
Literatura comparada e crítica do presente





Literatura comparada e crítica do presente

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA

Gestão 2020-2021

Presidente

Gerson Roberto Neumann — UFRGS

Vice-Presidente

Andrei dos Santos Cunha — UFRGS

Primeira Secretária

Cinara Ferreira — UFRGS

Segundo Secretário

Carlos Leonardo Bonturim Antunes — UFRGS

Primeiro Tesoureiro

Adauto Locatelli Taufer — UFRGS

Segunda Tesoureira

Rejane Pivetta de Oliveira — UFRGS

Conselho Deliberativo

Membros efetivos

Betina Rodrigues da Cunha — UFU

João Cezar de Castro Rocha — UERJ

Maria Elizabeth Mello — UFF

Maria de Fátima do Nascimento — UFPA

Rachel Esteves de Lima — UFBA

Regina Zilberman — UFRGS

Rogério da Silva Lima — UNB

Socorro Pacífico Barbosa — UFPB

Membros suplentes

Cassia Maria Bezerra do Nascimento — UFAM

Helano Jader Ribeiro — UFPB

Literatura comparada e crítica do presente

Todos os direitos desta edição reservados.

Copyright © 2023 da organização:

Douglas Rosa da Silva, Rejane Pivetta e Rita Lenira de Freitas Bitencourt

Copyright © 2023 dos capítulos: suas autoras e autores.

Coordenação editorial

Roberto Schmitt-Prym

Conselho editorial

Betina Rodrigues da Cunha — UFU

João Cezar de Castro Rocha — UERJ

Maria Elizabeth Mello — UFF

Maria de Fátima do Nascimento — UFPA

Rachel Esteves de Lima — UFBA

Regina Zilberman — UFRGS

Rogério da Silva Lima — UNB

Socorro Pacífico Barbosa — UFPE

Cassia Maria B. do Nascimento — UFAM

Helano Jader Ribeiro — UFPE

Projeto gráfico & diagramação

Mário Vinícius

Capa

Mário Vinícius

Revisão

Daniel Affeldt

Douglas Rosa da Silva

Renan Cabral Paulino

Como citar este livro (ABNT)

SILVA, Douglas Rosa da; PIVETTA, Rejane; BITENCOURT, Rita Lenira de Freitas (orgs.). *Literatura comparada e crítica do presente*. Porto Alegre: Bestiário / Class, 2023.

BESTIÁRIO



Rua Marquês do Pombal, 788/204

CEP 90540-000

Porto Alegre, RS, Brasil

Fones: (51) 3779.5784 / 99491.3223

www.bestiario.com.br



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

L776	Literatura comparada e crítica do presente [recurso eletrônico] / organizado por Douglas Rosa da Silva, Rejane Pivetta e Rita Lenira de Freitas Bitencourt. - Porto Alegre: Bestiário, 2023. 344 p. ; PDF ; 2,9 MB. Inclui bibliografia e índice. ISBN: 978-65-6056-022-2 1. Literatura brasileira. 2. Ensaio. I. Silva, Douglas Rosa da. II. Pivetta, Rejane. III. Bitencourt, Rita Lenira de Freitas. IV. Título. CDD: 869.94 CDU: 82-4(81)
2023-3799	

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

Índice para catálogo sistemático:

1. Literatura brasileira : Ensaio 869.94
2. Literatura brasileira : Ensaio 82-4(81)

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

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

Sumário

- 7 **Apresentação:
Literatura Comparada
e Crítica do Presente**
Douglas Rosa
Rejane Pivetta
Rita Lenira Bittencourt
- 10 **“Viúvas de Ana C.”: *Enjambement*,
mulher e tradição na poesia
contemporânea brasileira**
Emanuelle de Queiroz O. Estiphano
- 26 **A comunidade ausente:
a construção narrativa
de Carola Saavedra**
Nilcéia Valdati
- 38 **Memórias literárias de mães:
experiências da maternidade
em Jane Lazarre e Rachel Cusk**
Gabriela Dal Bosco Sitta
- 54 **O comum e a comunidade migrante
a partir de uma marafona
e(m) seu Mar Paraguayo**
Ana Gabriella Melo Ribeiro Aires
- 68 **Lugares de passagem nas poéticas
de Eliane Marques e Virginia
Brindis de Salas: um olhar para a
imagem em comum da poesia**
Douglas Rosa da Silva
- 84 **Sentidos de comum
nas poéticas transfronteiriças
de Wilson Bueno e Cecilia Vicuña**
Eleonora Frenkel Barretto
- 96 **Situações da poesia
frente à necropolítica:
o luto pelos/as mortos/as
e a defesa dos/as matáveis**
Felippe Nildo Oliveira de Lima
- 112 **Auden, Yeats e o que pode
a poesia nas sombras do
modernismo (e da guerra)?**
Otávio Guimarães Tavares
- 126 **Documentos de performance
en las escrituras literarias**
Luciana Irene Sastre
- 140 **Em busca da afetividade perdida
em *O pior dia de todos* de Daniela
Kopsch: escrita e ética em busca
de seu encontro narrativo**
Antonio Valmario Costa Júnior
- 155 **Línguas que desfrontereizaram:
um sabersobreviver das literaturas
sem morada fixa**
Luciane da Silva Alves
- 167 **O “eu” no exílio: performance
e enunciação em dois poemas
de Rose Ausländer**
Luiz Carlos Abdala Junior
- 182 **Os lugares do relato
de viagem e movimentos
de entendimento do espaço**
Renato Barros de Castro
- 194 **Palavra, erosão do corpo:
da escrita da performance
à performance da escrita**
Augusto Melo Brandão
- 208 **Um crime delicado,
a obra de Sérgio Sant’Anna:
uma narrativa metaficcional
produtora de efeitos de realidade**
Lennon Marques dos Santos
- 224 **Um inverno em Abruzzo:
estilhaços de memória,
imagens da história**
Lilian Monteiro de Castro
Michelle dos Santos
- 238 **Eu vi a fumaça da pólvora, eu vi a
corneta bradar: testemunho e
resistência cultural no cancionário
popular sobre a guerra de Canudos**
Tarcísio Fernandes Cordeiro

- 250 **A Editora Mulheres e a contribuição de Zahidé Muzart para os estudos literários feministas**
Antonia Rosane Pereira Lima
- 264 **A leitura além das palavras: a literatura culinária na recepção cultural do sujeito**
Laís Conceição Portela
- 276 **Poética do corpo na poesia contemporânea de Mônica de Aquino**
Eva Maria Testa Teles
- 287 **A representação da mulher negra na poesia de Luiz Gama**
Magnólia Ferreira Cruz da Paixão
- 300 **Comparando o realismo (contra) hegemônico no romance latino-americano contemporâneo**
Dionisio Márquez Arreaza
- 317 **O processo de nomeação em *Cem anos de solidão*: uma discussão sobre o nome próprio e suas narrativas**
Milena Nogueira Franco Soares
- 329 **Resistências políticas e subjetividades em *Tocaia grande: a face obscura*, de Jorge Amado e *Torto Arado*, de Itamar Vieira Júnior**
Pedro Dorneles da Silva Filho
- 343 **Informações sobre a presença online da ABRALIC**

Apresentação: **Literatura Comparada e Crítica do Presente**

Douglas Rosa
Rejane Pivetta
Rita Lenira Bittencourt

crônica
Era uma vez o mundo

(ANDRADE, *As quatro gares*. PRIMEIRO CADERNO, 1978)¹

Em síntese, mas adicionando o estilo e o corte característico da montagem poética em ideograma, que a crônica “da morte” anunciada do *Primeiro Caderno de Poesias* de Oswald Andrade (em sintonia com a crônica de outro latino-americano, Gabriel Garcia Márquez), já evidenciava: é preciso sublinhar no mundo as suas catástrofes, ou anunciar as catástrofes por vir, que ainda estão a chegar. É preciso operar, portanto, uma crítica do e ao presente, no presente. É preciso imaginar o Mundo, ou um Mundo, que se faz no instante daquilo que era ou um Mundo imaginado depois de uma Era. É preciso comparar, essa função indissociável da Literatura Comparada, o “Era uma Vez o Mundo” com o Mundo, este, que agora (ou a partir de agora) será.

Produzir, assim, e contrastivamente, uma crítica do presente não futurológica, da seta para a frente, da ansiedade de cultivo capitalista, como ensina Agamben, mas uma crítica *arqueológica* de mundos com-partilhados, mundos em redes, conectados em suas Diferenças, em seus pontos de insurgências, sem hierarquias, libertos de rígidas posições e dogmas. Afinal, a *arké*, mais do que um retorno à origem, ou a reconstrução de um passado mítico, ou mesmo um desassossego incansável para com o futuro, é uma operação para o presente, com o presente e no presente, tempo este composto e manifesto de modo espiralar e precariamente percebido.

É nessa esteira de pensamento que os vinte e cinco textos reunidos neste volume expandem essas inquietações, e se inscrevem em movimentos incessantes de travessias (ao mesmo passo em que

1. Cf. OSWALD; de Andrade. *As quatro gares*. Primeiro caderno. In: *Poesias reunidas*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

produzem e evidenciam novos limiares, em movimentos de passagem): “*era uma vez o mundo*”. Importante recapitular que as produções aqui reunidas, de autoria de pesquisadoras e pesquisadores de diferentes universidades e regiões do país, foram produzidas e apresentadas no período de instabilidade entre aquilo que era e o que foi. A XVI edição da ABRALIC, sob o encargo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, foi organizada e executada de modo integralmente virtual, em virtude das restrições sanitárias impostas por uma pandemia de escala global.

As agitações de ordem política, além disso, também compuseram o cenário de execução do evento, assim como a série de desastres ambientais que acompanharam essas agitações. O apagamento das fronteiras de qualquer natureza caracterizou, desse modo, o formato desta edição da ABRALIC, que se propôs a pensar, justamente, a deslocalização de conceitos cristalizados, bem como a desobstrução e o alargamento intenso do contato entre as áreas – *diálogos transdisciplinares* foi o tema escolhido para o Congresso.

Esses diálogos transdisciplinares, contudo, anunciando e pensando o “*era uma vez o mundo*”, estão presentes desde a primeira edição do evento, realizada em junho de 1988, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A Literatura Comparada se debruça sobre os acontecimentos biográficos do nosso tempo e dos tempos que nele se formam e se acumulam, dando a ver as dimensões ético-políticas do âmbito artístico-literário. Ela desponta, desse modo, como pensamento-crítica ao presente em suas articulações e nuances diversas, contribuindo com estudos teóricos e artísticos multiformes, inseridos nos diversos espaços acadêmicos brasileiros.

Sob vieses variados, e frisando a alteridade como uma questão fulcral da poesia, das artes, da linguagem, e da comparada, é que o conjunto de artigos aqui agrupados privilegiam visadas inaugurais sobre mundos que se revelam a partir de e por novos lugares de passagem. Mundos em comum que sinalizam o quanto a poesia (e a Comparada, enquanto campo fértil de reflexão) não se desassocia da Alteridade, desses gestos de idas “radicais” ao Outro, ou mesmo do trabalho constante de abertura que leva sempre para o ponto do “não-mais e do ainda-não” (Derrida, 1994, p. 12). São textos, assim, paridos e que parem mundos nascidos desse desejo da crônica de Andrade, o “*Era uma vez o Mundo*”, de Mundos feitos entre a fábula e a expectativa.

Os textos aqui apresentados, portanto, desajuntam o presente vivo, trazendo contribuições de caráter furtivo e intempestivo, cujo pensamento simula não pertencer mais a este tempo, tempo presente, já que se impõem como reflexões que dão tempo ao tempo, *acrescentando* nele intervalos, e, em simultâneo, o decompõe. São textos que colocam lado a lado a dimensão do trabalho (é preciso fazer algo, e algo já está sendo feito por intermédio desses *diálogos comparados transdisciplinares*) e do luto (é preciso deixar o que foi, e imaginar o que pode e poderia ser a partir de agora): nada mais contundente e atual.

Por fim, e nos espaços intervalares da Literatura Comparada enquanto crítica do presente, convidamos os leitores a participarem desses refinamentos e gestos críticos, das montagens que abordam temas inquietantes do nosso tempo e para o nosso tempo, inseridos nesse eterno “agora” que não cessa de passar e de acontecer, como no Mundo embutido na “crônica” de Andrade.

“Viúvas de Ana C.”: *Enjambement*, mulher e tradição na poesia contemporânea brasileira

Emanuelle de Queiroz Oliveira Estiphano (UNICENTRO)¹

Introdução

Reflexões como “qual é o lugar da poesia, hoje?”, ou “qual o lugar que a poesia constrói hoje como próprio?”, levantadas por Florencia Garramuño (2016), expandem nossas possibilidades de leitura, e nos levam a questionar se ainda é possível pensar em algo próprio para a poesia, principalmente para a poesia produzida nas últimas décadas no território latino-americano.

Desta forma, nosso estudo inscreve-se em “entre-lugares”, termo discutido por Silviano Santiago (2000). Em nossa pesquisa tomamos o *enjambement*, a mulher e a tradição como entre-lugares de possibilidades da poesia brasileira contemporânea, em especial a poesia produzida por Alice Sant’Anna, Angélica Freitas e Marília Garcia, as três poetas que lemos como “as viúvas” de Ana Cristina Cesar, nome singular da poesia produzida nos anos 1970-1980.

Os entre-lugares da/na poesia de Sant’Anna, Freitas e Garcia são lugares de transbordamento, de trânsito. Os versos evocam seus sentidos na ambiguidade entre limites e expansões, entre ligação e ruptura, entre tradição e transgressão. Embora nosso interesse preliminar seja de observar como a poética dessas três jovens no cenário brasileiro se inscreve nesses “entres”, recortamos para o presente trabalho apenas a escrita de Angélica Freitas, a fim de observar a relação de aproximações e deslocamentos com a poesia de Ana C., a partir do entre-lugar “mulher”.

Optamos pelo termo “entre-lugar” com hífen, tomando um operador que a partir da sua própria escrita demonstra a separação e a unidade. Como proposto pelo filósofo Giorgio Agamben (2000, p. 171) em *A imanência absoluta*, o hífen é “neste sentido, o mais dialético dos sinais de pontuação, porque une só na medida em que distingue e vice-versa”.

1. Mestre em Letras (UNICENTRO), área de Interfaces entre Língua e Literatura.

A ideia de entre-lugar toma peso nos estudos literários com os apontamentos do ensaísta Silviano Santiago (2000). No texto *O entre-lugar do discurso latino-americano*, como o próprio título sugere, o autor aborda os “entres” no cenário literário. Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, (...) ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana (SANTIAGO, 2000 p. 26). No sentido de antropófago evocado por Santiago², expandimos nossa leitura para pensar “as viúvas” da poeta Ana C.

Antecedente a relação de escrita que se estabelece entre as poetisas, há a relação de leitura. É o momento em que o leitor atinge o estado, denominado por Octavio Paz (1984, p. 30) como “poético”, pois rompe com os muros temporais e vai além de si. Embora distancie-mos da “mera” intertextualidade, analisamos que o modo como Alice, Angélica e Marília leem e são afetadas é muito mais do que uma questão metafórica de “viúvas” ou “herdeiras”, em suas poesias as três fazem ecoar os versos de Ana C.

Os diálogos das poetisas com Ana C. se estabelecem em diferentes esferas, é neste sentido que identificamos distintas “vozes” em relação com a linguagem. A relação entre voz e linguagem entre Ana C. e suas viúvas destaca-se nos movimentos singulares de cada uma das poetisas. Alice Sant’Anna, por exemplo, mobiliza em seus versos a ideia de viagens, deslocamentos e correspondências. Numa escrita imagética trabalha com o cotidiano, cada verso entrelaçado ao outro num uso mimético do *enjambement*.

Angélica Freitas, por sua vez, utiliza outro elemento dileto a Ana C.: a mulher. Freitas constrói uma poesia do corpo e o pensar a mulher na sociedade em suas mais variadas construções ideológicas em comum com outras leituras mais contemporânea como correntes feministas com quais teve contato. O feminismo em Angélica não se dá como bandeira ou algo panfletário, mas através da linguagem

2. A ideia de antropofagia na literatura é impulsionada com a publicação de *O manifesto antropófago* (1928), de Oswald de Andrade. O movimento antropófago repensa a dependência cultural brasileira, que é na realidade composta por diversas culturas, como a indígena, a africana e europeia. Neste sentido, Silviano Santiago (2000), observa a relação que se dá entre a literatura latino-americana e o contexto europeu (o conceito de Santiago data de 1978). O acontecimento antropófago na literatura se evidencia quando uma produção está em diálogo com outra antecedente.

é um pensar a “coceira no hímen” dos “arpejos” de Ana C., aspectos únicos da mulher.

Marília Garcia em versos de singular musicalidade no mesmo des-pistamento de Ana C., arquiteta uma poesia que brinca entre realidade e ficção, poema e prosa. Uma poesia de estudo/pesquisa, de tradução e de tradição. Trazendo para sua poesia vozes de outros, seja personagens, filósofos ou poetas, assim como Ana C., a sua poesia “conversa” com/sobre o outro.

Embora as três iniciem a escrita poética após leituras de Ana C., cada uma compõe sua poesia de forma singular, não se trata de mera influência ou repetição da poeta, mas de um pensar a poesia a partir da tradição, o que a própria Ana C. já fazia retomando ou dialogando com, por exemplo, Elizabeth Bishop, Katherine Mansfield, Gertrude Stein, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, e tantos outros nomes do “Índice onomástico”, de *A téus pés* (CESAR, 2013, p.124). A nossa hipótese central é de que Alice, Angélica e Marília se inscrevem enquanto “viúvas” de Ana Cristina Cesar, à medida que em suas escritas se colocam na poesia contemporânea com forças como o *enjambement*, motes como a mulher e aspectos relacionados a tradição e a tradução, aparentes em Ana C. Destacamos assim, o nosso recorte sobre a poesia de Angélica Freitas e Ana C. no entre-lugar da “poesia-mulher”.

Poesia-mulher, poesia-antropófaga

A professora e pesquisadora de poesia brasileira moderna e contemporânea Susana Scramim (2016), em texto para a *Revista Cult*, desenvolve análise de alguns poemas de autoria de mulheres como os de Angélica Freitas, Lu Menezes e Ana Martins Marques. No texto “A Poesia Mulher”, a autora afirma que para uma escrita definir-se como feminina não se dá meramente porque a autoria corresponde a um autor que se “autodesigna” mulher, mas abrange mais, para a autora colocar-se no lugar do feminino “requer uma posição que implica a probabilidade de conseguir ver-se no outro. Implica a prática do espelho, não como exercício de miragem de si mesmo, mas, sim, de busca dos outros que coabitam na imagem refletida e a que produz a reflexão” (SCRAMIM, 2016, p. 1).

Dessa forma, verificamos que não são apenas palavras flexionadas no gênero feminino, mas é algo evocado poeticamente, diferenciando o feminino de mulher, que é a cumplicidade poética colocada em evidência pela escrita íntima dessas mulheres, as poetas aqui em foco evocam para si essa posição de “poesia-mulher”, justamente porque reverberam essa cumplicidade. Observamos essa “poesia-mulher” nos poemas de Angélica Freitas e analisamos como a mulher é a voz de sua poesia, em conversação com a mulher da/na poesia de Ana C., contemplado o entre-lugar de aproximação e distanciamento da mulher dos anos 1970 e da mulher do século XXI.

Tomamos as discussões sobre a mulher e o corpo feminino abordadas por Judith Butler (2003, 2017), Heloisa Buarque de Hollanda (2018) e Julia Klien (2018), num viés que aborda as questões de gênero decorrentes na quarta onda feminista, evidenciando a partir da poesia de Ana C. e Angélica Freitas a construção/sujeição da mulher, em alguns poemas potencializados numa poesia antropófaga.

“Sou uma mulher do século XIX/ disfarçada em século XX” (CESAR, 2013, p. 247), alerta Ana C. neste dístico, evidenciando a dualidade em sua poesia que também se insere entre-tempos. De fato, se pensarmos em sua poesia como tensão de uma poesia do século XX que sobrevém de poetas do século XIX, como Stéphane Mallarmé e Edgar Allan Poe, Ana C. se “disfarça entre as leis do grupo”. Enquanto a poesia brasileira dos anos 1970-1980 atentava-se aos poemas-bobagens/poemas-minuto, assim como afirmado por Camargo (2003) e Malufe (2011), Ana C. destoa do próprio grupo.

Levando em consideração os estudos da professora e crítica literária Heloisa Buarque de Hollanda (2018) sobre os percursos da literatura brasileira e da literatura de mulheres no Brasil, expandimos a leitura do dístico de Ana C.: mulher do século XIX, disfarça em século XX e desejanse do século XXI. Observamos na poética de Ana C. que, apesar de poemas do século XX em constante diálogo com a tradição antecedente retomando uma literatura do século XIX, a poeta projeta pensamentos sobre a linguagem e a voz que ecoam na poesia do século XXI, principalmente ao pensar a mulher e o corpo.

A crítica literária de Hollanda é excepcional para o contexto literário brasileiro, desde a emblemática antologia *26 poetas hoje* (1976) até publicações mais recentes com organizações de textos teóricos sobre o *Pensamento feminista* (2019; 2020). Hollanda vivenciou a poesia das décadas passadas como a de Ana C., de quem era professora

e amiga, e vislumbra as poéticas do presente ao estudar poesias com discursos mais contemporâneos de ativismos interseccionais, raciais, LGBTQIA+, e de agenda feminista/feminina, num olhar atento às poéticas de Angélica Freitas, Alice Sant’Anna, Ana Guadalupe, Bruna Beber e outras poetisas do agora. Ao organizar *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade* (2018), a ensaísta ressalta uma “quarta onda feminista”. As colaboradoras visaram “produzir um panorama da quarta onda feminista, examinando o contexto dos novos ativismos nas ruas e na rede, dos vários feminismos da diferença, do feminismo na poesia, nas artes, na música, no cinema, no teatro e na academia” (HOLLANDA, 2018, p. 11).

Em 2009, Hollanda organizou a antologia *Outra línea de fuego: quinze poetisas brasileiras ultracontemporaneas*, incluindo as autoras Ana C., Angélica Freitas e Alice Sant’Anna. De acordo com Marina Moura (2016) em “A poesia além do gênero”, a antologia evidencia o aumento da produção e a presença feminina na poesia brasileira, mas problematiza a “classificação” de uma escrita feminina.

Embora, entre elas, possam ser traçadas algumas semelhanças temáticas (algo como uma desmitificação do que seria considerado poético e uma valorização das sutilezas do cotidiano) e formais (fluidez no ritmo e na métrica, interação com a oralidade), não se pode dizer que haja uma escrita tipicamente feminina. Expressão, aliás, rechaçada por Heloisa no prefácio de *Otra línea*, no qual considera o rótulo ‘tacitamente excludente’. A opinião, aliás, vai ao encontro do que a filósofa teórica feminista estadunidense Judith Butler afirma em *Problemas de gênero – Feminismo e subversão da identidade* (Civilização Brasileira, 2009): ‘Se alguém ‘é’ uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é’. (MOURA, 2016, p. 1)

Dessa forma, tomamos as poéticas aqui estudadas não meramente como uma escrita de autoria feminina, mas um pensar a poesia e o feminino. Para Moura (2016), há um problema linguístico e político quando tomamos o feminino no sentido associado a estereótipos de feminilidade, por isso, os estudos mais recentes pensam uma “literatura produzida por mulheres”, não apenas uma literatura feminina. Ideia que vai ao encontro ao pensamento de Scramim (2016) sobre a poesia mulher. Uma poesia não apenas feminina, mas que se coloca no lugar do feminino. Para Scramim (2016, p.1), para uma escrita definir-se enquanto feminina, não basta apenas o escritor/escritora autodesignar-se mulher, mas “colocar-se no lugar do feminino

requer uma posição que implica a probabilidade de conseguir ver-se no outro”. Como nos fragmentos de Ana C.:

I - Enquanto leio meus seios estão a descoberto. É difícil concentrar-me ao ver seus bicos. Então rabisco as folhas deste álbum. Poética quebrada pelo meio.

II - Enquanto leio meus textos se fazem descobertos. E difícil escondê-los no meio dessas letras. Então me nutro das tetas dos poetas pensado no meu seio. (CESAR, 2013, p. 206)

A poesia mulher tem a ver com a “experiência pensada como imagem (SCRAMIM, 2016, p. 1)”. Nesse universo que se inscreve o sujeito lírico de Ana C., perdida entre seus textos e seios, imagem esta que coloca em “descoberto” o corpo/o íntimo da mulher. Tanto a poesia quanto a mulher, descobrem-se nesta experiência pensada como imagem. O entre-lugar poesia-mulher em que se realiza a poética de Ana C. e Angélica Freitas acompanha a ideia de Scramim, coloca-se no lugar do feminino e se realiza enquanto experiência pensada como espelho. A poesia mulher, segundo a professora e pesquisadora, “implica a prática do espelho, não como exercício de miragem de si mesmo, mas, sim, de busca dos outros que coabitam na imagem refletida e a que produz a reflexão” (SCRAMIM, 2016, p. 1). É o “nutrir-se nas tetas dos poetas pensados entre os seios” de Ana C. “Tetas” especialmente relacionadas com o íntimo do feminino/da mulher, que também ganham voz e imagem em Angélica Freitas:

você não sabe o que é uma teta caída
 uma teta de mulher, uma teta
 que desceu do pedestal
 o conteúdo macio, a pele fina
 o zigue-zague das estrias, não:
 nunca tocou numa teta caída
 não sabe o calor das tetas de outono
 não as viu por baixo, balançando
 nunca pensou em dormir abraçado.

(FREITAS, 2020, p. 44)

Ao estudar alguns poemas de *um útero é do tamanho de um punho* (2012), segundo livro de Freitas, e outros de Paula Glenadel, do livro *A fábrica do feminino* (2008), Susana Scramim (2016, p. 1) afirma que

em ambas as poetas “o pensamento sobre o ‘feminino’ se apresenta como dependente da relação que este estabelece com a linguagem”.

No livro de Freitas, a linguagem ganha função de articuladora maior do jogo estabelecido, criando o que denomino como ‘teatralidade da linguagem’, que se apresenta como promotora/conduzora da ‘voz’ na relação com a escrita, criando um interessante e potente ‘efeito’ ‘desconstrutor’ da ‘naturalidade’ na voz e, também, da ‘artificialidade’ no discurso. (SCRAMIM, 2016, p. 1)

Desse modo, a imagem das “tetas” e o pensamento sobre o feminino na poesia se ampliam. Enquanto em Ana C., de forma mais velada e metafórica, “as tetas” são para nutrir-se de outros poetas, por outro lado, Angélica Freitas potencializa discussões de gênero, numa imagem poética que pensa o corpo feminino, imagem frequente em seus poemas. É por isso que a poética de Freitas e outras poéticas do presente se inserem na quarta onda abordada por Heloisa Buarque de Hollanda (2018), afinal essa nova geração de literatura de mulheres pensa o feminino, não com o olhar da feminilidade, mas a partir de novos eixos temáticos como o corpo, o sexo, os seios, e a construção ideológica/social da mulher que ecoa também na sua construção poética.

Retomamos o contexto poético no qual Ana C. se insere para, antes de pensarmos o feminino, tomarmos as pulsões da poeta sobre a própria ideia de poesia. A poeta do século XIX, disfarçada no XX, constrói uma poética em diálogo com a tradição, intensificada a partir da poesia moderna. Segundo Malufe (2011, p. 46), a lírica moderna “teria seus primórdios em Baudelaire – principalmente em suas ideias estéticas – e seu coroamento com a poesia de Rimbaud e, em seguida, Mallarmé”.

Stéphane Mallarmé contribui para o pensamento poético das vanguardas do século XX. Ideias ecoantes também na poesia de Ana C. De acordo com Malufe (2011, p. 49), “na poesia, essa ideia de uma linguagem autônoma, que em lugar de se referir às coisas passa a ‘ser’ ela mesma um objeto, tem seu marco mais evidente em Mallarmé, especialmente no emblemático poema ‘Un coup de dés’”. Segundo Isabela Gaglianone (2014, p. 1), o “longo poema de versos livres e tipografia revolucionária desempenhou um papel fundamental na evolução da literatura no século XX”.

Ao analisar as poesias de Ana C. e Angélica Freitas observamos a linguagem em deslocamento, poesia que se debate com seus próprios

limites. Esse fazer poético seria, de acordo com Malufe (2011, p. 53), inaugurado por empreendimento mallarmeano: “fazer a linguagem falar, fazer a linguagem aparecer em seu ser bruto, falar por si, a ponto de que o sujeito que fala se desfazer nesta fala infinita e impessoal, é o empreendimento mallarmeano que se inauguraria”.

Dessa forma, é a partir de Mallarmé que encontramos nos poemas de Ana C. a poeta do século XIX “disfarçada” no século XX, numa poesia que não se prende somente ao seu tempo, mas que em constante deslocamento/trânsito tem seus limites atravessados pelo outro. Em versos que apesar de retornarem a uma poesia já passada, também a transgride.

Nada, esta espuma
 Por afrontamento do desejo
 insisto na maldade de escrever
 mas não sei se a deusa sobe à superfície
 ou apenas me castiga com seus uivos.
 Da amurada desse barco
 quero tanto os seios da sereia.

(CESAR, 2013, p. 27)

A poesia dos seios, sejam da mulher ou da sereia; a escrita por afrontamento do desejo; os barcos na espuma do mar; o “Nada, esta espuma” da linguagem de Mallarmé. Nestes poucos versos encontramos diversos elementos da poética de Ana C. Não somente a “Configuração do Espaço” como analisado por Camargo (2003), mas também, o eco de vozes poéticas anteriores à poeta.

De acordo com Maria Lucia de Barros Camargo (2003), ao estudar os espaços na poética de Ana C., podemos observar que a linguagem da poeta é uma poesia dos “meios de transporte”. Do poema “Nada, esta espuma” podemos destacar o barco. Dentre as “imagens simultâneas de travessias e confinamentos, uma das mais ricas e recorrentes na obra de Ana C. é a do ‘navio’, com suas amuradas” (CAMARGO, 2003, p. 290). A imagem de viagens náuticas potencializa os limiares, os entre-lugares, os trânsitos e as ambiguidades na poesia de Ana C.; segundo a professora e pesquisadora, a imagem de viagens náuticas constitui-se num espaço privilegiado e de forte potencial na construção dos sentidos. Segundo Camargo (2003, p. 297) é a nova tradição (a tradição da ruptura de Octavio Paz (1974) que “vai retomar as imagens náuticas a partir da incorporação de outros elementares

temáticos, como o terrível e o abismo, que podem ser belos; ou o perigo e seu avesso, o abrigo; ou ainda o mar como espelho do homem”.

“Da amurada desse barco” Ana C. revela os entre-lugares da sua poesia. Da poesia que deseja sempre escrever, deseja sempre os seios/as tetas da sereia. “Imagem que se associa ao cais, às viagens, e, última instância, ao próprio quarto e ao âmagô do eu. O eu no centro da cena, sempre a ponto de partir” (CAMARGO, 2003, p. 290). Essa “deusa” na poesia de Ana C. insistente no escrever não insiste meramente numa tradição de retomada, mas evoca o próprio ato antropófago da linguagem. O título do poema “Nada, esta espuma”, é um verso de Mallarmé. A partir do primeiro verso de “Salut” de Mallarmé, Ana C. devora “Nada, esta espuma”, o barco, as sereias, as ondas que carregam o virgem verso. Mais do que tradição, a relação entre os versos de Mallarmé e Ana C. (e posteriormente entre Mallarmé, Ana C. e Angélica Freitas) é uma relação de alteridade, de deglutição da poesia. O entre-lugar da antropofagia.

A estudiosa Sandra Stroparo (2013), no texto “Mallarmé no Brasil” ao estudar a relação da literatura brasileira com a escrita de Mallarmé afirma que “é nosso Modernismo e sua bastante significativa influência de raiz francesa que começam a pronunciar com mais vigor e frequência o nome de Mallarmé no Brasil” (STROPARO, 2013, p. 177). Em sua pesquisa, Stroparo estuda pontualmente a relação de alguns escritores como Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira com a poética de Mallarmé. Segundo a autora, Mario de Andrade em alguns estudos examina a participação do lirismo na poesia moderna. “Vai aos poucos defendendo o lirismo de Rimbaud e Walt Whitman, em detrimento da negação da eloquência presente em Mallarmé” (STROPARO, 2013, p. 178). Em seus estudos Mario de Andrade “condena” o símbolo.

Um dos maiores perigos da poesia modernista é a analogia e sua irmã postiça, a paráfrase. [...] Para evitar chavões do ‘como’ do ‘tal’ do ‘assim também’... [...] infalível nos sonetos de comparação o poeta substitui a coisa vista pela imagem evocada. Sem preocupação de símbolo. É a analogia, ou antes ‘o demônio da analogia’ em que sossobrou Mallarmé. [...] É preciso não repetir Gongora. É PRECISO EVITAR MALLARMÉ! (ANDRADE, 1980, p. 240)

Ainda de acordo com Stroparo, por outra perspectiva, o poeta Oswald de Andrade não irá negar o estrangeiro, mas irá comê-lo. “Os

textos de Oswald, especialmente os teóricos, políticos, críticos, vão revelar, por toda sua vida, um devorador da literatura europeia mais atualizada. Não à cópia, sim à manducação” (STROPARO, 2013, p. 181). Segundo a autora, é desse modo que Oswald constrói sua possibilidade de tradição, “em dimensões que não se dão na busca da legitimação de uma ascendência cultural, mas numa escolha, numa seleção do que o outro é, ou tem, que pode nos interessar” (STROPARO, 2013, p. 181).

Consideramos necessário retornar às percepções de Mario Andrade e Oswald de Andrade, porque em certa medida também perpassam pelas percepções de Ana C. e Angélica Freitas em diálogo com a linguagem mallarmiana. Ana C., assim como Oswald, é uma poeta devoradora, já Angélica Freitas no entre-lugar de tradição e traição, devora-o como Oswald ao mesmo tempo que o “evita” como Mario. Não toma para si a linguagem de Mallarmé como absoluta, mas em gesto antropófago toma sua linguagem contemporânea para a poética do presente.

estatuto do desmarmoramento
 minha senhora, tem um mallarmé em casa?
 você sabe quantas pessoas morrem por ano em acidentes com o
 [mallarmé?
 estamos organizando uma consulta popular
 para banir de vez o mallarmé dos nossos lares
 as seleções do reader's digest fornecerão
 contêineres onde embarcaremos os exemplares,
 no porto de santos, de volta para França.
 seja patriota, entregue seu mallarmé. olê.

(FREITAS, 2021, p. 56)

Este poema está publicado no primeiro livro de Angélica Freitas, *Rilke Shake* (2007), escrito contemporâneo às discussões sobre o Estatuto do Desarmamento no Brasil. Num jogo irônico característico da linguagem de Freitas, a poeta também retorna a Mallarmé não como mera evocação ao passado/ à tradição, mas ocorre a deglutição. Na ironia de Freitas, as seleções do *Reader's digest*, revista mensal de 1922, encarrega-se em banir Mallarmé de nossos lares/ de nossa poesia, para a França.

“Entregue seu Mallarmé. Olê”, a provocação poética de Angélica Freitas também se dá pelo humor, aspecto que reforça sua

aproximação com os “poemas-piadas” do modernista Oswald e da geração de Leminski, Cacaso e Ana Cristina César.

Neste gesto encontramos o rompimento/deslocamento de Angélica Freitas, tal qual os seios/as tetas dos poemas analisados anteriormente. Se inicialmente “as tetas” em Ana C., são como fontes de inspiração vindas de outros poetas numa linguagem metafórica, por outro lado, em Angélica elas são o que de fato representam: “tetas caídas”, seios de mulheres, seios com estrias modificadas pela maturidade.

Assim também ocorre com a referência à Mallarmé nas duas poetas. Em Ana C. está camuflado em verso, “Nada, esta espuma”, num estilo de *ready made* poético, exige de seu leitor conhecimento da tradição anterior. Já em Angélica Freitas, num gesto antropófago, o poeta é nomeado, há a deglutição não por mera “influência” de poéticas anteriores, mas há transgressão, ao ponto de se instituir um “estatuto do desmarramento”, numa exigência assim como a de Mario de Andrade, “é preciso evitar Mallarmé”. O irônico em Freitas é esta recusa, esta precisão em evitar Mallarmé, que na realidade acaba como evocá-lo, provoca o contrário, faz com que a voz mallarmeana apareça fortemente em seus versos.

Joana Matos Frias (2017) no texto “Vamos comer Oswald?: Processos de devoração na poesia brasileira contemporânea”, ao analisar alguns poemas contemporâneos, dentre eles alguns de Angélica Freitas, retoma o gesto antropófago principiado por Oswald. Para a autora “a antropofagia que foi referencial imediato de muitos poetas da geração mimeógrafo é justamente aquela que Angélica Freitas revitaliza, ao parodiar autores tão queridos do Concretismo como Mallarmé ou Ezra Pound” (FRIAS, 2017, p. 106).

Expandindo a ideia de antropófago em Oswald, segundo Frias (2017), os poetas da geração de 1970 somando as “citações” antropofágicas constroem em suas poesias uma poética paródica, com paródias preocupadas também com a comicidade (como os “poemas-piadas”). Ainda de acordo com o texto, “por outro lado, contudo, há em certas paródias marginais um progressivo gesto de intimidade que foi alheio à prática poética de Oswald, que está na base de um certo tutear poético que caracteriza a muito particular coloquialidade ‘sem-cerimônia’ desses autores” (FRIAS, 2017, p. 08), ou seja, a coloquialidade e a intimidade ganham espaço também nessa poética paródica indo além de uma “devoração” antropofágica que apenas “mastiga” a tradição.

Se num primeiro momento Ana C. ainda se atém à antropofagia da citação (retomando o verso “Nada, esta espuma” de Mallarmé), conforme sua produção se expande, o contato com outros poetas se torna mais evidente e transgressor. A poeta evoca uma antropofagia além da citação e retomada de outros poemas e textos, mas chega até mesmo a dar lugar e voz para que outros escritores ocupem seus versos, sendo colocados como “personagens” em algumas construções, a exemplo, “Elizabeth” em “Travelling” (CESAR, 2013, p. 114) - Elizabeth Bishop de chapéu de ponta e regador no alto da serra de Petrópolis. Nesse sentido, segundo Frias (2017, p. 108-109), “o efeito parodístico é conseguido não pela deformação do texto citado, mas pelo cômico de situação’ (em vez do cômico de citação), isto é, por uma manifestação especial daquilo que Michel Butor qualificou como transcontextualização”.

Ao retomar poetas como Gertrude Stein e Elizabeth Bishop, de certa forma “roubando” seus nomes e sua personalidade e trazendo para dentro de seus poemas, Ana C. realiza uma poética que Frias (2017) chama de “estratégia pseudo contra-autoral”. Tendo em vista que, ao retomar as poetas, utiliza nomes que dão a impressão de certa intimidade, chamando-as apenas pelo primeiro nome - Gertrude e Elizabeth. A relação com os nomes constrói a ideia de uma relação de amizade/intimidade para com as poetas americanas, não apenas uma relação autor-leitor.

