Outras Miragens - Miragem do engenbo* (p. 50). Confraria do livro.
- . (2000). No Nordeste existem palmares. In M. Barbosa & E. Ribeiro (org), *Cadernos Negros*, 23, p. 75.
- . (2002). Experiências educativas para Populações Negras. *Palmares em Ação*. Centro de Práticas Educativas/Fund. Palmares, v. 02.
- . (2003). Laços literários forjados no Atlântico negro. In J. C. da Silva (Org.), *Brasil/África: como se o mar fosse mentira* (pp. 251-265). Imprensa Universitária Universidade Eduardo Mondlane.
- . (2004). *Vozes Quilombolas – uma poética brasileira*. EDUFBA/ILÊ AIYÊ.
- . (2009). Nossas mães. In M. Barbosa & E. Ribeiro (org), *Cadernos Negros*, 32, Quilombhoje, pp. 73-81.

**ASPECTOS POPULARES AMBIVALENTES
NO *ESAU E JACÓ*: “COUSAS FUTURAS”**

**AMBIVALENT POPULAR ASPECTS
IN *ESAU AND JACOB*: “THINGS TO COME”**

Sonia Netto Salomão

Sapienza Università di Roma,

Dipartimento di Studi Europei Americani e Interculturali

<https://orcid.org/0000-0002-2929-6701>

RESUMO: O estudo analisa o mais alegórico romance de Machado de Assis, *Esaú e Jacó*, a partir dos símbolos ambivalentes relacionados à religiosidade brasileira e a outras tradições populares, como os jogos infantis. O texto busca responder à seguinte questão: não seria Machado de Assis um historiador das mentalidades coletivas, principalmente através do seu conhecimento e da sua sensibilidade quanto à tradição popular brasileira?

Palavras-chave: *Esaú e Jacó*. Romance brasileiro. Cultura popular. Religiosidade. História política brasileira.

ABSTRACT: This study analyses Machado de Assis’s most allegorical novel, *Esau and Jacob (Esaú e Jacó)*, from the starting point of its ambivalent symbols relating to Brazilian religiosity and other popular traditions, such as children’s games. It seeks to answer the following question: can we view Machado de Assis as a historian of collective mentalities, chiefly through his knowledge of and sensibility towards Brazilian popular traditions?

Keywords: *Esau and Jacob*. Brazilian novel. Popular culture. Religiosity. Brazilian political history.

Esau e Jacó, penúltimo romance de Machado de Assis publicado em 1904, faz parte da tetralogia famosa, composta por *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*. O escritor propõe no título a referência bíblica ao Antigo Testamento (*Gênesis*, capítulos 27 a 33), em que Esaú é renegado pela mãe Raquel em favor do filho preferido, Jacó, estando as razões bíblicas relacionadas com os direitos do primogênito (Bocian, 1997, pp. 195-202).¹ Embora o romance machadiano tenha na centralidade da mãe, Natividade, um dos seus eixos de leitura, esta não alimenta qualquer disputa entre os filhos, muito pelo contrário, como ilustram inúmeras passagens da narrativa. Há, no entanto, uma espécie de transferência simbólica aos personagens, Pedro e Paulo, gêmeos que crescerão em eterno conflito, pessoal e político, ao longo da narrativa: disputarão o amor da mesma mulher, Flora, sendo o primeiro monárquico e o segundo, republicano.

Machado efetivamente abre o romance com símbolos religiosos, calibrando as citações bíblicas com as literárias. Todavia, opera um evidente rebaixamento dos temas abordados, numa tradução comunicativa para o campo popular. É visível a sua determinação em trabalhar com os mitos nessa obra, como a sugerir a mesma constatação de Mircea Eliade:

¹ O significado da bênção sobre a condição futura relaciona-se ao poder da fé em Deus que havia iluminado Isaque, nele depositando plena confiança de que ele cumpriria tudo o que estava aqui previsto; ou seja, afirma-se o valor da palavra de Deus e o valor da fé, capazes de superar quaisquer obstáculos.

A religião mantém a “abertura” para um mundo sobre-humano, o mundo dos valores axiológicos. Esses valores são “transcendentes”, tendo sido revelados pelos Entes divinos ou Ancestrais míticos. Constituem, portanto, valores absolutos, paradigmas de todas as atividades humanas. [...] Esse “outro mundo” representa um plano sobre-humano, “transcendente”, o plano das *realidades absolutas*. É através da experiência do sagrado, do encontro com uma realidade transumana, que nasce a ideia de que alguma coisa *existe realmente*, de que existem valores absolutos, capazes de guiar o homem e de conferir uma significação à existência humana. (Eliade, 1963, pp. 123-124)

Para nos mantermos no campo da religião, com o qual Machado inicia o romance, fundamental é a expressão «Cousas futuras», o título do primeiro capítulo do *Esau e Jacó*, retirado da epístola de São Paulo aos Hebreus, e que se refere, precisamente, aos gêmeos, filhos de Isaque e Rebeca: «Pela fé Isaque abençoou Jacó e Esaú, no tocante a coisas futuras» (*Hebreus* 11: 20). Essas referências têm a função de manter o mistério e acrescentar outros sentidos alusivos ao tema escolhido. O capítulo vem bem acompanhado pela epígrafe do Canto V do *Inferno* de Dante: «*Dico, (sic) che quando l'anima mal nata...*». No canto V está a entrada do segundo círculo do *Inferno*, como se sabe, em que Minós, figura monstruosa,² tem a função de ouvir as confissões dos pecadores para depois distribuí-los pelos diversos círculos, conforme o número de voltas com que se enrola a própria cauda. Aliás no quinto parágrafo do mesmo primeiro capítulo, o narrador explica a ancestralidade da Pítia, outra forte figura feminina, aconselhando o leitor a reler Ésquilo, ao chamar

² O mítico rei de Creta, filho de Júpiter e Europa, já se encontrava com a mesma função de juiz dos pecadores na *Eneida* de Virgílio, mas dos versos de Dante surge a figura de um demônio violento e majestoso, ou seja, uma figura enriquecida em relação à da mitologia pagã (Ferrari, 2011, p. 626).

a atenção para o número da vez que era distribuído pelo pai da pitonisa carioca e a «ordem marcada pela sorte» no século V a. C., na Grécia: «relê Ésquilo, meu amigo, relê as *Eumênides*». E, de fato, se retermos a consagrada tragédia escrita por Ésquilo, lá veremos o príncipe Orestes, sem os cuidados de Natividade para permanecer no anonimato, ir à região montanhosa de Delfos para consultar o respeitável oráculo da sacerdotisa Pítia sobre o seu incerto futuro após ter matado a própria mãe como vingança pelo assassinato do pai, Agamenon.

No entanto, há grande diferença entre o tom grave e alto de uma tragédia clássica e a cena burlesca do Morro do Castelo.³ A permanência de duas senhoras da alta burguesia de Botafogo na casa da cabocla, que ocupa todo o capítulo, é palmilhada, com efeito, por diversos símbolos populares: o raminho de arruda nos cabelos da moça, usado até hoje contra o mau olhado; as mechas de cabelos dos gêmeos, através dos quais a vidente terá mais elementos para as suas avaliações mediúnicas; a viola do pai com uma cantiga do sertão do Norte; o balançar de quadris da cabocla, acompanhando a toada em que não faltam coqueiros, sinhás e saias brancas. Não se pode ignorar que o ano de 1871, quando Natividade sobe o morro com a irmã para depois saber que os filhos gêmeos brigaram na sua barriga, é o mesmo da Lei do Ventre Livre e que as décadas futuras reservarão outros elementos políticos de relevância como a imigração, os movimentos em prol da República, as tensões com a Igreja e a própria queda da Monarquia. Portanto, ao lado das alegorias

³ Em 1567, dois anos após ser fundada a cidade de São Sebastião, no morro Cara de Cão, o Rio de Janeiro foi reinstalado após a expulsão dos franceses. A área escolhida para erguer a cidade foi o denominado Morro do Descanso – que também foi chamado de Alto da Sé, Alto de São Sebastião e depois Morro do Castelo. A escolha do local deveu-se à posição do morro, de frente à Ilha de Villegagnon, onde os franceses se encontravam. Era possível, assim, estruturar uma defesa mais forte no caso de novas tentativas de invasão, até porque do local se via a Baía da Guanabara, porta de entrada da cidade (Serrão, 1965, pp. 120-122).

religiosas há um pano de fundo político que serve de contraponto, igualmente. Qual, então, a função desses símbolos ambivalentes?

Antes de responder à pergunta, devemos lembrar que, com *Esaú e Jacó*, o escritor carioca muda, mais uma vez, o rumo da sua ficção. Todavia não abandona os temas que lhe eram caros e a fidelidade ao seu projeto estético, já delineado no prólogo da primeira edição do seu primeiro romance, *Ressurreição*, de 1872, assim como é proposto em alguns trechos da sua “Advertência”:

Não sei o que deva pensar deste livro; ignoro, sobretudo, o que pensará dele o leitor. [...] É um ensaio. [...] Não quis fazer romance de costumes; tentei *o esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres*; com esses simples elementos busquei o interesse do livro. (Assis, 2008, I, p. 116, grifo nosso).

Trinta e dois anos depois, portanto, «o esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres» é colocado com maior ênfase: trata-se do contraste entre dois gêmeos - Pedro e Paulo - e o título do romance, *Esaú e Jacó*, sugere-nos a história bíblica. A mãe, Natividade, repetimos, não alimenta qualquer disputa entre os filhos a nível consciente, sofrendo muito com tal discordância. No entanto, ela mesma muitas vezes provoca o confronto litigioso, sem disso se aperceber. Esse processo inicia-se, na verdade, com a ida ao Morro do Castelo para consultar a cabocla vidente, pois dali retorna com um esboço do futuro dos gêmeos, a partir das perguntas da cartomante, seguidas pelo leitor. Ao ser indagada sobre a briga dos irmãos no seu ventre, Natividade fica perplexa e, com ela, o leitor que segue o diálogo:

- Brigado?
- Brigado, sim, senhora.
- Antes de nascer?