Neste sentido, essa comicidade e retomada de intimidade com outros poetas também aparece em Angélica Freitas. Em poemas como “liz & lota” e “na banheira com gertrude stein”, (assim como faz com Mallarmé), Freitas desconstrói o lugar de tradição, distanciando as poetas de um lugar renomado e as trazendo para um lugar de ironia. Elizabeth Bishop e Gertrude Stein são colocadas por Freitas num lugar irônico da intimidade. Na primeira estrofe de “liz & lota”, Freitas constrói uma imagem de Elizabeth Bishop que escapa a relação literária e brinca com uma imagem que poderia acontecer no dia a dia, em uma situação comum, de certa forma até banalizando o lugar de cânone de Bishop.

No entre-lugar realidade-ficção, Angélica Freitas constrói seus versos através da relação entre Elisabeth e sua esposa, a arquiteta e urbanista Lota Macedo Soares. As duas viveram em Petrópolis entre 1951 e 1965. No cinema, o filme de Bruno Barreto, *Flores Raras* (2013), aborda a relação entre elas, bem como o envolvimento com o regime militar de 1964.

“Bishop entre cajus” quebra completamente a expectativa de um leitor preocupado com a tradição, o que não é uma preocupação para Angélica Freitas. Não é este o lugar que o leitor está acostumado a colocar seu cânone, mas como realiza Freitas é um lugar possível no âmbito poético, numa antropofagia que se diverte não só com a citação, como destacou Frias (2017), mas também com a situação. Situação ainda mais inusitada na qual coloca Gertrude Stein.

Numa invasão da intimidade e privacidade, Angélica Freitas constrói seus poemas numa experiência de linguagem afetada e atravessada pela experiência de mundo, num entre-lugar da tradição-traição. Tradição ao trazer para sua poesia escritoras tão singulares como Bishop e Stein, e uma traição na medida em que não se preocupa com este lugar canônico, não coloca as poetisas num lugar de preocupação poética, pelo contrário constrói imagens que em primeiro momento parecem absurdas, nos fazendo questionar: em que lugar de ruptura/deslocamento é colocado o leitor de Freitas, ao imaginar, por exemplo, Gertrude Stein a correr nua pelas ruas de Paris? As imagens poéticas de Freitas, em especial nesses últimos dois poemas que evocamos, não se voltam para uma questão de discussão poética ou de trabalho com a linguagem, pelo contrário, a linguagem e a voz nesses poemas, apesar de contarem com personagens tão singulares como Bishop e Stein, estão atentas às potencialidades de deslocamentos/estranhamentos que podem causar.

Considerações finais

Na poesia e no pensamento de Ana C., percebe-se a presença da linguagem do outro, seja por citações do tipo *ready made* ou um fazer poético que retoma tendência de outros poetas por ela estudados. Enquanto em Ana C., quando encontramos presença de outros poetas (como Bishop e Stein), notamos uma relação de preocupação com a linguagem, de tradição e diálogos entre os fazeres poéticos. Por outro lado, em Angélica Freitas notamos que esta relação de retomada não se limita ao diálogo poético, mas um diálogo com as poetisas. É um diálogo com o “outro”, não apenas com a sua poesia. Ao trazer as poetisas enquanto personagens para suas construções, Freitas não está preocupada em citar a poesia ou a linguagem do outro, mas em “desconstruir” esse outro, tirá-lo desse lugar e trazê-los para outras

imagens, preferencialmente para lugares e imagens que rompam a expectativa do comum.

Angélica Freitas em entrevista à Anélia Pietrani (2018) destaca essa não preocupação com a tradição num sentido de retomada/homenagem, mas numa forma de dialogar com o outro e com suas próprias impressões de leituras:

Não é uma preocupação minha continuar uma tradição. Para algumas pessoas, pode ser uma questão. Para mim, não. Alguns autores e personagens aparecem em *Rilke shake* porque àquela altura eu estava lendo esses autores. Algumas pessoas estão lendo o Drummond e escrevem um poema à maneira do Drummond. Isso não é necessariamente uma homenagem. Talvez seja uma extensão da leitura daquele poeta. Em meu caso, foi uma maneira de responder e de dialogar, de alguma forma, com os autores que estava lendo. Estava lendo Gertrude Stein, mas, ao invés de fazer um poema à maneira da Gertrude Stein em *Tender buttons*, peguei aquilo que sentia e fiz um poema com ela no meio, chamado 'na banheiro com gertrude stein'. (FREITAS, 2018, p. 230)

Nesse sentido, retomamos aqui Raul Antelo, em “Políticas canibais: do antropofágico ao antropométrico”, quando afirma: “a antropofagia não devora corpos, ela produz corpos. Quem devora carne é o canibalismo” (ANTELO, 2001, p. 273), tendo em vista que é desta forma que a antropofagia se dá em Angélica Freitas, não é apenas um “devorar a carne”, a poeta não está preocupada apenas em devorar a poesia do outro em um gesto canibal, mas vai além, atenta-se a devorar o outro e também a sua poesia, montando e remontando, produzindo novos corpos poéticos. É neste viés que compreendemos os entre-lugares das poéticas tanto de Ana C. como de Angélica Freitas, numa antropofagia que se realiza não no simples devorar de corpos/linguagens/outros poetas, mas numa antropofagia transgressora que possibilita produzir novos corpos/linguagens/outras poesias.

Diante do que foi destacado, mesmo entre o “saber e não saber o que é a poesia”, o interesse em estudar a poesia de Alice Sant’Anna, Angélica Freitas e Marília Garcia, encontra sua relevância na necessidade de discutir a poesia contemporânea brasileira, especialmente a escrita por mulheres, observando seus “entre-lugares” de realização e as significações proporcionadas pelas categorias aqui recortadas. Ao retomarmos a mulher, o *enjambement* e a tradição, no entre-lugar de

afinidades e desafinidades com Ana C., colocamos a poesia das três “viúvas” numa relação singular entre a linguagem e a voz.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. A imanência absoluta. In: ALLIEZ, E. *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000. p. 169 – 192.
- ANTELO, Raul. Políticas canibais: do antropofágico ao antropoemético. In: *Transgressão & Modernidade*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. Tradução Renato Aguiar.
- BUTLER, Judith. *A vida psíquica do poder: teorias da sujeição*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. Tradução Rogério Bettoni.
- CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina César*. Chapecó: Argos, 2003.
- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CESAR, Ana Cristina. *Tomo tudo na veia: de: Ana Cristina Cesar para: Armando Freitas filho*. 1982. Disponível em: <https://correioims.com.br/carta/tomo-tudo-na-veia/>. Acesso em: 16 jul. 2021.
- FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- FREITAS, Angélica. *Canções de atormentar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- FREITAS, Angélica. *Rilke Shake*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- FRIAS, Joana Matos. Vamos comer Oswald?: processos de devoração na poesia brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira em Portugal: Travessias*. Porto. CITCEM, 2017, pag. 101-114.
- GAGLIANONE, Isabela. *Un coup de dés*. 2014. Disponível em: <https://obenedito.com.br/un-coup-des/>. Acesso em: 16 jul. 2021.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos Estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução de Carlos Nogué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.). *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- KLIEN, Julia. Na poesia. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.).

- Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé*. Organização tradução e notas de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Décio e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- MALUFE, Annita Costa. *Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- MOURA, Marina. *A poesia além do gênero*. 2016. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/182/a-poesia-alem-do-genero>. Acesso em: 07 ago. 2021.
- PAZ, Octávio. A Tradição da Ruptura. In: PAZ, O. *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PIETRANI, Anélia. *Entrevista com Angélica Freitas*. 2018. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/22863>. Acesso em: 23 ago. 2021
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p.9-26.
- SANTIAGO, Silviano. Singular e Anônimo. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SCRAMIM, Susana. A poesia Mulher. *Revista Cult*, 2016. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/a-poesia-mulher/>. Acesso em: 14 abr. 2020
- STROPARO, Sandra Mara. Mallarmé no Brasil. *Letras*, [S.L.], n. 47, p. 175, 23 nov. 2013. Universidad Federal de Santa Maria. <http://dx.doi.org/10.5902/2176148511761>.

A comunidade ausente: a construção narrativa de Carola Saavedra

Nilcéia Valdati (UNICENTRO) ¹

Inventário

Em *Inventário das coisas ausentes* (2014), Carola Saavedra incursiona nas memórias da ditadura militar latino-americana, construindo uma narrativa que coloca em jogo diferentes tempos, personagens e espaços, diluindo-os em uma linguagem que extrapola os limites do literário. O paradoxo aparente que o título coloca, inventariar a ausência, talvez se dissolva, por um lado, se substituirmos o verbo inventariar por inventar. Como sugere Max Frisch, na epígrafe do livro, “todo mundo, em algum momento da vida, inventa uma história que acredita ser a sua”. É neste dilema de versões de histórias que o enredo (ou os não enredos) da narrativa de Carola Saavedra se deparam sempre com o mesmo problema, algo que persiste em acontecer, como um fio que perpassa todo o livro, qual seja, a *ausência*. Este é o ponto de interesse neste texto, observar no autointitulado romance, como a ausência pode ser o elemento constitutivo de uma comunidade: a qual poderíamos chamar de a *comunidade ausente*, ou mesmo a *comunidade dos ausentes*. Assim, resta-nos perguntar: como a ausência pode ser pensada enquanto categoria para leitura, em especial, de uma narrativa latino-americana? Ou ainda, como narrar ausências? Para movimentar esse trabalho analítico relembremos aqui as ideias de alguns pensadores europeus, como Giorgio Agamben em *A comunidade que vem* ([1990], 2001) e Jean-Luc Nancy em *A comunidade inoperante* ([1983], 2016), além disso perceberemos como pensadores latino-americanos articulam o conceito de *comunidade* para colocar em discussão problemas, muitos vezes específicos deste território, é o caso das ideias presentes no verbete “Comunidade”, do *Indiccionário do contemporâneo* (2018), e as constatações de uma comunidade inespecífica de Florência Garramuño, em *Frutos estranhos* (2014).

1. Doutora em Literatura pela UFSC, Professora de Literatura Brasileira no Departamento de Letras – UNICENTRO, membro do corpo permanente do Programa de Pós-graduação em Letras da mesma instituição.

Comunidade

No final da década de 1980, Giorgio Agamben apresenta suas ideias em torno da comunidade. As primeiras discussões aparecem em “Bataille e il paradosso della sovranità”, em 1987². Neste texto, o pensador italiano discute a herança teórica do pensamento de Bataille e a desenvolve em direção a uma teoria da *comunidade*, ou seja, estão em questão Jean-Luc Nancy, com *A comunidade inoperante*, Maurice Blanchot, com *A comunidade inconfessável*, para pensar uma comunidade negativa, uma comunidade do *não-comum*. Uma *comunità che viene* é a conclusão a que chega Agamben, já antecipando o título do seu segundo trabalho em torno desta noção. No entanto Raúl Antelo (2007, p.29), nos adverte que:

La comunità não quer dizer a comunidade e muito menos o comunismo, o comunitarismo. *Che viene* não quer dizer futura. Quer dizer inoperante e decreativa. Impolítica. Que está sempre chegando no meio de uma coletividade e é, justamente, porque nunca acaba de chegar, que ela resiste ao coletivo e até mesmo ao indivíduo. Chega ao limite: mais ainda, ela é o limite que se de-limita.

Entretanto, a comunidade montada a partir de Bataille-Nancy-Blanchot-Agamben irá questionar o pertencer ao não-comum, ou não pertencer ao comum, através de conceitos como o da soberania. E é nesse ponto que o filósofo italiano se opõe a Bataille. Reclama que a soberania colocada, pelo autor de *Expérience intérieure*, como experiência do êxtase não dá conta de pensá-la como experiência política. Agamben ([1987], 2005) questiona, desta forma, como Bataille e

2. Giorgio Agamben profere esta fala durante o seminário sobre Georges Bataille, realizado na Itália, no início de 1986 e organizado pelo Centro Cultural francês de Roma, sob a curadoria de Jacqueline Risset com a colaboração de Marina Galletti e Annamaria Laserra. Além de Agamben também participa, entre outros nomes, Georges Didi-Huberman, com “L’immagine aperta”. O evento resulta na publicação, em 1987, do livro *Georges Bataille: il politico e il sacro* [AGAMBEN, Giorgio. Bataille e il paradosso della sovranità. In RISSET, Jacqueline. *Georges Bataille: il politico e il sacro*. Napoli: Liguori, 1987, p.115-119]. (Contribuição na terceira parte: “Una impresa temeraria: Il ‘Collège de sociologie’). Em 2005, o texto foi publicado no Brasil, na revista *Outra Traversia*, número dedicado a Georges Bataille e Giorgio Agamben [Bataille e o paradosso da soberania. Trad. de Nilcéia Valdati. *Outra Travessia*. Florianópolis, n. 5, 2005, p.91-94.]

seus amigos acéfalos não perceberam que enquanto eles estavam discutindo o sacro, o êxtase, e fazendo disso uma *maneira de vida*, essa mesma vida era colocada em jogo numa guerra de corpos através da experiência do holocausto, durante a Segunda Guerra Mundial.

Em 1990, Agamben publica em livro *La comunità che viene*. Trabalho composto por fragmentos ensaísticos em que política e estética se armam para pensar o tempo presente. No fragmento *Fuori*, o qual nos interessa para pensar a montagem da *comunidade*, Agamben ([1990] 2001) diz que a noção *fuori* significa às portas (*fores* é, em latim, a porta da casa; *thyrathen*, em grego, vale literalmente à soleira). O *fuori* não é outro espaço que está além do espaço determinado, mas ele é a passagem, a exterioridade que lhe dá acesso. A *soleira* não é, deste modo, uma outra coisa em relação ao *limite*, ela é, por assim dizer, a experiência do *limite* mesmo, o “*esser-dentro un fuori*” (AGAMBEN, 2001, p.56).

Jean-Luc Nancy, anos antes, em 1983, já havia pensado em uma comunidade inoperante, cuja “lógica do *com* é a lógica da singularidade, daquilo que não pertence nem ao puro interior nem ao puro exterior. É uma lógica do *confim*: algo que está entre dois, situado entre tantos outros, que pertence a todos e a ninguém, sem entretanto pertencer a si mesmo” (ANTELO, 2007, p.30). Antelo (2007, p. 30, grifo do autor) concluirá que, “Não há por isso ser comum, não há identidade, mas ser *em* comum. Ser em contato. Com-part-ilhado. O ser é o *em*, e esse *em* remete ao *com* da comunidade [...]”.

Em certo sentido, aproximando-se e ao mesmo tempo afastando-se em relação a estas noções de *comunidade*, alguns críticos latino-americanos vão pensar esta categoria como uma espécie de meta-condição, pois se colocarão nesse lugar de busca pelo *em-comum*. Na publicação *Indiccionario do contemporâneo* (2018), percebe-se que este movimento já se dá pela montagem do livro, enquanto resultado de parcerias entre pesquisadores deste território, que, ao redigirem os verbetes, não os assinam. A autoria não é marcada, ela está ausente.³ No prefácio, questionam-se e demonstram o propósito do trabalho

3. Embora não assinem os capítulos, participam deste projeto os seguintes pesquisadores: Célia Pedrosa, Diana Klinger, Jorge Wolf e Mario Cámara (como organizadores), Antonio Andrade, Antonio Carlos Santos, Ariadne Costa, Florencia Garramuño, Luciana di Leone, Paloma Vidal, Rafael Gutiérrez, Raúl Antelo, Reinaldo Marques e Wander Melo Miranda.

“como viver junto e como escrever em colaboração, como escrever, em suma, coletivamente e a partir de diferentes críticas e diferentes geografias da América do Sul” (PEDROSA et al, 2018, p.7-8). Este é o mote que persegue o livro, mas que também pode ser atribuído para se pensar numa comunidade crítica latino-americana.

Assim, cabe relembrar o início do verbete “Comunidade”:

A comunidade está na ordem do dia, tanto como problema quanto como prática. [...] Uma definição contemporânea de comunidade atenta aos problemas causados pelos nacionalismos no século XX passa por uma difundida consciência de integração e uma rede na qual o impacto da ação de um de nós é, ao mesmo tempo, inevitável, imprevisível e incontrolável, produzindo efeitos que se propagam por todos os outros. A política mais vanguardista está sendo feita de modo coletivo, horizontal, sem passar pelas instituições tradicionais (partidos, sindicatos etc) e, o que é mais radical, sem planos programáticos. Não à toa, condiz com isso a necessária problematização das noções de sujeito e indivíduo, nação e povo. E ainda as ideias de inespecificidade e impropriedade na arte respondem de algum modo, a essa mesma sensibilidade que não se acomoda confortavelmente a uma definição precisa e a uma divisão em esferas de pertencimento, porque reconhece suas interconexões e interações. (PEDROSA et al, 2018, p. 55-56)

Ou como bem argumenta Garramuño (2014, p. 46), “[...] trata-se de comunidades construídas nas fronteiras e limites – imaginários e reais – de tradições e espaços. Sem desconhecer essas fronteiras, esta literatura faz delas o problema e o material mesmo por elaborar e discutir”.

As duas considerações evidenciam que a noção de comunidade se monta, ao mesmo tempo, tanto como um problema, quanto uma prática, que, em certo sentido, são impossíveis de separação, pois se constituem enquanto forças que destroem formas, especificidades e propriedades. A comunidade deve, assim, ser pensada no plural, enquanto comunidades que produzem possibilidades de encontros com o outro, com os outros.

Ausências

Mas como pensar no encontro com o outro, quando se tem a ausência em seu lugar? Os escritos de Carola Saavedra colocam em jogo esse lugar do impróprio, do trânsito, do estar e ser em comum, tanto

se pensarmos em sua prática literária, bem como em sua atividade de pesquisadora e crítica literária. Isso pode ser visto em sua produção, desde o livro de contos *Do lado de fora* (2005), passando pelos autointitulados romances *Toda terça* (2007), *Flores azuis* (2008), *Paisagem com dromedário* (2010), *Inventário das coisas ausentes* (2014), *Com armas sonolentas* (2018) até o seu livro de ensaios, recém publicado *O mundo desdobrável: ensaios para depois do fim* (2021), no qual pensa o que cabe à literatura, reunindo temas como ancestralidade, literatura indígena, psicanálise, literatura feita por mulheres, literatura além da escrita, literatura como oráculo.

Em seu penúltimo romance, *Inventário das coisas ausentes* (2014), percebe-se que a forma de elaboração da narrativa e a tentativa de construção de personagens e enredos criam uma comunidade pela falta, uma comunidade de ausências. Aparentemente, o leitor se depara com um narrador, cuja profissão é a de escritor e que pretende contar a história de uma jovem chilena chamada Nina, a qual, assim como autora do livro, veio muito pequena morar no Brasil. Quando a conhece, ela está com 23 três anos, e logo iniciam uma relação amorosa, porém um dia Nina desaparece, sem explicações, deixando com o narrador uma caixa com 17 diários, que ele preferiria não receber e não ler. Retomando possíveis falas com Nina, o narrador tenta construir a história da personagem desde seus antepassados e, ao mesmo tempo, procura elaborar pela escrita a sua história de filho, marido e aspirante a escritor.

A presença dessa voz do escritor vai se construindo, entrecortada pela história de Nina e por muitas outras histórias paralelas. Logo no início da narrativa, o narrador coloca os primeiros fragmentos de sua tarefa de escritor: “Ainda não sei nada sobre a história. Apenas algumas ideias desconexas, um homem velho, uma casa, diários. Um filho” (SAAVEDRA, 2014, p.12). “A história começa a se delinear. Será uma história de família” (SAAVEDRA, 2014, p.13). “Pedro faz pouco caso das minhas angústias, bobagem, ele se levanta, vai até a porta, mas, antes de fechá-la e ir embora, pergunta, por que você não escreve um romance autobiográfico? Eu digo, não gosto de romances que acabam antes do fim” (SAAVEDRA, 2014, p. 17). “Pedro: o livro é sobre o quê? Não sei. Como não sabe? Bom, é sobre um homem que escreve dezessete diários. Só isso?, o livro é sobre um homem que vai morrer. Só isso?, é também sobre um pai e um filho” (SAAVEDRA, 2014, p.18). “No bar entrego a Pedro os primeiros capítulos, é só um

rascunho, não revisei ainda. É a história de que te falei. Ele não diz nada, passa os olhos pelo primeiro parágrafo, eu tento ler na expressão do seu rosto algum indício de simpatia ou desprezo” (SAAVEDRA, 2014, p.21). “O livro é sobre um lugar. Uma casa. E a descrição detalhada dos móveis da casa, suas janelas, corredores. É também sobre o tempo nesse lugar. Uma pequena engrenagem da memória” (SAAVEDRA, 2014, p.24). “O livro é sobre uma mulher chamada Nina” (SAAVEDRA, 2014, p.26). “Sabe a Nina?, Pedro faz um gesto afirmativo. Pois é, foi um equívoco. Ele dá uma gargalhada” (SAAVEDRA, 2014, p.27).

Nas duas partes que dividem o romance – a primeira, “Caderno de Anotações”; a segunda, “Ficção” – o narrador se debate em como construir um romance. O livro é permeado de ausências de elementos narrativos, não há trama, não há enredo, não há espaço e tempo determinados. Há espaços vazios, intervalos, resíduos, restos que são responsáveis por inventariar fragmentos e deixam espaço para o leitor inventar a narrativa. Como argumenta Franco Rella (2020), narrar é uma tentativa de inventário, pois na literatura contemporânea nos deparamos com o acúmulo de fragmentos de vida e a impossibilidade de criar uma trama, enfim, deparamos com a impossibilidade de escrever um romance. No início de seu livro *Narrare. Tentativi di inventario*, o ensaísta italiano convida o leitor para a reflexão:

Você está, como sempre, na janela. Você questiona o reflexo do seu rosto no vidro, porque mesmo que você tenha duvidado, a janela está bem fechada. Existe um mundo exterior e um mundo interior. Há também algo a mais que reflete no vidro, como uma sombra evanescente, o vago perfil de uma coisa, depois de outra e de outra. Você sabe que a menor mudança na intensidade da luz, ou de qualquer movimento que você realizar, fará com que esse reflexo desapareça. Você acha que não apenas seu reflexo, mas as próprias coisas que são refletidas no vidro podem desaparecer de repente. Então você acha que deveria começar um inventário, catalogar as coisas que estão ao seu redor, dentro desta sala e fora desta sala [...] Mas você sabe que um inventário é potencialmente interminável. (RELLA, 2020, p. 10, tradução nossa)⁴

4. No original: “Sei, come sempre, alla finestra. Interrogghi il riflesso del tuo volto nel vetro, perché anche se ne hai dubitato la finestra è ben chiusa. C’è un mondo di fuori e un mondo di dentro. C’è anche altro che si riflette come un’ombra evanescente nel vetro, il vago profilo di una cosa, e poi di un’altra cosa, e di un’altra cosa ancora. Sai che il più piccolo mutamento nell’intensità

O personagem narrador de *Inventário das coisas ausentes* (2014) debate-se diante desses acúmulos de vidas e se vê impossibilitado de narrá-las. Volta para os antepassados de origem espanhola de sua personagem, mas não encontra na rica bisavó paterna obrigada a se casar com seu bisavô, ou na transgressora avó materna que quebra a lei do celibato, ou no viciado e mulherengo avô materno, ou na religiosidade do avô paterno, ou mesmo no pragmatismo e cientificismo do pai nenhum fio para construir uma trama, pois essas memórias são fragmentos de ausências e de abandonos. Assim, vemos que no escrito de Carola esvai-se uma *comunidade* do comum, da tradição de gerações que construíram uma ideia de latino-americana, pois a transgressão à norma familiar enquanto prática individual é também uma transgressão à lei de *comunidade* política. Assim, se no livro de Saavedra (2014), o comunitário não permite a construção narrativa e histórica, o desafio é pensar como criar condições *em-comum* na narrativa, dito de outra forma, como é possível elaborar um romance.

Marthe Robert (2007), em *Romance das origens, origens do romance*, no qual trabalha com a construção da origem e ascensão do romance, credita ao romance a designação de gênero sem gênero.

Assim, diferentemente do gênero tradicional, cuja regularidade é de tal ordem que não é apenas submetido a prescrições e proscições, como feito por elas, o romance não tem regras nem freio, sendo aberto a todos os possíveis, de certa forma indefinido de todos os lados. É esta evidentemente a razão principal de sua expansão contínua, e também a de sua voga nas sociedades modernas, às quais se assemelha, quando não por seu espírito inventivo, por seu humor buliçoso e viralidade. (ROBERT, 2007, p. 14)

Ao articular vida individual e vida coletiva a narrativa de Carola Saavedra vai expondo as dificuldades do narrador-personagem-escriptor em construir uma narração que se coloca entre os fragmentos

della luce o un tuo qualsiasi movimento farà sparire quel riflesso. Pensi che non solo il loro riflesso, ma le cose stesse che si specchiano diafane nel vetro potrebbero di colpo sparire. Pensi allora che dovresti iniziare un inventario, catalogare le cose che sono intorno a te, dentro questa stanza e fuori da questa stanza [...] Ma sai che un inventario è potenzialmente interminabile” (RELLA, 2020, p.10).

da memória e seus vazios no tempo presente. A busca do personagem escritor por várias possibilidades de escrever o romance coloca em questionamento os fundamentos do gênero. Neste sentido, ao lermos a narrativa de Saavedra (2014), estaríamos diante de uma reflexão sobre a teoria do romance, desde a impossibilidade de pensar contemporaneamente os grandes temas e tramas romanescos, passando pelo esvaziamento na construção da personagem, até o emaranhado entre espaços e tempos, produzido pelos cortes e lapsos da memória. A expansão evidente na montagem do romance se coloca como a maneira mais oportuna para pensar na tradição e traição do gênero romance, afinal estamos diante de um gênero que se funda pelo acolhimento de outros gêneros e outras linguagens. Como nos lembra Florencia Garramuño (2014, p. 16): “No interior da linguagem literária, vários tipos de especificidade – nacional, pessoal, genérica, literária – são dissolvidos num número cada vez mais importante de textos que exibem uma intensa porosidade de fronteiras. Na literatura mais recente [...] o que estou chamando de ‘aposta no inespecífico’ pode percorrer lugares heterogêneos e diversos”. Apostar no inespecífico, ao ler o texto de Saavedra, seria apostar paradoxalmente na elaboração de um inventário de ausências, de coisas ausentes. Coisas que poderíamos nomear como a busca por elementos a fim de montar um romance, que para o narrador estarão na fragilidade da memória.

Abandonado por Nina na primeira parte do romance, abandonado pela mãe na segunda, o personagem-narrador, por sua vez, abandona-se da figura do pai. Nina e o pai lhe deixam a mesma herança, 17 diários. Quando tenta ler os de Nina conclui:

Vou até o armário. Tiro de lá uma caixa vermelha, dentro dela dezessete cadernos dos quais não consegui me livrar. Penso, o que será do passado quando os rastros se forem e ficar apenas a memória. Como se os rastros dissessem alguma coisa. Os rastros contam sempre uma outra história. (SAAVEDRA, 2014, p.64)

Já quando o pai lhe entrega os escritos, adverte-o:

[...] olhe bem para isto, preste muita atenção porque é a coisa mais importante que eu já te pedi, a memória de toda uma vida, todos os acontecimentos, o que eu nunca disse a você nem a ninguém, a infância, a casa dos meus pais, a pobreza dos meus pais, a dificuldade em sobreviver [...] a política, que ainda não sabíamos que era política, as mudanças, a luta [...] você sabe o que é estar disposto a dar a própria vida para que o mundo se torne um lugar melhor, um mundo sem você, para os outros, melhor? Claro que você não sabe, você que só se preocupa com você mesmo, o mundo, essa pequena ilha, apenas você e seus pequenos medos, suas pequenas vontades e esperanças, apenas você, e o outro, que morra, que sofra, que não tenha o que comer, o outro ali, invisível, não é? Porque a gente só imagina o que já existe dentro de nós. Essa estranha compaixão. Desde cedo eu olhava para você e pensava, como é possível que dentro de você não haja nada. (SAAVEDRA, 2014, p.103)

Nina é amor e ficção, o pai é política. Nina é o íntimo, o pai é o público. Nina é o individual, o pai, o coletivo, e ambos são ausências que se inscrevem pela memória. A comunidade dos ausentes na vida do personagem se forma pelos abandonos pessoais (da mãe, de Nina, da esposa, do pai), são cortes que impedem o amor e a ficção de fluírem, porque da mesma forma que o narrador não consegue estabelecer relações afetivas duradouras, a narrativa também não consegue desenvolver-se sem as constantes interrupções e os frequentes cortes, só restam fragmentos, de vida e de ficção. Nina, o pai, a mãe, o narrador-escritor dividem espaço nas páginas do romance com histórias paralelas, que na maioria das vezes, não se relacionam entre si, mas que se apresentam com algo *em-comum*, são vidas ausentes, porque mudaram de país, porque fogem da perseguição política, porque fogem do marido agressivo, porque fogem da casa dos pais para viver um amor proibido e assim segue a narrativa numa sucessão de histórias e de ausências.

O que resta ao narrador? Resto o inventário do pai e o de Nina, os 17 diários, que ele reluta em ler, como se ali estivessem condensadas as ausências. Não porque neles encontraria as explicações das ausências, não porque ali estaria a possibilidade de narrar, mas sim porque estaria de frente com o impossível da narração. Neles estariam

5. Todos os fragmentos do livro são separados ou unidos por este símbolo, os quais foram mantidos nas citações com recuo.

os rastros, e como ele afirma “Os rastros contam sempre uma outra história” (SAAVEDRA, 2014, p.64). Ele prefere a memória porque assim pode inventar a sua história.

Se, por um lado, a noção de ausência está diretamente associada ao pensar a inespecificidade na construção da narrativa de Saavedra (2014), por outro, associa-se a uma noção de memória, pois as ausências das coisas são sentidas porque há uma memória que recupera determinados vultos, sensações, fatos, lapsos, momentos, desejos e, principalmente, afetos. Todos são coisas, porque a memória vai se construir a partir de uma espécie de materialidade imaterial. Em uma das passagens, na segunda parte, o narrador vai enfrentar as memórias, confrontando-as com o sentido da ausência:

Quando meu pai voltou, depois de um ano sem notícias, era como se fosse outro homem, muito magro, nem se percebia a compleição atlética de antes, o cabelo antes escuro, agora quase todo branco, os gestos lentos, indecisos, a voz se tornara estranhamente rouca, mas não era só isso, havia outra coisa, que minha mãe naquele primeiro momento não soube precisar, mas sentiu, uma hesitação, um olhar que o tempo todo lhe escapava. Meu pai continuava preso em algum lugar. E minha mãe soube, naquele mesmo instante, que ele nunca mais voltaria (SAAVEDRA, 2014, p.111).

Neste fragmento, o narrador lembra o retorno do pai, após ficar um ano preso, ao que tudo indica, durante o regime militar. O retorno do pai preso político não é um fato isolado na composição da narrativa. São vários momentos em que os efeitos da ditadura reverberam em sujeitos que são transformados pela vivência na prisão. São desaparecidos, que mesmo quando retornam, não conseguem mais estabelecer vínculos e laços afetivos, continuam como ausentes. É o que acontece também na história paralela de Jaime e Teresa. Após o retorno da prisão, o marido torna-se um homem violento. “Mas Jaime havia mudado. Não apenas a dor. Havia outra coisa, muito mais assustadora. Um dia, ela olhou para ele, após uma briga, e pensou surpresa, é ódio. Um ódio agudo e entranhado” (SAAVEDRA, 2014, p.56).

Além da narrativa retomar acontecimentos individuais para contar sobre as ausências, ela também recupera fatos históricos que geraram ausências, é o caso da ditadura militar, e as ausências de

corpos, de vidas. O que se observa é que toda tentativa de tomar a memória como forma de construção da narrativa é cortada e entrecortada por outra possibilidade de narrar, pois é impossível recuperá-la. Como afirma a própria escritora quando do lançamento do livro, em entrevista ao *O Globo*:

[...] o romance parte da ideia de que toda memória é na realidade uma construção, e de forma mais radical, um processo ficcional. As coisas não existem ‘em si mesmas’, não há como recuperar o passado, essa vivência está perdida para sempre, e o que nos resta é reinventá-lo a cada vez que falamos dele. Essa é também a forma como está estruturado o livro – caderno de anotações e ficção. Ele nos dá a falsa impressão de que, através das notas do autor, seria possível recuperar a ‘origem’ das ideias, mas é claro que nessa busca o leitor se depara com um texto tão ficcional quanto o outro. (SAAVEDRA, 2014, p. 1).

Neste sentido, a narrativa de Saavedra (2014) nos coloca diante da constatação de que nem mesmo a ficção consegue nos livrar das “coisas ausentes”, é impossível recuperar uma história (de amor, de família, de país, de fatos). Similar ao vazio, a ausência se coloca como uma condição da história, do literário e da vida de sujeitos que encontram pontos *em-comum* para formar uma *comunidade*, a dos ausentes.

Considerações finais

Ao retomarmos as perguntas lançadas no início deste texto, quais sejam: como a ausência pode ser pensada enquanto categoria para leitura, em especial, de uma narrativa latino-americana? Ou ainda, como narrar ausências? Ao tentarmos encaminhar uma resposta para a segunda questão, percebemos que ao construir personagens que de alguma forma são abandonadas afetivamente e politicamente, a ficção busca tentativas de inventariar, narrar, no entanto, depara-se com o impossível, depara-se com a ausência, por isso é preciso inventar histórias e memórias. Assim, as narrativas de *Inventário das coisas ausentes* se constituem pelas vidas abandonadas, como uma consequência de ações em nome de escolhas pessoais ou causas políticas, pois os ausentes se colocam nesta condição. É uma forma de vida, é um estar no mundo, embora pareça paradoxal, seria uma aproximação ao que sugere Agamben (2001): estar dentro de um fora.

Ao nos atentarmos para o primeiro questionamento, caberia levar em consideração, primeiramente, que embora o recorte de análise seja apenas um objeto, é possível dizer que a *ausência* pode ser pensada enquanto uma categoria de leitura para muitas outras produções literárias e culturais latino-americanas, pois há uma grande quantidade de criações que se monta a partir da inespecificidade, do impróprio, ou mesmo que procuram lidar com ausências históricas, tais como: repensar o que se constitui como literário, a escrita de autoria de mulheres, a cultura indígena, a cultura afro. Enfim, a crítica latino-americana precisa lidar com essas e tantas outras *ausências* e reinventá-las de alguma maneira *em-comum*.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Fuori*. In: *La comunità che viene*. Turim: Bollati Boringhieri, 2001, p. 55-56.
- AGAMBEN, Giorgio. Bataille e o paradoxo da soberania. Tradução de Nilcéia Valdati. *Outra Travessia*. Florianópolis, n. 5, 2005, p. 91-94
- ANTELO, Raúl. *La comunità che viene*. Ontologia da potência. In: SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César; OTTE, Georg (Orgs.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 29-49.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Tradução de Soraya Hopfner. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- PEDROSA, Célia et al. *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte - MG: Editora UFMG, 2018.
- RELLA, Franco. *Narrare. Tentativi di inventario*. Milano: Jaca Book, 2020.
- ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- SAAVEDRA, Carola. *Inventário das coisas ausentes*. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2014.
- SAAVEDRA, Carola. “Toda memória é um ato ficcional”. Entrevista a Luciano Trigo. Podcast Máquina de escrever. *G1-O Globo*. 29 de junho de 2014. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/blog/maquina-de-escrever/post/carola-saavedra-toda-memoria-e-um-processo-ficcional.html>>. Acesso em: 20 out. 2021.

Memórias literárias de mães: experiências da maternidade em Jane Lazarre e Rachel Cusk

Gabriela Dal Bosco Sitta¹

Introdução

No ensaio “Um teto todo nosso”, cujo título remete ao texto clássico da escritora inglesa Virginia Woolf, a autora brasileira Carola Saavedra (2021, p. 61) formula uma questão muito interessante: “será que todas as histórias já foram contadas?”. A ideia de que “tudo já foi dito”, recorrente nos discursos sobre a pós-modernidade, também é debatida pelo escritor brasileiro Michel Laub (2013, n.p.), que escreve: “Pegue alguns dos temas que estão por aí – polícia moral de Twitter, por exemplo – e conte quantas boas histórias foram publicadas a respeito”. As objeções de Saavedra e Laub contrariam, portanto, a noção de que o mundo já está saturado de narrativas e de que as produções contemporâneas consistem apenas em novas versões de velhas histórias. Mas, no caso de Saavedra, a pergunta sobre o esgotamento da fonte de histórias se desdobra em questionamentos a respeito do universo de narrativas feminino. Ela indaga:

Será que já contamos todas as histórias sobre o parto, a experiência de um parto normal? A experiência de uma cesárea? A dor de dar à luz um bebê morto? Sobre a violência obstétrica, sobre a depressão pós-parto, sobre a amamentação? Sobre não querer amamentar e sobre não poder amamentar? (SAAVEDRA, 2021, p. 61-62)

Embora Saavedra não forneça respostas para as perguntas com que interpela o leitor, sua posição é clara: ainda há muitas histórias a serem contadas, em especial aquelas cujo desvelamento é muito recente. Esse é o caso das histórias sobre ter filhos, mas também, aponta a autora, daquelas sobre a menopausa, o aborto, a recusa à maternidade. Nos termos de Rachel Cusk (2009), escritora canadense radicada no Reino Unido, um livro que trate do universo das mulheres é um “livro da repetição”, ao qual se opõe o “livro da mudança”,

1. Mestranda em Letras pela Unicentro (campus Guarapuava), Bolsista Capes. Este texto é uma síntese de nossa pesquisa de mestrado.

caracteristicamente masculino. No livro da repetição, predomina o que é eterno e invariável, a domesticidade, a maternidade, a vida em família. Já no livro da mudança pode-se “considerar absolutamente qualquer coisa, exceto o que é eterno e invariável” (CUSK, 2009, n. p., tradução nossa).² De acordo com a argumentação de Cusk (2009, n.p., tradução nossa),³ “uma cena em um campo de batalhas é mais importante do que uma cena em uma loja”, o que indica a persistência de uma diferença de valores entre temas historicamente vinculados às mulheres e temas tipicamente associados ao universo masculino. Para Rachel Cusk, assim como para Carola Saavedra, existem histórias inéditas a serem contadas, histórias que, em grande medida, irão integrar o livro da repetição.