— Sim, senhora, pergunto se não teriam brigado no ventre de sua mãe; não se lembra? (Assis, 2008, I, p.1077)

Não creio seja muito difícil, mesmo para um leitor desatento e inexperiente quanto à gestação, imaginar quanto essa pergunta retórica pressuponha uma óbvia resposta, porque difícil seria pensar que uma gravidez de gêmeos não comportasse algum desconforto. Portanto, a mãe logo confirma «que não tivera a gestação sossegada, que efetivamente sentira movimentos extraordinários, repetidos, e dores, e insônias...». Alarmada, insistia com a cabocla: « Mas então que era? Brigariam por quê? A cabocla não respondeu. Ergueu-se pouco depois, e andou à volta da mesa, lenta, como sonâmbula, os olhos abertos e fixos» (Assis, 2008, I, p. 1077). Natividade insiste, disposta a ouvir de tudo. Finalmente, depois de volteios, grossos respiros e tremedeiras, exausta «para arrancar a palavra do Destino», responde à ansiosa Natividade: « - Cousas futuras!». ⁴ Não basta, ainda. Natividade quer saber se os gêmeos serão felizes, se serão grandes. A cabocla confirma e nada mais tem a dizer, a não ser repetir: «Cousas futuras!». Como em *off*, no fundo de toda esta cena construída com certa dramaticidade que não se sabe se beira o cômico ou o grotesco, mas um cômico e um grotesco machadianos e, portanto, irônicos, lê-se (e “ouve-se”) a cantiga sertaneja do velho caboclo, pai da vidente:

Trepa-me neste coqueiro,
Bota-me os cocos abaixo.

⁴ A expressão «cousas futuras» é retirada da epístola de São Paulo aos Hebreus e se refere, precisamente, aos gêmeos, filhos de Isaque e Rebeca: «Pela fé Isaque abençoou Jacó e Esaú, no tocante a coisas futuras». (Hebreus 11: 20)

Menina da saia branca,
Saltadeira de riacho,
Trepame neste coqueiro,
Bota-me os cocos abaixo,
Quebra coco, sinhá,
Lá no cocá,
Se te dá na cabeça,
Há de rachá;
Muito hei de me ri,
Muito hei de gostá,
Lelê, cocô, naiá. (Assis, 2008, I, p. 1078)

Convém prosseguir com ordem. Pelo momento cabe sublinhar que «o esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres» (Assis, 2008, I, p. 116) é apresentado no primeiro capítulo, mas desenvolvido no decorrer do romance. A situação psicológica e cultural é descrita nesta cena em que Natividade é acompanhada pela irmã, Perpétua, senhora muito católica que, inclusive, sugere os nomes evangélicos de Pedro e Paulo, mas não tem escrúpulos em seguir a irmã na aventura pouco ortodoxa, do ponto de vista religioso, em se tratando de uma católica praticante. O cupê, distante o suficiente para não relacionar as ricas senhoras com a pobre cabocla, além das fartas esmolas dadas com facilidade, completa o quadro econômico-social. Não há como não lembrar do título sugestivo de Gilberto Freyre: *Casa Grande e Senzala*. De fato, essa dicotomia está delineada através da religiosidade popular. Se recuarmos no tempo do romance, resgataremos uma preciosa informação: a sugestão da ida ao Morro do Castelo foi dada pelas mucamas que trabalhavam na casa de Natividade. Vejamos a cena do capítulo VIII, *Nem casal, nem general*:

Uma das amas, parece que a de Pedro, sabendo daquelas ânsias e conversas, perguntou a Natividade por que é que não ia

consultar a cabocla do Castelo. Afirmou que ela adivinhava tudo, o que era e o que viria a ser; conhecia o número da sorte grande, não dizia qual era nem comprava bilhete para não roubar os escolhidos de Nosso Senhor. Parece que era mandada de Deus. A outra ama confirmou as notícias e acrescentou novas. Conhecia pessoas que tinham perdido e achado joias e escravos. A polícia mesma, quando não acabava de apanhar um criminoso, ia ao Castelo falar à cabocla e descia sabendo; por isso é que não a botava para fora, como os invejosos andavam a pedir. Muita gente não embarcava sem subir primeiro ao morro. A cabocla explicava sonhos e pensamentos, curava de quebranto... (Assis, 2008, I, p. 1087)

Não é à toa que o nome de Gilberto Freyre aparece nesse estudo. O grande sociólogo foi um dos primeiros, no Brasil e no exterior, a tratar de temas culturais que só muitas décadas depois, nos anos sessenta, viriam a ser considerados pela *nouvelle histoire* dos *Annales*. Efetivamente, «novos objetos», novos temas, foram incorporados à história social, temas materiais que fascinaram Fernand Braudel (1943, pp. 3-20; 1965; 1966; 1967), assim como a história das mentalidades coletivas praticada por Marc Bloc e Lucien Febvre foi revisitada nos anos sessenta por Robert Mandrou e Georges Duby. Não seria também Machado de Assis um historiador das mentalidades coletivas, principalmente através do seu conhecimento e da sua sensibilidade sobre a tradição popular brasileira?

No *Esau e Jacó*, está presente, como em toda a obra machadiana, principalmente a da segunda fase, a referência aos jogos infantis como: «cavalinhos de pau, bandeirolas, teatros de bonecos, barrelinhas e tambores, toda a quinquilharia da infância...» (cap. XVII), embora predominem os ditados populares e as parlendas, como as do capítulo XIX. Logo nos lembramos do jogo do siso entre Capitu e Bentinho e o pália a ser levado na procissão, no *Dom Casmurro*; do chocalho de Brás Cubas; e da religiosidade presente nos ges-

tos de todos os dias, para não falar dos pregões, das cocadas e da própria canção com o vernáculo popular: «Há de rachá / Muito hei de me ri, / Muito hei de gostá», no nosso romance. Tudo isso constitui-se como um elemento paradigmático na obra do escritor carioca e permite uma outra analogia com a perspectiva de Gilberto Freyre, (1960, p. 60) que declarou no seu diário, em 1921: «o que eu desejaria era escrever uma história como suponho ninguém ter escrito com relação a país algum: a história do menino - da sua vida, dos seus brinquedos, dos seus vícios - brasileiro, desde os tempos coloniais até hoje». Em *Tempo morto* (Freyre, 1975: 54-59) o sociólogo acrescenta: «Não há compreensão possível do homem sem o estudo da mulher e da criança [...] Como não é possível compreender-se o Senhor, sem se compreender o Escravo». Numa crônica de “A Semana” de 1892 Machado alude a essa história miúda, que tenho chamado de perspectiva psicossocial na sua obra (Salomão, 2019, p. 111):

Eu, quando vejo um ou dous assuntos puxarem para si todo o cobertor da atenção pública, deixando os outros ao relento, dá-me vontade de os meter nos bastidores, trazendo à cena tão-somente a arraia miúda, as pobres ocorrências de nada, a velha anedota, o sopapo casual, o furto, a facada anônima, a estatística mortuária, as tentativas de suicídio, o cocheiro que foge, o noticiário, em suma. É que sou justo e não posso ver o fraco esmagado pelo forte. Além disso, nasci com certo orgulho, que já agora há de morrer comigo. Não gosto que os fatos nem os homens se me imponham por si mesmos. Tenho horror a toda superioridade. (Assis, 2008, III, p. 541)

Numa cena bastante indicativa da relação familiar entre senhores e escravos os gêmeos silenciam sobre o furto de uma criada pela qual nutriam amizade:

Assim é que, quando eles disseram não ter visto furtar um relógio da mãe, presente do pai, quando eram noivos, mentiram conscientemente, porque a criada que o tirou foi apanhada por eles em plena ação de furto. Mas era tão amiga deles! E com tais lágrimas lhes pediu que não dissessem a ninguém, que os gêmeos negaram absolutamente ter visto nada. Contavam sete anos. Aos nove, quando já a moça ia longe, é que descobriram, não sei a que propósito, o caso escondido. A mãe quis saber por que é que eles calaram outrora; não souberam explicar-se, mas é claro que o silêncio de 1878 foi obra da afeição e da piedade, e daí a meia virtude, porque é alguma cousa pagar amor com amor. Quanto à revelação de 1880 só se pode explicar pela distância do tempo. Já não estava presente a boa Miquelina; talvez já estivesse morta. Demais, veio tão naturalmente a referência... (Assis, 2008, I, p. 1099)

Diante da insistência da mãe, acusam-se reciprocamente e chegam a dar-se bons murros, apesar da mãe ter corrido para separá-los. Natividade, ao invés de puni-los, cobre-os de beijos e carícias, já que tem sempre na mente as palavras da cabocla. Os meninos aproveitaram para pedir doces que prontamente obtêm e, além disso, ganham um passeio especial. Chegam à conclusão de que brigar é lucrativo:

De noite, na alcova, cada um deles concluiu para si que devia os obséquios daquela tarde, o doce, os beijos e o carro, à briga que tiveram, e que outra briga podia render tanto ou mais. Sem palavras, como um romance ao piano, resolveram ir à cara um do outro, na primeira ocasião. Isto que devia ser um laço armado à ternura da mãe, trouxe ao coração de ambos uma sensação particular, que não era só consolo e desforra do soco recebido naquele dia, mas também satisfação de um desejo íntimo, profundo, necessário. (Assis, 2008, I, p. 1100)

Estes dois trechos bem poderiam fazer parte da história que Gilberto Freyre desejava escrever. O trecho ilustra a educação da mãe que «mima» em demasia os filhos, como o Brasinho de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que montava nas costas do escravo Prudêncio, ou o Bentinho, de *Dom Casmurro*, que não andava a cavalo pelos excessivos cuidados e apreensões de sua mãe. Machado também sublinha a questão escravocrata no capítulo XVII em que as amas de leite são apresentadas como uma presença periférica, apesar da função primordial na vida dos gêmeos:

A operação de desmamar podia fazer-se em meia linha, mas as lástimas das amas, as despedidas, as bichas de ouro que a mãe deu a cada uma delas, como um presente final, tudo isso exigia uma boa página ou mais. Poucas linhas bastariam para as amas-secas, por quanto não diria se eram altas nem baixas, feias ou bonitas. Eram mansas, zelosas do ofício, amigas dos pequenos, e logo, uma da outra. Cavalinhos de pau, bandeirolas, teatros de bonecos, barretinas e tambores, toda a quinquilharia da infância ocuparia muito mais que o lugar de seus nomes. (Assis, 2008, I, p. 1098)