No que diz respeito especificamente a histórias sobre a maternidade, podemos notar um aumento de produções literárias e teóricas escritas sob o ponto de vista de mulheres a partir dos anos 1970. Nessa década, foram publicados livros como *Of woman born: motherhood as experience and institution* (1976), de Adrienne Rich, e *The mother knot* (1976), de Jane Lazarre, que, assim como Rachel Cusk, nos interessa especialmente aqui. Logo em seguida, em 1980, Elisabeth Badinter publicou *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Todas essas obras, com mais ou menos embasamento teórico e historiográfico, contestam a noção de que a maternidade é instintiva e de que a mãe é naturalmente bondosa e masoquista. A partir delas, diversas outras mulheres escreveram suas próprias considerações sobre o tema da maternidade, contribuindo significativamente para a relativa desmistificação da figura da mãe nas décadas seguintes. Entre as herdeiras dessa tradição estão tanto Rachel Cusk quanto Carola Saavedra. A primeira, em *A life's work: on becoming a mother*, livro de memórias de 2001, narra sua experiência como mãe de primeira viagem. Já Saavedra, em *Com armas sonolentas*, de 2018, aborda os impasses e conflitos da maternidade por meio da história de três gerações de mulheres de uma mesma família. Aqui, como já assinalamos, interessam-nos especialmente Rachel Cusk e Jane Lazarre, pois ambas escreveram livros de memórias nos quais narram a complexa relação que estabeleceram com a maternidade a partir do momento em que

2. No original: “[...] to consider absolutely anything, except that which is eternal and unvarying”.
3. A scene in a battle-field is more important than a scene in a shop [...].

se tornaram mães. Por meio da análise de *The mother knot*, de Lazarre (1997), e *A life's work*, de Cusk (2003), investigamos a seguir, brevemente, tanto a figura da mãe narradora quanto os nexos entre narrativa, experiência, tempo, memória e maternidade.

Mães narradas e mães narradoras

Muito se fala sobre as mães. Já no século XVIII, quando começou a se conformar o que conhecemos hoje como o “mito do amor materno”, as mães têm sido alvo de uma série de discursos. Podemos considerar, por exemplo, a representação da mãe feita por Rousseau (1979) na obra *Emílio ou da educação*, de 1762. Como nos lembra Bandler (1980), Rousseau, em especial com esse texto, contribuiu muito para que passássemos a encarar a mãe como uma figura bondosa, dotada de amor incondicional e pronta para abdicar de si mesma em favor dos filhos.

Mais recentemente, em meados do século XX, aparece outro exemplo interessante de discurso sobre a mãe: o de Donald Winnicott, pediatra e psicanalista inglês. Winnicott postulou que a mãe deve ser *suficientemente boa*. Para ele, “maternagem suficientemente boa” é uma expressão que vale a pena utilizar para passar uma imagem não idealizada da função materna. Winnicott (2020, p. 114) diz que são as “incontáveis falhas [dos adultos], seguidas por um tipo de cuidado que busca corrigi-las, que levam à construção de uma comunicação de amor, [que passa pela noção] [...] de que ali, [junto ao bebê,] existe um ser humano que se importa”. Nos anos 2010, aparece outro bom exemplo de discurso sobre a mãe; dessa vez, em quadrinhos. Na obra *Você é minha mãe?*, a cartunista estadunidense Alison Bechdel (2013) expõe sua relação conflituosa com a mãe, que é descrita como alguém pouco afetiva.

Os textos que mencionamos até aqui foram escritos por um filósofo, um psicólogo e uma artista (que assume, em sua obra, o lugar de filha). A escolha dos exemplos foi proposital: nossa intenção é pontuar que boa parte dos discursos sobre as mães partem não delas, mas de seus maridos, de seus filhos e dos profissionais que teorizam sobre a maternidade. Daí que, quando as mulheres finalmente começam a escrever sobre a sua experiência como mães, seja tão interessante prestar atenção no que elas têm a dizer. Nossa pesquisa parte

desse interesse em atentar aos discursos sobre a maternidade produzidos pelas próprias mães. E a produção desses discursos, como vimos acima, se intensifica na segunda metade do século XX, no contexto do que se convencionou chamar “segunda onda feminista”⁴.

Nesse período, começam a aparecer diversos textos sobre a maternidade escritos por mães. Mas esses não são quaisquer textos: em vez de reforçar o mito de que são essencialmente boas e masoquistas, as mães escrevem sobre as dificuldades, insatisfações e angústias implicadas na maternidade. Elas deixam para trás o mito da boa mãe e começam a revelar que o amor que sentem pelos filhos é ambivalente, não instintivo.

Uma das primeiras publicações que aparecem nesse contexto é *The mother knot*, de Lazarre, uma nova-iorquina judia que é autora de diversos livros de memórias. Nessa obra, Lazarre narra os seus primeiros anos como mãe. Logo no prefácio, ela se contrapõe à mãe do mito:

A maioria de nós não é como ela [a mãe do mito]. Por mais que tentemos, nos momentos em que estamos mais inseguras e isoladas com nossos filhos, nosso verdadeiro eu retorna constantemente para nos assombrar. Ainda assim, nós queremos filhos. E amamos nossos filhos tão intensa e inestimavelmente quanto a “boa mãe”, se é que ela existe. Como nossa experiência não é descrita, nós temos que começar do começo – a fim de dizer como as coisas realmente são. (LAZARRE, 1997, p. xxii, tradução nossa)⁵

Uma das reivindicações centrais de Jane Lazarre é que as mães passem a descrever as suas experiências para evitar que o mito da boa mãe seja encarado como a única história possível para a maternidade. Ao longo do seu livro, Lazarre expõe seu cansaço decorrente dos cuidados com o filho e sua dificuldade em abrir mão de quem ela era antes de ser uma mãe. Há, no livro, a noção de que existem

4. Costuma-se apresentar o movimento feminista dividido em três grandes ondas, que abrangem tanto o âmbito teórico quanto o político e o cultural (Cf. ZINANI, 2011).
5. No original: “Most of us are not like her. Try as we might, in our most self-doubting, isolated hours with our children, our real selves come back again and again to haunt us. Yet we want children. And we love our children as immeasurably and intensely as that “good mother,” if she exists at all. Since our experience is not described, we have to begin from the beginning-to speak about what it is really like.”

duas identidades em jogo: a da jovem mulher que não tinha filhos e a da mãe. Essas duas identidades entram frequentemente em conflito.

Ainda no prefácio com que introduz o seu livro, Lazarre se apresenta como uma mulher dividida entre a voz de uma mãe e a voz de uma filha. Ela pontua que um dos temas centrais de *The mother knot* é a busca de uma jovem escritora por sua própria voz, que também é a voz de uma mãe. Mas tal voz não diz respeito apenas à escrita, à voz narrativa: ela abarca o próprio relacionamento de Lazarre com seu filho. Como a autora é assombrada pelas lembranças da sua própria mãe, que morreu jovem, ela precisa sair da posição de filha e assumir a posição, a voz, da mãe de seu filho.

Na nossa pesquisa, o livro de Jane Lazarre divide espaço com *A life's work: on becoming a mother*, de Rachel Cusk. A premissa de ambas as obras é a mesma: uma mulher decide compartilhar suas primeiras experiências relativas à maternidade. Talvez a principal diferença do trabalho de Cusk em relação ao de Lazarre seja o fato de que a autora canadense não se coloca abertamente na posição de alguém que precisa reivindicar algo. Isso provavelmente ocorre porque, enquanto Lazarre integra a primeira geração de mulheres que se contrapuseram ao mito do amor materno, Cusk é em grande medida herdeira das conquistas dessa geração. Além disso, a prosa de Cusk se diferencia da de Lazarre pela ironia, que dá um ar cômico a diversas passagens. Por outro lado, ambas as autoras compreendem a maternidade como uma experiência ambivalente e conflituosa. Lazarre (1997, p. xxii, tradução nossa) escreve: “A única coisa que me parece eterna e natural na maternidade é a ambivalência e a sua manifestação nos ciclos contínuos de separação e unidade com nossos filhos⁶.” Por sua vez, Cusk (2003, n.p., tradução nossa) registra que

Dar à luz não é apenas o que separa as mulheres dos homens: essa experiência também divide as mulheres entre si, já que por meio dela a compreensão da mulher sobre o que significa existir é profundamente alterada. Outra pessoa existiu dentro dela e, depois do nascimento dos filhos, estes existem dentro da jurisdição da sua consciência. Quando a mulher está com seus filhos, ela não é ela mesma; quando ela está sem eles, ela não é ela mesma; logo, é tão

6. No original: “The only thing which seems to me to be eternal and natural in motherhood is ambivalence and its manifestation in the ever ongoing cycles of separation and unification with our children.”

difícil deixar os seus filhos quanto ficar com eles. Descobrir isso é sentir que a sua vida acabou se atolando irrevogavelmente em conflito, ou ficou presa em alguma armadilha mítica da qual você vai tentar sair eternamente – sem sucesso.⁷

Rachel Cusk defende que a maternidade é algo que divide as mulheres: há aquelas que são mães e aquelas que não viveram essa experiência. E o processo pelo qual uma mulher passa de não mãe a mãe é, em grande medida, o que tanto Rachel Cusk quanto Jane Lazarre narram em seus livros de memórias. Lazarre se preocupa em deixar de lado a voz de uma filha e encontrar para si a voz de uma mãe. Já Cusk, no prefácio de *A life's work*, indica que o seu objetivo com o livro é responder o que significa transformar-se de mulher em mãe. Portanto, essas duas mães, ao rememorem suas experiências nesses livros de memórias, percorrem, precisamente por meio da rememoração e da escrita, o espaço que separa uma mulher que não é mãe de uma mulher que é mãe. Em outras palavras, essas escritoras não se constituem como mães imediatamente após a gravidez ou o nascimento de seus filhos, e essa constatação é o que nos leva à seguinte hipótese: a mãe narradora não se reconhece como mãe simplesmente por dar à luz – como pressupõe o mito do amor materno –, mas constrói a sua posição em relação aos filhos a partir de uma narrativa em que lida com os sentimentos ambivalentes que nutre por eles.

Quando falamos nessa passagem de não mãe a mãe, nos referimos a uma experiência bastante pessoal dessas mulheres. Contudo, a retomada das memórias da maternidade nesses livros não se dá apenas na esfera pessoal. Afinal, o compartilhamento das experiências dessas mães, que ocorre por meio da narrativa, insere tais experiências em uma tradição, uma corrente de discursos circulantes. Daí que utilizemos a expressão “mães narradoras” para designar essas mulheres que se põem a compartilhar suas experiências relativas à

7. No original: “Birth is not merely that which divides women from men: it also divides women from themselves, so that a woman’s understanding of what it is to exist is profoundly changed. Another person has existed in her, and after their birth they live within the jurisdiction of her consciousness. When she is with them she is not herself; when she is without them she is not herself; and so it is as difficult to leave your children as it is to stay with them. To discover this is to feel that your life has become irretrievably mired in conflict, or caught in some mythic snare in which you will perpetually, vainly struggle.”

maternidade. Ao fazer isso, aproximamos as narradoras de *A life's work* e *The mother knot* do narrador benjaminiano, como veremos adiante.

Nesse mesmo sentido, os livros de memórias, que se situam entre a autobiografia e a crônica (REMÉDIOS, 1997), embora sejam bastante pessoais, possibilitam entrever o contexto social e histórico em que as memórias narradas foram forjadas; além disso, oferecem índices para a leitura do contexto em que foram escritos. Como sintetiza Remédios (1997, p. 128), “o Eu torna-se aqui flagrantemente social ao mesmo tempo que se torna um Eu duplo”.

Nos livros de memórias, presente e passado se conjugam de modo bastante específico: do presente, o escritor se lança ao seu passado a fim de apreender e rever eventos, sentimentos e percepções longínquos. Os deslocamentos entre presente e passado são muito caros a Benjamin, cuja teoria da história pode ser lida também como uma teoria da memória e como uma teoria das *histórias*, que por sua vez se relacionam à narração (SELIGMANN-SILVA, 2005; GAGNEBIN, 1994). Em suas anotações para o que seriam as teses apresentadas em “Sobre o conceito da História”, Benjamin (2012, p. 188) explica como o historiador deve encarar a relação entre presente e passado:

As coisas não se passam como se o passado lançasse a sua luz sobre o presente, ou o presente sobre o passado; a imagem é o lugar em que o passado converge com o presente para formarem uma constelação. Enquanto a relação do outrora com o agora é (contínua) puramente temporal, a do passado com o presente é dialética, descontínua e irregular.

Contrário tanto à noção positivista de que a história é um contínuo de novas descobertas rumo ao progresso quanto à ideia historicista de que é possível obter uma imagem estática e definitiva do passado, Benjamin defende que o olhar dirigido ao passado é sempre relativo, já que nele presente e passado estão implicados dialeticamente. O conceito benjaminiano de rememoração (*Eingedenken*), que aparece também em “O narrador” (embora de modo um tanto distinto), “não significa simplesmente evocar, isoladamente, a lembrança de um passado, esquecendo-se do próprio presente [...] Não se trata de conservar o passado num esforço museal de memória, mas de relacioná-lo diretamente com o presente” (OTTE, 1996, p. 214). Nos termos de Gagnebin (1994, p. 8), “o historiador deve constituir uma ‘experiência’ (*Erfahrung*) com o passado”.

Em “O Narrador”, Benjamin (1994) mostra que as narrativas são capazes de manter viva a memória coletiva na medida em que realizam o intercâmbio de experiências. Para ele, é tanto da própria experiência como da experiência alheia que o narrador obtém a matéria que irá compor a sua narrativa. Isto é: a narrativa torna possível ao ouvinte experimentar como presente aquilo que foi apreendido (e apreendido) no passado. Tais narrativas têm um caráter prático: o narrador sabe dar conselhos e é capaz de agregar a sua narração à experiência dos seus ouvintes. Desse modo, a memória coletiva tem a forma de uma corrente de narrativas que estabelecem elos entre passado e presente: a experiência é passada adiante ao ser contada e recontada, servindo a diferentes gerações.

Benjamin (1994) ainda postula que a narrativa

não está interessada em transmitir o ‘puro em-si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1994, p. 205)

Se compreendermos as mães narradoras de Lazarre e Cusk como Benjamin compreende o seu narrador, poderemos afirmar o seguinte: é na continuidade das narrativas femininas sobre a maternidade que uma tradição se constrói; com as marcas deixadas pelas palavras de cada mãe, as gerações que se sucedem passam adiante a história que ouviram sobre a maternidade, mas deixam nela um pouco de si.

Outro aspecto fundamental da narrativa tal como descrita por Benjamin é a ausência de explicações. Partindo desse e de outros aspectos da obra benjaminiana, Gagnebin (1994) argumenta que é possível encontrar em Benjamin uma “teoria antecipada da obra aberta”, isto é, da obra capaz de “suscitar espanto e reflexão” (BENJAMIN, 1994, p. 204). A obra aberta pode ser exemplificada por *Em busca do tempo perdido*, as extensas memórias escritas por Marcel Proust. No ensaio que dedica a essa obra, Benjamin (1994, p. 37) escreve: “[...] um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois”. A obra aberta, portanto, é também a obra potencialmente infinita; no caso de Proust, o infinito estaria tanto na imensidão das memórias (que

ainda assim não abrangem tudo o que há para se contar sobre uma vida) quanto na extensão das frases. Como pontua Gagnebin (1994, p. 15), “O golpe de gênio de Proust está em não ter escrito ‘memórias’, mas, justamente, uma ‘busca’, uma busca das analogias e das semelhanças entre o passado e o presente”.

No início de *A life's work: on becoming a mother*, Rachel Cusk escreve:

Este livro é uma abordagem modesta do tema da maternidade, escrita no calor dos seus primeiros dilemas. Ele descreve um período em que o tempo parecia mais girar em círculos do que seguir qualquer ordem cronológica, então eu tentei capturá-lo em temas, e não na precissão esquecida dos seus dias. Sem dúvida, nos próximos anos, haverá *insights* pelos quais eu desejarei ter esperado. No lugar deles, tomei emprestados *insights* de outras pessoas, incluindo neste livro discussões travadas em romances que li ou dos quais me lembrei durante o processo de escrita e que me parecem dar voz ao meu tema.⁸ (2003, n.p., tradução nossa)

Nesse trecho, a autora tanto fornece chaves para a compreensão do tempo da maternidade (um tempo que gira em círculos) quanto indica que sua narrativa envolve uma busca que não se encerra: haverá *insights* em anos futuros que não serão contemplados pelas memórias já escritas, assim como há descobertas interessantes a serem feitas em textos de outros autores.

No prefácio escrito por Jane Lazarre para *The mother knot* cerca de 20 anos depois da primeira publicação da obra, ela escreve:

O que agora mais me impressiona nessas memórias é a experiência da gravidez, do nascimento e da maternidade precoce como uma crise de vida, repleta de paixão, ambivalência e até mesmo de obsessão com qualquer transformação. Agora, os meus filhos são adultos, e no meu trabalho a maternidade tem sido um tema

8. No original: “This book is a modest approach to the theme of motherhood, written in the first heat of its subject. It describes a period in which time seemed to go round in circles rather than in any chronological order, and so which I have tried to capture in themes rather than by forgotten procession of its days. There will doubtless be other years for whose insights I will wish I had waited. Instead I have borrowed the insights of others by including in this book some discussion of those novels that I read or recalled during its writing, which seemed to me give voice to my theme.”

primário, o assunto central de dois livros que vieram depois de *The mother knot*.⁹ (LAZARRE, 1997, p. XVI, tradução nossa)

Como a autora deixa entrever, sua exploração do tema da maternidade não se encerrou com a publicação de *The mother knot*, mas foi retomada em textos posteriores, o que remete à continuidade de uma busca. Ademais, isso indica que a obra é dotada de certa abertura, que ela não se esgota em explicações bem delineadas e definitivas. Isso ocorre porque, a cada vez que uma história é recontada, abre-se no presente a possibilidade de sua reformulação, o que nos remete às considerações de Benjamin (1994, 2012) e Gagnebin (1994). Nesse sentido, podemos pensar a maternidade como uma matéria ancestral que ressurgue no presente, mas que ao mesmo tempo coloca a mãe narradora contemporânea na posição de reformular o sentido de suas próprias experiências, a partir de um embate dialético com o passado.

Alguns caminhos para se pensar a maternidade

Nas linhas de Lazarre citadas acima, é interessante a compreensão da maternidade como uma crise. Em *O segundo sexo*, lançado em 1959, Simone de Beauvoir dirige um olhar muito similar ao de Lazarre tanto à maternidade quanto a outros processos característicos do corpo feminino, como a menstruação e a menopausa, que, lembremos, aparece nas indagações de Saavedra descritas no início deste texto. Com esse olhar, Beauvoir se contrapõe à ideia de que a maternidade é natural e instintiva, bem como complexifica e problematiza a própria figura da mulher. A autora afirma, por exemplo, que

O conflito espécie-indivíduo, que no parto assume um aspecto dramático, confere ao corpo feminino uma inquietante fragilidade. Diz-se constantemente que as mulheres ‘têm doenças no ventre’ e é verdade que encerram um elemento hostil: é a espécie que as corrói. (BEAUVOIR, 2019, n.p.)

9. No original: “What strikes me most forcefully in this memoir now is the experience of pregnancy, birthing, and early motherhood as a life crises, filled with the passion, ambivalence, and even obsession of any transformation. Now, my sons are grown, and in my work motherhood has been a primary subject, the central theme of two books which came after *The mother knot*.”

As reflexões de Beauvoir estão, direta ou indiretamente, ligadas às constatações e análises desenvolvidas por diferentes autoras nos anos posteriores. O debate sobre o corpo feminino e sobre a maternidade não ficou de lado com a chegada da terceira onda feminista, inaugurada na década de 1990, nem com o surgimento do que vem sendo chamado de “quarta onda feminista”, que teria surgido nos anos 2010 e estaria vinculada aos meios de comunicação digitais, à diversidade dos feminismos, à mobilização de coletivos e à interseccionalidade (PEREZ, 2018). Pelo contrário: nos últimos anos, o rompimento com a idealização da maternidade converteu-se em temática recorrente da produção artística e teórica.¹⁰

Em 1980, como vimos, Badinter publicou *Um amor conquistado: o mito do amor materno*, em que contesta a naturalidade do amor da mãe pela sua prole. Após suas pesquisas, Badinter (1980, p. 307) se questiona: “Como, então, não chegar à conclusão, mesmo que ela pareça cruel, de que o amor materno é apenas um sentimento e, como tal, essencialmente contingente?”. Anos mais tarde, em 2017, a socióloga israelense Orna Donath publicou um estudo intitulado *Mães arrependidas: uma outra visão da maternidade*, no qual investiga os motivos de mulheres que se dizem arrependidas de ter filhos. Na obra, que inclui uma série de depoimentos de mulheres, Donath (2017, p. 82-83) se diz convencida do espaço ainda escasso que as mães insatisfeitas têm para abordar sua insatisfação: “arrepender-se de ser mãe é considerado impensável na economia de normas afetivas da maternidade, à exceção de duas circunstâncias não normativas: lamentar não ter tido filhos ou ter filhos que se desviaram do caminho moral ou legal”.

10. Entre as obras literárias contemporâneas que giram em torno da maternidade, no Brasil, destacam-se: *Uma, duas*, de Eliane Brum (2011), *Com armas sonolentas*, de Carola Saavedra (2018), *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei (2017), e *Você nunca mais vai ficar sozinha*, de Tati Bernardi (2019). Fora das fronteiras nacionais, as publicações abundam. Entre elas, destacam-se: *As alegrias da maternidade*, da nigeriana Buchi Emecheta (1979), *Maternidade: um romance*, da canadense Sheila Heti (2018), *Rostos na multidão*, da mexicana Valeria Luiselli (2011), *A filha perdida*, da italiana Elena Ferrante (2006), *Morra, amor*, da argentina Ariana Harwicz (2012), *Argonautas*, de Maggie Nelson (2015), e *O corpo dela e outras farras*, da norte-americana Carmen Maria Machado (2017). Todos esses textos encaram a maternidade não com naturalidade, mas com algum assombro, receio, insatisfação, questionamento.

A opinião da escritora chilena Lina Meruane (2018) é similar à de Donath. Em *Contra os filhos*, ela denuncia que, ao contrário do que se propaga, as conquistas do feminismo não liberaram as mulheres da maternidade: se um tipo de mãe idealizada saiu de cena (aquela restrita ao espaço do lar e às dinâmicas domésticas), o papel dela foi ocupado pelo que a autora chama de “mãe-total” ou “supermãe”. Isso significa que o cuidado com os filhos passou a integrar, na sociedade neoliberal contemporânea, o rol de demandas que exigem produtividade, desempenho, criatividade, cuidado com o meio ambiente e mais uma lista infinita de exigências. Assim, o espaço para que se fale abertamente a respeito de insatisfações da maternidade ainda é restrito.

Em um âmbito menos social e mais privado, a psicanálise, uma disciplina já centenária, continua se propondo a tratar da maternidade, e seria mesmo muito difícil abordar essa temática sem recorrer ao ponto de vista psicanalítico. Contudo, é necessário fazer algumas ressalvas aqui, pois no geral as abordagens feministas à maternidade entram em conflito com as perspectivas psicanalíticas. Ao menos desde a segunda onda feminista, questiona-se muito o modo como Freud compreende as mães. Pontua-se, por exemplo, que ele vê masoquismo na mãe (sofrer pela sua prole daria prazer e realizaria a mulher) e que a natureza da mulher freudiana remete à maternidade (para Freud, só a mulher mãe atinge a “atitude feminina normal final”) (BADINTER, 1980; FREUD, 1974). Nas abordagens críticas às concepções freudianas, recorrentemente são ignoradas as contribuições da psicanálise às conquistas sociais da mulher. Assim, embora muitas críticas possam ser feitas às descrições freudianas da mulher, como indica Perrot (2003, p. 20), o surgimento da psicanálise, ancorada na fala, e o interesse desta pelo feminino (as primeiras pacientes de Freud foram mulheres histéricas) foram fundamentais “para dissipar o silêncio sobre a sexualidade e sobretudo o próprio silêncio das mulheres”.

Na nossa pesquisa, o que nos interessa considerar é o modo como a psicanálise contemporânea aborda o feminino e a experiência materna. Autoras como Kehl (2016) e Iaconelli (2012) fornecem subsídios para pensarmos os dilemas da maternidade no século XXI. O trecho a seguir, de Kehl (2016, p. 223), sintetiza a perspectiva psicanalítica que nos é cara na medida em que formula exatamente o estado de “crise” da mãe narradora, a qual produz uma narrativa para “além do próprio tempo” que orienta “um destino diferente”:

Já que a histórica fundou a psicanálise tentando dizer a seu médico coisas “além do seu tempo”, que ela não teria outro lugar onde pudesse dizer, ou que ela mesma ainda não dispunha de palavras para expressar, outras mulheres, que os psicanalistas hoje talvez não consigam ouvir, podem demandar outras escutas que lhes possibilitem se constituir não como históricas, mas como sujeitos em busca de um discurso próprio por meio do qual possam escrever um destino diferente do de Martha Freud [esposa de Freud].

A psicanálise, em especial depois de Lacan, está muito vinculada ao signo linguístico; para essa disciplina, o inconsciente se estrutura como uma linguagem. Ademais, no contexto psicanalítico, a conquista de uma identidade

[...] corresponde simplesmente à inscrição do sujeito no terreno da linguagem. É essa inscrição singular que nos permite dizer “este(a) sou eu”, de forma intransitiva, e manter essa certeza até mesmo em períodos críticos em que não nos sentimos capazes de completar essa frase com qualquer outro predicado (KEHL, 2009, p. 292).

Daí que o discurso das mulheres sobre a maternidade, para elogiá-la ou repudiá-la, seja tão relevante: esse discurso é um dos meios que nos permitem compreender e refletir sobre as identidades assumidas pela mãe no mundo contemporâneo.

Considerações finais

Em *Mutações da literatura no século XXI*, Leyla Perrone-Moisés (2016) aponta para a dificuldade de se definir rigorosamente a literatura em uma época como a nossa, marcada pelas transformações culturais ocorridas nas últimas décadas. Ainda assim, a autora define a literatura como uma prática caracterizada por alguns valores:

[...] o exercício da linguagem de modo livre e consciente; a criação de um mundo paralelo como desvendamento e crítica da realidade; a expressão de pensamentos e sentimentos que não são apenas individuais, mas reconhecíveis por outros homens como correspondentes mais exatos aos seus; a capacidade de formular perguntas relevantes, sem a pretensão de possuir respostas definitivas (PERRONE-MOISÉS, 2016, n.p.).

Dois dos elementos mencionados por Perrone-Moisés nos parecem especialmente interessantes para a análise da figura da mãe narradora: “a expressão de pensamentos e sentimentos que não são apenas individuais” e “a capacidade de formular perguntas relevantes, sem a pretensão de possuir respostas definitivas”. Como declara Benjamin (1994, p. 203), “Metade da arte narrativa está em evitar explicações”, o que se deve, nos parece, à própria impossibilidade de esclarecer grande parte das questões em torno das quais a vida se desenvolve.

Na literatura contemporânea, a maternidade, como vimos, vem sendo encarada como uma experiência ambivalente, o que também acontece com o amor materno. As obras literárias narradas por mães que se debruçam sobre esse tema não parecem preocupadas em formular respostas definitivas, traçar caminhos ou indicar emoções mais ou menos aceitáveis. Portanto, também no que concerne às mães narradoras, se a literatura possui ainda alguma carta na manga, é a liberdade: “A literatura é, assim, um dos poucos exercícios de liberdade que ainda nos restam” (PERRONE-MOISÉS, 2016, n.p.).

Por outro lado, no âmbito da maternidade, e mesmo da parentalidade em geral, as palavras carregam tradições e ensinamentos que são passados de geração em geração. Isso é notável, por exemplo, nas cantigas de ninar, repetidas de avó para mãe e de mãe para filha. Mas, para além disso, as palavras abrigam histórias. Se antes contavam-se histórias, que persistem até hoje, sobre o caráter natural e instintivo da maternidade, hoje a experiência narrada que ganha força é outra: fala-se também sobre traumas, arrependimentos, choros e angústias.

Como vimos, é esse o teor de *A life's work*, de Rachel Cusk, e *The mother knot*, de Jane Lazarre. Quando essas autoras incorporam suas experiências à corrente de discursos sobre a maternidade, elas contribuem para atualizar a história das relações entre mães e filhos. Se a experiência que elas compartilham contraria o que vinha se perpetuando a respeito do amor materno, é também essa nova perspectiva que será passada adiante às gerações seguintes de mães, qual “a marca da mão do oleiro na argila do vaso” de Benjamin (1994). Em suas obras, Cusk e Lazarre respondem à pergunta de Saavedra (2021) – será que todas as histórias já foram contadas? – com uma negativa: nem todas as histórias foram contadas, e a história da maternidade é uma das que ainda precisam ser narradas, em especial para mostrar que uma mulher não é potencial e instintivamente uma mãe. Como

reivindica Lazarre (1997, p. xxii, tradução nossa), é preciso “dizer como as coisas realmente são¹¹”. Ou, nos termos de Cusk (2009, n.p., tradução nossa), “a mulher escritora em busca de trabalho ainda encontrará bastante na tarefa de desmistificar, de quebrar o silêncio que se forma como névoa em torno da experiência feminina iterativa¹²”.

Referências

- BADINTER, E. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.
- BEAUVOIR, S. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. E-book.
- BECHDEL, A. *Você é minha mãe? Um drama em quadrinhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, W. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- CUSK, R. *A life's work: on becoming a mother*. Nova Iorque: Picador, 2003. E-book.
- CUSK, R. Shakespeare's daughters. *The Guardian*, 12 dez. 2009. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2009/dec/12/rachel-cusk-women-writing-review>. Acesso em: 16 set. 2021.
- DONATH, O. *Mães arrependidas: uma outra visão da maternidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- FREUD, S. Sexualidade feminina. In: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1974. p. 259-279.
- GAGNEBIN, J. M. Walter Benjamin e a história aberta. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 7-19.
- IACONELLI, V. *Mal-estar na maternidade: do infanticídio à função materna*. 2012. 130 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

11. No original: “[...] to speak about what it is really like.”

12. No original: “[...] the woman writer looking for work will still find plenty in the task of demystification, of breaking the silence that forms like fog around iterative female experience.”

- Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-07052013-102844/publico/iaconelli_do.pdf. Acesso em: 6 mar. 2020.
- KEHL, M. R. *Deslocamentos do feminino*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- KEHL, M. R. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.
- LAUB, M. Falácias sobre a literatura. *Folha de S. Paulo*, 19 jul. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/michellaub/2013/07/1313009-falacias-sobre-a-literatura.shtml?origin=folha>. Acesso em: 24 out. 2021.
- LAZARRE, J. *The mother knot*. Durham: Duke University Press, 1997.
- MERUANE, L. *Contra os filhos*. São Paulo: Todavia, 2018.
- PEREZ, O. C. *A quarta onda do feminismo?* 2018. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/332639884_A_quarta_onda_do_feminismo. Acesso em: 9 dez. 2020.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. *E-book*.
- PERROT, M. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, M. I. S.; SOIHET, R. (org.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora Unesp, 2003. p. 13-27.
- REMÉDIOS, M. L. R. Literatura confessional: espaço autobiográfico. In: REMÉDIOS, M. L. R. (org.). *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado aberto, 1997. p. 7-15.
- RICH, A. *Of woman born: motherhood as experience and institution*. New York: W. W. Norton Company, 1986.
- ROUSSEAU, J. J. *Emílio ou da educação*. São Paulo: Difel, 1979.
- SAAVEDRA, C. *Com armas sonolentas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- SAAVEDRA, C. *O mundo desdovrável: ensaios para depois do fim*. Belo Horizonte: Relicário, 2021. (Coleção Nosotras).
- SELIGMANN-SILVA, M. (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- WINNICOTT, D. *Bebês e suas mães*. São Paulo: Ubu, 2020.
- ZINANI, C. J. A. Crítica feminista: uma contribuição para a história da literatura. In: IX Seminário Internacional de História da Literatura, 2012, Porto Alegre. *Anais [...]*. Seminário Internacional de História da Literatura. Porto Alegre: Edipucrs, 2011. p. 407-415.

O comum e a comunidade migrante a partir de uma marafona e(m) seu Mar Paraguayo

Ana Gabriella Melo Ribeiro Aires (UNILA)¹

A comunidade migrante

*Com seus pássaros
ou a lembrança de seus pássaros,
com seus filhos
ou a lembrança de seus filhos,
com seu povo
ou a lembrança de seu povo,
todos emigram.*

*De urna quadra a outra
do tempo,
de uma praia a outra
do Atlântico,
de uma serra a outra
das cordilheiras,
todos emigram.*

*Para o corpo de Berenice
ou o coração de Wall Street,
para o último templo
ou a primeira dose de tóxico,
para dentro de si
ou para todos,
para sempre
todos emigram.*

(Canto dos emigrantes, ALBERTO DA CUNHA MELO)

Canto dos emigrantes é o início desta pesquisa não apenas para ilustrar uma noção, antes por ser substancial ao que vai-se desenvolver. O poema é trazido pois bastaria para definir o que se entende aqui por comunidade migrante, noção que perpassará esta discussão: a da

1. Graduada em Letras (UFPE), Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada (PPGLC) da UNILA, Bolsista-pesquisadora CAPES. Realizou o trabalho também com o apoio do PPGLC da UNILA através do edital de apoio à participação em eventos.

comunidade migrante enquanto uma comunidade aberta, onde caibam todes², em todos os tempos. O adjetivo ‘migrante’, portanto, serve à noção de comunidade que aqui vai ser trabalhada, porque aqui não se fala de migração apenas enquanto um movimento de um corpo-ser em trânsito por determinadas geografias: antes, em trânsito pela Vida ou em trânsito como estado de Vida. Em trânsito no contínuo enquanto, estando, gerúndio. Em trânsitos, aliás, por uma errância que não se relacione com a maldição cristã a qual Adão e Eva, Caim, foram condenados. Migração e errância aqui quer-se que possam ser lembradas em simbiose com o tecido da atualidade dos seres, da natureza. A ideia de migrante da qual aqui se parte, assim, é uma ideia que borra limites. A radical ideia de migrante que é, por si só, ideia que borra fronteiras.

Poder-se-ia, enfim, desenvolver uma relação analítica entre o objeto desta pesquisa, o *Mar Paraguayo* (1992), de Wilson Bueno, e este poema de Alberto da Cunha Melo, o *Canto dos emigrantes* (contido em *Notícias da aldeia perdida*, parte dois da obra *Noticiário*, 1979). Mas não: opta-se por recorrer ao poema enquanto referencial teórico para a análise da obra de Bueno de modo a contribuir com algo que pede o *Mar Paraguayo*: uma noção ampla, aberta, da comunidade, de modo a entendê-la enquanto migrante. O poema exprime bem o alargamento que está também presente enquanto fluxo contínuo no *Mar Paraguayo*, que é vasto e revoltoso, escapa. Então é preciso deter-se com atenção para que o trabalho se desenvolva de maneira proveitosa à compreensão do que quer-se aqui tensionar tendo o *Mar Paraguayo* enquanto objeto provocador (de onde surgem e de onde partem as questões): justo as noções de ‘comum’ e ‘comunidade’, tomando ‘migrante’ por adjetivo fundamental.

O projeto literário de Wilson Bueno

Ter o sonho contrário: saber criar um devir-menor.

(*Kafka, por uma literatura menor*, DELEUZE E GUATTARI)

O sonho contrário: há que se ter olhos em outros lugares além do hegemônico para que isso aconteça. Deleuze e Guattari falam de uma literatura que não está mais fechada em si, uma literatura que, em

2. Esse texto está escrito intencionalmente com a linguagem inclusiva/neutra.

seu devir, sonha(rá) o sonho contrário. E para quem sonha esse sonho de um devir-menor, é preciso saber que há que se ter olhos em uma escrita desterritorializada e que pense uma articulação do ser “individual” com o corpo político atrelando-se, enfim, a uma enunciação muito mais coletiva do que apoiada na ficção do indivíduo. Isso Wilson Bueno (WB) fez amplamente.

É importante, desde já, ter em mente o contato que faz proliferar no limiar da fronteira o que naturalmente a humanidade produz em seus trânsitos e de maneira não homogênea: as culturas, as línguas, os imaginários, os espaços. Isso pois ao realizar a leitura de obras de Bueno chama atenção exatamente uma construção que leva em conta o trans, o movimento, seja a partir dos espaços que as personagens habitam ou do uso de línguas e culturas em trânsitos, em erros, em errâncias. Esse movimento necessariamente e propositalmente desestabiliza os limites, a ideia de uma comunidade que se queira e/ou imagine homogênea.

WB (1949 - 2010), nascido em Jaguapitã, Paraná, é um autor que sempre se quis insurgente – é limitado pensá-lo enquanto autor nacional, por exemplo, já que publicou livros fora do Brasil que sequer foram aqui reeditados; e, mais que isso, seu projeto estético, trans de diversas maneiras, tem uma coerência apontada aos caminhos que levem a romper com os limites nacionais. Suas obras não são obras dedicadas à contribuição ou ao fortalecimento de ideias nacionalistas e nem a nada que se aproxime disso. Dessa maneira, parece mais contundente pensá-lo enquanto autor transnacional, porque é essa perspectiva, a do transnacional, que está presente em suas obras. Assim, Bueno é um contemporâneo por ter estado (e estar ainda em suas obras) observando justamente uma fratura, observando atentamente uma ruína de um processo colonizador que criou as nações vizinhas – nesse devir que chamamos, hoje, América Latina – e, conseqüentemente, os limites entre elas.

A língua e a memória são pontos que chamam atenção nas obras de Bueno e nesse sentido fundamentais de serem ressaltados nesta pesquisa, pois estão eles relacionados diretamente à abertura da comunidade – assim como, em outros casos, à sua oposição: aos processos colonizadores de fechamento das comunidades e forja das nações. Os colonizadores necessitavam do esquecimento por parte dos colonizados, impunham isso, por reconhecerem que ali (na língua) estavam: o imaginário, a noção de mundo, o estar no mundo. Dessa maneira,

nessa relação de poder, houve a busca por podar o diferente de modo a deixar prevalecer apenas o “uno” – aquela mentira imaginada. Determinadas memórias são escolhidas para serem lembradas e outras são deixadas ao Lete. E assim forjaram-se as nações, os Estados, enfim, as instituições de poder. Nessa relação inextricável com todas as criações relacionadas às sociedades humanas, há, mais explicitamente e as vezes menos, limites que não devem ser ultrapassados, as chamadas ‘fronteiras’. No entanto, justamente nesses limites, nessas fronteiras, há a expressão oposta ao sentido de limite que a categoria ‘fronteira’ pode vir a sugerir: a da transfronteira, a noção de que há um movimento contínuo e um contato que faz proliferar para além de qualquer limite a humanidade: o que era fronteira (se à fronteira quer-se associar o limite) torna-se outra coisa, torna-se transfronteira, nas obras de WB.

Em obras como *Meu tio Roseno, a cavalo*, nona da autoria de Wilson Bueno, está dado que antes mesmo de transfronteira, aliás, há a pré-fronteira. Diz-se pré-fronteira pela narrativa ser sobre a andança da personagem Rose-nome-não-fixo-fois-sufixo-adaptável-adjetivado-contextualizado por entre um território mais mnemônico do que no presente da narrativa e essa memória ser uma criação ou rememoração de um momento em que não havia demarcação geográfica que limitasse aquele território enquanto nação no tecido cotidiano: o Tempo da narrativa, aliás, é tecido mesmo pela construção de um arquivo que só pode ressaltar o continuum histórico. Isto é, tendo vivido a vida antes das grandes guerras, as guerras pelos territórios, Rosemundo, o herói da narrativa, caminha pelas céus e “entrecéus”, antes, muito antes da experiência das limitações territoriais. É como se Bueno salvasse ali esse momento antes da fronteira.