Se Machado de Assis não fala diretamente do «elemento servil», uma das principais questões do momento, que passara a fazer parte da agenda política do Imperador Pedro II desde 1866, com ações concretas, não se pode dizer que o tema esteja ausente nesse romance. Muito pelo contrário. Estimulado pela importante sociedade abolicionista francesa *Comité pour l'Abolition de l'Esclavage*, que exortava o Imperador à abolição da escravidão no Brasil, a resposta não tardou a ser dada: primeiramente, com a consideração de que a abolição era uma questão de forma e de oportunidade e que o governo iria priorizar o assunto assim que a guerra do Paraguai terminasse (Carvalho, 2012, p. 105). A questão presente nos debates parlamentares, na literatura - como no romance *O tronco di Ipê*, de

José de Alencar, - aparece nas bordas do texto machadiano, como a indicar o modo como era tratada questão de fundamental importância ética, política, econômica e social:

Era o marido de Natividade, que ia agora para o escritório, um pouco mais tarde que de costume, por haver esperado a volta da mulher. Ia pensando nela e nos negócios da praça, nos meninos e *na Lei Rio Branco*, então discutida na Câmara dos Deputados; *o banco era credor da lavoura*. Também pensava na cabocla do Castelo e no que teria dito à mulher... (Assis, I, 2008, p. 1088, grifo nosso).

Essa quase indiferença quanto a uma questão crucial para o país e para o próprio destino comercial de Santos revela uma «alma mal nata» da epígrafe dantesca: toda uma comédia mais balzaquiana que dantesca de personagens de baixa estatura, exceção feita para o Conselheiro Aires e para Flora, talvez. De um lado, os fatos políticos, as pressões externas, o escravo dentro das casas dos brasileiros abastados. De outro, a supressão coletiva do problema através de uma ideologia que sustentava a necessidade de braços para a lavoura e encobria a real relação econômico-social existente. Pois Machado vai trabalhar esta contradição através do mito e da cultura popular. Como bem avaliou Barreto Filho:

A experiência de que Machado ficou impregnado durante a sua infância tinha raízes profundas na vida popular. O escritor mais elegante, mais refinado da nossa literatura não fez mais do que contar a essência do nosso povo. Essa noção de povo, tão confundida hoje com a de proletariado, constitui-se pela inclusão daquelas características fundamentais que transpõem os limites das classes para estabelecer o denominador comum de uma multidão humana vivendo sob a mesma tradição, o patrimônio, com os

seus costumes, os seus símbolos, as suas crenças, os seus padrões de moralidade e de beleza, marca com o mesmo signo aqueles que nele se alimentam. (Barreto Filho, 2014, p. 31)

O trecho do qual retiramos este passo é longo e talvez seja a observação mais aguda da “Introdução a Machado de Assis”, na qual o crítico sergipano colhe bem o conceito de tradição da qual se alimenta o gênio machadiano. A perfeita absorção desse material popular, afirma com razão Barreto Filho, por paradoxal que possa parecer, acaba por não se denunciar na exterioridade dos seus textos, de tal modo está amalgamado, porque fruto de velhas raízes. De modo que, quando se realiza a mudança de rumos na sua poética, há uma ruptura apenas com o que é datado, ou seja, com as formas tradicionais esvaziadas. Mas ele continua a nos contar, de modo mais refinado, uma essência depurada.

Contrastam no romance as classes abastadas dos proprietários rurais e dos capitalistas, como o diretor de banco, Santos, e as classes populares, formadas por escravos, agregados, pequenos comerciantes, funcionários e empregados. Chama a atenção, no *Esau e Jacó*, a banalidade das conversas e dos temas que entretêm a família do capitalista Santos, diretor de banco em época de Encilhamento, depois galardoado com o título de barão - forma com a qual o Imperador tentava manter o apoio à Monarquia por parte dos capitalistas e dos comerciantes ricos. Toda a tagarelice é funcional ao clima de alienação construído. Quando Santos anuncia à mulher, no dia do seu aniversário, que ela tinha se tornado uma baronesa, a notícia ricocheteia nos dois níveis:

— Venham beijar a mão da senhora baronesa de Santos. Não entenderam logo. Natividade não sabia que fizesse; dava a mão aos filhos, ao marido, e tornava ao jornal para ler e reler que no despacho imperial da véspera o Sr. Agostinho José dos Santos fora

agraciado com o título de Barão de Santos. [...] E os rapazes saíram a espalhar a notícia pela casa. Os criados ficaram felizes com a mudança dos amos. *Os próprios escravos pareciam receber uma parcela de liberdade e condecoravam-se com ela: "Nhã Baronesa!" — exclamavam saltando. E João puxava Maria, batendo castanholas com os dedos: "Gente, quem é esta crioula? Sou escrava de Nhã Baronesa!"* (Assis, I, 2008, p. 1103, grifo nosso)

Só esta parte sublinhada mereceria um estudo bastante longo. O mesmo se passa com a família do político Batista, na qual aparece uma espécie de *lady* Macbeth, Dona Cláudia, com a já citada filha, Flora, que concentrará em si a indecisão e a ambiguidade em relação à impossibilidade de escolher entre os gêmeos Pedro e Paulo que a cortejam. Significativa é a preocupação de Dona Cláudia com os chapéus:

Ao parecer de D. Cláudia, o chapéu da mulher é que dava a nota verdadeira do gosto, das maneiras e da cultura de uma sociedade. Não valia a pena aceitar uma presidência para levar chapéus sem graça, dizia ela sem convicção, porque intimamente pensava que a presidência dá graça a tudo. (Assis, I, 2008, p. 1149-1150)

Machado descreverá em onze capítulos a queda da Monarquia, com a incredulidade geral sobre o fato, tanto do ponto de vista popular quanto do ponto de vista das elites. A tabuleta do Custódio, desesperado pelo dinheiro gasto na reforma do nome da sua Confeitaria do Império, quando foi proclamada a República, denota a mesma preocupação pessoal, desassociada de um projeto coletivo. A cena também explicita a fragilidade institucional e a quase indiferença em relação ao regime político do país:

Referido o que lá fica atrás, Custódio confessou tudo o que perdia no título e na despesa, o mal que lhe trazia a conservação do nome da casa, a impossibilidade de achar outro, um abismo, em suma. Não sabia que buscasse; faltava-lhe invenção e paz de espírito. Se pudesse, liquidava a confeitaria. E afinal que tinha ele com política? Era um simples fabricante e vendedor de doces, estimado, afreguesado, respeitado, e principalmente respeitador da ordem pública...

— Mas o que é que há? - perguntou Aires.

— A república está proclamada.

— Já há governo? (Assis, 2008, I, p. 1158)

Nesse episódio emblemático a incredulidade do Conselheiro associa-se à indiferença de Custódio que denuncia a fragilidade institucional com a qual os partidos – e os regimes políticos! – se trocavam no país. Aires, em outro diapasão, parece concordar com Custódio porque não acredita que o regime republicano será instituído. Como é possível, em se tratando de um ex-diplomata, de uma pessoa culta e bem informada, com excelentes relações políticas e sociais? Vejamos o que diz o narrador:

Que, em meio de tão graves sucessos, Aires tivesse bastante pausa e clareza para imaginar tal descoberta no vizinho, *só se pode explicar pela incredulidade com que recebera as notícias*. A própria aflição de Custódio não lhe dera fé. Vira nascer e morrer muito boato falso. *Uma de suas máximas é que o homem vive para espalhar a primeira invenção de rua, e que tudo se fará crer a cem pessoas juntas ou separadas*. Só às duas horas da tarde, quando Santos lhe entrou em casa, acreditou na queda do Império. (grifo nosso)

— É verdade, conselheiro, vi descer as tropas pela rua do Ouvidor, ouvi as aclamações à república. As lojas estão fechadas, os bancos também, e o pior é se se não abrem mais, se vamos na desordem pública; é uma calamidade.

Aires quis aquietar-lhe o coração. Nada se mudaria; o regime, sim, era possível, mas também se muda de roupa sem trocar de pele. Comércio é preciso. Os bancos são indispensáveis. No sábado, ou quando muito na segunda-feira, tudo voltaria ao que era na véspera, menos a constituição. (Assis, 2008, I, p. 1160, grifo nosso)

As máximas do Conselheiro casam-se bem com a sua avaliação de que nada mudaria, de que «tudo voltaria ao que era na véspera, menos a constituição». Menos a constituição! Como se fosse pouco!

No capítulo LV, denominado «A mulher é a desolação do homem», Machado propõe ao leitor esta charada, a qual é, no final, a forma como ele constrói a sua narrativa: «O leitor atento, verdadeiramente ruminante, tem quatro estômagos no cérebro, e por eles faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduz a verdade, que estava, ou parecia estar escondida» (Assis, 2008, I, p. 1148). Na verdade, em *Esau e Jacó*, Machado de Assis se aproveita do mito para narrar uma contraposição à brasileira, exposta magnificamente num outro exemplo do capítulo LXIV e no auge da queda da Monarquia:

Era no tempo da Regência. O imperador fora ao teatro de São Pedro de Alcântara. No fim do espetáculo, o amigo, então moço, ouviu grande rumor do lado da igreja de São Francisco, e correu a saber o que era. Falou a um homem, que bradava indignado, e soube dele que o cocheiro do imperador *não tirara o chapéu no momento em que este chegara à porta para entrar no coche; o homem acrescentou: "Eu sou ré..."* Naquele tempo os republicanos por brevidade eram assim chamados. "Eu sou *ré*, mas não consinto que falem ao respeito a este menino! (Assis, I, 2008, p. 1161)

A situação do país também lhe serve para encontrar o único motivo de concordância entre os gêmeos:

Não esqueça dizer que, em 1888, uma questão grave e gravíssima os fez concordar também, ainda que por diversa razão. A data explica o fato: foi a emancipação dos escravos. Estavam então longe um do outro, mas a opinião uniu-os. A diferença única entre eles dizia respeito à significação da reforma, que para Pedro era um ato de justiça, e para Paulo era o início da revolução. Ele mesmo o disse, concluindo um discurso em São Paulo, no dia 20 de maio: *"A abolição é a aurora da liberdade; esperemos o sol; emancipado o preto, resta emancipar o branco"*. (Assis, 2008, I, p. 112, grifo nosso)

Dito deste modo, essa outra máxima quase pareceria um escárnio jogado à face da abolição da escravatura. De certo modo, aliás, é mesmo porque Machado estava entre os que avaliaram que a situação dos ex-escravos não mudaria muito. Baste pensar em como foi atuada a Lei do Ventre Livre em que os filhos «libertos», a partir do nascimento, deviam trabalhar para os senhores até a idade de 21 anos; ou seja, na fase mais produtiva da vida de um homem que deveria executar trabalhos braçais (Schwarcz e Starling, 2015, p. 300).