Desde seu trabalho no Nicolau, jornal que editou durante oito anos, anunciava sua vontade por romper com a falsa estabilidade das coisas: “*Nicolau* se quer, assim, como o registro vivo, inquieto e perturbador do tempo em que vivemos” (Wilson Bueno, escritor e o editor do jornal). Foi no Nicolau, aliás, que entregou aos leitores os primeiros trechos (em 1987, 88, 89) do que na época era apenas um projeto, a novela *Mar Paraguayo*, publicada poucos anos depois, em 1992, na coleção Américas da editora Iluminuras. Com projeção também a romper as fronteiras do nacional, *Mar Paraguayo* foi publicado na Argentina, no Chile, no México e é insurgente enquanto uma novela marafa que está situada no início da concretização de seu projeto literário a borrar os limites da comunidade nacional.

Um mergulho nas ondas do Mar Paraguayo

Entre as dezenas de obras de Bueno, chamou atenção o *Mar Paraguayo* não só por sua construção translíngue, desterritorializada, enunciadora-coletiva de multidão, contra-hegemônica – mas por ter conseguido, WB, encarnar em uma personagem tão peculiar como a marafona tais questões tão contemporâneas e caras aos tempos de hoje que se mostram urgentes como se os quase vinte anos que datam a publicação fossem muito pouco, um piscar de olhos, e 1992 fosse ainda agora.

É preciso mergulhar, finalmente, nesse Mar, metáfora do discurso de sua narradora-personagem-marafona. Para ninguém perder a onda: o *Mar Paraguayo* é uma obra que tem como narradora, em primeira pessoa, a “marafona do balneário de Guaratuba”. É dela a única voz enunciadora no texto. Isso chama atenção: todo o livro é essa marafona, é sua escrita marafa, a escrita de suas memórias, um registro de sua história solitária e, nem por isso, menos digna de ser sonhada.

Yo so la marafona del balneário. *A cá, en Guaratuba*, vivo de suerte. Ah, mi felicidad es un cristal ante el sol, advinadora esfera cargada por el futuro como una bomba que se va a explodir en los urânios del día. Mi mar. La mer, Merde la vie que yo llevo en las costas como una señora digna de ser executada en la guilhotina. Ô, há Dios... Sin, há Dios e mis días. Que hacer?

Hoy me vejo adelante de su olhar de muerto, esto hombre que me hace dançar castanholas en la cama, que me hace sufrir, que me hace, que me há construído de dolor y sangre que vertiô mi vida amarga. Desde sus ombros, mi destino igual quel hecho de uno punhal en la clave derecha del corazón.

No, no lo matê porque su vida se entranhava en la mia. No, fue la suerte, ya lo disse. Mi suerte advinadora de la esfera, bólide y cristal: antes de todo yo já lo via más muerto que la muerte.

Nasci al fondo del fondo del fondo de mi país - esta hacienda guarani, guarânia e soledad. La primera vez que me acerqué del mar, o que havia era solo el mirar en el ver - carregado de olas y de azules. Además, trazia dentro en mim toda una outra canción - trancada en el ascensor, desespero, suicidados desesperos y la agrura. (BUENO, 1992, p. 15 – 16, grifos nossos)

Nesta apresentação da marafona, primeiro momento em que fala de si na obra, estão postas algumas informações, assim como

o princípio de sua defesa no que diz respeito a uma outra marcante personagem, “esto hombre que me hace dançar castanholas em la cama, que me hace sufrir, que me hace, que me há construído de dolor y sangre que vertiô mi vida amarga” (1992, p. 15), essa personagem que, como pode-se notar ao prosseguir a leitura, é *el viejo*. Como está dito, a presença dessa personagem é marcante porque se entra na própria existência da marafona – como se a fronteira entre o ‘eu’ dessas personagens tivesse sido também rompida.

Pelo foco da pesquisa, no entanto, quer-se notar a que comunidades a marafona vai, desde já, borrando em sua constante errância, migração, inclusive em seu próprio interior. Como está grifado: ela é uma senhora nascida ao fundo do fundo do fundo de seu país, em fazenda ‘guarani’ – caracterizada por dois adjetivos: guarânia, um estilo musical de origem paraguaia, em andamento lento, geralmente tocado em tom menor (o que dará a alguns a oportunidade de enfatizar a relação entre o *Mar Paraguayo* e e as reflexões de Deleuze e Guatari em *Kafka, por uma literatura menor*); e solidão (elemento que atravessa a narrativa da marafona e é lida aqui não enquanto uma condição própria da marafona ou de qualquer comunidade: antes, uma solidão dada em relação a uma sociedade que marginaliza seres que tenham certas práticas, características, performances dissidentes³). Enfim, para capturar e organizar bem as informações que aqui serão fundamentais: a marafona é a) emigrante, paraguaia residente no litoral do Paraná, em Guaratuba; b) indígena; c) uma senhora – dito de outra maneira: a marafona é dissidente, é marginal em relação a uma noção de centro, de norte; é errante.

É por causa da marafona, pois, como pode-se notar, um ser plural, que adentra-se na discussão sobre a “comunidade”, sobre o comum, já alargando-a. Como capturar a marafona? Esse ser que, desde o princípio, é múltiplo?

É preciso ter em mente que essa personagem-narradora não possui sequer um nome, mas ao contrário, é referida a partir desse

3. A solidão desta narrativa é entendida como marca que atravessa o ser humano enquanto ser vivente e ser social. Em um sistema acentuadamente capitalista e uma sociedade fundada em ideias modernas e iluministas, junto à criação da noção de indivíduo e do pacto social, entende-se a solidão como marca da existência no mundo ocidental onde há um pacto social que é orientado pela razão e fundante da superficialização das relações cada vez mais voltadas ao eu, ao que é continuidade do eu, e não ao outro.

substantivo comum: marafona. Disto pode-se refletir sobre a) a instabilidade conferida pelo fato, uma vez que o nome próprio é a primeira noção estabilizadora de um ser em meio à sociedade; b) o espaço marginal da marafona em meio a essa sociedade, visto que quando se pensa em memória é sabido que “a lembrança cultural do nome próprio é um privilégio altamente exclusivo” (ASSMANN, 2011, p. 377). Além de, ainda sobre esse nome impróprio, comum, poder-se refletir sobre os significados mais vulgares (no sentido de populares) atribuídos à “marafona”: ‘boneca de trapos’ ou ‘prostituta’. A figura do trapeiro não é nova na literatura e está diretamente relacionada à comunidade migrante no sentido mais comum de sua apreensão: o trapeiro é aquele que está em trânsitos, em migração, e recolhe trapos por onde passa – e esse é um ponto importante à compreensão do que aqui quer-se por a pensar sobre a/a partir da marafona enquanto ser singular-plural que alargue as noções do comum sendo quem recolhe em si a potência de uma comunidade aberta, uma comunidade migrante. Já sobre a segunda significação do substantivo ‘marafona’ (prostituta), vale dizer que igualmente lhe abraça, pois a marafona é também, de fato, prostituta. Vide:

Do que hablo, tan em circunsloquios, es del *cabere*. Observo: acá uno se llega para supuesta alegría, a lá ô a cá la siempre inalcanzable felicidad, e se pone de risas contra las chicas, levanta-lhes las saias, mete los dedos en la cava de sus corpetes ofrecidos. *Nadie vive sin humildad*. (BUENO, 1992, p. 18, grifo nosso)

Quer-se deixar bem pontuado, aqui, como essas características da marafona não a encerram ou são por ela encerradas: quando diz, a exemplo, que “ninguém vive sem humildade”, não é de supor que esteja falando a partir de uma comunidade que possa representar porque a noção de comum expressa em todo o texto é contestada a partir do local narrativo dissidente, marginal. Desse modo, essa noção só a ela pertence, ainda que, na pluralidade de sua singularidade, pudesse compartilhar essa impressão com outro alguém que se prostitua. Fato é que ser prostituta, assim como ser migrante, paraguaia, indígena, velha, acaba constituindo a pluralidade-singular (ou singularidade-plural) da marafona, uma pluralidade-singular aberta, em trânsito, além-fronteiras.

Aliás, outro aspecto singular-plural dessa narradora-personagem sem nome é justamente a dissidência, o fato de estar (e colocar-se

sendo) marginalizada/marginal – diz ela: “me inscrevi asi en el corazón de los marginados, de los postos de lado y chutados das lanchonetes hecho perros vanos y baldios” (idem, p. 30). Ou seja, ela é uma marginal escrevendo sua estória. Tal situação é lida aqui não como se sua marginalidade fosse condição imposta enquanto própria de alguma comunidade da qual faz parte. Ao contrário, sua marginalização é dada também como um fator que está em relação: se dá a partir de um sistema social externo a ela, sistema que a marginaliza e ao qual ela responde enquanto “não dócil” que “[...] borracha si, bebida si, pero nunca con la hipocrisia pálida atraves de qual las señoras fechavam-se en sus lutos e el deseo de amar guardado en las cristaleras de onde moviam-se sus antepassados de bruma y foto y cal” (idem, p. 64).

Lê-se que a marafona é uma alteridade que, sendo marginal, fala, expõe suas dores e amores – e o projeto literário de Bueno, como já foi apresentado, está cronstruído tendo em vista a consideração de tais alteridades em meio às tentativas silenciadoras da forja da comunidade nacional. Dito de outra maneira: a marofana, que participa de uma maneira ou de outra da comunidade nacional, torna-se, a ela, uma alteridade. Bueno, enfim, desde sua perspectiva transnacional, impõe que se pense uma comunidade a partir de alteridades, por exemplo, como as que estão dadas pela singularidade-plural da marafona.

A marafona, um ser que em seu gerúndio é dissidente, revela a quem a lê, em dado momento, que escreve por pura necessidade: “Escribo para que no me rompam dentro las cordas del corazón: escribo noche y dia, acossada, acavalada” (idem, p. 32). Esta sentença faz-se importante aqui pelo valor simbólico da escrita: enquanto metáfora da memória, como aponta Aleida Assmann em *Espaços da Recordação* (2011), a escrita diz sobre o desespero da personagem em relação à “sua” memória (que pode ser interpretado a partir dos adjetivos ‘acossada’, ‘acavalada’), se relaciona com um certo medo morte, do esquecimento, espaço relegado aos marginais – o desespero da marafona, portanto, está também relacionada à busca por preservar essa memória dissidente. Isso, pois, faz a marafona querer registrar sua canção marafa – que também é, em sua ambivalência, uma fábula de amor que se quer sublime –:

De que modo - sepulcro ô cantante - es morir? Morangú, morangú:
pero antes que sobrevenha morir, y será mañana, yo cantarê, detrás
de mi bolacristal, al sonido en oro de mis braceletes, me contarê,

a lo primeiro feligrés, una fábula, morangú morangú, una fábula de amor, raconto, que sea sublime. (BUENO, 1992, p. 29)

Nesse sentido, a escrita enquanto metáfora da memória faz-se de maneira dupla: pela marafona e por Wilson Bueno – há uma tentativa de escrever nas tábuas da memória, de deixar registrada, essa história de uma personagem marginalizada da comunidade nacional, da “comunidade imaginada” enquanto espaço homogêneo, onde só caberia o “sublime” – há a salvaguarda da ambivalência, essa sim, comum aos seres.

Entre o marginal e o sublime, a marafona existe. Não há como capturá-la, não há como prendê-la a uma comunidade estável: expressa, e isso parece contar mais, sua singularidade-plural enquanto personagem-narradora, contribuindo com os imaginários não autoritários para pensar a questão do comum, da comunidade. A marafona e sua multiplicidade exprimem as borras que fazem com que os limites se deteriorem e haja ali algo de tão novo e movediço que torna quase impossível a limitação do ‘comum’. A marafona é a expressão da alteridade de certa maneira radical no que diz respeito ao comum e à comunidade: nega o pacto social e prefere estar marginal a aliar-se, como Bueno também, a uma construção de comunidade que seja limitadora.

Jean Luc Nancy é quem, reforçando esse movimento e instabilidade à noção de comunidade, ajuda a pensar o ‘ser-singular-plural’⁴: “el concepto de comunindad parece no tener ya por contenido sino su proprio prefijo, el ‘cum’, el ‘con’ desprovisto de sustancia y de conexión, desnudado de interioridad, de subjetividad y de personalidad.” (NANCY, 2006, p. 52). Isto é, não há nada de próprio às comunidades

4. Há autories outres que são dissidentes e, assim como Luc-Nancy, trazem apontamentos relevantes em torno das noções de comunidade como aqui está sendo pensada: ao que parece é que a noção de comunidade fechada, limitada, foi uma elaboração moderna, forjada por um sistema baseado em extermínio do outro e continuidade de si, que hoje tenta ser revista a partir de referenciais que não mudam. O que quer-se dizer aqui? É relevante ler autores dissidentes que falem a partir de outras epistemologias de mundo, epistemologias essas fundadas a partir de outras noções que não a da violência – vide Geni Nuñez, doutoranda (USFC), militante indígena, em discussões sobre a existência que relacionam comunidade e palavra tendo como ponto de partida não só a investigação acadêmica, mas também a experiência e sabedoria guarani.

além do “estar-com”; os seres da comunidade, finalmente, partilham a relação que estabelecem entre si em suas singulares pluralidades –: o ser, que é singular, é ao mesmo tempo, inevitavelmente, plural: porque existe, co-existe. O ser não pré-existe à comunidade. Essa noção é aqui trazida para reforçar, teoricamente, a oposição que tem-se desde o início, quanto às noções estabilizadoras que encerram os seres – como foi concebida a comunidade aqui contestada, aquela que serviu às práticas nazistas, fascistas, enfim, autoritárias e fundadas a partir de uma soberania.

A translíngua como a pátria em movimento da marafona

Há um aviso, anterior à própria apresentação da marafona, que é a abertura do *Mar Paraguayo*. Há nele três pontos fundamentais a notar – antes, no entanto, ei-lo:

Un aviso: el guaraní es tan esencial en nesto relato quanto el vuelo del párraro, lo cisco en la ventana, los arrulhos del português ô los derramados nerudas en cascata num solo só suicídio de palabras anchas. Una el error dela outra. Queriendo-me talvez acabe aspirando, en neste zoo de signos, a la urdidura esencial del *afecto* que se vá en la cola del escorpión. Isto: yo desearia alcançar todo que vibre e tine abaixo, mucho abaixo de la línea del silêncio. No hay idiomas aí. Solo la vertigem de la linguagem. *Deja-me que exista.* (BUENO, 1992, p. 13, grifos nossos)

Agora, pois, o primeiro ponto a notar: há uma enunciação que é translíngua (ou seja, em portunhol) – vale dizer: o translinguismo, como aqui é pensado, de acordo com as ideias organizadas por Ana Maria Lisboa de Mello e Antonio Andrade em *Translinguismo e poéticas do contemporâneo* (2020), é a configuração verbal que expressa os fluxos migratórios, ou seja, o movimento contínuo, o contato contínuo que se dá nas interfaces das línguas. Dessa maneira, quer-se compreender a relevância da marafona expressar esse fluxo, esse movimento contínuo, em seu discurso. Outros pesquisadores da obra de Bueno já falaram, mas vale a pena retomar: não apenas há uma escrita em portunhol, como há também um neologismo que se dá na mirada da fonética, ou seja, se dá tendo “em vista” muito a consideração das palavras ditas, oralizadas, faladas em portunhol – como é o caso,

só para dar um brevíssimo exemplo, de “párraro”: uma mistura entre o ‘pássaro’ e o ‘pájaro’, de modo a apropriar-se do som/ da fonética do ‘j’ [h’ota’]/[‘r’] (o que seria o ‘rr’ para us brasileiros) em castelhano e da grafia do português-brasileiro – para fazer com que as pessoas que tenham como primeira língua o português-brasileiro, quando o forem ler, justamente as que não tenham domínio, controle, sobre o castelhano, e sim tenham seu próprio portunhol, inevitavelmente acertem o tom que ele, Bueno, quer dar a suas palavras. Como se desse a oportunidade da experiência sem necessitar o saber; assim como us hispanofalantes não saberão, necessariamente, sem o domínio do português-brasileiro, de seu trocadilho desterritorializado. Este tom, sem dúvidas, põe frente a frente as questões estéticas e políticas – e não as põe em guerra, em oposição, como tantos já o quiseram: ao contrário, as põe a dançar uma bela guarânia, nesse tom menor, neste devir-menor.

Em *Kafka, por uma literatura menor* (com sua primeira publicação em 1975) Deleuze e Guattari colocam enquanto três categorias da literatura menor, três categorias dessa literatura que sonha um devir-menor: a) desterritorialização da língua; b) a ligação do individual com o imediato político; c) o agenciamento coletivo da enunciação. No parágrafo anterior está bem pontuada a questão do translinguismo, que dá condições imaginativas melhores para que elabore a relação entre a obra de Bueno e a desterritorialização da língua pelo menos – e é até onde quer-se apontar aqui, ainda que se reconheça a relevância de pesquisas outras sobre a obra de Bueno que trabalhem todas as três categorias. De fato não há como ler *Mar Paraguayo* sem considerar que Wilson Bueno, inclusive por seu projeto literário, não esteve, ao escrevê-lo, associado a intenções que dialoguem com este devir-menor.

O segundo ponto a notar: A ênfase dada ao guarani enquanto língua fundamental ao relato lembra o que Ludmer apontou em *Aqui, América Latina* (2000) sobre a língua ser a pátria do emigrante. Quer dizer: o uso do guarani é essencial justamente porque tem relação direta, neste caso, com a noção de mundo da marafona, dada em seu primeiro contato com a sua “pátria”, o Paraguai, país que até hoje, ainda que poucos saibam, tem 90% da população fluente em guarani(s) – também misturados, vide o *yopará*. que põe também a comunidade nacional em movimento, frente a inevitável instabilidade da vida, como o portunhol. A vertigem da linguagem, que será uma questão

para a marafona durante todo o seu relato, relaciona-se com esse lugar trans, de seu discurso multiplamente situado, transnacional, translíngua, transfronteiriço, transcultural. Na busca por escrever, escreve trans: e mesmo que sua translíngua seja tão somente sua (assim como cada uma/um brasileira/o, por exemplo, em contato com os *hermanos* da *latino-america*, se não tem o conhecimento do espanhol, desenvolve um portunhol que é só seu, na tentativa de fazer acontecer a comunicação) serve à comunicação – e mais: vai além na medida em que sendo um discurso político não deixa de ser um discurso estético.

Cornejo-Polar em *Por una heterogeneidad no dialectica* (1996) também já havia notado essa tendência ao discurso multiplamente situado por parte do migrante – que aqui, para além dos fluxos geográficos, como dito desde o princípio, é percebido como toda e qualquer pessoa viva, em fluxos migratórios internos tanto quanto externos –: “El desplazamiento migratorio duplica (o más) el territorio del sujeto y le ofrece o lo condena a hablar desde más de un lugar. Es un discurso doble o múltiplemente situado” (1996, p. 841). É possível notar desde já a aberta ou tentativa de certa legitimação reivindicadora do discurso que esteja multiplamente situado, esse discurso migrante, em trânsito, instável. Nesse sentido, ao pensar o discurso multiplamente situado, esse discurso dissidente em relação à unicidade, à hegemonia centralizadora, é interessante pensar como antes ainda da comunicação a marafona precisa do guarani e do portunhol.

O guarani e o portunhol, essas translínguas, estão antes, por exemplo, para a marafona, do silêncio de fato: elas a constituem enquanto ser. Por isso é com elas que se comunicará: é com elas, ainda que isso seja um paradoxo, que pode realizar sua andada impossível em busca da linha do silêncio. O “Deja-me que exista” (BUENO, 1992, p. 13) que conclui a citação “da marafona” (a epígrafe deste tópico) é um imperativo de súplica: somente se quem a lê deixá-la, ainda que nessa vertigem, existir, ou seja, estiver disposto também a encarar tal vertigem, a vertigem da linguagem em movimento contínuo (e da vida em movimento contínuo, naturalmente), ela existirá.

O terceiro ponto a notar, enfim, é o “afecto” ou *afecto*: o portunhol com que é tecida a obra acaba por tornar ainda mais múltiplas as significações do texto. Isto é, “afecto”, nesse contexto, vocábulo presente na primeira página da obra, é uma indicação ao terreno movediço que está tramado em todo o discurso marafo: a estrutura essencial, em *Mar Paraguay*, não é a razão, não é a lógica – antes, é o afeto, a

afeção: a paixão, a doença, a emoção, a intensidade, e tantas outras imagens que o arquétipo do escorpião pode aludir e enriquecer, enquanto imagem poética, à linha do discurso marafo: “Queriendo-me talvez acabe aspirando, en neste zoo de signos, a la urdidura esencial del afecto que se vá en la cola del escorpión” (Idem, p. 13). O afeto e a afeção aqui são também pensadas em diálogo com leituras como a de Luciana di Leone, que dá a ele, a partir de uma perspectiva contemporânea, uma importância que parece ter sido ignorada, esquecida, pelos modernos com seus pactos sociais que desembocaram em uma tal superficialização, aqui já falada, que só poderia mesmo resultar em solidão (tanto para a marafona, como para todo um corpo social que está implicado em agenciamentos).

Considerações finais

Ao deparar-se com o *Mar Paraguayo* é preciso notar a inscrição de uma narrativa contra-hegemônica e que, portanto, leva às noções mais contemporâneas relativas à comunidade: enquanto locus de alteridade, de errância; enquanto heterogênea, múltipla e maior, bem maior do que imaginávamos – porque não a imaginávamos em suas dimensões ambivalentes, humanas-animais –. O ser que, como a marafona, seja singular, impróprio, heterogêneo, ou seja, o ser-singular-plural (Nancy), o ser-vivo, errante, sem origem ou destino, tende a ser silenciado, condenado à solidão. Por isso é relevante conhecer a marafona em sua singularidade pluralmente composta por uma mistura de línguas e outros trapos, a marafona e o *Mar Paraguayo*, seu discuso-raconto marafo, que vão, por diversos meios, alargando as noções do ‘comum’ e, sem dúvida, da ‘comunidade’.

É fato dado entre os pesquisadores da Literatura a noção de que quanto mais a personagem de uma prosa seja trabalhada ao ponto de um aprofundamento e conseqüente reconhecimento por parte do público leitor, tão mais será possível e próspera a catarse, o alumbramento. De Aristóteles a Luciana di Leone é possível notar a relevância dessa afetação ativa entre a Poesia e o Mundo, ainda que de perspectivas distintas e diversas. Isso é dito pois em *Mar Paraguayo*, texto poeticamente prosaico, a marafona enquanto narradora e também é personagem, narradora em primeira pessoa, contado-escritora de sua história, é sua própria personagem, guiada por afetos e afetando

quem a lê. Assim, o trabalho estético realizado por Wilson Bueno chama a atenção em um panorama, a sua época de lançamento (fins do século XX), por não apenas haver ali a elaboração deveras de um arquivo transfronteiriço, translinguístico, transcultural, insurgente, enfim, mas também e principalmente por conseguir criar uma singularidade-plural como a da marafona e a partir dela fazer com que essas questões contra-hegemônicas sejam levantadas.

Enfim, a narrativa, ao borrar os frágeis contornos da ficção moderna ligada ao pacto social e da ficção do indivíduo, da comunidade homogênea, faz com que, pode-se dizer, a partir dela, sejamos levades às discussões mais contemporâneas sobre o 'ser' em sua radical instabilidade. Além de que esse caminho seja percorrido, há uma pulsão para que seja possível descobrir, com a leitura da marafona, em nós, uma imensidão – como revela, ao fim da obra, a marafona, ter descoberto em sua relação metafórica, simbiótica e ambivalente com o mar: “Mi mar? Mi mar soy yo. Ivá” (BUENO, 1992, p. 73).

Referências

- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- BUENO, Wilson. *Mar Paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- CORNEJO-POLAR, Antonio. *Una heterogeneidad no dialectica: sujeto y discurso migrantes en el peru moderno*. Revista Iberoamericana. Vol. LXII, Niums. 176-177, Julio-Diciembre 1996, 837-844.
- CUNHA MELO, Alberto da. *Noticiário*. Recife: Pirata, 1979.
- DELEUZE; GUATTARI. *Kafka para uma literatura menor*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assirio e Alvim, 2003.
- NANCY, Jean-Luc. *Ser singular plural*. Trad. Antonio Tudela Sancho. Madrid: Arena Libros, 2006.

Lugares de passagem nas poéticas de Eliane Marques e Virginia Brindis de Salas: um olhar para a imagem em comum da poesia

Douglas Rosa da Silva (UFRGS)¹

Introdução

Em *Crítica sem juízo* (1993), na seção dedicada ao debate sobre negritude e literatura, a professora e ensaísta Luiza Lobo já identificava algumas tendências estético-temáticas possíveis na poesia negra contemporânea produzida no Brasil. Nesse exercício, e concebendo um ponto de vista bastante engenhoso para os parâmetros da crítica naquele momento, Lobo ressaltava a presença de preocupações distintas no que se refere à construção de obras literárias escritas por homens e mulheres afrodescendentes. Apesar de alguns encontros temáticos – e óbvios – que se estendem à elaboração literária de autoria de ambos os gêneros, a teórica enfatiza, a partir de uma leitura cronológica (e panorâmica) destas produções, que enquanto o traço mais evidente das obras literárias escrita por poetas negros estava relacionado a uma postura épica, de revida do passado africano, que lançava a obra e os seus sentidos “em um lento processo de africanização”; os escritos de autoria de poetas mulheres aparentavam estar menos centrados em “uma noção de épica histórica”, e tornavam mais manifesto e diverso, cada uma ao seu modo, um traço que acentuava as “possibilidades de renovação da linguagem”, aliadas a um notável trabalho de “expressão própria” (LOBO, 1993, p. 189).

Essas delimitações, contudo, não são rígidas ou intocáveis, e soma-se a isso o fato de que da década de 90 até a contemporaneidade, novos e outros lugares de passagens foram edificados no cenário poético nacional, o que torna os mapeamentos ainda mais complexos e de difícil segmentação. Mas a leitura e a postura crítica de Lobo (1993) é um ponto inicial importante para que se compreendam alguns movimentos da poesia negra do presente, principalmente porque serão elas, as mulheres, que realizarão alguns empreendimentos consideráveis a partir desta “inventividade”, de tom “épico antiépico”,

1. Mestre em Literatura Comparada (UFRGS), é doutorando em Literatura no PPG Letras, da UFRGS. Bolsista de Doutorado da CAPES.

já identificada pela crítica literária. Ressalta-se também o fato de que a teórica, em sua leitura, reconhece os entrecruzamentos, as exceções, e as perspectivas paralelas que reúnem, conjuntamente, poetas negros e negras, pois entre a rememoração construtiva do passado e a corrosão de verdades cristalizadas, faz-se os trânsitos da poesia afro-brasileira contemporânea.

Assim, e embora não mencionados no estudo da autora, os escritos de poetas como Ricardo Aleixo, Edimilson Pereira da Silva, e Ronald Augusto, apenas a título de exemplo, também poderiam ser contemplados, hoje, nesta assertiva da inventividade, uma vez que não são exclusivamente apegados a um olhar “épico” de construção poética e, do mesmo modo, são trabalhos que desmobilizam e atualizam lugares estanques da produção negra nacional, avançando não apenas com o debate e proposição(s) do estético(s), mas também crítico acerca dessas obras. Ao mesmo tempo, há poetas afro-brasileiras, tais como Conceição Evaristo e Dandara Kuntê, que também vão se ocupar, de maneira mais engajada e explícita, dessa reconstrução memorialística voltada para o processo de “reafricanização do eu”, sem necessariamente realizar uma “colagem” entre o “africanismo passado” e a dimensão subjetiva-existencial (LOBO, 1993, p. 184). A poesia negra do presente mostra-se, destarte, um eixo afluente de produção que não se distancia dos debates que se estendem à poesia brasileira recente, pelo contrário: a escrita de poetas afrodescendentes acentua o dilema das formas, expande e contradiz ainda mais as noções que postulam uma “tradição da ruptura” (PAZ, 1993), e faz da crise – crise essa que não está diretamente relacionada a um “desencanto”, “desilusão” ou “suspeita”² (SISCAR, 2010) –, o seu lugar fértil de atuações diversas³.

2. Desencanto, desilusão e suspeita são termos utilizados por Marcos Siscar em sua reflexão sobre os estados da crítica da poesia brasileira hoje. Em sua reflexão sobre a “necessidade da crise” decorrente do âmbito poético, argumenta: “a poesia” não é exatamente aquilo que está em crise, mas é o nome da própria crise, daquilo que impõe e explicita a experiência do impasse e dá forma ao escrito, a qualquer forma de escrito, inclusive o da crítica literária” (SISCAR, 2010, p. 178-179).
3. Já afirmava Edimilson Pereira de Almeida, em “Negociação e conflito na construção das poéticas brasileiras contemporâneas” que “a noção de crise ou perda de direção (...), não se aplica às vezes que projetam suas ações, intencionalmente, fora do paradigma estabelecido” (2008, p. 25), e que foi justamente “na aflição e na transformação da poesia brasileira em “outra coisa”, como postulam alguns críticos, “que a Literatura Negra e/ou Afro-brasileira,

Nesse sentido, defende-se que as atuações diversas, mas identificáveis da poesia negro-brasileira, são atuações que investem no plano simbólico, mas que também operam, em simultâneo, no plano da linguagem, acentuando procedimentos críticos, de releitura, e de feitura do texto que não podem apenas ser abrangidos e demarcados criticamente por um viés sociológico, mas que podem e devem ser compreendidos, de igual modo, como voos desenfreados e transgressores da criação literária. De entonação épica ou antiépica, ou escritos por homens ou mulheres, conforme delimita a crítica, estes textos instituem, cada vez mais, lugares insólitos de criação do sentido, sendo que é a imprevisibilidade da palavra, associados por vezes à desacomodação do significado e da forma, o ponto de potência destas obras. Por isso, e no que compete às poéticas afro-brasileiras, verifica-se que a descontinuidade não é um procedimento meramente esvaziado de sentido, ou de natureza ornamental: é por intermédio, justamente, deste voo estratégico e inventivo que a poesia vai erigindo e visitando (novos) lugares de passagens, também compreendidos como lugares de rasura e/ou lugares de diálogo na cena da poesia brasileira contemporânea. Esses lugares, frutos de uma integração societária e sociabilidade literária distintas (derivadas, principalmente, das múltiplas formas de “ser e estar” negro nas Américas, mas não só), decorrem também de uma vontade de “fazer imagem”, impulsionada pelo devir histórico-literário dessa enunciação feita textualmente.

Portanto, neste artigo, e a partir da já detectável particularidade inventiva que caracteriza uma parcela significativa das poéticas negras do presente, busca-se realçar e analisar essa “vontade de fazer imagem”, que não se aparta da “vontade de fazer escritura” da poesia. Identifica-se que a vontade de imagem é o traço que reúne poetas afrodescendentes de diferentes lugares das Américas, o que comunga na composição de redes poéticas (ou “quilombos poéticos extraterritoriais”) sem balizas regionais, geográficas, estilísticas e temporais. Por conseguinte, é o exercício – sempre permanente – de composição e de proposição de imagens que materializa o fio fomentador do agrupamento e de aproximação criativa e voluntária de poetas afrodescendentes brasileiras e poetas negras de outros territórios no mesmo continente.

delineada pelo pensamento e pela obra de determinados autores, articulou-se, rasurando o cenário da literatura brasileira contemporânea” (2008, p. 27)

Mediante o exposto, o interesse do presente ensaio recai sob a característica fecunda dessa poesia que desponta como uma força desmobilizadora de fronteiras. As textualidades poéticas abordadas por esse estudo apresentam uma destacada inventividade comunicacional/dicção inventiva que atravessa a artificialidade das demarcações territoriais, as segmentações temporais e o fechamento das formas literárias. Busca-se enfatizar a ideia de que o traço inventivo dessas poéticas, marcado pela vontade de fazer imagem, atua como um elaborador de uma comunidade imagética – feita através da poesia – nas Américas. Sendo assim, o estudo fará a análise de um dos poemas da poeta brasileira Eliane Marques, extraído da obra *e se alguém o pano* (2015), em contraponto e aproximação com um dos poemas de autoria da poeta uruguaia Virginia Brindis de Salas, retirado da obra *Pregon de Marimorena* (1952). Essa aproximação, sensível e profícua, será dada similarmente pela vontade de fazer imagem de ambas as poetas, procedimento esse que, na experiência poética, abre lugares congêneres, de correspondência, e de *passagem* da poesia (lugares esses que, reunidos, fazem-se comunitários, pois são lugares de comunhão das dessemelhanças poéticas).

Comunitarismo e poesia – outros procedimentos, novas dinâmicas

A(s) lógica(s) e o modo(s) de organização social apregoada e cristalizada ao longo da história, cujo teor marca-se, sobretudo, por um cientificismo hierarquizante e dualista, perpassam, até hoje, as relações dialéticas no âmbito do comum. Sob esse ponto de vista, o indivíduo é supervalorizado em detrimento da comunidade ou do meio em que se situa, sendo induzido a declinar uma atitude participativa ou cooperativa em seu local de atuação e vivência. De modo oposto, o senso de comunitarismo derivado de algumas comunidades africanas – e que atinge o seu ápice a partir de discursos de líderes e políticos de movimentos de países africanos no século 19, e também no século 20 –, apresenta como fundamento a ideia de que o eu se constrói “em relação”, portanto, o indivíduo é delineado e feito em comunidade, no coletivo, não sendo um fim e encerrado em si mesmo, mas sendo concebido como uma extensão diferida e atuante dentro de uma determinada “partilha” simbólica que representa a sua ambiência, a sua comunidade (GYEKYE, 2002).

Acerca dessa idiossincrasia, e no que se refere à noção comunitária, o intelectual, político e poeta Leopold Sedar Senghor (1964, p. 94), já afirmava que as sociedades negro-africanas apostavam e concentravam mais esforços na ideia de solidariedade e convergência do indivíduo e dos seus interesses com o seu meio, do que na autonomia improdutiva, independência egóica e isolamento desse sujeito perante a sua comunidade. Obviamente, essa condição não é generalizante ou mesmo uma característica de todos os grupos. Por essa razão, o aspecto comunal mostra-se no cerne das relações e dinâmicas diversas dessas sociedades, fazendo um contraponto à forte e a predominante tendência antropocêntrica que particulariza e dita os trâmites na suposta tradição “ocidental”.

Ainda nessa linha de pensamento, e em diálogo com as proposições de Senghor, o teórico e professor congolês Jean Bosco Kakozi Kashindi (2019, p. 19) atualiza, de certo modo, as compreensões envoltas nessa perspectiva comunitária, argumentando a favor de “uma humanidade includente e interdependente”, que se diferencia da vida instrumentalizada pelos aportes da razão ocidental moderna. Essa postura, que pressupõe uma releitura epistemológica da “solidariedade intergeracional” presentes em algumas e diferentes comunidades situadas no continente africano, alargaria o entendimento que se tem acerca da “vida relacional”. De acordo com Kashindi, uma práxis alinhada à ideia de vida relacional não apenas reforça e redefine a ideia de comunidade, mas também possibilita a composição de novas maneiras de se relacionar com outros seres humanos (em sua amplitude), promovendo, assim, “um encontro qualitativo com o outro” (2019, p. 20).

Esses encontros, por conseguinte, implicam na construção de novas políticas éticas. Essas políticas, de igual modo, não estão em discordância com as movimentações (est)éticas no campo das artes. Já há algum tempo, por exemplo, que a crítica de poesia contemporânea tem identificado a afetividade como um mote importante da cena poética contemporânea. Mas o desafio que as poéticas afro-brasileiras parecem propor ao quadro de produção nacional, como um todo, é de que forma o comunitarismo, que se difere conceitualmente do afeto, redimensiona a construção de redes poéticas entre Brasil e outros países da América Latina (principalmente, entre poetas negros/as situados/as nestes territórios). As noções e compreensões que postulam “o endereçamento”, “a citação”, e os “nomes próprios” (DI LEONE, 2014), todas muito caras para o debate da poesia recente, parecem pouco

suficientes, nesse momento, para entender a proliferação criativa irre-freável que caracteriza os escritos de alguns poetas afrodescendentes brasileiros. O mero exercício intertextual, em alguns casos, adquire a mesma significação de “partilha simbólica” identificada e realizada pelas práticas comunais. Isso significa que não há apenas interação semi-ótica entre textos e referências literárias de diferentes autores e autoras, mas há, de forma equivalente, um olhar comunitário sobre aquilo que é comum, ainda que com as suas divergências e especificidades.

De um modo muito particular, o que parece evidente nessa discussão é que a poesia contemporânea, especialmente de autoria afro-brasileira, tem movimentado e estabelecido novas demandas e dinâmicas de produção na América do Sul a partir de uma releitura, feita de modo consciente ou não, das noções comunitárias e da ética interdependente. O sujeito lírico, por sua vez, teatraliza a sua performance com base em outros princípios criativos, e entre estes, destaca-se uma poderosa “extensão de experiência convergente” capaz de conectar leitores, textos e vivências para além das fronteiras brasileiras, o que resulta em uma grande e diversa comunidade poética diaspórica, comunidade *sempre por fazer*.

Em entrevistas recentes, a poeta Eliane Marques acaba enumerando alguns autores e autoras que, de certo modo, rasuram expectativas convencionais, e se ocupam artisticamente de criar em desconformidade, o que faz com essa “amefricanidade”⁴ visível na bibliografia afetiva da poeta também ecoe, em maior ou menor intensidade, em sua produção escrita, embora isso também não seja uma prescrição estanque. A poeta também parece concordar com a ideia de uma presença enunciativa negra em seus poemas, mas parece não aprisionar os seus escritos sob a égide de uma “essencialização negra”, fantasmagoria que parece assombrar, de tempos em tempos, algumas proposições críticas de análise. Ora identificáveis, ora tratados como hipóteses que ecoam no ato de leitura, esses diálogos que a poesia de Marques estabelece com outras escrituras artístico-literárias não são dados de modo explícito, evidente; eles todos simulam uma transposição desobediente, uma interferência engenhosa disposta dentro de um jogo de atritos imagético-referenciais no texto.

4. Conceito formulado e utilizado por Lélia Gonzalez para propor a construção de uma nova epistemologia nas Américas. Noção apresentada no texto da autora *A categoria político-cultural de Amefricanidade* (1988).

Por isso, são analisados, substancialmente, os procedimentos poéticos advindos dessa vontade de fazer imagem, e a sua relação com os modos de estabelecer uma rede com outras poetas nas Américas. Interessa-nos, de sobremaneira, a postura da poesia frente à comunidade textual sul-americana. O que parece é que as poéticas afro-brasileiras contemporâneas de autoria de mulheres aproveitam esse traço do comunitarismo, e fazem uma releitura dessa particularidade, transformando-a em uma característica evidente das poéticas afro-brasileiras *hoje*. As encruzilhadas subjetivas e os diferentes pontos e modos de enunciação dessa poesia também são feitos nesses lugares de passagem, nessa saudação, reverência, e diálogo profícuo com outras poetas amerifricanas que, anteriores as poetas brasileiras, ou escrevendo no mesmo tempo, tomam espaço nessa ciranda, nesse batuque espontâneo que caracteriza uma comunicação ritual – pretendida, mas não programada, intencionada, mas não rígida. O senso de comunitarismo poético, nesse sentido, não se restringe apenas ao plano das citações e das interferências intertextuais.

Mas esse conjunto de textos, essa comunidade lírica, feita e estabelecida na diferença, mostra-se presente nos processos de publicação, de crítica, de editoração, de tradução, de intertextualidade, e de conexão outras ligadas à produção cultural e literária nesses países ao Sul da América. São produções e poetas que se encontram na e pela vontade de composição de imagem. Os lugares de passagem, resultado desse processo inventivo, são gestos de partilha, mas também de solidariedade, de construção mútua do fazer poético. Esses lugares encarnam, nos livros de poesia recente de poetas negras brasileiras, argentinas e uruguaias, por exemplo, um vasto e híbrido corpo da condição diaspórica. São sensibilidades em percussão – tem um som, uma rusga, um ruído, que é produto de um atrito, de um encontro, de um modo próprio de instituir redes, de interligar as tramas.

Poesia e as conexões Brasil-Uruguaí

Nascida na cidade de Santana do Livramento, no Rio Grande do Sul, na fronteira entre o Brasil e o Uruguai, Eliane Marques, além de poeta, é psicanalista, auditora pública, coordenadora da Escola de Poesia, ensaísta e colunista do jornal Zero Hora. É uma das vozes mais proeminentes e criativas da poesia contemporânea recente, tendo

publicado, até o momento, a obra *Relicário* (2009), o premiado e *se alguém o pano* (2015), e, recentemente, o poemário *o poço das marianas* (2021). Marques também traduziu e publicou a obra *Pregão de Marimorena* (2021), de autoria da poeta afro-uruguaia Virginia Brindis de Salas, e *O trágico em Psicandlise*, da psicanalista argentina Marcela Villavella. No âmbito cultural e artístico, já atuou como roteirista e atriz de curta-metragem, e tem uma destacada atuação no campo da poesia, por meio do trabalho e dos empreendimentos em prol da literatura realizados junto a sua “Escola de Poesia”, situada em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul.

Sobre a obra da poeta, o crítico e filósofo Ronald Augusto elucidada, no prefácio de *e se alguém o pano* (2015), que a linguagem poética de Eliane Marques complexifica a ideia de que “as tradições das diásporas africanas se resolvem em sincretismo edulcorado” (2015, p. 12), tendo em vista que a autora, para além do “estilo da revanche” que particulariza o livro, também parece incorporar na linguagem “o risco da deriva dos sentidos”. A experiência táctica, para além de solicitar modelos de leitura pouco cômodos, conforme destaca o crítico, também configura um procedimento estético-criativo que provoca as já avançadas discussões que tratam dos métodos de apropriação, leitura, e releitura na poesia brasileira recente. Com isso, e com a notável “vontade de fazer imagem” que transcorre as textualidades do referido livro, Marques se coloca como uma voz potente na cena poética nacional e, em simultâneo, atualiza os lugares de passagem da poesia do presente.

[...]
 um defeito na mola do calcanhares
 metidos no *compound*
 teu obi teu obi a toalha arrastada

okonkwo
 okonkwo

(MARQUES, 2015, p. 14)

No que diz respeito a poeta afro-uruguaia Virginia Brindis de Salas, outra autora a qual esse ensaio se dedica a analisar os escritos, é preciso explicitar, antes de se aventurar por sua biografia, a presença de usuais equívocos, conflitos e incertezas que rondam as informações

biográficas da poeta⁵. Logo, o foco da apresentação se volta para as particularidades de sua produção literária, bem como para a atuação da autora como figura precursora e dissonante na produção literária uruguaia.

Virginia Brindis de Salas teve um papel fulcral na consolidação de uma escrita negra uruguaia. Isso porque a poeta também atuou de forma ativa tanto no âmbito jornalístico quanto em organizações políticas, publicando os seus escritos em periódicos e impressos voltados para a coletividade negra ao lado de outros importantes autores uruguaiois (YOUNG, 2003). O seu posicionamento enquanto mulher negra, intelectual, e escritora, foi um divisor de águas nos círculos e nos espaços intelectuais da época. A poeta se projetava como uma importante voz da comunidade negra no Uruguai, e há estudos que atestam e defendem que a autora foi a primeira mulher negra a publicar um livro de poesia na América Latina, a exemplo do estudo do crítico Marvin A. Lewis, publicado em 1983.

Entre as obras de autoria de Virginia Brindis de Salas estão *Pregon de Marimorena*, cuja primeira edição data de 1946, e a segunda, de 1952, e *Cien Cárceles de Amor*, de 1949, além de textos dispersos publicados em periódicos e em antologias poéticas. O poema abaixo, intitulado “La hora de la tierra en que tu duermes”, e extraído da segunda edição de *Pregon de Marimorena* (1952), a poeta dedica a todos os poetas uruguaiois, e convida-os, por intermédio do tom assertivo e discursivo dos versos, a se afastarem de uma atitude contemplativa e reflexiva no ato de criação, provida de uma cegueira idealizadora da realidade. Ao invés de tentar mimetizar o impossível na escrita, estatizando-a, a poeta propõe que “se lance a palavra ao vento”, retirando-a de uma posição conveniente, passiva e contraída:

Es la hora del úe abajo
y aquí no hay napoleones
ni dianas abanderadas
donde rugieron cañones
y socavaron la tierra

- Um estudo acerca dessas inconsistências e desencontros em torno da biografia da poeta é realizado por Victor Andre Pinheiro Cantuário e Fabiana Pereira Marques no artigo “Virginia Brindis de Salas: notas em torno de uma biografia” (2020), publicado na Revista Revell. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/4840/pdf>. Acesso em 01 out. 2021.

7 cientos de miles de bombas
desprendidas en los aviones.

¿Dónde están los sentimientos?
Allá en los ríos que sangre
se echó a correr por sus cuencas.
Corre el vocablo en el viento.

Quítate la venda, quítate;
quítate la venda de tus ojos.

No dejes morir tu mente
que idealizó el pensamiento;
la hora trae su angustia
por mar y aire, ya es tiempo.

Quítate la venda, quítate.
Amigo todo es materia
y ella golpea a la puerta
de tu corazón herido
en esta hora tan cierta.

(SALAS, 1952, p. 24)

A vontade de fazer imagem é um procedimento estratégico-inventivo que se apropria do conteúdo histórico, literário e subjetivo a fim de transmutá-lo, torná-lo diferido, produzindo nele um abalo sistêmico. Esse recurso poético também denota um movimento, e produz uma ciranda de sensibilidades possíveis evocada pela textualidade, ciranda essa que enfatiza, no corpo do texto, um intermitente fazer-pensar sobre “a existência dos sentidos”, tal como expressa Jean Luc-Nancy em ensaio em que se dedica às questões do universo poético, intitulado *Fazer, a poesia* (2013).

No tecido e na matéria do poema, essa vontade de fazer imagem perpassa os níveis fônico, lexical, sintático e semântico. As imagens mobilizadas nos versos, portanto, são simuladas pelo sujeito lírico, mas nunca dominadas ou apreendidas completamente pelo leitor, pois a poesia parece acentuar o *jogo de imagens* como estratégia, tornando irreduzível o processo de composição imagética do texto. Nesse “lance de dados” da poesia, o acaso, tal como aludido por Stéphane Mallarmé em *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* (1897), nunca é abolido, e o texto poético solicita o manejo, a operação, e a construção de sentidos multívocos e nunca encerrados. A textualidade

poética, enquanto corpo vivo e indomável, se apresenta como o dispositivo que materializa esse provocar sensível, essa gestualidade crítico-criativa. Enquanto no poema, abaixo, de Eliane Marques a vontade de fazer imagem tem aura densa, pois se relaciona com o peso da suspeita; no poema de Virginia Brindis de Salas essa vontade tem a ver com caminhada, fluxo de eventos, ela suspende o peso impresso nas cenas do texto de Marques para fazer com que a vontade corra por entre os versos, dando a sensação de que está crescendo ao longo do poema.

Diz o poema:

Suspeita-se que sobre cada um dos ombros sacos de juta cheios de arroz branco suspeita-se que sobre cada um dos ombros tigela com água e pano de prato e a cristaleira que com tanta diligência e o serviço de chá com margaridas nas bordas suspeita-se que entre os dez dedos um caco de cerâmica portuguesa suspeita-se.

Não calçava chinelos. Não sofria castigos. Usava saia comprida de algodão bata encarnada e no coração de ferro em brasa o preço do crucifixo doado pela senhora.

Seu senhor é de beira.

Seu senhor é de tribeira.

Manda assim a quem apreendê-la que faça sua entrega.

A promessa é da lei para quem a acoutar.

A promessa é da boa paga para quem a devolver.

[...]

Soube-se que assim vai vai quase acocorada.

(MARQUES, 2015, p. 19)

Aberto sob o signo da incerteza acerca de um fato, evidenciado pelo verbo reflexivo “suspeitar”, as ações no poema de Marques parecem estar teatralizadas entre a promessa e a violência, entre o divino (“e no coração de ferro em brasa o preço do crucifixo doado pela senhora”) e o profano (“manda assim a quem apreendê-la que faça sua entrega”). A fuga instaura uma mancha no texto, e é dela que decorrem as ações e as movimentações do poema. Para além dos sacos de arroz carregados por essa entidade feminina, a conjunção aditiva “e”, que encadeia três orações – sem pausa ou respiro – em único verso, garante um clima abafado e de maior ritmo à estrofe, como se

já nos primeiros versos o tom da fuga fosse célere, e o peso da “tigelha com água e pano de prato” fosse compartilhado com o leitor: “vai vai quase acororada”, verso que consuma a cena de encerramento, é o resultado dessa pressão que vai sendo criada e sentida ao longo dos poema, pois de tanto peso, acorou-se, sendo este o peso da promessa, ou o peso da recompensa de quem “a devolve(r)”. Trata-se de uma alma não livre, uma vez que “não calçava chinelos”, característica que identificava, no período da escravidão mercantil, negros que ainda não havia sido libertos. Assim, “anagilda” segue descalça, sentindo a terra e as suas nuances, enquanto a espada da lei, pesando sobre os seus ombros, faz a estrutura óssea curvar. É acorandando a vontade, reduzindo a liberdade, e sendo retratada no tête-à-tête especulativo, que a “parda escura”, de “olhos de azulejo”, e de alma valiosa como uma louça portuguesa, vai seguindo, afastando-se da indecorosa presença senhoril (“e no pescoço de garganta dilatada o crucifixo de madeira bem usado contra a senhora”), e dessa promessa cujo sentido é o oposto da liberdade.

Destaca-se ainda o tom prosaico do texto, aliado a uma positividade lírica externa, que faz com que as imagens sejam alavancas por um olho que tudo vê. A ausência de *enjambement* na primeira estrofe acentua o tom pesado que prevalece durante todo o desenrolar dessa teatralização poética, e a segunda e a última estrofe, iniciadas pela expressão de teor descritivo “mão de milho e marulho” tentam conciliar as duas perspectivas conflitantes durante todo o texto: o rompimento e a mudança inquieta advinda do marulho, e a condição limitada e de vida sistêmica procedida do trabalho com o milho.

De forma diferida, e apostando na fluidez e no acúmulo dos fatos, o poema de Virginia Brindis de Salas, por seu turno, apresenta um ponto de vista e uma vontade de imagem que se afastam um pouco do interior da vida e da cena cotidiana, para acontecer “à margem” do continente:

À MARGEM AMERICANA

Quantos anos vieram molhar meus pés
as águas salobras
que bordeiam a margem americana.
A carne de meu corpo
banhada em água irmã
batismo desse rio
que como o mar se alarga

para buscar na margem
da América, sua rota larga.
Quantos barcos de passagem pelo recôncavo
e pela praia
abriram, desmesurados
grandes olhos
e entre o canto de marinheiros em sua popa
a toda a margem do istmo saudaram.
Minha pele queimada, que quiseram beijar,
ébria de sóis matinais
se submergiu mar adentro
saturada de saís
e de encontros.
Vamos pela margem
desta América indígena e mulata
no sentido da vereda
que a tudo mata.

O peito forte e os braços sempre abertos;
macho e fêmea;
multidão, barcos e portos;
e uma bandeira
de uma cor só
inflada ao vento;
e o povo nos barcos
bombordo e estibordo
com seus troncos desnudos
tingidos de sangue como escudo.
Que o peito inflame
a paz redentora
e diga a todos: vão agora;
que nosso sangue se derrame
sem demora.
Filhos do solo americano
brancos e negros irmanados;
tomem meu corpo,
gostem do sabor da minha carne negra;
quebrem o espanto da gruta do medo
que sua carne encerra!
Sejam novos Prometeus;
venham como Espártaco
que América em seu nervo
desata suas canções
que dizem os desejos
de um mundo amplo, novo,
suas novas rebeliões!

Quero pousar meu pé negro
na margem dos lares
da América, infinita
e vê-la que do solo
se levanta
em suas oficinas,
suas fábricas,
suas minas
e de um formidável pulmão
de vozes femininas,
que aperta o fole
com mãos masculinas,
ouvir a canção
nos caminhos e no molhe,
plena de redenção,

(Tradução de Anelise Freitas, Ma Njanu e Marcela Batista)⁶

O tom de indagação, na primeira estrofe, marcado pelo pronome indefinido “quantos”, anuncia esse acúmulo de memórias que constitui o texto. À medida que o poema se desenvolve, esse tom vai se transformando, passando do viés interrogativo (estrofe 1), para a assertividade confessional (estrofe 2) até ser transmutado em um “querer” ilimitado, caracterizado, principalmente, pelo uso dos verbos “Quero”, “levanta”, “aperta” e “ouvir”, todos remetendo, aqui, a ideia de corporalidade presente, consciente, que inicialmente “molha os seus pés na água”, procurando conexões que expliquem a si e a sua história, até o momento em que essa corporalidade atinge “a sua redenção plena”, chegando no caminho que a leva para o lar, para o laços de sua pertença.

As formas as quais cada uma das vozes líricas nos poemas encontram e fazem o seu lugar de passagem, também podem ser entendidas como uma metáfora para compreender as rotas e os trajetos da poesia do presente. A vontade de fazer imagem singulariza o trabalho de ambas as poetisas, tendo em vista que ambas complexificam, em suas textualidades, a ideia de uma busca, de uma passagem de um ponto a outro. Ao mesmo tempo, o leitor encontra, no corpo dos

6. Virginia Brindis de Salas, por Anelise Freitas, Ma Njanu e Marcela Batista. *Revista Escamandro*. Disponível no link: <<https://escamandro.com/2020/05/26/virginia-brindis-de-salas-por-anelise-freitas-ma-njanu-e-marcela-batista/>>. Acesso em: 2 set. 2021.

poemas, essa encruzilhada de referências históricas e intertextuais do imaginário simbólico, mas não só: o que se eleva, maiormente, é um desejo de memória muito particular, muito íntima, memória essa que humaniza o eu-lírico e o instante do poema. Trabalhando com imagens não apenas na dimensão da condição negra, mas superando essas demarcações, a vontade de fazer imagem, tanto em Eliane Marques quanto em Virginia Brindis de Salas, pode ser entendida como uma vontade de congregar, embaixo do mesmo guarda-chuva, uma comunidade sul-americana – que, no corpo do poema, se encontra e se enlaça, fazendo, assim, da experiência *incomum*, uma experiência comum a todas.

Referências

- DE SALAS, Virginia Brindis. *Pregón de marimorena*: (poemas). Montevideo: Sociedad Cultural Editora Indoamericana, 1952.
- FREDERICO, Grazielle; MOLLO, Lúcia Tormin; DUTRA, Paula Queiroz. “Eu escrevo porque não sei fazer tranças”: entrevista com Eliane Marques. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, p. 271-275, 2017.
- GYEKYE, Kwame. Person and Community in African thought. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). *The African Philosophy Reader*. New York: Routledge, 2002, p. 297-312. Tradução para uso didático por Thiago Augusto de Araújo Faria
- KASHINDI, Jean Bosco Kakozi. Ubuntu como crítica descolonial aos Direitos Humanos: uma visão cruzada contra o racismo. *Ensaios Filosóficos*, v. 19, 2019.
- LEONE, Luciane di. *Poesia e escolhas afetivas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- LEWIS, Marvin A. Our race: modern afro-uruguayan poetry. In: *Afro-Hispanic Poetry, 1940-1980: from slavery to “Negritud” in South American Verse*. Columbia, MO: University of Missouri Press, 1983. p. 9-45.
- LOBO, Luiza Leite Bruno. *Crítica sem julzo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- NANCY, Jean-Luc. Fazer, a poesia. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 15, p. 414-422, 2013. Tradução de Letícia Della Giacoma de França, Jainaina Ravagnoni.

- MARQUES, Eliane. E se alguém o pano. Porto Alegre: Após Coup, 2015.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e Crise*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.
- PEREIRA, Edmilson de Almeida. Negociação e conflito na construção das poéticas brasileiras contemporâneas. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.º 31. Brasília, janeiro-junho de 2008, pp. 25-52.
- YOUNG, Caroll Mills. The unmasking of Virginia Brindis de Salas: Minority Discourse of Afro-Uruguay. In: DECOSTA-WILLIS, Miriam (Ed.). *Daughters of the Diaspora: Afro-hispanic writers*. Kingston: Ian Randle Publishers, 2003. p. 11-24.

Sentidos de comum nas poéticas transfronteiriças de Wilson Bueno e Cecília Vicuña

Eleonora Frenkel Barretto (UFSC)¹

*Rios e abismos não demarcam fronteiras:
são caminhos*

JOSELY VIANNA BAPTISTA, *Fruto estranho*, videopoema, FLIP, 2018.

Entre-línguas : entre-rios

O filme Guatahá (2014), dirigido por Clarissa Knoll, narra os vestígios da história do povo Guaraní nos últimos 50 anos na região da tríplice fronteira. Um dos indígenas retirados de sua aldeia (Ocoy-Jacutinga) pela inundação provocada com a construção da Usina Hidroelétrica de Itaipu, na década de 1980², apresenta sua perspectiva sobre a configuração daquele território: com um galho de árvore, desenha na terra um círculo e, dentro dele, duas linhas que se cruzam e representam o encontro do rio Paraná e do rio Iguazu. Ali, diz ele, “para nós, não tem fronteira”. Naquele ponto, alguém disse um dia: isto é Brasil, isto é Argentina, isto é Paraguai. Diversos conflitos bélicos entre as nações brancas impuseram barreiras (*limes*) onde haveria soleiras (*limen*), ou, fronteiras onde haveria caminhos.³ Com a inundação das terras pelo rio Paraná, para a criação da usina de Itaipu, mais uma

1. Graduada em Ciências Sociais (UNICAMP), Mestre em Estudos da Tradução (UFSC), Doutora em Literatura (UFSC). É docente no DLLE/ UFSC.
2. Em total, foram 47 aldeias inundadas (9 do lado brasileiro e 38 do lado paraguaio). Antes da criação de Itaipu, famílias em diversas aldeias podiam circular pelo rio e passar do Brasil para o Paraguai livremente. Ver: <https://damwatchinternational.org/pt-br/barragem-de-itaipu-a-luta-do-povo-ava-guarani-continua/>
3. Cacciari explica que “o *limen* é a soleira, que o deus Limentinus guarda, o passo através do qual se penetra em um domínio ou se sai dele. Através da soleira, somos acolhidos ou eliminados. Ela pode se dirigir ao ‘centro’, ou abrir para o limite, para aquilo que não possui forma ou medida, ‘onde’ fatalmente nos perderíamos. *Limes* é, ao invés, o caminho que circunda um território, que engloba sua forma. Sua linha pode ser oblíqua, por certo (*limus*), acidentada, todavia, ela equilibra, de uma certa forma, o perigo representado pelas soleiras, pelos passos, pelo *limen*” (CACCIARI, 2005, pp. 13-14).

vez, o rio por onde circulavam famílias de distintas comunidades entre Brasil e Paraguai, deixava de ser caminho para ser linha divisória, além de deixar de ser terra para habitar e plantar.

É pensando na constituição de lugares onde se estabelecem convívios e conflitos entre os seres, onde a vida em comum se desenvolve, onde os contatos e as tensões se revelam, que trago à baila as poéticas transfronteiriças de *Mar Paraguai* (1992), narrativa de Wilson Bueno, e *I tu* (2004), livro de poemas de Cecília Vicuña. Em ambos os casos, há escrituras que transgridem as fronteiras dos monolinguismos nacionais. Ao apresentar a narrativa de Bueno, escrita num “portunhol malhado de guarani” (PERLONGHER, 1992, p. 8), Perlongher diz que seu mérito reside “nesse entre-línguas (ou entre-rios) que passa a funcionar como uma “espécie de língua menor (diriam Deleuze e Guattari), que mina a impostada majestosidade das línguas maiores” (PERLONGHER, 1992, p. 10-11).

Deleuze e Guattari disseram que “uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” e que a primeira de suas características é que, “nela, a língua é afetada de um forte coeficiente de desterritorialização” (DELEUZE e GUATTARI, 2017, p. 30). Nesse território do *Mar*, as línguas se escrevem como erro umas das outras; errância ou movimento onde os corpos-línguas se encontram em tensão por caminhos não definidos, tocando-se e afastando-se, aproximando-se em suas homônimas e diferenciando-se em suas singularidades. O guarani, língua historicamente banida da pretensa unidade nacional, é essencial e constitutivo na malha, na trama, desse tecido-escritura que começa se perguntando sobre os fundamentos da linguagem humana, *ñ’ẽ*, a palavra-alma que, na cosmogonia guarani é a porção divina da alma que se encarna no ser humano, uma vez engendrado, e que se aplica também ao cantar das aves ou aos sons de alguns insetos. Como explica León Cadogán, “*en guaraní común ñ’ẽ significa lenguaje humano, aplicándose también al cantar de las aves, chirriar de algunos insectos, etc. En Mbyá, aplicase al ruido de insectos, aves y animales*” (CADOGÁN, 2014, p. 27). Não é apenas a fronteira entre as línguas, mas também as fronteiras entre o humano e o não-humano que se transgridem aqui.

I tu (2004), de Cecília Vicuña, nasce, conta a escritora, da palavra *Instan*, um cognato potente que revela origens comuns e singularidades diversas na língua espanhola e inglesa. Algo que em quíchua se chama *hatunsimi*, uma palavra prenhe, da qual saem muitas palavras.

Ao perceber essa potência, Vicuña cria o poema em uma língua não-língua que resulta da combinação de diversas línguas:

El i tu nace del Instan y el Instan empezó como una palabra ondeada, una ola que caía en mi cuaderno nocturno. Se abrió y me invitó a entrar. El libro es el viaje al interior del instan.

De inmediato comprendí que su lengua [a do poema] no era ni español ni inglés, si no un lenguaje intermedio, ‘legible’ o ‘ilegible’ desde los dos. Un puente verbal igualmente inexistente y posible en los dos. ‘El verbo instar, urgir, presionar, rogar y exigir, aparece en español en 1490.’ ‘Súplica o petición. Urgir la pronta ejecución de una cosa.’ (Real Academia Española.)

En inglés ‘instar’ significa ‘forma o figura’, ‘to stud with stars’ (llenar de estrellas) o ‘to be evenly balanced, to stand upon.’ También designa el estado larval de un insecto durante la metamorfosis. (Webster Third New International Dictionary.)

Un cognado potens!

Un puente hacia la memoria de un origen siempre potencial, un instante de disolución y creación a la vez.

Una adivinanza que se abra y desdobra para dar lugar a una más.

Instan eran hatunsimi, una ‘palabra preñada, que salen muchas de ella.’ (Diego González Holguin, Vocabulario de la Lengua General de Todo del Peru, llamada Lengua Quichua o del Inca, Cuzco, 1608.) (VICUÑA, 2004, p. 34)

“*El poema cognado*” explora a “*hermandad de los ritmos*”, possíveis origens comuns de palavras em espanhol, inglês, quíchua, latim, que remontam a memórias partilhadas como espécie humana e buscam possibilidades de conjugar e conversar: “*Con jugar dice, no sub yugar*”. “*El uni verso/desesa/con/versar*.” (VICUÑA, 2004, p. 24). Em forma de pergunta e proposição, as anotações *del diario* apontam: “*La lengua es el sueño de la con vivencia y la hermandad? O el deseo formando una po-ética del intercambio y la reciprocidad?*” (VICUÑA, 2004, p. 29). As perguntas remetem a reflexões sobre a linguagem poética como um terreno para a busca do comum e da partilha na percepção da alteridade: “*Vi que volvía a los poemas centrados en un conato, como en una fugacidad, buscando en ellos el fundamento de una otredad./Un modo de ser en la lengua, atendiendo a la lengua dentro de la lengua, una sintaxis com unal*” (VICUÑA, 2004, p. 28).

A narrativa de Bueno e a poesia de Vicuña fazem pensar no procedimento de hibridização (hibridismo ou cruzamento) destacado por Haroldo de Campos na leitura do barroco latino-americano. As recombinações de Camões, Góngora e Quevedo, o português híbrido, salpicado de espanhol, e a incorporação de africanismos e indianismos por Gregório de Matos, ou, as vozes negras e indígenas na poesia de Sor Juana Inés de la Cruz. Ambos apresentados por Campos como exemplos de uma “prática dialógica de expressar o outro e expressar-se através do outro, sob o signo da diferença” (CAMPOS, 2011, p. 125), modos de “encarar a alteridade” e provocar uma “experiência vertiginosa na quebra de fronteiras” (CAMPOS, 2011, p. 131).

À parte as considerações que se podem fazer quanto à noção de hibridismo,⁴ o ponto a destacar é que os jogos poéticos criados por Bueno e Vicuña, na esteira desse barroco diferencial latino-americano, exploram uma linha tênue que delimita o lugar da língua própria, tornando-a penetrável e, mais do que isso, pensável somente através do contato e da diferença com a língua-outra. Nesse sentido, a reflexão de Cacciari sobre o confim, o extremo que define o lugar [da língua própria] e que o faz somente no contato entre os corpos [línguas outras]; esse lugar tem como limite “o ponto ou a linha onde ele entra em relação com o outro de si, onde ele ‘se oferece integralmente ao contato com o outro’” (CACCIARI, 2005, p. 16).

Mar paraguaio se oferece como um jogo de jogar com a criação das palavras, com os desdobramentos da linguagem, com a criação de mundos, com as identificações e diferenças: “Esto relato solo quer y deseo sê-lo uno juego-de-jugar: como los dioses en el principio, en

4. “Embora Canclini (2003, p. xviii) destaque que ‘hibridação não é sinônimo de fusão sem contradições’, o conceito é definido pelo crítico como ‘processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas’ (CANCLINI, 2003, p. xix). [...] Na análise de Rivera Cusicanqui, a hibridação não daria conta da tensão e dos conflitos, criando uma falsa perspectiva de harmonia. Sua proposta é pensar a noção de *ch’ixi*, que sugere a coexistência em paralelo de múltiplas diferenças culturais que não se fundem, mas se antagonizam ou se complementam. [...] ‘Lo ch’ixi constituye así una imagen poderosa para pensar la coexistencia de elementos heterogéneos que no aspiran a la fusión y que tampoco producen un término nuevo, superador y englobante’ (RIVERA CUSICANQUI, 2010, p. 7). Trata-se de uma forma de conjugar o mundo indígena com seu oposto, sem nunca misturá-lo com ele” (FRENKEL BARRETO, 2001, pp. 23-24).

el tupã-karai, antes del des-principio de todo, los dioses y su lance de dados, su macabro inventar, oguera-jera, esto mundo achy: como un juego-de-jugar: ñeẽ” (BUENO, 1992, p. 35-36). Tupã-Karai se opõe e se completam, assim como as línguas que compõem a “enredada tela-raña” (BUENO, 1992, p. 32) do relato se mostram em tensão e resolução, em um jogo que é também sonoro, que provoca reverberações da língua estranha na própria e cria tempos de escuta da alteridade.

O jogo de Vicuña remonta ao palabrarmas: “*labrar palabras como quien labra la tierra es la única arma permitida*” (VICUÑA, 2005, p. 20); abrir palavras, armar e desarmá-las, desenvolver seus sentidos e significações desdobrando suas partes constitutivas e fazendo novas associações verbais.⁵ “*Palabrar más o palabrír/es armar y desarmar palabras/para ver qué tienen/que decir*” (VICUÑA, 2005, p. 54). Escutar as palavras e buscar a ação da comunicação: “*COMún ÚNICA acCIÓN*” (VICUÑA, 2005, p. 67). Imaginar que a comunicação passa pela escuta, “*Comunicarnos es escuchar*” (VICUÑA, 2005, p. 105), e pensar o que essa escuta revela sobre o ser com:

La palabra pone al lado lo conocido y por conocer

CON o SER

ser con

El ser palabra para ser con,

dialoga

o qué dice la palabra del ser

es lo que vamos a conocer.

(VICUÑA, 2005, p. 87)

O jogo de palavrar cruza as fronteiras de uma língua à outra, alinhavando-as em um mesmo e múltiplo tecido: “*Voy a tejer/mis tres/ lenguas away*” (VICUÑA, 2004, p. 20). E busca nesse diálogo entre o que é palavra e o que não é em uma língua e na outra, o espaço comum, o espaço do ser com de suas singularidades:

5. Vicuña se inspira na prática poética vigente na Índia do século V, o nirukta, que “explica las palabras desarrollando los sentidos en sus partes constitutivas y las asociaciones verbales que pueden ayudar a fijar en la memoria el contenido de la palabra y los diversos aspectos de la idea que esta significa.” (VICUÑA, 2005, p. 20)

*Dialogar con lo que no es palabra al interior de las palabras crea la unión.
El espacio com
ún
El ser del com*

(VICUÑA, 2004, p. 21)

No livro *Viver entre línguas*, Sylvia Molloy apresenta um relato chamado “Território”, onde conta que o colégio onde estudava na infância estava dividido em duas metades: inglês pela manhã e espanhol no período da tarde. “Cada idioma tem seu território, seu tempo, sua hierarquia” (MOLLOY, 2018, p. 15). Se uma aluna falasse em espanhol no período da manhã e fosse pega pela professora, seria castigada; curiosamente, se alguém falasse inglês no período da tarde, ninguém se importava. Por um lado, a mescla entre os idiomas não é permitida; cada um deveria preservar sua “pureza”; por outro lado, a invasão do tempo do inglês, língua do prestígio, pela língua espanhola, neste caso, a língua doméstica, seria mais duramente repreendida.

Linguagem e heterotopia

O que representa a transgressão operada pelas mesclas de línguas nas poéticas de Bueno e Vicuña? A contaminação e o contágio de uma língua pela outra, a percepção das identificações nas diferenças, a desoperação da linha divisória que separa e hierarquiza os territórios. O atravessamento de fronteiras entre as línguas e a horizontalização de suas relações se faz mais potente quando pensamos que línguas originárias historicamente banidas,⁶ como o guarani e o quíchua, desterritorializam línguas colonizadoras que se fizeram hegemônicas.

- Os mandatos de proibição do uso de línguas indígenas se sucedem ao longo do período colonial. Em 1770, o rei Carlos III ordena a interdição do uso de qualquer idioma indígena, a fim de extingui-los e impor o monolinguismo castelhano nas colônias espanholas. Na colônia portuguesa, o *Diretório dos Índios*, elaborado em 1755, e vindo a público em 1757, determina que “será um dos principais cuidados dos Diretores, estabelecer nas suas respectivas Povoações o uso da Língua Portuguesa, não consentindo por modo algum, que os Meninos, e as Meninas, que pertencerem às Escolas, e todos aqueles Índios, que forem capazes de instrução nesta matéria, usem da língua própria das suas Nações, ou da chamada geral; mas unicamente da Portuguesa” (GAMA, 1997, n.p).

A reverberação de vozes nessas línguas menores e sua urdidura na escrita provocam a criação desses lugares de liberdade, ou, esses não-lugares para o encontro, como lemos em *I tu*: “*Un no-lugar para el encuentro, la palabra se esfuma y queda la conexión un continuo desplazamiento, una transformación*” (VICUÑA, 2004, p. 20).

Assim como a mistura entre o inglês e o espanhol no relato de Molloy cria uma “espécie de língua particular” (MOLLOY, 2018, p. 16) falada entre irmãs, quando os olhares repressivos no ambiente escolar ou familiar não se voltam contra elas, o encontro de diversas línguas na poesia de Vicuña configura esse lugar de liberdade, que comporta a utopia de uma vida comunal, onde o comum não é a identidade, mas a diversidade:

*Imaginar la vida, y no la destrucción, actuar por un instante como un ser in divi dual
com unal, sería el salto cuántico de la humanidad, escoger continuar, el tenue tejido del con. Puerta y umbral, saliva de las estrellas, chirikó yetaakú
El hallazgo del paraíso co-incidirá con el hallazgo de un lenguaje*
(VICUÑA, 2004, p. 29)

Em *Mar paraguaio*, a ausência de idiomas que se anuncia na notícia inicial da narrativa e que a coloca como pura “vertigen de la linguagem” (BUENO, 1992, p. 13) também reivindica esse lugar das águas, “sin limite ni frontera” (BUENO, 1992, p. 25), e esse espaço da literatura que, segundo Bueno, “pode ser o máximo de liberdade que desfrutamos sobre a Terra” (BUENO, 2018, p. 212).

Como diz Barbara Cassin, “*lenguas diferentes dibujan en el fondo mundos diferentes*” (CASSIN, 2014, p. 9), visões de mundo diferentes e, ao contrário da perspectiva colonialista e etnocêntrica, como a dos gregos antigos que seriam “orgulhosamente monolíngues” (CASSIN, 2019, p. 27) e cuja língua própria era entendida como a razão e a verdade; ou, como o indica a carta que escreve Cristóvão Colombo aos reis portugueses, onde afirma: “Se Deus assim o quiser, no momento da partida levarei seis deles [indígenas nativos] a Vossas Altezas, para que aprendam a falar” (Colombo *apud* Todorov, 2010, p. 42).⁷

7. Todorov diz que “estes termos chocaram tanto os vários tradutores franceses de Colombo que todos corrigiram: ‘para que aprendam nossa língua’” (TODOROV, 2020, p. 42).

Ao contrário dessas perspectivas, as poéticas plurilíngues de Bueno e Vicuña apontam a pensar como esses diversos mundos-línguas entram em contato.

Lidas com as reflexões de Nancy sobre o ser-singular-plural, essas poéticas criam esse lugar de participação das línguas, das vozes, dos gêneros, dos tons, que constitui a literatura, e que expõe a linguagem como potência de um corpo de tocar outro corpo, de tocar-se (cf. NANCY, 2006, p. 108). Segundo Nancy, “*Literatura quiere decir: el ser-en-común de lo que es sin origen común, pero originariamente en-común, o con*” (NANCY, 2006, p. 106). Nessa perspectiva, o mundo não tem outra origem que não seja a singular multiplicidade de origens, ou seja, cada ser é uma origem singular que existe apenas em co-participação, numa partilha plural do espaço-tempo. A ontologia do ser é a ontologia do ser uns com os outros, uma ontologia como socialidade: “*El co-ser del ser*” (NANCY, 2006, p. 51).⁸ A singularidade, por sua vez, não é igualdade nem identidade genérica, “*nunca identidad, siempre identificaciones*” (NANCY, 2006, p. 82); e “*cada singularidad es otro acceso al mundo*” (NANCY, 2006, p. 30), essa é a estranheza constitutiva da co-existência: todo ser-singular-plural constitui uma origem estranha à outra e essas origens diversas devem ser-com, devem coexistir.

A coexistência das línguas diversas nas poéticas de Vicuña e Bueno remete a essa singularidade-plural exposta na linguagem, que não se percebe como unidade e sim como multiplicidade: “*No hay ‘el’ lenguaje, sino lenguas y hablas, y voces, una participación originariamente singular de las voces sin la que no habría ninguna voz*” (NANCY, 2006, p. 101). O que se expõe é o “com” das línguas, é a percepção de que uma língua não é o que é se não está nessa relação com as outras línguas. Como diz Nancy:

Una palabra no es lo que es sino entre todas las palabras, y una lengua no es lo que es más que en el ‘con’ de las lenguas. El lenguaje está esencialmente en el con. Todo habla es simultaneidad de dos hablas, por lo menos, la que se dice y la que se escucha – aunque sólo sea por mí mismo –, es decir, aquella que se re-dice. (NANCY, 2006, p. 102-103)

8. Nancy propõe uma reflexão para “*rehacer la ontología fundamental [...] a partir del singular plural de los orígenes, es decir, a partir del ser-con*” (NANCY, 2006, p. 42).

E o que se explora é a potência de um corpo-língua de tocar outro corpo-língua e nessa mobilidade dos corpos-línguas delinear o lugar como um *topos* movente que se constitui na relação. Esse *topos* não se confunde com uma “ideia a priori de espaço” (CACCIARI, 2005, p. 16), como um continente ou um vaso ou um território nacional fortificado e excludente. Como diz Cacciari (2005, p. 16): “Passo a passo o lugar se define no *con-fim* do contato, entre os corpos, onde cada um é, ao mesmo tempo, conteúdo e continente, limitante e limitado”.

O toque que aproxima e diferencia as línguas na trama do texto detona um processo de desclassificação do lugar e de abertura da linha demarcatória que o define, expondo-a como *limen*, esse “passo através do qual se penetra em um domínio ou se sai dele” (CACCIARI, 2005, p. 14). *Mar paraguaio* e *I tu* desmantelam as fronteiras da literatura brasileira e chilena, ao criarem esse *topos* onde as unidades dos monolinguismos nacionais são permeadas por uma diversidade de vozes, ao serem escritos desde o exílio, a expatriação física, a desterritorialização da linguagem.

O lugar poético que se delinea como co-participação de línguas e vozes pode ser pensado, com Foucault (2013), não como u-*topos*, ou, não-lugar, mas como hetero-*topos*, lugar outro, contraespaço, lugar de contestação onde se busca enfrentar a centralização e homogeneização colonialistas e globalizantes. A passagem da utopia para a heterotopia pode nos ajudar a superar a ideia do imaginário como inalcançável e pensar a imaginação como potência de criação de realidades. As heterotopias são “lugares reais fora de todos os lugares” (FOUCAULT, 2013, p. 20).⁹ No plano da escritura, coloca-se a poesia como ritualização da linguagem e criação de contradiscursos, que buscam outras ordens de classificação, outros critérios de pertencimento, onde o lugar próprio não se defina pela exclusão do outro, mas onde o próprio do lugar sejam os contatos com os outros, es outros.

9. “Foucault explica que ‘o que de mais essencial existe nas heterotopias’ é que ‘elas são a contestação de todos os outros espaços’ e que haveria duas maneiras de exercer essa contestação: ‘criando uma ilusão que denuncia todo o resto da realidade como ilusão’ ou ‘criando outro espaço tão perfeito, tão meticuloso, tão bem disposto quanto o nosso é desordenado, mal posto e desarranjado’ (FOUCAULT, 2013, p. 28). [...] O espaço poético de *I tu* seria esse “espaço outro” onde “o ser do com” – a essência do ser como coessência – se daria, enfrentando todos os espaços de individualismo, autoritarismo, dominação, subjugação” (FRENKEL BARRETTO, 2019, p. 418).