Aqui se insinua aquela porosidade cultural típica da sociedade brasileira. As amas, que indicam a cabocla do morro do Castelo e são seguidas pelas suas senhoras, circunscrevem-se a um poder feminino muito potente e transversal entre as classes sociais, manifestando-se neste romance machadiano com muita força. Nem a polícia tem poder sobre a cabocla; aliás até se vale do seu talento mediúnico para resolver casos difíceis! Tudo isso nos leva a refletir sobre a função deste tema «sobrenatural», mítico e místico no romance.⁵

⁵ O tema, na verdade, será desenvolvido num texto específico, por óbvias razões de limite de espaço imposto ao texto.

Em primeiro lugar, não é à toa que a cabocla se chame Bárbara, como a santa guerreira. É imediata a associação com a Inhasã do camdomblé como símbolo de resistência, de luta feminina contra o pai, questão aliás muito bem inserida neste romance acentuadamente matriarcalista. Natividade governa o marido e os filhos, assim como Dona Cláudia dirige a carreira política do marido. Flora, a indecifrável, parece concentrar em si um tipo antropológico brasileiro, incapaz de se decidir entre dois gêmeos, dois irmãos, dois sistemas políticos. Por outro lado, o Morro do Castelo tem um valor histórico muito importante: foi um dos pontos de fundação da cidade no século XVI e abrigou marcos históricos de grande simbologia, como fortalezas coloniais e edifícios dos jesuítas. Nele foi reinstalada, em 1567, a cidade inicialmente fundada por Estácio de Sá na entrada da baía da Guanabara, no sopé do Morro Cara de Cão (1565), no contexto da expulsão definitiva dos franceses da região.⁶ Apesar disso, foi destruído numa reforma urbanística em 1922. No Morro do Castelo, que é intuitivamente relacionável à simbologia da montanha, presente em vários mitos e religiões, governa a cabocla.

Em segundo lugar, e relacionado ao tema discutido, Machado estava atento a um fenômeno que chegara ao Brasil através do Espiritismo de Allan Kardec no meio do século, também presente na sociedade francesa que ele conhecia bem. Em *Esau e Jacó* tal prática é representada pelo Dr. Plácido que se refere a leis científicas, fenômenos, testemunhos, tentando convencer o Conselheiro Aires

⁶ No local foram construídas as primitivas Casa da Câmara e a da Cadeia, a Casa do Governador, o Colégio dos Jesuítas, os Armazéns, e também as Igreja dos Jesuítas e a Igreja de São Sebastião, onde foi instalada a primeira Sé Catedral da cidade, junto à qual estava o marco de pedra da fundação da cidade, trazido do primitivo estabelecimento no sopé do morro Cara de Cão. Assim também aconteceu com os restos mortais do fundador, Estácio de Sá. Essas relíquias encontram-se hoje na Igreja de São Sebastião dos Capuchinhos, na Tijuca. Ao pé, na praia, a Santa Casa de Misericórdia, o primeiro hospital da cidade.

que o Espiritismo não é uma seita. Georges Minois (2007, pp. 409-455), ao falar do início da sociedade de massa no século XIX, chama a atenção para o papel que a marcha em direção do socialismo, com a afirmação do conceito de igualdade nas classes médias, faça com que novos ideais que prometem um futuro radioso se afirmem: nação, pátria, liberdade, democracia, socialismo, fraternidade neocristã possibilitam a crença num futuro melhor. Nesse sentido, cada um passa a ser dono do seu destino e se abre o caminho para a prosperidade de cartomantes e videntes que assumem a função de psicólogos pois estão habituados a ouvir e a aconselhar, fazendo com que, efetivamente, cada um se torne profeta da própria vida como fez Natividade com os filhos gêmeos, do mesmo modo que o faziam pessoas menos privilegiadas do que ela.

A chamada credence popular se contrabalança com a «ciência» espírita do Dr. Plácido no capítulo denominado «Teste David cum sibylla»⁷, no qual a cena popular do Castelo é colocada no âmbito do Espiritismo. Inicialmente Natividade e o marido discutem sobre a cabocla:

O marido, que estivera na véspera com um desembargador, repetiu as palavras dele que "enquanto a polícia não pusesse cobro ao escândalo..." O desembargador não concluía. Santos concluiu com um gesto vago.

— Mas você é espírita - ponderou a mulher.

- Perdão, não confundamos - replicou ele com gravidade.

Sim, podia consentir numa consulta espírita; já pensara nela. Algum espírito podia dizer-lhe a verdade em vez de uma adivinha de farsa... Natividade defendeu a cabocla. Pessoas da sociedade

⁷ Trata-se de um trecho do "Dies irae" ("O dia da ira"), atribuído a Tomás de Celano (século XIII). Os versos são lidos ou cantados nas missas de defunto. Eis a sequência: "Dies irae, dies illa / solvet saeculum in favilla, / teste David cum Sybilla." ("Dia da ira, aquele dia, / tudo será cinza fria, / diz Davi, diz a Sibila.").

falavam dela a sério. Não queria confessar ainda que tinha fé, mas tinha. (Assis, 2008, I, pp. 1087-1088)

Uma vez consultado, o Dr. Plácido se manifesta: «Enfim, declarou que o fenômeno, caso se houvesse dado, era raro, se não único, mas possível. Já o fato de se chamarem Pedro e Paulo indicava alguma rivalidade, porque esses dous apóstolos brigaram também»⁸ (Assis, 2008, I, p. 1096).

Tudo acabou no romance assim como na cena política, como devia acabar: a predição da cabocla - mediada por Natividade - cumpriu-se, assim como a República seguiu-se à Monarquia. A técnica machadiana inscreve-se no discurso indireto livre que faz com que a *doxa* brasileira seja tanto a do Conselheiro Aires como a da cabocla do Morro do Castelo: «Cousas futuras» se realizaram e o narrador machadiano cumpriu também outra façanha: a do desdobramento das vozes: as femininas – da conciliação e da resistência – a das «classes populares» e a da elite. Mas a voz da cabocla do Morro do Castelo ressoa em todo o romance.

Referências Bibliográficas

- Alighieri, D. (1991). *La Divina Commedia*. [Org. A. M. Chiavacci Leonardi]. A. Mondadori.
- Assis, J. M. M. de (2008). *Obras Completas. Volumes I e III*. [Orgs. A. Leite, A. L. Cecilio, H. Jahn]. Aguilar.
- Barreto Filho, J. (2014). *Introdução a Machado de Assis e outros ensaios*. Topbooks.
- Bocian, M. (1997). *I personaggi biblici. Dizionario di storia, letteratura, arte musica*. Mondadori, 1997.
- Braudel, F. (1943). *À travers un continent d'histoire : le Brésil et l'oeuvre de Gilberto Freyre. Mélanges d'histoire sociale 4*. Annales d'histoire sociale.
- . (1965). Introdução à tradução italiana de *Casa-grande & senzala, Padroni e Schiavi*. G. Einaudi.

⁸ A briga entre os dois apóstolos Pedro e Paulo é narrada no Novo Testamento, em *Gálatas* 2: 11.

- . (1966). *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. 2 vols. [1949]. A. Colin.
- . (1967). *Civilisation matérielle et capitalisme*. A. Colin.
- Burke, Peter. (1997). «Gilberto Freyre e a nova história» in “Tempo Social”; Rev. Sociol., USP, 9 (2): 1-12, outubro.
- Carvalho, J. M. (2012)). A vida política. In *História do Brasil Nação: 1808-2010, volume 2. A construção nacional 1830-1889*. Objetiva e Fundación MAPFRE.
- Eliade, M. (1963). *Mito e Realidade*. Editora Perspectiva.
- Ferrari, A. (2011). *Dizionario dei luoghi del mito. Geografia reale e immaginaria del mondo classico*. BUR.
- Freyre, G. (1975). *Tempo morto e outros tempos*. José Olympio.
- . (2002). *Casa-grande & senzala* [1933]. [Edição crítica de G. Giucci, E. Rodríguez Larreta, E. Nery da Fonseca]. Coleção Arquivos, 55.
- Minois, G. (2007). *Storia dell'avvenire. Dai profeti alla futurologia*, [1996]. Dedalo.
- Salomão, S. N. (2019). *Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura* [2016]. EdUERJ.
- Schwarcz, L. M. & Starling, H. (2015). *Brasil, uma biografia*. Companhia das Letras.
- Serrão, J. V. (1965). *O Rio de Janeiro no século XVI*, vol. I. Edição da Comissão Nacional das Comemorações do IV Centenário do Rio de Janeiro.

Valeria Tocco é professora catedrática de Literatura Portuguesa e Brasileira no Departamento de Filologia, Literatura e Linguística da Universidade de Pisa. Colaboradora do Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos (Coimbra) e do Centro de Estudos Clássicos (Lisboa), tem-se dedicado à investigação relativa aos séculos XVI-XVII, produzindo trabalhos de cunho filológico, interessando-se particularmente pelo estudo de aspectos da obra de Luís de Camões, à qual dedicou numerosos trabalhos, incluindo a edição comentada de *Os Lusíadas* (Milão, 2001) e uma monografia sobre a tradição manuscrita do poema (*Os Lusíadas: dos manuscritos à princeps*, Coimbra, 2012). Interveio, ainda, sobre temáticas de época moderna e contemporânea (variantes de autor, modernismo e vanguarda, romance pós-moderno). É autora da *Breve storia della letteratura portoghese dalle origini ai giorni nostri* (Roma, 2011), e também é tradutora.

Filipa Araújo é doutora em Literatura Comparada, pela Universidade de Coimbra (2014), é Investigadora no Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, onde coordena o grupo de trabalho “Camões, muda poesia e emblemática”. Dedicou-se ao estudo da cultura renascentista e sua receção, com particular foco nas relações texto/imagem.

Carlos Ascenso André é Presidente da Associação Internacional de Lusitanistas, Professor aposentado da Universidade de Coimbra, Professor Honorário da Universidade Politécnica de Macau, Membro da Academia das Ciências de Lisboa e tem 30 livros e duas centenas de artigos ou capítulos de livros publicados.

Série Investigação

•

Imprensa da Universidade de Coimbra

Coimbra University Press

2024