O *topos* poético que exhibe na linguagem a potência de um corpo de tocar outro corpo se expande das páginas do livro para a vocalização. Na leitura desacomodada pelo estranhamento da linguagem coloca-se o desafio de encontrar a dicção das línguas estrangeiras em contato. Uma leitura em voz alta potencializa a criação do espaço e do tempo da escuta das diversas vozes. Ao não reconhecer, *a priori*, o significado de algumas palavras em línguas estrangeiras, o/a leitor/a é desafiado/a a um contato sonoro com o texto. Como diz Nancy, o visual é mimético, enquanto o sonoro é metéxico, “*del orden de la participación, el reparto o el contagio*” (NANCY, 2007, p. 27), de modo que o espaço-tempo da leitura se constitui como um *topos* para a partilha e o contágio com o singular-plural da existência. As poéticas de *I tu* e *Mar paraguaio* podem ser pensadas como convites à escuta de vozes,¹⁰ como aberturas a um sentido possível, cujo sentido é a provocação de sentidos. Como desenvolvi em um artigo dedicado à “poética do ser-com” em *I tu*: “A leitura como escuta implica a disposição ao toque, ao atravessamento do corpo pela vibração de palavras que se fazem musicais, por não se entender a língua estrangeira ou por serem jogos sonoros e gráficos” (FRENKEL BARRETTO, 2009, p. 427). Na construção de heterotopias, valeria pensar em contraespaços de contestação da cultura grafocêntrica e da leitura solitária e silenciosa. Há vários exemplos de performances poéticas em culturas não ocidentais, onde a vocalização de sons tem como principal objetivo a garantia de uma participação coletiva, sem a preocupação central na significação de palavras.¹¹ Esta seria uma possibilidade de pensar a leitura dos textos transfronteiriços de Bueno e Vicuña, onde a escuta, a percepção sonora e sensível da alteridade se faça possível e se sobreponha à necessidade de compreensão ou de conversão.

10. Paul Zumthor (2007, p. 87) propõe pensar “a leitura do texto poético como escuta de uma voz”.
11. Como o exemplo da performance das canções-cavalo navajo, citado por Rothenberg (2006, p. 59): “pede a cada pessoa presente para seguir o cantor até o ponto máximo que ele consiga. [...] Aqueles que não conseguem, de modo nenhum, seguir as palavras podem compor seus próprios sons vocais – qq coisa, na verdade, que garanta uma participação”.

Referências

- BAPTISTA, Josely Vianna. *Roça barroca*. São Paulo: SESI SP Editora, 2018.
- BUENO, Wilson. *Novelas marafas*. Montevideú: La Flauta Mágica, 2018.
- BUENO, Wilson *Mar paraguaio*. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- CACCIARI, Massimo. Nomes de lugar: confirm. Tradução de Giorgia Brazzarola. *Revista de Letras*, São Paulo, 45 (1): 13-22, 2005.
- CADOGÁN, León. *Ayvu Rapyta*. Textos Míticos de los Mbyá-Guarani del Guairá Capítulos I, II y XI. Espanha: Epopeteia, 2014.
- CAMPOS, Haroldo. Tradição, tradução, transculturação: o ponto de vista do ex-cêntrico. In: CAMPOS, Haroldo. *Da transcriação. Poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.
- CANLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. Tradução de Heloísa P. Cintrão. SP: EDUSP, 2003.
- CASSIN, Barbara. *Elogio de la traducción: complicar el universal*. Tradução de Irene Agoff. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2019.
- CASSIN, Barbara. *Más de una lengua*. Tradução de Vera Waksman. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura*. Tradução Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2017.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Tradução de Salma Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013. Posfácio de Daniel Defert.
- FRENKEL BARRETTO, Eleonora. Cecília Vicuña, o baile de los chinos e as sementes ancestrais de futuro, *Linguagem & Ensino*, Pelotas, v. 24, n. 1, p. 13-28, jan.-mar. 2021. Disponível em: file:///C:/Users/ULTRAB~1/AppData/Local/Temp/20285-71090-2-PB.pdf (Acesso 11/11/2021)
- FRENKEL BARRETTO, Eleonora. Poética do ser-com em *I tu*, de Cecília Vicuña: provocações para a tradução do estrangeiro em performance. *Gragoatá*, Niterói, v.24, n. 49, p. 413-431, mai.-ago. 2019. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/34105/22227> (Acesso 11/11/2021)
- GAMA, Filipe Joseph da. “Diretório dos índios”. In: ALMEIDA, Rita Heloísa de. *O diretório dos índios: um projeto de “civilização” no Brasil do século XVIII*. Brasília: Editora UnB, 1997. Disponível em: <https://>

- www.nacaomestica.org/diretorio_dos_indios.htm (Consultado 09/09/2021).
- KNOLL, Clarissa. *Guatahá*. São Paulo: Saracura filmes, 2014.
- MOLLOY, Sylvia. *Viver entre línguas*. Tradução de Mariana Sanchez. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2018.
- NANCY, Jean-Luc. *A la escucha*. Tradução de Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- NANCY, Jean-Luc *Ser singular plural*. Tradução de Antonio Tudela Sancho. Madri: Arena Libros, 2006.
- PERLONGHER, Néstor. Sopa paraguaia. In: BUENO, Wilson. *Mar paraguaio*. São Paulo: Iluminuras, 1992, pp. 7-11.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.
- ROTHENBERG, Jerome. *Etnopoesia no milênio*. Tradução de Luci Collin. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2006.
- TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- VICUÑA, Cecilia. *I tu*. Buenos Aires: Tse Tse, 2004.
- ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa P. Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Situações da poesia frente à necropolítica: o luto pelos/as mortos/as e a defesa dos/as matáveis

Felippe Nildo Oliveira de Lima ¹

Introdução

O presente artigo apresenta de forma breve algumas considerações oriundas de pesquisa de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, entre 2019 e 2021, e intitulada *Poéticas da carne: a necropolítica no encaço da poesia contemporânea brasileira*. A referida dissertação foi construída com base na leitura e na análise crítica de 9 poemas presentes em duas antologias poéticas da revista *Cult* lançadas em 2019: *Poemas para ler antes das notícias* (com organização de Alberto Pucheu) e *Quando a delicadeza é uma afronta* (com organização de Tarso de Melo). A priori, nos momentos iniciais da pesquisa de mestrado, o contato com ambas as produções objetivou observar as principais tônicas estéticas e políticas que têm atravessado as vozes poéticas contemporâneas atuantes na última década do contexto literário brasileiro. A partir dessa leitura mais geral, que se debruçou sobre 63 poemas de diferentes lugares e perspectivas autorais, a vivência da poesia com o real e sua esmagadora violência corriqueira despontou como uma importante chave de leitura capaz de aproximar diferentes sujeitos poetas/poéticos em torno da crítica à barbárie, inserindo as antologias no “mundo sangrento da realidade traumática” (GINZBURG, 2010, p. 22).

Os 9 textos estudados buscam acender a memória de vítimas e vidas que foram (e que ainda são, visto que representam coletividades historicamente na linha de frente da ameaça da morte) forçadamente apagadas. Rebelam-se contra o genocídio, cotidiano e estruturante da sociedade brasileira, de populações pretas periféricas, contra a morte indiscriminada de indígenas em conflitos de terra e contra os inúmeros casos de feminicídio comumente noticiados pelos veículos midiáticos. Denunciam o ódio e a morte gratuita aos quais

1. Graduado em Letras – Língua Portuguesa (UFCG) e Mestre em Letras – Literatura, teoria e crítica (UFPB). Esta pesquisa foi realizada com o apoio financeiro da Capes.

estão expostos os “corpos abjetos” (BUTLER, 2018b) de pessoas LGBTQIA+ dissidentes da heteronormatividade cisgênera. Falam, ainda, de perseguições e homicídios políticos de lideranças e militantes ligados/as a movimentos sociais, tais como o quilombola e o sindicalista. Ao exporem a violência escancarada que dá forma ao que hoje configura uma nação, indicam nossos traumas recalcados desde a colonialidade do poder, com suas formas de se manter com base na espoliação de corpos pretos e indígenas, passando pelo tema da instauração de regimes antidemocráticos e autoritários, como o golpe militar e as práticas de tortura e desaparecimento de corpos, até exporem a crueza indigesta da realidade atual, com os altos índices de extermínio diário de jovens pretos pela polícia e pelo exército. Dizem, sobretudo, que cada número de estatística foi uma vida e possuiu um nome próprio.

Dessa forma, tendo em vista a extensão reduzida deste artigo, trago para discussão 2 dentre os 9 poemas estudados: “amáveis”, de Danielle Magalhães, presente em *Poemas para ler antes das notícias*, e “Necropolítica”, de Bianca Gonçalves, integrante de *Quando a delicadeza é uma afronta*. Os atravessamentos provocados pelos textos formulam meu objetivo central de, a partir deles, discutir a busca desenvolvida pela poesia contemporânea da última década de se constituir como contramola ou reação ao que Achille Mbembe denomina “necropolítica”, ou o “direito de matar” (2016, p. 128) a partir do qual a consolidação do Estado de exceção se faz norma (AGAMBEN, 2004), selecionando quem vive e quem morre, a vida de quem importa e a de quem é descartável sob a ótica da inimizade (MBEMBE, 2017). Ao invés de tão somente lamentarem a morte e se configurarem como manifestações poéticas de tom estritamente elegíaco e melancólico, no contexto da morte avassaladora que toma conta dos dias, busco ver nos dois textos as manifestações políticas que, motivadas pelo luto pela vida massacrada pela perseguição do Estado e pela ausência de comoção pública, “estabelecida como algo tênue, precário e, nesse sentido, indigno de ser protegido da injúria e da perda e, portanto, não passível de luto” (BUTLER, 2018a, p. 218), firmam a defesa da vida de quem ainda insiste em sobreviver, mesmo que, para isso, seja questão vital para essas poéticas levar consigo a memória de nossos/as mortos/as.

“amáveis”: quando a palavra amor é engolida pela palavra morte

Partindo da noção de que a poesia é ontologicamente insubmissa, cumpre refletir sobre a frente política que está no campo de sentido de a poesia se colocar ao lado dos/as “matáveis”, ou até mesmo entre eles/as. É esse o movimento empreendido por “amáveis”, de Danielle Magalhães, poeta nascida no Rio de Janeiro em 1990 e autora de *Quando o céu cair* (2018) e de *Vingar* (2021). Vale salientar que, pela extensão do poema, dividi o texto em quatro blocos, como forma de facilitar sua leitura. Logo abaixo, sua primeira parte:

amáveis
 (Danielle Magalhães)

somos matáveis
 apenas mais ou menos
 matáveis
 mais rapidamente ou mais vagarosamente
 matáveis
 isso sempre foi grave
 mas a gravidade hoje talvez
 recaia
 no assombro de ver
 que isso está explícito
 desvelado sem véus descarado
 às caras e às claras somos
 matáveis

(CULT, 2019a, p. 10).

Na contramão das narrativas ficcionais de inimizade, salientadas por Mbembe (2017), que são invencionadas pelos artifícios de linguagem do necropoder, “amáveis” desvela a condição do/a Outro/a da necropolítica distanciando-a de qualquer categoria ou classificação que fortaleça a ficção de seu lugar natural de adversário em potencial na guerra estabelecida socialmente. Ao invés disso, seguindo a linha de que “o conceito de inimigo deveria ser entendido na sua acepção concreta e existencial e nunca como metáfora ou abstração vazia e sem vida” (MBEMBE, 2017, p. 82), o/a Outro/a ganha um estatuto no poema ligado à finalidade ou à finitude de sua carnalidade: a condição de ser “matável”. A inscrição dessa marca de morte se dá na busca de firmar uma coletividade, inicialmente a partir do uso

da forma verbal “somos”, na direção de práticas políticas em que “os sujeitos que são resgatados ou revelados, ou trazidos à presença, são muitas vezes sujeitos coletivos” (SANTOS, 2019, p. 19). Através dessa coletividade de “matáveis”, o poema se insere e enuncia o histórico da morte “sempre” presente, com a diferença de que, no tempo espiralar do “hoje”, “isso está explícito/ desvelado sem véus descarado/ às caras e às claras”. Nesse agora, que retoma um sempre-já da nossa história, a morte escancarada mostra seu indício de celeridade seletiva que envolve a tomada da vida de suas vítimas: “apenas mais ou menos/ matáveis/ mais rapidamente ou mais vagorosamente/ matáveis”. São justamente essas diferenças de “matabilidade” que são colocadas mais fortemente na segunda parte do poema:

o pobre preto favelado
 é mais matável que eu
 em relação a um homem
 eu enquanto mulher
 sou mais matável mas
 em relação a uma mulher lésbica
 sou menos matável
 em relação a
 uma mulher
 como a minha mãe
 pensionista do estado do rio de janeiro
 mas ela é
 menos matável
 que o pobre
 preto favelado
 mas ela é mais
 matável
 que eu
 porque como ela uma multidão
 de servidores está sendo morta aos poucos
 carecendo do mínimo necessário
 para a sobrevivência
 nesta escala
 eu me considero privilegiadamente salva
 não porque tenho vida
 mas porque sou menos matável
 quando vou às manifestações
 sou mais matável
 que as minhas cachorras

que ficam em casa
 em qualquer lugar
 somos matáveis
 enquanto deveríamos ser apenas
 amáveis
 nessa relação
 a palavra amável
 está na palavra matável
 está aí
 o vínculo
 entre amor e morte

(CULT, 2019a, p. 10).

Ao destrinchar uma “escala” que coloca em relação comparativa os riscos que correm os/as matáveis, seus corpos e classes sociais, a poeta expõe o quanto a vida possui diferentes valorações (a depender de quem a vive) quando a ameaça da finitude é o denominador comum. Nessa escala, que ora deixa os/as matáveis mais próximos/as, ora mais distantes da eminência da morte, a poeta tenta encontrar seu lugar em “um mundo inclinado a alocar o valor da vida diferencialmente, um mundo no qual a minha própria vida é mais ou menos valorizada do que outras vidas.” (BUTLER, 2018a, p. 219). Essa variação do valor da vida, em relação ao “pobre preto favelado”, “a uma mulher lésbica” e até mesmo à sua “mãe/ pensionista do estado do rio de janeiro”, mantém a poeta “privilegiadamente salva” e “menos matável”. Entretanto, a morte chega mais perto quando sua vida é comparada “em relação a um homem” ou quando sai da segurança de sua casa para participar de “manifestações”. Na soma de privilégios e riscos, o distanciamento e a aproximação da morte tanto do eu do poema quanto dos/as demais matáveis elencados no texto são todas enquadradas num mesmo horizonte de fatalidade onde se apaga qualquer possibilidade de amabilidade: “em qualquer lugar/ somos matáveis/ enquanto deveríamos ser apenas/ amáveis”.

É interessante como a poeta, começando pela sonoridade da rima, constrói sentidos possíveis para relacionar o amor que se exclui e a morte que se faz norma: “a palavra amável/ está na palavra matável/ está aí/ o vínculo/ entre amor e morte”. Em uma leitura literal, a aproximação entre essas palavras pode acontecer porque “amável” cabe em “matável” mediante a reorganização morfológica e a retirada da letra “t” desta última. Indo mais além, tendo em vista os processos de

derivação a partir dos verbos amar e matar, constituintes dos nomes adjetivos presentes no verso citado anteriormente, vê-se que ambas as palavras, na prática, não podem coexistir perante a força da morte. A morte mais parece engolir as possibilidades de amor e amabilidade, e talvez aí esteja o vínculo entre a condição inerente de sermos matáveis e a ideia de que deveríamos ser amáveis, das quais fala o poema. A partir dessa ausência de amor e da presença esmagadora da morte, na terceira parte do poema, se apresenta e se coloca em questão o poderio do agente de todas essas mortes:

nessa relação
em que uns podem ser mortos
rapidamente
e outros podem ser mortos
aos poucos
os poderosos não são matáveis
porque se fossem já estariam
mortos
há muito tempo os poderosos
não são matáveis
nem amáveis
eles não
eles não apontam
para o fim
eles não são
o outro
só o outro
aponta para o fim
eles são
o poder
que quer se preservar
enquanto o mesmo
o poder
que quer se preservar exterminando
toda possibilidade
de alteridade
eles não são
nem amáveis nem matáveis
eles são
os que matam

(CULT, 2019a, p. 10).

A elaboração dos “poderosos” como aqueles que “não são/ nem amáveis nem matáveis”, mas “os que matam”, se relaciona fortemente ao conceito de soberania de Achille Mbembe, ou seja, “a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é ‘descartável’ e quem não é” (2016, p. 135). Isentos da mortalidade a qual todos/as os/as Outros/as estão expostos/as, “rapidamente” ou “aos poucos”, aqui entre nós, “há muito tempo”, os poderosos fogem à norma de ser matável, repercutindo a herança colonizadora na qual “o direito soberano de matar não está sujeito a qualquer regra” (MBEMBE, 2016, p. 134). Nesse aspecto, os poderosos não só escapam à regra como também a criam para que possam alimentar “o poder/ que quer se preservar” à custa da necessidade de extermínio de “toda possibilidade/ de alteridade”, visto que “só o outro/ aponta para o fim”. Essa ótica do poder própria da necropolítica, que anula o/a Outro/a, é ressaltada por Mbembe como sendo um forte imaginário de soberania na modernidade. Em suas palavras, esse imaginário reside na “percepção da existência do outro como um atentado contra minha vida, como uma ameaça mortal ou perigo absoluto, cuja eliminação biofísica reforçaria o potencial para minhas vida e segurança” (2016, p. 128-129).

O poder do soberano colonizador reverberante na contemporaneidade subsiste juntamente ao discurso de que sua vida se fortalece proporcionalmente ao aumento da dominação e da morte daqueles/as que estão em relação de diferença (leia-se inimizade) em relação a si mesmo. Nesses termos, a vida do poder exclui a vida de toda alteridade que, enquanto não estiver morta, sobreviverá a partir de sua condição de matável, como se pode ler na quarta e última parte do poema:

além dos mortos
 e dos poderosos
 há apenas nós
 sobreviventes
 porque fitamos a morte
 a todo o momento
 quem sobrevive é sempre outro
 porque só existe em relação
 com a morte tudo que é
 outro
 aponta para o fim
 em toda alteridade

resta um pouco de fim
 diz um verso
 de uma poeta pobre e favelada
 que escreveu um livro
 chamado Não
 quem sobrevive
 é sempre
 outro
 em qualquer lugar
 a sobrevivência está presa
 à alteridade
 e à morte
 nós
 somos matáveis
 enquanto deveríamos ser
 apenas
 amáveis

(CULT, 2019a, p. 10).

Os/as matáveis do poema agora são qualificados/as também na condição intermediária de sobreviventes, um terceiro grupo no entremeio dos “mortos” e dos “poderosos”, mas muito mais próximo daqueles do que destes, não só porque são ameaçados pela morte, mas também porque fazem parte da alteridade perseguida: “fitamos a morte/ a todo o momento/ quem sobrevive é sempre outro/ porque só existe em relação/ com a morte tudo que é/ outro”. Na direção dessa alteridade, “amáveis” traz “um verso de uma poeta pobre e favelada” que compartilha a geração e o contexto de produção de Danielle Magalhães. Trata-se de Bruna Mitrano, carioca nascida em 1985 e autora de *Não* (2016), que coincidentemente também tem uma produção inclusa em *Poemas para ler antes das notícias*. Em *Não*, a poeta inicia um de seus textos da seguinte maneira: “em toda alteridade, resta um pouco de fim. o outro que não reconheceu o instante seguro espreme agora o corpo dormente entre os escapes.” (MITRANO, 2016, p. 26). No rastro da brutalidade cotidiana que atravessa os corpos dos/as matáveis, a aproximação de dicções poéticas comunicantes entre si, a de Bruna e a de Danielle, passa necessariamente pelo/a Outro/a e pelos sentidos de morte que assombram as alteridades, conformando uma comunidade de pertença poética em torno da compreensão e da representação do mesmo presente traumático.

Ao se formar com base no afeto pelos/as Outros/as marcados/as para morrer, quando deveriam ser sujeitos “apenas amáveis”, o poema

faz a defesa de uma comunidade infindável de mortos/as e sobreviventes que tem no sentido da alteridade, entendida pelo poder como uma afronta, seu principal motivo: “quem sobrevive/ é sempre/ outro/ em qualquer lugar/ a sobrevivência está presa/ à alteridade/ e à morte”. Em “amáveis”, na direção contrária e contestatória de uma idealização negativa da alteridade, se expõe, como fala Mbembe, “A tragédia do Outro” (2017, p. 176). Nesse espetáculo macabro de carne e sangue, “O Outro está constantemente alerta. Vive na expectativa de ser repudiado. Faz de tudo para não o ser, sabendo que, quando menos esperar, acabará por sofrer o repúdio” (ibid., p. 176). Trazendo essa reflexão para a comunidade de matáveis de que trata o poema de Danielle Magalhães – “nós/ somos matáveis/ enquanto deveríamos ser/ apenas/ amáveis” –, observa-se uma partilha fincada na ameaça da morte que se torna voraz ou vagarosa, a depender da maior proximidade ou distância que o/a Outro/a possui em relação ao lugar de alvo preferido do necropoder. As sensibilidades que o poema extravasa demarcam um “comum” em que, em maior ou menor grau, todos/as nós participamos, ao mesmo tempo em que, como lembra Jacques Rancière (2005), por ser a partilha também uma divisão, colocam de fora dessa comunidade os “poderosos” isentos do perigo da morte, do senso de justiça e do amor. Pois, quando a política da morte passa a ser o sentido imperante que governa as vidas, o amor se mostra na sua mais triste impotência, tendo a morte e a dor como princípio.

“Necropolítica”: compromissos poéticos com os/as sobreviventes

O manejo das palavras e do que elas são capazes de comunicar e agir sobre nosso tempo se dá com base na necessidade de usá-las como ferramenta política em defesa de quem está morrendo. Como arma política e de afetos que evite que mais alguém morra mais uma vez. É o que propõe “Necropolítica”, da poeta Bianca Gonçalves. Bianca é poeta nascida em São Paulo. É mulher negra, professora, revisora textual e pesquisadora de literatura. Em suas pesquisas, se debruça por sobre a língua do colonizador para compreender a questão negra no contexto social e literário português. Publicou até o momento os livros *Como se passassem mil atlânticos* (2019) e *A sexualidade de meninas ex-crentes* (2021), além de participar de antologias de viés feminista. Possui, com um título bastante provocativo sobre a temática

racial que joga com os sentidos etimológicos de seu nome próprio, um *blog* chamado *Bianca não é branca*². É de seu primeiro livro publicado o poema “Necropolítica”, presente na antologia *Quando a delicadeza é uma afronta*, que reproduzo a seguir:

Necropolítica
(Bianca Gonçalves)

escrever um poema a um homem
antes que o levem

antes que ele se perca numa
estrada vazia antes
que ele desista
de sua própria vida

escrever um poema a um homem
antes que o joguem água fria
ácidos ou gás antes
que em praça pública
depositem sua cabeça
numa bacia

escrever um poema a um homem
escrito em caneta rosa
com ponta fina
um poema que toque
e o faça tocar
cada parte
de sua estrutura
física

um poema que reduza a estatística
e que meu amor
traduz

antes que seja tarde
antes que o deus deles
apague sua luz

(CULT, 2019b, p. 16).

2. Disponível em: <<https://biancanaoebranca.wordpress.com/>>. Acesso em: 13 jul. 2021.

Diante da marcha genocida em curso no país, “Necropolítica” se volta ao ato/hábito da escrita do poema o inserindo no contexto conjuntural político que elabora insaciavelmente suas vítimas fatais. No sentido de poder evitar que essas mortes sejam consumadas, o poema se expressa a partir de uma relação de cuidado com quem tem sua vida ameaçada. Em relação a quem está na mira do necropoder, a poesia “Deve impedir que morra antes da hora; que pense e aja como se estivesse já morto, como se o tempo da vida cotidiana já não contasse. Deve incitá-lo a cultivar interesse pela vida” (MBEMBE, 2017, p. 192). Logo, “Necropolítica” concebe a escrita como um serviço: “‘Servir’ quer dizer: ser útil, prestar ou prestar-se a, ter alguma serventia, dirigir-se a um fim determinado, conter algum proveito, ter algum valor prático” (MOISÉS, 2019, p. 249). Para tanto, o que se pode fazer é: “escrever um poema a um homem/ antes que o levem”. A escrita parece lutar contra esta época de produção de cadáveres e corpos de dor, bem como se lança à revelia da irremediabilidade da morte, reflexo de “modelos de gestão neoliberal e sua incapacidade de preservar macroestruturas de proteção social e redistribuição em um cenário de acirramento de desigualdades e concentração” (SAFATLE, 2020).

Através do uso da forma adverbial “antes”, o poema se constrói atento à necessidade de a escrita engajada e política precisar se colocar necessariamente de forma anterior ao pior que possa acontecer: mais uma pessoa morta pelo poder genocida imperante. A escrita de “Necropolítica” angaria o desejo de vida “daqueles que não são passíveis de luto no espaço público, fazendo de sua existência e da reivindicação por vidas vivíveis a demanda por uma vida *anterior* à morte” (BUTLER, 2018a, p. 238, grifo da autora). Escrever o poema necessita ser um ato preventivo capaz de afetar os corpos atingidos pela mortificação em vida, para que a morte neles não seja consumada. É preciso reforçar a vida antes que a morte determine a realidade. O poema deve ser feito no sentido de evitar a danação e a ruína total de quem não tem condições de suportar o peso deste tempo propício à morte: “antes que ele se perca numa/ estrada vazia antes/ que ele desista/ de sua própria vida”. Em “Para além da necropolítica”, ensaio do professor e filósofo Vladimir Safatle escrito no contexto dos impactos iniciais da pandemia, o intelectual defende a tese de que “estamos a observar um deslocamento para fora do paradigma do que se convencionou chamar de ‘necropolítica’” (SAFATLE, 2020). No tocante à inserção no neoliberalismo de países periféricos

e com histórico de dominação colonial, como é o caso do Brasil, Safatle observa que as práticas autoritárias de gestão da morte e do desaparecimento de vidas conduzidas pelo Estado seguem uma lógica “suicidária” ou, ainda, “um processo de implosão suicidária do corpo social” (ibid., 2020).

Na atual pandemia que vivenciamos, através da incapacidade de gerir políticas públicas de proteção e seguridade social de direitos básicos em larga escala, do descrédito expresso pelos poderes instituídos aos saberes científicos a favor da manutenção da vida e do acirramento da luta de classes e das desigualdades sociais reforçadas pelos recortes de classe, raça e gênero, “a lógica do estado predador se generaliza para a integralidade do corpo social, mesmo que nem todos os setores deste corpo estejam no mesmo nível de exposição à vulnerabilidade” (ibid., 2020). Refazendo o caminho de autodestruição de governos nazifascistas e de matriz colonial, o Estado suicidário se transforma em “ator contínuo de sua própria catástrofe, o cultivador de sua própria explosão, o organizador de um empuxo da sociedade para fora de sua própria auto-reprodução” (ibid., 2020). É nesse contexto de guerra generalizada e, ao mesmo tempo, luta pela vida que já não possui mais garantias de ser vivida que o poema teima em se fazer e em buscar comunicar. Escrever, desse modo, serve

Para escapar à ameaça da fixação, de encarceramento e de estrangulamento, e à ameaça de dissociação e desmembramento, a linguagem e a escrita deverão sempre projectar-se para o infinito exterior, despir-se para saltar o vício que ameaça sufocar o seu corpo, submisso, de músculos, pulmões, coração, pescoço, fígado e baço, corpo desonrado, com várias incisões, corpo frágil, dividido, lutando contra si mesmo, feito de vários corpos que competem dentro do mesmo organismo – por um lado, o corpo do ódio, terrível fardo, falso corpo de abjeção, esmagado com indignidade, e, por outro, o corpo originário, mas roubado por outros, em seguida, desfigurado e abominado, que devemos literalmente ressuscitar, num acto de verdadeira gênese. (MBEMBE, 2017, p. 250)

Escrever para reunir os destroços de um corpo sob ameaça do irremediável flagelo e para fundar começos possíveis quando toda uma lógica de poder nos empurra para o fim, que já se mostra atuante há tempos, lançando à morte continuamente vidas de pessoas negras, de mulheres, de indígenas e de LGBTQIA+. A essas existências, genericamente representadas no poema pela vida de “um homem”,

“Necropolítica” conduz suas palavras e seu ato de feitura, “antes que o joguem água fria/ ácidos ou gás antes/ que em praça pública/ depositem sua cabeça/ numa bacia”. Reconstituo a realidade de exposição à vulnerabilidade do corpo à mercê da violência, a poeta Bianca Gonçalves posiciona a função social da poesia em nosso tempo na defesa da vida. Dessa forma, o discurso poético é mais uma arma de luta e de aliança política firmada entre vidas precárias e não vivíveis que, pela poesia, agenciam a vulnerabilidade imposta para reclamar a existência e a não morte. Pois, como afirma Judith Butler,

Toda capacidade de resposta ao que acontece é uma função e um efeito da vulnerabilidade, seja ela uma abertura para registrar uma história que nunca foi contada ou a receptividade àquilo por que outro corpo passa ou passou, mesmo quando esse mesmo corpo já se foi. (2018a, p. 232).

É o acontecimento do corpo que possui uma história e, consequentemente, um lugar no mundo, que o poema defende que seja perpetuado, apesar da época que o ameaça. Lança mão, assim, da sensibilidade e da delicadeza em contraposição à brutalidade: “escrever um poema a um homem/ escrito em caneta rosa/ com ponta fina”. Se, como diz parte do título da antologia em que está o presente poema, “a delicadeza é uma afronta”, pela via da construção de afetos possíveis e potentes, como numa catarse dos sentidos embotados pela realidade, a escrita do texto poético visa a atingir frontalmente a vida pela qual faz a defesa: “um poema que toque/ e o faça tocar/ cada parte/ de sua estrutura/ física”. Reavivando o corpo mortificado, o poema, como um ato de amor, quer garantir mais vitalidade a uma existência; quer roubar do apagamento e do alijamento social um corpo que queriam a todo custo morto e transformado em número: “um poema que reduza a estatística/ e que meu amor/ traduz”. Visto que “os corpos são acontecimentos, às vezes latentes, às vezes potentes, agora fogos quase apagados, depois irrupções incandescentes, agora ausências inescrutáveis, depois brilhantes fulgurações” (SANTOS, 2019, p. 139), é no sentido de evitar que uma existência perca seu direito de fulguração em seu tempo, apesar de a época ser de morte, que o poema é finalizado. Em suas últimas estrofes, se abre à urgência que constitui seu caráter obstinadamente afetivo para com cada vida ameaçada: “antes que seja tarde/ antes que o deus deles/ apague sua luz”.

Considerações finais

Toda vez que é afetada por mais um caso fatal da necropolítica, a poesia necessariamente busca defender a vida de quem sobrevive. E o faz porque é ontologicamente fundada nas alteridades e na necessidade de comunicação e diálogo com as gentes de seu tempo. As vozes dos sujeitos poéticos enunciadas nos poemas aqui estudados falam através da perspectiva comunitária, incluem, portanto, a comunidade dos/as matáveis, sejam estes/as sobreviventes ou já fatalmente mortos/as. Ao necessitar desses vínculos que não estão autocentrados em um eu, nos moldes da modernidade eurocêntrica e extremamente individualista, os poemas aqui estudados, mesmo quando se utilizam de formas verbais na primeira pessoa do singular, buscam reverberações em/de outrem, pois, como assinala Judith Butler, “a vida que estou vivendo, embora claramente seja essa vida e não outra, já está conectada com redes mais amplas de vida, e se não estivesse conectada a essas redes mais amplas, eu não poderia realmente viver” (BUTLER, 2018a, p. 234).

Nessa busca de relação e aliança, a poesia nunca deixa de selar o trato com a vida. Ou de insistir em nos lembrar de que, como diz Dorvi, em frase que dá título a um conto de Conceição Evaristo, “a gente combinamos de não morrer” (EVARISTO, 2016, p. 106). É esse combinado ou trato que a poesia contemporânea brasileira retoma constantemente, para que não só continuemos vivos/as, os/as matáveis, mas para que ela própria possa continuar a existir, a fazer sentido e a desenvolver papéis sociais importantes e imprescindíveis em nosso tempo, mesmo que o estado das coisas mais pareça querer nos provar o contrário. Há quem diga que esse estado brutal e mortificador dos corpos e das vidas, o real em seu mais absoluto semblante massacrante e silenciador, é impositivo, porém, como diz Alain Badiou, “podemos – ou não podemos – modificar o mundo de tal maneira que se apresente uma abertura, anteriormente invisível, através da qual se consiga escapar *dessa* imposição sem contudo negar que haja real e que haja imposição” (BADIOU, 2017, p. 12, grifo do autor).

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Tradução: Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.
- BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Tradução: Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018a.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução: Renato Aguiar. 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018b.
- CULT. Antologia poética, Poemas para ler antes das notícias. Curadoria e edição: Alberto Pucheu. São Paulo: Editora Bregantini, n. 1, 2019a. 72 p. (Edição especial)
- CULT. Antologia poética, Quando a delicadeza é uma afronta. Curadoria e edição: Tarso de Melo. São Paulo: Editora Bregantini, n. 2, 2019b. 68 p. (Edição especial)
- EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas; Fundação Biblioteca Nacional, 2016.
- GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. 2010. Tese (Livre docência em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2015/03/tese-de-livre-docencia-jaime-ginzburg-a_copy.pdf>. Acesso em: 12 out. 2020.
- MBEMBE, Achille. Necropolítica. Tradução: Renata Santini. *Arte & ensaio*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, n. 32, p. 123-151, dez. 2016. Disponível em: <revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169>. Acesso em: 12 out. 2020.
- MBEMBE, Achille. *Políticas da inimizade*. Tradução: Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017.
- MOISÉS, Carlos Felipe. *Poesia para quê? A função social da poesia e do poeta*. São Paulo: Editora Unesp, 2019.
- MITRANO, Bruna. *Não*. São Paulo: Patuá, 2016.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2005.

- SAFATLE, Vladimir. Para além da necropolítica. *N-1 Edições*, 2020.
Disponível em: <<https://www.n-1edicoes.org/textos/191>>. Acesso em: 13 jul. 2021.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

Auden, Yeats e o que pode a poesia nas sombras do modernismo (e da guerra)?

Otávio Guimarães Tavares (UFPA)¹

Introdução

Em seu ensaio “The Philosophical Disenfranchisement of Art”, o filósofo estadunidense Arthur Danto (1986) parte do dizer “For poetry makes nothing happen” do poema de W. H. Auden “In Memory of W. B. Yeats” para questionar o que pode a poesia – e a arte – fazer no mundo. Esta pergunta adquire contornos diante do posicionamento político e ontológico paradoxal – presente desde Platão – de que “a arte nada pode no mundo” e de que, ao mesmo tempo, “a arte é perigosa (logo deve ser controlada/censurada)”. Acredito que haja nesta interpretação bastante cotidiana – Auden afirma que a poesia nada pode no mundo – um problema textual e contextual que se esmera em reafirmar/repetir a concepção romântica de um isolamento ontológico da arte e do artístico.

Obviamente que a visão da incapacidade de poesia é afirmada por Auden em seu texto “The Public v. the Late Mr William Butler Yeats” de 1939. Aí se lê:

For art is a product of history, not a cause. Unlike some other products, technical inventions for example, it does not re-enter history as an effective agent, so that the question whether art should or should not be propaganda is unreal. The case for the prosecution rests on the fallacious belief that art ever makes anything happen, whereas the honest truth, gentlemen, is that, if not a poem had been written, not a picture painted, not a bar of music composed, the history of man would be materially unchanged. (AUDEN, 2002, p. 7)

Há, neste juízo de Auden, uma desarticulação da arte com a história e o mundo – por ineficiência da arte – que recai na falácia in verificável de que tudo permaneceria o mesmo se nenhuma obra de

1. Professor da Faculdade de Letras Estrangeiras Modernas do Instituto de Letras e Comunicação (UFPA) e da Pós-Graduação em Letras (UFPA). Email: otaviogt@ufpa.br.

arte tivesse sido produzida. Há aqui um eco da visão mística de Yeats de que o mundo não poderia sofrer mudanças de fontes mundanas, apenas das forças extramundanas. Dentro desta concepção, o poeta – Yeats – é agente privilegiado por ter acesso a este extramundano. Esta visão também garante a segurança para a consciência do poeta perante as possíveis mazelas que possam decorrer da poesia. Dilema que explicitado no poema “Man and the Echo”, em que Yeats (1989) indaga se seus poemas e peças levaram à morte aqueles envolvidos na Revolta da Páscoa em 1916, tendo em vista que sua peça *Cathleen ni Houlihan* (2001) fala justamente de um jovem que, prestes a se casar, é encantado por uma personificação da Irlanda e o efeito encantatório de suas canções, e parte para luta (possivelmente encontrando sua morte). Geralmente interpretamos o poder da arte de alterar o mundo como algo positivo, entretanto, o que atormenta Yeats é a possibilidade negativa desse poder de alterar o mundo, é a compreensão de que a poesia possa levar pessoas inocentes à morte. Portanto, a concepção de que a poesia não pode fazer nada no mundo pode ser interpretada de forma positiva, como inocência e isenção para aquele que escreve, pois, como nota O’Neill (2013), Yeats, e Auden em sua sequência, eram atentos a julgar a si próprios e suas próprias responsabilidades por seus atos. A impossibilidade da poesia de intervir no mundo também protegeria esta de um dos temores a qual Auden era especialmente atento: a possibilidade de a poesia ser instrumentalizada como arma e propaganda em um mundo banhado em guerras.

É importante ter em vista que a relação de Auden com Yeats não pode ser simplificada. Como ressalta O’Neill (2013), Yeats figura como um campo problemático para Auden, poeticamente por uma insinceridade e politicamente por seu protofascismo e tendências a favor de uma eugenia. Há uma relação de proximidade e recusa, admiração e desconfiança, de defesa e acusação que não podem ser sublimadas. A tentativa de aprender com Yeats é também uma de colocar em questão seu próprio caminho.

Em suas memórias acerca de Auden, Peggy Garland (1997, sem paginação) relata que ele deixou claro sua ideia de que o poeta deve estar no meio dos acontecimentos se deseja falar sobre eles: “A poet should be in the thick of things [...] never only on the sidelines. Right in the middle of wars and troubles and weddings and birth and death – the lot. Impossible to write what is relevant in any other way”. Não obstante, este estar no meio não implica em um derramamento

confessional centrado sobre a experiência do poeta, mas sim em uma complexa compreensão do olhar daqueles que ali se encontram. Para Auden a experiência histórica é uma experiência da coletividade social. Como afirma Edward Mendelson: “He came to understand history as the realm of conscious ethical choices, made personally and deliberately, and, if at all possible, in full awareness of their consequences” (2007, p. x).

O fazer poético também coabita esta esfera. Seu poema “Spain” não contém detalhes sobre a sua atuação na Guerra Civil Espanhola. Sua sequência de sonetos “In Time of War” parte do livro *Journey to a War* (1938) é fruto da viagem sua e de Christopher Isherwood para a China durante a Segunda Guerra Sino-Japonesa, entretanto os poemas não são relatos pessoais. Patrick Deer (2013) menciona que Auden chegou mesmo a viajar para Alemanha em 1945 como parte do U.S. Strategic Bombing Survey, podendo ver em primeira mão os efeitos de bombardeios Aliados sobre a população alemã. Entretanto, sua ideia inicial de escrever um livro sobre o que via foi abandonada.

Esta perspectiva eclode no poema “Musée des Beaux Arts” com sua atenção ao modo de ver a dor e o sofrimento alheio e como este é grandemente ignorado por aqueles que o cercam. Um pergunta sutil que surge no poema é como lidar com a nossa insignificância individual no mundo (perante os outros) e o sofrimento como elemento fundamental comum a todos os seres humanos (um elemento de ligação entre os humanos). É possível compreender este distanciamento do fato – recusa de expressar as próprias experiências – como uma recusa aos preceitos românticos – que Auden associava ao fascismo – como também sendo recuo natural a sua posição de classe média inglesa que, como menciona Adrian Caesar (2013), se acredita fora da massa. O detalhe é que a base marxista de Auden adiciona a esse distanciamento a consciência de seu próprio privilégio (nítido no poema “Out on the lawn I lie in bed” e sua noção de que para Europa ter paz, outros tiveram que sofrer). O olhar do espectador, a preocupação com o sofrimento coletivo e a dilema acerca do lugar da poesia pode ser compreendida também dentro deste espectro.

Com esta problemática em vista, devemos rever o trecho do verso de Auden “poetry makes nothing happen”, localizando-o na totalidade do poema para depois contextualizá-lo diante do pano de fundo do Alto Modernismo anglófono. A partir destas bases, podemos

compreender uma constelação complexa em torno do verso de Auden de modo a expandir a problemática do lugar da poesia no mundo para fora dos clichês apolíticos, apontando para a poesia como uma possibilidade de ação no mundo.

O verso no meio do mundo

Constantemente repetido, o dizer de W. H. Auden de que “a poesia nada faz acontecer” funciona na boca de tantos como um atestado absoluto da incapacidade da poesia diante da realidade, afinal, são palavras do próprio poeta. A frase seria a prova cabal, final e irrefutável da inutilidade da poesia. Porém, esse dizer não é uma dizer, é um verso. Um pequeno trecho da estrofe única da segunda parte de um poema elegíaco para o poeta irlandês W. B. Yeats. É imprudente esquecer que Auden diz isso em um poema – e daí que venham as variações de morte do autor, falácia intencional e autonomia da linguagem para nos auxiliar –, como também é imprudente esquecer que um dos traços centrais da poesia de Auden é sua fina ironia. O verso de Auden deve ser entendido como poema e, portanto, ligado à pluralidade e complexidade significativa associada a produção artística. Mas olhemos a estrofe em que o verso se encontra:

You were silly like us; your gift survived it all:
 The parish of rich women, physical decay,
 Yourself. Mad Ireland hurt you into poetry.
 Now Ireland has her madness and her weather still,
 For poetry makes nothing happen: it survives
 In the valley of its making where executives
 Would never want to tamper, flows on south
 From ranches of isolation and the busy griefs,
 Raw towns that we believe and die in; it survives,
 A way of happening, a mouth

(AUDEN, 2007, p. 89)

Chega-se a segunda parte deste poema vindo de uma primeira parte (em verso livre) que apresenta uma série de imagens, apontando para a insignificância ou cotidianidade do dia da morte de Yeats – os lobos correndo pela floresta, o rio camponês fluindo, corretores berrando na Bolsa, pobres sofrendo –, ao mesmo tempo em que

continuamente afirma que há algo sutilmente fora do comum neste dia (a despeito do desconhecimento da morte do autor).

A segunda parte continua este mote ao afirmar a incapacidade de alterar o clima (meteorológico) e loucura da Irlanda (mas afinal, quem ou o que poderia alterara estes elementos fora o aquecimento global?). Temos então o famoso trecho. Trecho que reside em uma tensão entre a frase e o verso. Aqueles que excluem o “it survives” optam por uma leitura gramatical e redutora do poético (não é ato que dizem que ele nada pode). São leituras que ignoram essa ambiguidade e deixam de notar essa força que é o verso, capaz de subverter, dizer e desdizer ao mesmo tempo. Se optarmos por ouvir o verso como unidade central, o “it survives” ecoará por alguns segundos em nossos ouvidos, antes do sutil silêncio do retorno, como aquilo que a poesia faz, como o traço fundamental que atribui a ela uma autonomia que beira a uma agência vital própria para sobreviver. Vida que se dá no vale de seu próprio dizer, onde executivos não iriam querer mexer (imagem que retoma a dos corretores, como também uma contínua crítica e desconfiança de Auden a executivos, banqueiros e outros arautos do capital e da padronização social vista de forma primorosa no “The Unknown Citizen”). Angela Leighton (2007, p. 145) nota que há uma inversão em que “nothing” (nada) passa a ser um sujeito e “happens” (acontece). Efeito que é fortalecido pelo acento na primeira sílaba de “happens” e que funciona para dar atenção e peso a esta palavra. Ainda de acordo com a autora, “nada” se torna “algo” através de uma relação formal.

A partir da imagem do vale, Auden lança mão de uma metáfora fluvial para a poesia que flui para o sul (referência de calor e uma vida menos séria, gerando um contraste com o dia escuro e frio da morte de Yeats, e que se torna evidente no poema de 1959 “Good-bye to the Mezzogiorno”). A construção metafórica da poesia como rio retorna ao mote “it survives”, indicando-a como um “modo de acontecer”, como uma “boca/estuário” da imagem fluvial poética. A ideia de autonomia, automovência e sobrevivência é então localizada a partir da água que flui, que se move, sempre encontrando um meio de vazão. Dizer, acontecer, sobreviver implicam a poesia como capaz de se esquivar sinuosamente dos obstáculos e sempre ir adiante. A boca que fala, o estuário que flui não pode ser impedido, censurados ou restringidos. O dizer habita na simultaneidade do acontecer. O dizer é ação e ato que se instaura a despeito da vontade do poeta ou da boca

que diz (leitura que implica, obviamente, Auden também). Devemos então lembrar este fato: a poesia é um modo de acontecer.

Somos então lançados a uma terceira parte em versos trocaicos curtos e rimados com um elogio a Yeats e ecos de uma Europa prestes a guerrear vistos por um poeta, como nota Deer (2013), que habita uma Nova Iorque distante e segura:

In the nightmare of the dark
All the dogs of Europe bark,
And the living nations wait,
Each sequestered in its hate;

(AUDEN, 2007, p. 90)

Mais do que uma recusa à possibilidade da poesia agir no mundo, temos uma problematização desta possibilidade diante de sinais de tensões bélicas que ecoam a distância.

Modernismo, guerra e propaganda

Mesmo com o reconhecimento atual da multiplicidade de modernismos em língua inglesa, é fundamental ter em mente o alcance e influência que o Alto Modernismo de Ezra Pound e T. S. Eliot exerceu nas posteriores gerações de poetas e críticos, mesmo a ponto de ofuscar ou desautorizar a ideia de modernismos alternativos. A posterior análise dos poemas deste movimento, marcada pelo *New Criticism*, tendeu a desfocar os aspectos políticos-contextuais envolvidos nesta produção, em grande parte por concordar e compreender as tendências conservadoras como naturais e corretas.

Neste sentido, as tendências do Alto Modernismo de estabelecer suas obras como forças atuantes na sociedade nem sempre foram focalizadas pela crítica. Hoje está claro que suas diversas propostas de alterar a sociedade são banhadas em uma relação problemática de um elitismo poético, visível em um hermetismo da construção linguística, em seu apelo a uma “alta cultura” deslocada e até mesmo contra uma cultura popular (e cultura de massa). Por fim, estas são marcadas pelo conservadorismo de Eliot e pelo fascismo de Pound, inalterados mesmo diante do genocídio da Segunda Guerra Mundial e dos campos de concentração Nazistas (HOWARTH, 2012). Os posicionamentos poético-políticos de Auden podem ser pensados,

entre outros fatores, como uma reação à poética do Alto Modernismo e sua tradição da grandiloquência destrutiva de cunho profético e aristocrático. Em Auden, a desconfiança da possibilidade de uma ação direta sobre a sociedade – que ele associava à imediatez nociva da propaganda – anda junto a uma maior abertura ao poético para o público leitor a partir da experiência e linguagem acessível. Mesmo começando sua carreira poética com ecos de Eliot e traços modernistas, como nota Hugh Haughton (2013), Auden caminha em direção a uma poesia que faça parte da sociedade e viva nela sem o tom privilegiado de quem está acima ou fora dela.

É interessante notar que Auden interpreta o mundo a partir de um momento depois do “auge” do Alto Modernismo. O mundo de Auden do entreguerras e pós-guerra é um mundo já dessolado – como podemos ver no “The Shield of Achilles” de 1952 –, em que qualquer tentativa de saída explícita deve estar atenta para não cair nas armadilhas do totalitarismo. Trata-se de um mundo capitalista, fortemente financeiro, repetitivo, em que rege uma produção em massa, pop, que normatiza o humano de formas mais súteis que o totalitarismo. Como escrever o mundo capitalista e já não estar intervindo? Sua escolha de olhar e descrever o mundo a sua volta contrasta com a de Eliot que, em 1943, nos “Four Quartets”, pretende alguma mensagem para guiar a Inglaterra para um novo tempo, mas ainda dentro de um conservadorismo (que Eliot não relaciona aos terrores do fascismo). Contraste que também surge no fato de Eliot não pintar diretamente os horrores da guerra (mesmo que presentes de soslaio em poemas como “The Waste Land” de 1922 ou na metafórica menção aos bombardeios de Londres em “Little Gidding” publicado em 1942), enquanto que em Auden estes traços se tornam imagéticos e forças presentes já em 1932 em poemas como “O what is that sound which so thrills the ear” que acompanha a ameaçadora chegada de soldados.

A retórica modernista de salvação tomou várias formas. Dentre as mais marcantes, Ezra Pound é conhecido pelo tom severamente didático em seus textos em prosa – que abrangem tópicos que vão de literatura a economia –, como um arauto detentor de uma verdade que deve ser revelada a uma plebe ignorante. Este didatismo e espírito reformista da sociedade se expande a suas traduções. Como resalta Ming Xie (1999), Pound pretendia que sua tradução de Confúcio – que imprime sobre os *Analectos* uma metafísica de luz celestial de base neoplatônica a partir de incompreensões linguísticas de Pound

– servisse como base para uma reforma moral e política da sociedade. T. S. Eliot se dedicou amplamente a diagnósticos culturais e mesmo reelaborações literárias e históricas. Escritor já amplamente conhecido e lido por um público inglês, Eliot compreende seus “Four Quartets” como uma mensagem para guiar, dar esperança (de base religiosa), para Inglaterra e uma civilização ocidental diante da ruína. Em ambos os autores fica nítido uma visão da ruína e sua autoimposta missão de reerguer a sociedade diante de uma decadência. Missão que também deixa claro uma autoimagem do poeta como ser privilegiado diante do mundo. É esta retórica da salvação e este lugar do privilegiado que Auden recusa, pois vê neles traços de um não coabitar o mundo, de um rei supremo e uma autoridade que facilmente penderiam para o autoritarismo e mão forte de um totalitarismo.

Como nota Matthew Worley (2013), o apelo ao extremismo político estava em consonância com uma recusa de autoridades pré-guerra, a ideias e sistemas vistos como ultrapassados pelos jovens rumo a uma ruptura total com o passado (a modernidade tecnológica exigiria uma política e arte igualmente nova). Este tipo de visão tornava palatável e até mesmo aceitável o fascismo e medidas drásticas para garantir reformas. Esse foi o rumo modernista de Pound e Eliot, casados a uma recusa à cosmovisão estadunidense de onde vinham. Edward Mendelson, na introdução de sua conhecida coletânea de poemas de Auden, nota a distância que o poeta ergue entre si e o modernismo:

In this, as in almost everything else, he differed from his modernist predecessors such as Yeats, Lawrence, Eliot or Pound, who had turned nostalgically away from a flawed present to some lost illusory Eden where life was unified, hierarchy secure, and the grand style a natural extension of the vernacular. (1979, p. ix)

Mesmo Auden tendo iniciado sua carreira poética com ecos modernistas e mantendo uma relação de diálogo e admiração com Eliot (editor da Faber and Faber onde Auden publicava seus poemas) é importante notar que há uma recusa da nostalgia de cunho conservador por parte de Auden (HAUGHTON, 2013). Esta recusa também é plasmada contra a figura do grande herói ou de uma aristocracia (visíveis no apreço que Pound por figuras como Odisseu, o navegante do Seafarer e Mussolini). Diante do poema “The Shield of Achilles”, John Lucas nos diz:

Most commentators agree that the poem, which was written in 1952, is about Auden's disenchanted view of the post-Second-World-War world. This is so, but we should add that it is also about the need for art to confront the worst rather than seek refuge in dream. Its plangent dystopianism extends to all those who continue to find allure in the wished-for grandeur of conquest and subjugation, whether Agamemnon at Troy, Hitler, Stalin, Pol Pot or, most recently, George W. Bush. (LUCAS, 2004, p. 163)

Lucas nota justamente a tendência e capacidade de Auden de recusar este caminho apocalíptico violento:

For an older generation change was bound to be for the worse. It would usher in hooded hordes, the rough beast itself. What makes the young Auden so exhilarating a poet is his readiness to turn doom back on its prophets (2004, p. 155).

O movimento de recusar o desastre, de recusar o apocalipse e abraçar a mudança e mutabilidade se tornam então centrais em Auden, mesmo como ferramentas para denuncia dos horrores. Matthew Worley (2013) afirma ainda que Auden estava mais engajado em fermentar ideias novas neste mundo moderno pós-liberal do que simplesmente se afiliar a doutrinas existentes.

Diante da figura de desolação do mundo modernista, podemos encontrar tradições posteriores que abandonam a marca da seriedade extrema como condição para pensar o mundo, trocando-a por uma visão mais leve como forma de consciência e combate. Basta pensarmos na obra de Allen Ginsberg nos Estados Unidos; uma crítica profunda que anda com ar jocoso e cômico, sem prescindir de uma árdua compreensão da sociedade que habita. Na canção “Desolation Row” de Bob Dylan as figuras sisudas, demasiadamente sérias e restritivas de Pound e Eliot são confrontadas por cantoras de calipso que riem deles enquanto pescadores seguram flores. As sereias que fluem nos levam a retomar os versos de “Prufrock” em que as sérias não cantarão para o eu poético preso na mediocridade. A sutileza do gesto de rir e segurar flores diante da ideia de luta em uma torre aponta para a incapacidade do modernismo de dar uma resposta humana ao conflito e aos tempos.

Praise be to Nero's Neptune
 The Titanic sails at dawn
 Everybody's shouting,
 "Which side are you on?!"
And Ezra Pound and T.S. Eliot
Fighting in the captain's tower
While calypso singers laugh at them
And fishermen hold flowers
 Between the windows of the sea
 Where lovely mermaids flow
 And nobody has to think too much
 About Desolation Row
 (DYLAN, 2017, p. 362, grifo meu)

Em Auden, este movimento contra uma pretensa seriedade da poesia modernista, tanto em termos da mensagem, quanto formalmente em termos das vozes que articulam o poema, está visível no tom irônico de "A Letter to Lord Byron" em que o autor mostra sua preferência por uma jocosidade byroniana em detrimento da seriedade de Eliot (HAUGHTON, 2013). Tendo percebido cedo que as estruturas totalitárias permeavam diversas esferas da sociedade inglesa – sobretudo a das escolas particulares em que ele havia lecionado –, a posição de Auden pelo cômico marca uma alternativa possível contra a autoridade, um ar de fuga e respiro longe do alcance do autoritarismo.

Ao mesmo tempo, trata-se de um gesto contra a instrumentalização da poesia para fins totalitários; a recusa de transformar a poesia em uma espécie de propaganda (com sua imediatez de efeito sobre aqueles que leem). Como bem compreende Mendelson (2007), Auden entende o poeta como interprete da sociedade, não como seu profeta. O próprio Auden coloca isso claramente em seu texto "Poetry and Total War" publicado no jornal *The Chicago Sun* de março de 1942 quando diz:

If the poet, qua poet, has any other social function than to give pleasure, it is, in the words of the greatest poet produced by the last war [Wilfred Owen], "to warn", so that in one sense, the serious poetry of any given moment is always at odds with the conscious ideas of the majority. (AUDEN, 2002b, p.155)

Como nota Deer (2013), Auden tinha consciência de que o poeta ocupava um lugar privilegiado da linguagem (distinto das noções de supremacia de Pound e Eliot, e da noção mística de Yeats). Restava

então ao poeta estar sempre atento e cauteloso para que este privilégio de mover a emoção dos leitores não fosse agenciado para fins de propaganda (fato que o leva a recusar os poemas “September 1, 1939” e “Spain” sob a efigie da insinceridade própria). Voltando à elegia pela morte de Yeats, Patrick Deer resume a problemática da linguagem de forma clara:

Poetry might make ‘nothing happen’ as the elegy declares, but the stakes were extremely high, because ‘language’ also includes the wider uses of words by the official culture, mobilized in the service of a ‘political religion’ anxious to make something happen, as opposed to the narrower sense of ‘poetry’ as an autonomous, non-instrumental literary discourse. Auden’s elegy for Yeats makes clear that the poet, like the citizen, must grapple with the contradiction between these two seemingly incompatible uses of language. Because Yeats was one by whom the language lived, he dies, but the fruits of his ‘gift’ do not. Through him, poetry ‘survives’ – the elegy insists – as ‘a way of happening, a mouth’ (DEER, 2013, p.151).

O elogio de Auden a Yeats se fundamenta em como o poeta mais velho trabalha e vive a linguagem. Suas palavras assim sobrevivendo a sua morte.

Entrevemos, portanto, um complexo dilema nos usos da linguagem poética em um cenário que, recordando as preocupações de Walter Benjamim (2012), se defronta com uma politização da arte e uma estetização da política via a linguagem. Qualquer caminho a ser trilhado pelo poeta deve ser compreendido como um de constante risco de se perder para a instrumentalização e se perder de si mesmo. Como afirma Deer:

Auden offered a profound critique of the manipulation of language in war. [...] Auden’s poetry traces a more complicated understanding of the wartime corruptions of rhetoric: [...] the constant dialectical shifts of Auden’s poetry make clear the twists and turns required to challenge official rhetoric and the tenacious grip of the war-makers over language (2013, p. 150).

Qualquer tentativa de evitar a manipulação e evidenciar que ela está constantemente tentando fazer a poesia executar suas vontades precisa levar em consideração à complexidade do dizer no mundo. O posicionamento de Auden acerca da possibilidade da poesia de afetar o mundo para além da superficialidade do “nada pode” de um

trecho de um verso deslocado deve ser pensada diante das ambiguidades e percalços de alguém que atravessou as grandes guerras para ver um mundo imerso na Guerra Fria e constantemente esmagada pela máquina capitalista. A complexidade de pontos de vista presente em seus poemas marca um cuidado com o outro e com a diversidade do outro, com sua voz e seu lugar na pluralidade da linguagem. Sua elegia para Yeats deve, portanto, ser lido e compreendido como toda linguagem poética, na multiplicidade e ambiguidade perante uma constelação de tensões e sentidos que vem habitar o dizer poético, sobretudo quando o que está em jogo é o mundo em sua pluralidade.

Considerações finais

Perguntar-se se a poesia faz algo no mundo implica confrontar a problemática do que é fazer algo acontecer, de relações de causalidade e da conceituação do agir. Trata-se de uma pergunta válida, mas que não pode ser feita de forma a exigir uma resposta simples. Ao final de seu texto, Danto nota que nem mesmo decisões políticas com poder de lei imediatas necessariamente afetam plenamente o mundo a curto prazo. Parece então estranho exigir da poesia qualquer possibilidade de afetar, com uma relação de causa e efeito simplista, o mundo que habitamos. Muito menos implicar que se a poesia nada gera de efeito imediato e visível, então ela nada pode. Estas não são perguntas ou colocações que pomos a outras coisas no mundo. Por que seriam então exigidas da arte?

O que devemos questionar então é a própria pergunta que é posta e sua formulação diante da poesia. O requisito de fazer algo, de produzir algo, de servir para algo, de ter uma função, naturalizadas na sociedade atual, acabam por se mostrar como perguntas eminentemente capitalistas ao submeter o mundo à necessidade de função dentro de uma linguagem que incorpora um fundo empresarial a todos os modos de existência (a mercantilização do mundo a qual Auden estava bastante atento). Mesmo a concepção de que algo pode não afetar a realidade do mundo pode ser vista como bastante problemática. Barbara Cassin (2019) elabora uma tese interessante que pode ser lida ao lado do posicionamento de Auden. Ao falar do *Elogio a Helena* de Górgias ela nos diz que o texto não só efetua uma persuasão, mas é uma performance epidíctica que produz um efeito mundo. A partir

deste ato, habitamos um mundo em que uma Helena inocente é pensável e plausível, i.e. ela é possível. Somos dispostos em uma realidade possível com energia e força, como carne e agir. O texto nos mostra a possibilidade, nos faz senti-la em nossas vidas. Acredito que podemos compreender as escolhas de Auden por esse caminho. Seus poemas, como “The Shield of Achilles”, “Musée des Beaux Arts”, “The Unknown Citizen”, “In Memory of W. B. Yeats” e tantos outros constroem outros mundos possíveis com uma sutileza que foge ao controle imediato, foge àqueles que querem a poesia e a arte como instrumentos e controle. A poesia então é um lugar onde executivos não ousariam mexer, ela é um modo de acontecer.

Referências

- AUDEN, W. H. *Selected poems*. (Ed. Edward Mendelson). New York: Vintage International, 2007.
- AUDEN, W. H. The Public v. the Late Mr William Butler Yeats. In: *The Complete Works of W.H. Auden: Prose, Volume II, 1939-1948*. (Ed. Edward Mendelson). Princeton: Princeton University Press, 2002a.
- AUDEN, W. H. ‘Poetry and Total War’ In: *The Complete Works of W.H. Auden: Prose, Volume II, 1939-1948*. (Ed. Edward Mendelson). Princeton: Princeton University Press, 2002b.
- AUDEN, W. H.; ISHERWOOD, Christopher. *Journey to a War*. London: Faber and Faber, 1938.
- BENJAMIN, Walter; et al. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- CAESAR, Adrian. Auden and the class system. In: SHARPE, Tony (Ed.). *W. H Auden in context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- CASSIN, Barbara. Sophistics, rhetorics, and performance; or, how to really do things with words. *Philosophy & Rhetoric*, vol. 42, n. 4, p. 349-372. 2009. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25655365>. Acesso em: 2 jan 2021.
- DANTO, Arthur. *The Philosophical disenfranchisement of art*. New York: Columbia University, 1986.
- DEER, Patrick. Auden and wars. In: SHARPE, Tony (Ed.). *W. H Auden in context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

- DYLAN, Bob. *Letras (1961-1974)*. Tradução de Caetano Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- GARLAND, Peggy 1997. Peggy Garland's memories of Auden. In: *The W. H. Auden Society NEWSLETTER NO. 16*. London, May 1997.
- HAUGHTON, Hugh. Eliot. In: SHARPE, Tony (Ed.). *W. H. Auden in context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- HOWARTH, Peter. *The Cambridge introduction to modernist poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- LEIGHTON, Angela. *On form: poetry, aestheticism, and the legacy of a word*. New York: Oxford University Press, 2007.
- LUCAS, John. Auden's politics: power, authority and the individual. In: *Cambridge companion to W. H. Auden*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- MENDELSON, Edward. Introduction. In: AUDEN, W. H. *Selected poems*. (Ed. Edward Mendelson). New York: Vintage International, 2007
- O'NEILL, Michael. Yeats. In: SHARPE, Tony (Ed.). *W. H. Auden in context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- XIE, Ming. Pound as translator. In: NADEL, Ira B. (Ed.). *The Cambridge companion to Ezra Pound*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- YEATS, W. B. *The Collected poems of W. B. Yeats*. (Ed. Richard Finneran). New York: Collier Books, 1989.
- YEATS, W. B. *The Collected works of W. B. Yeats, volume II: the plays*. (Ed. David Clark, Rosalind Clark). New York: Scribner, 2001.

Documentos de performance en las escrituras literarias

Luciana Irene Sastre (UNC)¹

A lo largo de los últimos años he recopilado una serie singular de registros de poemas que se pueden leer y escuchar en distintos soportes. En relación a ese archivo de obras y acciones que se alojan en distintos medios, me interesa observar cómo las formas de la oralidad están tramadas en el tejido de la escritura de diferentes modos. A continuación, analizo *De madre* de Nanne Timmer (2019), *Ensayo de vuelo* (2020) de Paloma Vidal y *Libros chiquitos* (2020) de Tamara Kamenszain. Abordados en la perspectiva de la teoría y práctica de la performance, es posible detectar, nombrar, analizar ciertos tráficcos específicos, declarados en los textos mismos, que dejan registro del acto de escritura y lectura que actualizan -o viceversa- asumiendo el problema de tal distinción. Dicho brevemente, el momento de la obra de Timmer que estudio es el que concierne a su lectura en voz alta en un festival de poesía;² el texto de Vidal que pongo en foco es el que resulta de una serie de instrucciones de escritura durante un vuelo; el de Kamenszain es un libro incluido en la Colección Lector&s de la editorial Ampersand, especie de biografía de lecturas definido, entre otros aspectos, como encargo, en el que encuentro varios registros de lecturas en voz alta a las que asistió la autora.

Entonces, en primer lugar, me interesa pensar, en la perspectiva de los estudios y las prácticas de la performance, cómo operan ciertas condiciones de trabajo y su explicitación en la obra, luego cómo esta primera exhibición del proceso de creación contagia la textura en que se materializa y, consecuentemente, de qué modo tal exposición desborda toda contención genérica. Este recorrido expone de qué manera el problema de lo que no puede ser dicho se vehiculiza en estas obras, sin embargo, dan cuenta de actos en torno a la escritura

1. Doctora en Humanidades por la Universidad de Leiden. Docente en la cátedra de Literatura latinoamericana II, directora del Proyecto de Investigación “Archivos de la modernidad latinoamericana: escrituras contemporáneas de la teoría, la crítica y la literatura” e integrante del Proyecto Investigación y Creación Artística “Escrituras performáticas: cuerpo y acción efimerodramas” en la Universidad Nacional de Córdoba.
2. El video al que me refiero está disponible en el muro de Facebook de la artista: <https://www.facebook.com/100004640325010/videos/1020532308111437>

o la lectura, según los casos, que se incorporan trayendo consigo un contra-archivo adherido a la escritura puesta en voz. Es ese salto ineludible hacia los actos que se incorporan a lo escrito, desbaratando incluso la frontera autorial, despejan el camino para pensar el tiempo en la creación de “un espacio crítico” (PORRÚA, 2011).

Contar la variación

Las preguntas vinculadas a la poesía y la voz cuentan con un extenso y profundo acervo teórico-crítico. En el marco de los estudios recientes y vinculados a la particularidad de los intereses actuales que involucran, por ejemplo, el impacto de la digitalización y la virtualidad como condiciones de reproducción y archivo, los estudios de Ana Porrúa son recurrentes en gran parte de las investigaciones. Esto se debe, entre otras causas, a que su amplio trabajo titulado *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía* (2011) abre al mismo tiempo que sistematiza las series interpretativas que conforman las preocupaciones más insistentes alrededor del estudio de la poesía, dejando abiertos los mapas y en hora los relojes para continuar la investigación.

Sin lugar a dudas, plantear el sonido que adquieren las escrituras, es ya un lance productivo para las búsquedas que abordan los lazos entre voz, poesía y performance. Precisamente, con este último término, coloco algunas de las observaciones de Porrúa más cerca de mis propios intereses y perspectiva teórico-metodológica, considerando que es un desvío plausible en tanto que tienen en común la atención a los modos en que el poema se organiza exponiendo el encuentro, el choque a veces, con el cuerpo del que emana. A su vez, ese cuerpo carga lo que para ser breve llamaré educación, entonces, ese aire que entra y sale por la boca, hace sonar la malla cultural que se enhebra en la puesta en voz, entrando en crisis con ella. En el capítulo titulado “La puesta en voz de la poesía”, se recopila una serie de problemas y afectos que se instalan en el acto vocal. Porrúa dice que la puesta en voz del poema “puede mimarlo, apegarse a él o desplazarlo brutalmente” (2011, p. 152), también refiere a acciones que operan como “agregado o tachadura”, pues bien, se trata de insertar algo del orden de lo “inexistente”, que se hospeda en la dimensión sonora como una sobre-escritura sin notación, unas marcas que por algún acuerdo tácito en los hábitos de nuestro tiempo parecen quedar

al resguardo de lo efímero, en el acto. Coincido con Porrúa en la importancia de señalar que la puesta en voz “agrega una serie de escuchas al texto, o una serie de lecturas y, entonces, genera un espacio crítico en relación al original [...]” (PORRÚA, 2011, p. 153), a lo que quisiera añadir que ese espacio definido por “una sumatoria de escuchas”, es también estallado por la imposibilidad del registro, por una memoria que no puede ser repuesta sin ser actuada. El original es, en consecuencia, constitutivamente parcial.

Porrúa reconstruye la cadena temporal de las escuchas remitiendo a distintos poemas recitados por sus autorxs y por otrxs. A propósito de “Tú me quieres blanca” de Alfonsina Storni, puesto en voz por Berta Singerman, refiere la articulación del recitado y la escucha para dar cuenta de la sumatoria que la voz significa, con clara decisión contra la idea de la volatilidad del sonido en las clásicas comparaciones con la escritura. Porrúa afirma en la modulación o la entonación el lugar de la memoria cultural, y en la repetición del poema, el amuleto contra toda amenaza de olvido. O, dicho de otro modo, asegura que allí donde algo parece desaparecer es donde persiste, cifrado en el repertorio de lo que no deja documento escrito, caligráficamente hablando.

De modo similar, en “Sobre la dificultad de leer”, Giorgio Agamben (2016) llama analfabeto, a propósito de César Vallejo, pero de un modo desviado a propósito de Dante, cuando refiere al sistema vulgar que ingresa al lenguaje poético:

Habréis comprendido que me refiero a la oralidad. Nuestra literatura nace íntimamente ligada a la oralidad. Porque ¿qué hace Dante cuando decide escribir en lengua vulgar, sino precisamente escribir lo que nunca ha sido leído y leer lo que nunca ha sido escrito, es decir, aquel hablar materno analfabeto que existía sólo en la dimensión oral? E intentar poner por escrito el hablar materno lo obliga no sólo a transcribirlo sino, como todos sabéis, a inventar aquella lengua de la poesía, aquel vulgar ilustre que no existe en ninguna parte y, como la pantera de los bestiarios medievales, “expande por todas partes su perfume, pero no reside en ningún lugar”. (AGAMBEN, 2016, p. 68)

De lo dicho por Agamben, quisiera hacer énfasis en esa lengua vulgar, analfabeta en tanto oral pero, por sobre todo, que no reside en ningún lugar, perdido -¿o a salvo?- en la oralidad. Sin dudas, también, este punto de partida es general y repetitivo, pues justamente

es por eso que las obras que estudio tensan algunos hilos que, como también se ha dicho largamente, reajustan todo el esquema que sostiene el respaldo del género cuando parece todo dicho. A propósito, es profusa la reflexión acerca del registro en el ámbito de la performance, pero un área singular de cuestiones gira en torno a lo que permanece en relatos que circulan por vía oral, en disputa con el registro fotográfico o fílmico, habitualmente considerado otra obra respecto de la performance. A su vez, se puede aludir a matices genéricos como la videopoema, videoperformance, fotoperformance, o, más general, videoarte, pero claramente se trata de opciones de trabajo que conceptualizan en su proceso la presencia de una cámara.

En el caso de los poemas que analizo a continuación, el enfoque metodológico en clave de performance es una decisión analítica por medio de la cual encontrar las herramientas adecuadas para considerar aspectos específicos de los modos de accionar alrededor de un texto poético cuyo registro es casi accidental. En el caso de Timmer es evidente pues alguien del público filmó su acción; en el caso de Vidal mi lectura parte de la idea de que los textos literarios que menciona no están allí como material de trabajo crítico, al menos como rasgo principal, pero sí comportan un embrague para la acción; en el caso de Kamenszain, un libro sobre lecturas realizado por encargo deviene en una especie de desarchivo de memorias poéticas en las que se pone de relieve lo que rodea al texto y, por ende, un contra-archivo crítico dedicado a los actos inscriptos en los textos, que se describen a su vez en el propio, exponiendo a una nueva lectura el mecanismo de resonancias. Es inevitable agregar aquí que *Libros chiquitos* comienza con la lectura del libro de Vidal mencionado, como si fuera su motor de búsqueda y su instrumento de precisión a modo de apertura e instrucción, con la idea de que, en realidad, ese libro puso en marcha un proceso similar caracterizado en primer término por el conteo de palabras.

Des-viada lengua y consonancia

No se han declarado las autoras en términos de performance directamente respecto de las obras aquí estudiadas. Sin embargo, las tres, en distintas ocasiones y por variados procedimientos, han acercado su producción literaria y académica a lenguajes que entran y salen

de la palabra escrita, ya sea por la puesta en voz o por exhibición del trabajo mismo de escribir mediante video.³ La performance, o lo que decido llamar así para sintetizar unas formas de leer específicas como dije antes, es inseparable del orden en que dispongo los materiales. Me refiero, en primer lugar, al video de la lectura del poema de Timmer, porque ella misma ancla estos objetos a la deriva genérica en un vocabulario insistentemente cuidadoso respecto de fijar procesos creativos que encuentran sus sentidos no solo en la trasgresión de las fronteras sino en la elaboración del estado de pasaje mismo. De este modo, es la puesta en voz de *De madre*, papel en mano, cuya autora introduce dándonos unos índices del problema de una vida entre lenguas, la que contiene los elementos de partida: escritura, voz, performance.

Hay cinco lenguas: español, holandés, portugués, inglés, alemán. Pero eso viene después de la presentación en castellano, situada en La Habana, Cuba, cuando empieza a leer para el público en un festival de poesía. La pregunta de la actuación poética instala reiteradamente la reflexión acerca de la lengua madre, no obstante, aparece a lo largo de los versos mucho más potente la significancia de la entonación, *¡de madre!*, de los gestos que porta la materia sonora, hasta la risa nerviosa ante la exclamación callejera en el encuadre del poema. Así se amasa una mezcla que incorpora los territorios afectivos de la lengua: el ámbito familiar, las amistades, el mundo laboral,

3. Recientemente, Nanne Timmer ha publicado el primer tramo de su investigación actual en el ámbito del videopoema, disponible en <https://elnieuweaca.com/2020/12/28/doble-papagayo-con-videopoema-doble/> Algunos trabajos de Paloma Vidal pueden verse en su sitio <https://duplaexposicao.wordpress.com/> En particular, *Dupla exposição* y tradução musicada disponible en <https://vimeo.com/523299215> entre otras muchas obras que exploran el vínculo entre performance y escritura en el contexto mayor de su producción en el marco de las artes visuales. Es válido sumar aquí el género “entrevista”. No está entre mis objetivos analizar el lenguaje audiovisual que conlleva una serie de trazos estéticos emparentados en las respuestas con la trayectoria poética de Kamenzain, pero es pertinente aquí señalar mínimamente que la modulación de la voz, el reposo de los brazos y la apertura hacia la intimidad biográfica construyen una escena en que la voz traduce un caudal de afectos propios de la evaluación de la larga trayectoria académica, de los sobresaltos políticos y la vida intelectual, las escrituras del exilio, entre otros: <https://www.facebook.com/memoriaabiertaok/videos/614527259953687>

la amistad en los círculos pequeños del mundo laboral, los viajes, los amores, las variaciones regionales, etarias, los estereotipos, etc.

En esa entremezcla, y sin el dato confirmado, pero con la seguridad de que no todos en el público manejan los cinco idiomas, queda grabado que sí detectan los tonos o comparten las marcas corporales de los afectos, hasta componer la risa de la multitud. Allí hay un tráfico emotivo que en gran medida depende de las presencias para entender la carga semántica, retórica, poética del poema en los límites en que estamos habituados a entender su estatuto. En este sentido, la lengua madre se incorpora o se encuerpa, como dice María Moreno, a quien citó recientemente Fernando Degiovanni (2021) en un conversatorio, titulado *Latinoamericanismos, performance y archivo*.

En el acto performático de su vocalización, desde la perspectiva de lo que acontece con la voz, Timmer señala más los cuerpos reunidos, constituye un público, les muestra más la polifonía de los afectos expresos -vergüenza, picardía, diversión, ternura, reprobación, reprimenda-, acciona más el encuentro alrededor de la voz que la comunión del acceso al sentido de lo que está escrito y que solo ella puede leer. No implica esto que podría estar diciendo cualquier otra cosa, muy por el contrario. El estallido en fragmentos idiomáticos tiene un efecto inesperado dado que la multiplicación de lenguas amplía las posibilidades de comunicación. Ya no es solo el público hispano-hablante el convocado, a su vez, es innegable que *mãe-madre-mother-moeder-mutti* se convocan sonoramente como para inferir la multiplicidad de lo mismo, mientras el video registra buena parte lo que no está en el papel; es más, el papel podría estar en blanco mientras la poeta recita de memoria. Lo cierto es que la risa une por fuera del régimen alfabético, con tanto en común.

En síntesis, el acto es una lectura a la que accedemos mediante la voz y en el que recomponemos parcialmente lo incomprendible por efecto de la consonancia. Entonces, la puesta en voz es también la performance, es también una actuación de la escritura que sale por la voz, y por muchas otras codificaciones del cuerpo que se deja leer. Este es un juego óptico entre lo que lee el poeta y lo que lee el público, y luego, lo que se lee al ver el video. La performance, para decirlo brevemente aquí, inventa un nuevo laboratorio panlingüístico, simultáneamente escrito y oral, letrado y popular, vulgar e ilustre (AGAMBEN, 2016, p. 68), porque hacer muchos gestos en ciertos

ámbitos está mal visto. Si es políglota, cosa que es ilustre, lo es también porque depende de gesticular para dialogar, cosa considerada vulgar en ciertos ámbitos, pero fundamentalmente, el poema consiste en darle a la madre escritura, voz y performance.

El tocar la lengua

Ensayo de vuelo de Paloma Vidal es un texto que exhibe la nervadura de su reflexión sobre la escritura en un ejercicio en tiempo real de escribir, que nos hace pendular entre la repetida metáfora de la creación poética como vuelo y la escritura del ensayo como texto literario, pero también como test (GARCIA, 2020, p. 63), tratando de registrar económicamente un proceso háptico pues requiere de velocidad para escribir en un dispositivo de telefonía móvil. Aquí el cuerpo choca con una serie de reglas administrativas calculadas durante el tiempo mismo del proceso de escritura, es decir que el reloj empieza a correr antes de definir las reglas del juego o bien el juego comienza creando sus condiciones de realización por la misma constatación de la idea propuesta y su mensura, ajustando al máximo posible la escritura de lo real:

Estoy en el avión, leo el comienzo de dos libros que hablan de dos chicas que hicieron sus valijas, atravesando el océano y fueron a vivir a Europa, pienso que quiero escribir algo que tenga que ver con ellas, que faltan dos horas para que mi avión llegue a San Pablo y que si escribo 55 palabras por minuto, como las que acabo de escribir, tendré al final de las dos horas, un texto de cerca de 6.600 palabras. (VIDAL, 2020, p. 5)

El texto condensa la tarea de escribir durante un vuelo entre dos ciudades, acerca de dos libros sobre viajes, y también sobre dos viajes, el de la escritora y el de su hermana. Pero entonces, en medio de las instrucciones de escritura que constituyen lo que considero oportuno llamar performance para poner el material en cierta condición de examen, es también un ejercicio de lectura para dar con eso que se llama ensayo. No obstante, como dice Marilia García, estamos frente a un dilema irresoluble:

aquí estoy citando definiciones sin embargo
 tal capacidad de testear del ensayo
 que podría ser usada con alguna definición de lo que es el ensayo
 termina señalando un dato de "indefinición":
 él testea el mundo y al mismo tiempo se testea a sí mismo
 pero sabemos que las reglas para estos testes
 no están dadas de antemano
 y cada vez el ensayo debe inventar las herramientas.

(GARCIA, 2020, p. 69)

De esta manera, por causa de la definición que nos elude, en la poética de Vidal la motivación deviene otra naturaleza, con variaciones semejantes a las del poema en prosa al mismo tiempo que insinuaciones de experimentación visual. Desde el punto de vista temático, se trata de una vuelta hacia la propia poética de la escritura de la memoria y el exilio, como diríamos en ciertos códigos críticos. Pero no es desatinado agregar que, en el marco narrativo que da la altitud de crucero, es factible conceptualizar este trabajo alrededor de una noción de espacio concebido como sitio específico de la escritura performática durante la experiencia del vuelo, donde no se siente el desplazamiento pero el efecto sinestésico es el de la contracción del tiempo. En este sentido, es irrefutable que el tema es la memoria:

Según mi cálculo actual, mi promedio de palabras disminuyó más o menos a la mitad, si se considera el cálculo inicial de palabras y minutos. pero ese cálculo es impreciso. porque es difícil calcular el número de palabras en este bloc de notas y, más aún, calcular el número de palabras en relación al número de minutos. acelero el ritmo, no quiero renunciar. si eso pasa, el viaje de mi hermana permanecerá como un enigma. (VIDAL, 2020, p. 13)

Entonces, retomando la reflexión y el establecimiento de pautas de escritura como parte de la escritura misma, el recorrido nos permite añadir la hipótesis de que el tiempo se crea partiendo de regulaciones que se imponen como marca individual en el flujo cotidiano de movimientos y sentidos.

Ahora bien, hecha la descripción de la dinámica del ensayo-test en la perspectiva analítica de la performance, se abre el camino hacia los modos en que los rastros de la oralidad se manifiestan en este proyecto dejando marcas en su trasposición. Hay dos operaciones que me interesa destacar: en primer lugar, la voz que definimos como un

monólogo interior replicado por el ejercicio de escritura simultánea. La lectura nos coloca en el lugar y en el tiempo de la acción contraída: “estoy” (VIDAL, 2020, p. 5), la lectura de dos libros, ambos hablan de lo mismo, y es lo que la narradora está haciendo: viajar. Allí mismo los destinos se bifurcan para dar lugar al ensimismamiento que hace ingresar el relato autobiográfico, aunque también declara la posibilidad de inventar lo que al relato biográfico le falta, en parte para no ralentizar el ritmo de escritura.

En segundo lugar, me interesan unas mínimas interferencias de oralidad en clave dialógica que son apariciones amenazantes, intervenciones que precarizan el sistema de reglas. Una de ellas es la posibilidad de que el servicio de a bordo interrumpa el ritmo de escritura, pero lo que interrumpe el registro es el entorno que desdobra los procesos de pensamiento entre el relato y los sucesos externos. Por esta vía ingresan a la escritura las menciones de retrasos ocurridos por las vicisitudes del cuerpo, como el hormigueo en las manos adormecidas por la posición constante que vuelve a poner una alerta sobre la disminución del ritmo de producción, y luego el llanto que la acumulación de los pensamientos produce; “lloro ahora mismo, extraño muchísimo a mi hermana. siento miedo, no puedo creer que me animé a dejarla ir, debería haber dicho: no podes, sola, no podés, ¿entendés?” (VIDAL, 2020, p. 39). De este modo, la promesa de ensayo que se concentra en la propia voz y que ocasionalmente se legitima con el documento pertinente, aquí se adhiere al test de escritura que monológicamente sondea en la sobre-regulación cuantitativa de las lecturas hasta que se quiebra el concepto de la obra porque la situación de escritura es vulnerable al entorno, porque el cuerpo demanda según sus limitaciones motrices y porque estalla el llanto seguido del llamado a lo que disciplinariamente llamaríamos narratorio, pero es aquí el más profundo asalto de lo real ausente; un llamado mudo. Esa sobre-regulación de la acción hace chirriar las estabilidades de los géneros y de las emociones, y esa es, en fin, su materia sonora.

Lo que se escucha

Mencioné al comienzo de este trabajo que una lectura vinculada a la performance en el ámbito de los estudios literarios tiene mucho en común con la teoría de la puesta en voz de la poesía trasladada a

los registros narrativos de las acciones artísticas. Más allá de los registros audiovisuales, la condición performática de la memoria oral que persiste en el relato del arte de acción, ha sido muy productiva pues reitera su condición política de lucha contra la reproductibilidad (PHELAN, 1997, p. 148). En este sentido, el libro de Kamenzain está cargado de performances que se convierten en tal cosa por el abordaje de recuerdos de intervenciones poéticas. Ella misma deja una especie de acta del momento en que intervenciones profundamente anticanónicas presentadas en el Centro Cultural Ricardo Rojas:

En los años en que estuve a cargo del área de literatura del Centro Cultural Ricardo Rojas (para nosotros “El Rojas”) entendí que la performance no era un artificio teatral ni un divertimento seudo literario sino un nuevo modo de leer. Entre los ciclos que yo organizaba había uno titulado ‘Los que conocieron a...’ en el que amigos de escritores ya muertos los homenajeaban. Al finalizar ‘Los que conocieron a Alejandra Pizarnik’, un jovencito tímido, salvo por su pelo teñido de amarillo que llamaba la atención, pidió recitar un poema de ella. Era Batato Barea, conocido todavía para esa época, alrededor de 1984, como Walter, quien se convertiría a partir de ahí en uno de nuestros máximos performers. (KAMENZAIN, 2020, p. 27-28)

Desde mi punto de vista, el momento cúlmine de esta hipótesis se da en el capítulo titulado “Yo no sé”, después de “¿Se escucha?” dedicados a principalmente a Nicanor Parra, definido como “performer” (2020, p. 32). Dado que el libro de Kamenzain es una biografía en clave de lecturas, idea que no dista tanto de la labor crítica entendida como espacio de entre-lenguas por excelencia, estos capítulos ponen énfasis en la experiencia de la poesía que es “un reclamo de realidad” (FABRE *apud* KAMENZAIN, 2020, p. 32). A propósito del “Discurso de Guadalajara”, cuando Parra recibió el Premio Juan Rulfo, Kamenzain recupera el registro de Luis Felipe Fabre acerca de la performance del poeta, quien como “curador del día después” (KAMENZAIN, 2020, p. 38) nos informa que los periódicos documentaron que el público se reía. Llamativamente, parece ser que la agenda periodística no pudo tomar nota de lo dicho más que ensordecándolo con la reacción del público. No significa esto, por las características de aquel discurso, que no estuvieran dadas las condiciones para escuchar. Al contrario, la notación periodística obtura la audición. Sin embargo, por regla general, el texto quedó guardado en actas exhibiendo en extremo la circunstancia de su

lectura, nombrando a los presentes, explicando por qué acepta el dinero aunque sea mal habido, llevado por las necesidades económicas. Pero por los objetivos de este trabajo, nos detenemos en el momento de la escritura:

Estoy sentado al escritorio
 A mi izquierda los manuscritos del último discurso malo
 A mi derecha los del primer discurso bueno
 Acabo de redactar una página
 Mi problema es el siguiente
 Dónde la deposito madre mía!
 A la izquierda? a la derecha?

(PARRA, 2011, p. 557)

Este desvío condice con una de las tesis fundamentales del libro acerca de lxs performers, aunque se presente como una vacilación: “parece ser que leer para ellos es justamente no aceptar la textualidad sino saber perderla” (KAMENSZAIN, 2020, p. 27). No se trata solo de una investigación acerca de la poesía y la oralidad, sino de todo un ejercicio crítico que procura sostener en el tiempo la atención en lo que “no reside en ningún lugar” (AGAMBEN, 2016, p. 68), sin embargo vuelve una y otra vez al tratamiento del “espacio crítico” como suma y estallido. Por lo tanto, podríamos decir que lo que vertebra la sucesión de textos en el libro es cómo una mirada retrospectiva pone de manifiesto que poesía, voz y performance corren paralelas a memoria, lectura y presente: la poesía es la memoria de lo que no reside en ningún lado, la lectura en voz alta es el acto irreductible de búsqueda, por eso el tiempo de la poesía en voz alta escuchada como performance es siempre el presente.

La lengua de la madre

Entonces, en los textos que se retuercen en una escritura de la lectura no hay un acto rebelde de hacer caso omiso de las imposibilidades. Donde Agamben apunta lo ilegible, lo inasible, lo indecible, lo inescrible, se aloja el lugar de la emancipación, como un amparo a todo intento de ajuste y totalización. Pero, aun así, o por ello, la multiplicidad de asedios y de evasiones es el reaseguro de ese encajamiento de grafías y lenguas que proceden de lecturas, es decir

de lenguas *de madre*, quiero decir, ni maternas ni la “lengua madre” sino la lengua de la madre, que recurrentemente es vuelo:

Estar estando, mirar mirando
 buscando patria, buscando patria,
 y mãezinha buscando vuelo,
 corriendo como una liebre

(TIMMER, 2019, s/n)

Siempre parece ser una posibilidad de salir, de abrir, de “salir rajando” como decimos vulgarmente en Córdoba, y resuena la lengua rajada de Timmer, la lengua vulgar de Agamben, y la madre que raja la lengua madre. En consecuencia, surge la pregunta acerca de qué podíamos hablar y de qué deberíamos hablar, las madres y las hijas: “Retorciéndose ella y me pregunto si/ tupí or not tupí, y me respondo sí.” (TIMMER, 2010, s/n) Esa afirmación final desarma toda ilegitimidad, toda opacidad.

Si las palabras no se bastan a sí mismas, vale encuerparlas, actuarlas, manifestarlas, performarlas en su fuga, acto mediante. Valen las reglas externas para hacerlas salir, tanto a las palabras como a sus reglas, valen las lecturas de las palabras ajenas para seducirlas y acercarlas, para trabajarlas y regurgitarlas, o para leer su efecto en el registro periodístico que hasta podría ser una noticia falsa.

El primer paso del giro se da como lo dice Agamben (2016, p. 68): “El poeta o el escritor que escriben para el analfabeto o el musulmán intentan escribir aquello que no puede ser leído: sobre el papel colocan lo ilegible”. Insisto: colocan lo ilegible, por eso, a mí me interesa señalar que la imposibilidad se resuelve performáticamente, mediante la voz, la matemática y la lectura infinita de los modos de leer. En todo caso, las tres poetas que he llamado hacia la performance, leen y exhiben su leer como acto, y sus lecturas como archivo, dejando el documento de la acción en el señuelo.

Así como la lectura de Timmer sienta las bases de lo que empecé a pensar entre las que elegí tres conceptos y la escritura de Vidal exhibe el tiempo encarnado y la escritura en su límite físico, a través del libro de Kamenszain vuelvo al principio. En lugar de dar cuenta de la acumulación cultural que sobrelleva cada puesta en voz, me detengo ahora en el despojo del ropaje institucional que realiza Nicanor Parra, esta vez por el relato de su aparición en el homenaje a

Vicente Huidobro en 1993. Según cuenta Kamenszain, como ya lo había hecho antes, Parra sacó unos papeles del bolsillo y empezó a leer.

La descripción del acto hace pensar que no había ninguna necesidad de leer un texto alejado de todo código lírico, casi un comentario, incluso alejado de las formalidades de un escrito para ser leído en voz alta, excepto por el ritmo: “aprovechándose del formato discurso mientras lo cortajea al ritmo de los versos” (KAMENSZAIN, 2020, p. 36). Parafraseando a María Moreno (2020) de nuevo, leemos con los oídos, expresión que repite varias veces en su publicación en la misma colección de la que forma parte el texto de Kamenszain.

Solo el ritmo de los versos, es decir, lo que Porrúa identifica entre lo inexistente en la escritura, conduce a Kamenszain a encontrar el último rastro de poesía, cuando todo lo demás coincide con la realidad. Sin dudas, se registra la versificación concebida como corte sobre una materia discursiva a la que tal disposición sonora no le corresponde. Entonces, no es en el acercamiento al lenguaje que borra los rastros autoriales donde la oralidad trae consigo el cúmulo de realidad, es en la huella de la voz que hace sonar lo escrito capturando por única vez la anarquía de los actos poéticos. Kamenszain puede contarnos que la performance radicó en el ritmo, pero solo podremos repetir la performance a fuerza de inventar el tiempo del decir otra vez. El gesto no deja de asemejarse al de Vidal llamando a su hermana en un acceso de llanto mientras escribe en su teléfono móvil o al amasijo de lenguas para llamar a la madre en la performance de Timmer: no están incompletos, están sueltos, se envían como enlace.

Referencias

- AGAMBEN, Giorgio. La dificultad de leer. Traducción de Ernesto Kavi. En: *El fuego y el relato*. Madrid: Sexto Piso, 2016, p. 65-68.
- DEGIOVANNI, Fernando. *Latinoamericanismos: archivo y performance*. 1 video (145 min). Facultad de Filosofía y Humanidades – UNC, 2021. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=_z1eFT-z2JqU. Consultado en: 27 oct. 2021.
- GARCÍA, Marilia. *Parque de las ruinas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Mandacaru Editorial, 2020.
- KAMENSZAIN, Tamara. *Libros chiquitos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ampersand, 2020.

- MORENO, María. *Contramarcha*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ampersand, 2020.
- PHELAN, Peggy. *The unmarked*. The ontology of performance. London and New York: Routledge, 1993.
- PARRA, Nicanor. *Obras completas & algo + (1972-2006)*. II. Chile: Galaxia Gutenberg, 2011.
- PORRÚA, Ana. *Caligrafía tonal*. Ensayos sobre poesía. Buenos Aires: Entropía, 2011.
- TIMMER, Nanne. De madre. *Diario de Cuba*. Disponible en: https://diariodecuba.com/de-leer/1557839600_46340.html Consultado en: 27 oct. 2021.
- VIDAL, Paloma. *Ensayo de vuelo*. Traducción de María Guillermina Torres. La Plata: EME Ediciones, 2020.

**Em busca da afetividade perdida
em *O pior dia de todos* de Daniela Kopsch:
escrita e ética em busca de seu encontro narrativo**

Antonio Valmario Costa Júnior¹

O pior dia de todos (2019) é o romance de estreia da escritora e jornalista catarinense Daniela Kopsch e suas páginas se detêm no episódio acontecido no dia 07 de abril de 2011, conhecido na grande mídia como *O massacre de Realengo*, bairro situado na Zona Oeste do município do Rio de Janeiro. O título da obra remete ao nome com o qual a protagonista e narradora do romance, Laurinha, passou a referir-se ao dia em que se passou a tragédia vivida.

A estrutura da narrativa se organiza em duas partes. A parte I se denomina *Infância* e se divide em 80 minicapítulos que obedecem a uma concepção que os aproxima da estrutura de minicrônicas, lampejos episódicos de observações e sentimentos sutis e pessoais do cotidiano de Laurinha. A parte II denominada de *Fim da Infância* se estrutura em 25 minicapítulos e conserva a mesma concepção da primeira, porém estabelecendo uma dinâmica intratextual com os apontamentos deixados no caderno de Natália, a prima vitimada pelo massacre, a qual Laurinha considerava como irmã e seguramente como melhor amiga (KOPSCH, 2019, p. 11). Os apontamentos entrelaçam confissões, cartas e contos que algumas vezes se apresentam como preâmbulos quase que proféticos (uma vez que haviam sido escritos em circunstâncias e momentos anteriores às situações e sentimentos enfrentados por Laurinha após a chacina). No generoso posfácio, Kopsch apresenta um pequeno relato sobre a experiência de escrever o livro, identificando algumas das relações entre os personagens, suas situações ficcionais e pessoas e fatos reais presentes na tragédia.

A questão que se pretende abordar aqui, ou seja, a construção da afetividade na obra, parece encontrar sua reverberação original na circunstância que revela o limite pessoal da autora no que tange a sua disponibilidade para seguir descrevendo os fatos ocorridos em Realengo pelo viés de sua formação e ocupação profissional, o jornalismo, e o meio pelo qual ela efetivamente o fez, a literatura. No posfácio a autora revela que:

1. Doutorando em *Estudos Literários* (UFF).

Vi quando o caixão de Bianca chegou e presenciei a cena que para a maioria de nós é absolutamente impensável. Entre a multidão e sob um sol desconcertante, a mão passou mal e teve de ser amparada por médicos, a avó foi levada às pressas para o hospital. Naquele momento liguei para Isabela, minha editora, e disse: “Não dá mais”. (KOPSCHE, 2019, p. 254)

O termo *impensável* indica a condição essencial de quem testemunha o desastre. Algo que de tão inaudito subtrai da imaginação a mera perspectiva da admissão da sua existência, a tal ponto de implicar na incapacidade de descrevê-la. No prólogo de *Imán*, do aragonês Ramón J. Sender (1901 – 1982), Nil Santiañez comenta aspectos do livro *L'Écriture du désastre*, (1980) de Maurice Blanchot (1907 – 2003) realçando a tensão presente entre a palavra e o desastre na medida em que:

Para Blanchot, el desastre implica una ruptura con toda forma de totalidad. (p. 121); no es, asegura, ni nombre, ni verbo, sino más bien un resto “que tcharía” de invisibilidad e legibilidad todo lo que se muestra y todo lo que se dice (pp. 68-69). En consecuencia, el desastre supone “la ruina de la palabra” (p. 58) y conlleva la disolución de la unidad del sujeto que lo ha vivido. (p. 67). El desastre “des-escribe” (p. 17), limita y erosiona la capacidad del individuo para darle sentido con el pensamiento y expresarlo con el lenguaje. (BLANCHOT apud SANTIÁNEZ, 2006, p. 51)

A palavra *desastre* emerge da combinação do prefixo latino *dis* (oposto, contrário) e da palavra *aster*, *astrum* (astro) designando, portanto, uma desgraça ocasionada pela influência negativa de um astro, o que nos leva à ideia do fado, do destino, do evento que se afigura alienado da capacidade humana de evita-lo ou revertê-lo. No caso de *O pior dia de todos*, a constatação do *impensável* margeia a evidência da morte. No capítulo 11, a personagem Laurinha ao expor seus sentimentos sobre a impalpabilidade da morte da avó nos conta:

Os meses que se seguiram foram confusos. Primeiro, porque eu estava experimentando a morte pela primeira vez. [...]. Essa compreensão acontece com a experiência. Quando alguém próximo deixa de fazer parte de sua vida, um dia depois do outro você finalmente entende que nunca mais vai ver aquela pessoa outra vez. Isso é a morte. Não foi feita para iniciantes. (KOPSCHE, 2019, p. 31)

Contudo, o desastre que se apresentou à jornalista Daniela Kopsch naqueles dias de abril de 2011 expôs-lhe a inexorabilidade da morte não pela constatação da inevitabilidade da finitude humana, mas sim, pela falta absoluta do nexos entre o ato, as razões, as consequências e a eleição das vítimas. O desastre, marcado pelo signo do supostamente aleatório, resignou àqueles que o observaram, o papel de testemunhas sem palavras. Em boa medida, esta suspensão cognitiva e existencial está presente na espiral de reflexões de Laurinha quando ela diz:

[...] O homem que encontrei naquele dia não era apenas capaz de nos matar como, digo mais se divertir. [...]. Demonstrava frieza, mas também gargalhava. [...] O que estava na origem daquela maldade foi algo que perdi muito tempo tentando entender. Por que ele fez isso? [...]. Quando ele entrou em nossa sala, não conhecia nenhuma de nós e, no entanto, nos odiava. (KOPSCH, 2019, p. 144)

Umberto Eco (1932 – 2016), quando nos fala dos contos canônicos, que ele chama de *imodificáveis*, não está nos falando do desastre, mas seguramente está nos falando da limitação humana diante do inexorável, seja este fruto da precariedade de nossa condição natural, seja como resultado do juízo equivocado, seja como produto do imponderável. Frente à esta efemeridade incontornável ele aponta para o que considera uma das principais funções da literatura: a educação ao *Fado* e à *morte*.

Isso nos dizem todas as grandes histórias, no máximo substituindo Deus pelo Fado, ou pelas leis inexoráveis da vida. A função dos contos “imodificáveis” é precisamente esta: contra qualquer desejo de mudar o destino, eles nos fazem tocar com os dedos a impossibilidade de muda-lo. E assim fazendo, qualquer que seja a história que estejam contando, contam também a nossa, e por isso nós os lemos e os amamos. Temos necessidade de sua severa lição “repressiva”. [...] Os contos “já feitos” nos ensinam também a morrer. Creio que esta educação ao Fado e à morte é uma das funções principais da literatura. Talvez existam outras, mas não me vêm à mente agora. (ECO, 2003, p. 21)

Foi, pois, nesta encruzilhada na qual a potência verbal da jornalista ficou imobilizada, que a literatura se apresentou à autora como possibilidade de vocalização àquela massa experiencial disforme que ocupava espaço e não gerava nomes. É na possibilidade do fictício,

que a realidade dos fatos vividos pela autora e o universo de suas referências pessoais, apresentaram-se um ao outro como método e pedagogia de superação do desastre e suas consequências.

No capítulo *Como escrevo*, de seu livro *Sobre a literatura*, Eco, ao falar sobre a construção do mundo que suporta o romance, nos informa que sua estrutura “[...] se compõe essencialmente de restrições e expansões temporais [...] e as restrições são fundamentais para toda operação artística” (ECO, 2003, p. 294). Eco ilustra o capítulo com certas operações restritivas na composição de algumas de suas obras, apresentando exigências relativas à natureza da trama e dos personagens, mas também expondo restrições impostas por elementos reais ficcionalizados mediante uma condicionalidade histórica, como no caso do computador do *Pêndulo de Foucault*, demonstrando que no fluxo entre ficção e não ficção, as restrições podem obedecer à aspectos limitadores da realidade.

No caso de *O pior dia de todos*, partimos da percepção que a restrição imperativa da construção narrativa vem da supressão da percepção da afetividade em episódio tão violento e que todo o esforço de construção narrativo busca ficcionalmente desvelar ou recuperar ou construir as nuances de uma afetividade capaz de restituir a humanidade aos atos desumanos e a palavra à mudez do inominável. No caso do livro em questão, a elaboração de uma afetividade possível na forma de um campo ficcional afetivo, reestabelece a possibilidade de restituir um movimento expressivo ao movimento anímico suspenso no ato do testemunho.

Ohmann nos afirma que: “Dicho de manera más trivial, decir algo es hacer algo, en particular, decir lo que uno dice. Esto es un hablante produce sonidos (un escritor escribe signos gráficos) [...]” (OHMANN, 1999, p. 22- 23). Nesta reflexão fica expressa a relação entre o falar e o fazer, onde ambas ações resultam em uma atitude de realização através de uma manifestação pelo movimento. Em *O pior dia de todos* isto equivale a admitir que a potencialidade verbal da linguagem suspensa e imobilizada enquanto relato jornalístico recobra com a narrativa ficcional seu caráter e sua vitalidade performática e de movimento, pois como sugere Kenneth Burke, todo discurso é dramático uma vez que:

[...] La palabra “acto” en “acto de habla” no está usada metafóricamente. Se realizan actos con las palabras, y una obra literaria imita

esos actos. Incluso la novela narrada de la forma más impersonal constituye una rudimentaria situación dramática: la de un hombre que cuenta una historia a un público. (OHMANN, 1999, p. 33 – 34)

Esta constatação nos leva a olhar mais atentamente para as razões e características que de modo solidário convergiram sobre as condições de produção e execução do relato jornalístico a ponto de contribuírem para a sua suspensão por parte da autora, ou seja, para a suspensão da materialidade de um ansiado ato de fala para uma angustiada demanda da alma. Deste hiato transparece uma encruzilhada ética ao observar-se a linha de construção da fala autorizada. É neste sentido que devemos observar o que Kopsch relata no posfácio ao comentar que:

Quando cheguei na casa de Renata, duas repórteres de TV discutiam quem deveria entrevista-la primeiro. Descrevi no capítulo 64 o que aconteceu a seguir: uma dolorosa competição para saber quem a fazia chorar. Ninguém conseguiu. (KOPSCH, 2019, p. 253)

E ver como o impacto desta percepção dialoga com a percepção da personagem Laurinha, que no capítulo 64 apresenta o conjunto de atenções e induções que gera o ato de fala oficial, legitimado e potencialmente capaz de explicar e restaurar a inteligibilidade do fato e que não logra fazê-lo.

Senta aqui com seus tios. Faz um carinho na sua sobrinha. Você, abre o jornal e finge que está lendo. Agora abraça a sua tia, isso. Eu não entendia o porquê. À noite, na hora do jornal, vi que misturaram as cenas e as transformaram em uma coisa só. Então, era assim que as reportagens eram feitas, pensei. Seria engraçado quando eu contasse isso a Natália. (até então, a prima estava em coma no hospital) Inventaríamos apelidos para a mulher que fez sua mãe chorar. Você vai ser assim quando virar jornalista...eu diria, provocando-a, e ela me responderia: Nunca. (KOPSCH, 2019, p. 160)

Entre o texto apresentado no posfácio e o que se apresenta nas observações de Laurinha se desenha o horizonte ético da autora. Percebe-se um ruído. Nos dois relatos distintos para a mesma situação fica visível que a palavra, enquanto ação (movimento) capaz potencialmente de recompor a tradução para o desastre é utilizada para atender a outros interesses circunstanciais.

O prejuízo expressivo se configura no obscurecimento da complexidade emocional contida na situação original relatada. A perda da

verossimilhança afetiva carrega reflexos na sua verossimilhança narrativa, bem como, ao conjunto das relações implicadas na leitura do texto final, desde os participantes originais, até seus leitores ordinários.

Na linha deste raciocínio faz-se oportuno investigar como se comporta a relação entre palavra e vínculo, tanto na fala, como no relato jornalístico, quanto na literatura, para com isso vislumbrar a pertinência da opção literária como meio de expressão facilitador da recomposição estética da afetividade e da dimensão ética nela contida. Nossa perspectiva se orienta pela visão do linguista Richard Ohmann (1931-) sobre os atos ilocutivos no que tange as relações entre vínculo e palavra nestes três níveis de expressão.

Segundo Ohmann, os atos locutivos se constituem naqueles afeitos à questão do arranjo das relações entre o som, a sintaxe e os significados. Por outro lado, “las reglas de los actos ilocutivos se refieren a las relaciones entre las personas” (OHMANN, 1999, p. 40). Segundo o autor: “Participar en el discurso es poner en marcha nuestra entera consciencia de las instrucciones, vínculos sociales, obligaciones, responsabilidades, modales, rituales y ceremonias” (OHMANN, 1999, p. 41).

No que tange ao jornalismo, o linguista considera que os atos ilocutivos são justamente aqueles que constituem as notícias pela natureza das regras a que eles estão subordinados para que ele se realize perfeitamente. Trata-se de regras como: as circunstâncias que devem ser as apropriadas, as pessoas que devem ser as adequadas, a consonância entre o falante e os sentimentos, pensamentos e intenções que permeiam seu ato de fala e ambas as partes devem comportar-se de forma apropriada (OHMANN, 1999, p. 39 - 40). Ainda sobre os atos ilocutivos, Ohmann nos informa:

Como dijo Austin, los actos ilocutivos son la prueba más clara de que nuestra palabra es nuestro vínculo. Gran parte de la naturaleza ética de la vida humana está incrustada en y mantenida por actos ilocutivos. (OHMANN, 1999, p. 41)

Ora, se os atos ilocutivos levam consigo um caráter tão forte de sua natureza contratual, (responsabilização e verdade) onde na expressão do texto jornalístico poderia residir uma eventual precarização da expressividade em sua dimensão ética? O próprio Ohmann nos lembra que:

Un periódico semioficial como el *The New York Times* se encarga de transformar en historia simples acontecimientos, seleccionando aquellos que son suficientemente significativos – dignos de publicación – para ser registrado en este archivo instantáneo. (OHMANN, 1999, p. 35)

Esse simples espaço entre o acontecimento e a notícia proporciona um efeito na qualidade da repercussão e natureza da expressão do fato. Quando o linguista se refere a um bombardeio no Vietnã, noticiado em um jornal, ele nos informa que:

[...] aunque el bombardeo matara a personas y destruyera hogares, su valor de noticia se radica más en mostrar la temperatura de la guerra que en relatar estos tristes sucesos; una muerte violenta tiene más carácter de lugar común que de hecho histórico. [...] (OHMANN, 1999, p. 36)

Ou seja, é observável que o texto jornalístico em sua matriz natural traz fortemente embutida a possibilidade de um distanciamento entre o fato eivado entre suas consequências e a consequência dos fatos.

Com respeito à literatura, na questão da relação entre vínculo e palavra existem diferenças que influenciam tanto a peculiaridade da fala literária, quanto do horizonte ético e expressivo que se possa esperar dela. Ohmann já nos esclarece que:

Escribir (o recitar) una obra literaria es evidentemente una actuación ilocutiva de un tipo especial, logicamente diferente de los actos que parecen constituirla. El contrato entre el poeta y el lector u oyente no pone al poeta detrás de las diferentes manifestaciones, réplicas, lamentos, promesas, etc.,... a los que parece dar voz. Su palabra no es su vínculo, al menos no de este modo. (OHMANN, 1999, p. 44)

Segundo Ohmann, na literatura o que estabelece a relação entre vínculo e palavra é o ato de imitação, “Más exatamente, el escritor emite actos de habla imitativos, como si estuvieran siendo realizados por alguien” (OHMANN, 1999, p. 43) ou como diria Wolfgang Iser, (1926 – 2007) “Pelo reconhecimento do fingir, todo o mundo organizado no texto literário se transforma em um *como se*” (ISER, 2013, p. 43).

Na literatura os atos ilocutivos são atos suspensos de suas consequências normais, são atos liberados do peso usual dos vínculos e responsabilidades sociais. Para Ohmann, na literatura, quando o poeta propõe uma oração declarativa não a está afirmando realmente.

O que está fazendo é por palavras na boca de outra pessoa, fingindo ser outra pessoa e esta pessoa, seja o personagem, o recitador ou o narrador não existe na realidade, mas vale ressaltar que o fingimento não é idealizado para enganar (OHMANN, 1999, p. 45). Quanto ao leitor ou ouvinte, este não conta com o falante real e as eventuais inflexões e modulações de sua fala. Ao ler ou ouvir:

El lector hace estos juicios, en gran medida, haciendo actuar su conocimiento tácito sobre las condiciones de realización de los actos ilocutivos. [...] el lector construye a partir de las convenciones consabidas de los actos ilocutivos, juicios acerca de qué actos se está realizando en el interior del mundo de la novela (OHMANN, 1999, p. 46)

Para Ohmann, o conceito de mimese é este: a capacidade do leitor de provisionar os atos de fala contidos no romance, autenticando-os desde o seu conhecimento pessoal das convenções e dotando-os de força e validade ilocutiva (OHMANN, 1999, p. 46 – 47). Neste sentido, o linguista ainda complementa que:

El lector debe aportar, por sí mismo, todos estos datos, junto con otros datos acerca de la situación social, el período histórico, la geografía, etc. Como se ha dicho anteriormente, en esto consiste la mímesis. Ésta es una de las razones por las que es más difícil leer adecuadamente la literatura que las noticias de un periódico. (OHMANN, 1999, p. 48)

Ora, então, nos cabe uma pergunta. O texto jornalístico e a literatura se servem dos atos ilocutivos para o reconhecimento e funcionalidade dos atos de fala designando a relação entre palavra e vínculo, ainda que a literatura o faça de modo distinto. Sendo assim, por qual aspecto a literatura, que justo nos exime das implicações reais nos atos de fala (as críticas, as ameaças, as contestações, etc ...) e as suas consequências, poderia oferecer à um fato, em um evento repleto de implicações e consequências, a expressão mais próxima da sua humanidade e da ética que rege seus reais conflitos e dramas? Ohmann nos responde dizendo que:

[...] leer literatura es una forma de juego, y destacaría el hecho de que los mundos de ficción que construimos en ese juego constituyen un juicio sobre nuestro propio mundo real. La literatura mantiene la función de la crítica, como dijo Matthew Arnold, y activa nuestro

sentido de la posibilidad, de las alternativas – algunas de ellas mejores – al modo que se hacen aquí las cosas. (OHMANN, 1999, p. 49)

Sem dúvida, a força crítica da literatura e sua capacidade interlocutória com a alteridade abrem-lhe uma potência de prospecção ética poderosa. O que Kopsch busca na sua construção narrativa literária é provisionar o universo ficcional com uma dimensão afetiva, cujo subdimensionamento no texto jornalístico, inibe substancialmente a capacidade de prospecção crítica sobre o fato original.

É razoável supor que o texto jornalístico, na ânsia de relatar o crime dentro da sua orbita de violência emocional e factual, eventualmente retire do leitor, o paradigma da normalidade das personagens, ou seja, a alternativa virtual ao desastre, sem a qual a leitura crítica inclina sua atenção e consideração mais ao agente e ao seu ato do que àquilo que por ele é suprimido. A construção da afetividade por Kopsch dentro da obra se funda basicamente neste esforço de preenchimento de um quadro sem o qual a inteligibilidade se fragmenta, debilitando a perspicácia crítica.

Complementando este conjunto de considerações sobre o lugar da ética na narrativa, é oportuno nos determos em dois aspectos mencionados por Ohmann que nos ajudam, por um lado, a entender as eventuais repercussões do fenômeno midiático na relação ética contratada entre o leitor midiático e o seu texto e por outro lado, a implicação ética do leitor no provisionamento ético do texto literário, ou seja, a construção de sua verossimilhança ética.

O primeiro aspecto diz respeito ao caráter de proximidade, intimidade e cumplicidade entre os falantes, expresso em um tipo de campo comunicativo onde a fala ocupa em muito aquela perspectiva de ação intensamente integrada à ação realizadora humana e por isto mesmo, dotada de muito mais substancia e reconhecimento operativo e social.

Ohmann nos conta que durante toda a história da humanidade até alguns séculos atrás, os atos de fala eram encontros face a face e principalmente entre pessoas que se conheciam e cujas posições relativas eram claras. Os contratos e direitos de seus atos ilocutivos tinham valor concreto dentro de uma comunidade estabelecida e os encontros verbais tinham um conteúdo social e ético (OHMANN, 1999, p. 53). O lingüista, então, nos recorda que “A través de la radio, de la televisión, de la prensa y de los demás medios de comunicación, nos

encontramos constantemente dentro de un discurso unilateral cuyos vínculos sociales son oscuros” (OHMANN, 1999, p. 53 – 54) e complementando reflète que:

Pero, ver el dolor de un vietnamita o la desolación de una aldea del Este de Pakistán no es lo mismo que estar socialmente vinculado a esas otras personas y sus preocupaciones; por el contrario, se encubre mucho en los medios de comunicación nuestra relación con ellas. (OHMANN, 1999, p. 54)

É pelo signo da distância presencial ou midiática que Ohmann constata a precarização entre vínculo e palavra e a perda da sua potencialidade verbal de tradução ética das relações humanas.

El deterioro de la comunidad va íntimamente vinculado con una disminución de la autenticidad. Los actos ilocutivos, basados en el principio de “mi palabra es mi vínculo”, son el soporte de gran parte del contenido ético de la vida social. Cuando se ve atenuada la realización de dichos actos, cuando los participantes que toman parte en ellos están separados por diferencias materiales y sociales infranqueables, cuando está diluida o incluso totalmente encubierta la responsabilidad de la sinceridad y su comprobación, entonces está casi pérdida por completo la fuerza ética del habla. (OHMANN, 1999, p. 54 – 55)

No segundo aspecto mencionado por Ohmann, ele nos lembra por um lado, que o autor em si se manifesta na forma de uma figura oculta e personificada por uma espécie de intermediário e por outro lado, revela o leitor como alguém que na atividade de provisoramento do texto, empresta-lhe o seu repertório de convenções sociais e linguísticas, em um processo que Ohmann considera como mimese. Nesta relação entre o autor e o seu leitor há uma expectativa de que a dimensão ética implícita no texto se faça acessível pelo esforço de reconhecimento das marcas que fidelizem a palavra tratada ao mundo ficcional criado. Ainda que o mundo ficcional se reja pela verossimilhança ética que emana de sua estrutura, a tensão ética própria do autor também é possível de ser reconhecida e compartilhada pelo leitor em seu esforço de mimese. É neste sentido que Ohmann nos rememora que:

[...] a través de nuestra participación común en el acto de la mimesis tenemos acceso a algo parecido al mundo que él quiso crear y, de ese modo, nos acercamos a sus deseos y temores. Aunque oculto,

nos hace llegar a sus mundos imaginarios y a esa parte importante de sí mismo. (OHMANN, 1999, p. 49)

Nestes dois aspectos recolhidos de Ohmann, vejo muito da estratégia composicional narrativa elegida por Kopsch. Da memória da experiência escolar própria, ela recolheu aquela tessitura própria da comunidade, da “aldeia”, onde a fala se impregna da responsabilidade da sua veracidade e da sua comprovação e a palavra se reveste de força ética. Da sua opção pelo relato literário, ela elege um meio mais generoso e cuidado para que aquela parte importante de si mesma seja compartilhada no âmbito da estética de sua tensão íntima. É desta forma que Kopsch alberga a tragédia reportada numa dimensão ética compatível à humanidade ali violada e à ponte da afetividade ali suprimida.

Onde havia estado o olhar da jornalista encoberto pela impessoalidade e objetividade distanciadora, Kopsch foi buscar a proximidade onde “a palavra é o vínculo”, distanciando-se daquele Realengo descrito utilitariamente para reencontra-lo nas linhas dos vãos e desvãos da pequena Balneário Piçarras, onde a orelha do livro comenta que se deu sua experiência em uma escola pública.

A maior parte do trabalho foi criar uma narrativa que se distanciasse daquele fato apenas para revelar o que havia além dele. [...]. Quando fiz esse trajeto e tropecei na calçada onde todo mundo tropeça, topei também com a constatação de que Realengo era a cidade da minha infância. (KOPSCH, 2019, p. 251).

As observações redundantes, a retórica de palavras que não significam, o desprezo pelo sofrimento alheio, a busca sensacionalista do condão midiático daqueles dias de abril de 2011 se esfarinharam dando lugar a diálogos curtos, plenos de uma economia rica de sutilezas e de uma cotidianidade simples, direta, permeada por vínculos de afeto.

Reconheci minha mãe, minhas tias e minhas avós em cada xícara de café de vidro marrom que me ofereceram as mães, tias e avós. E como me levavam para a mesa da cozinha, e não para o sofá da sala, sei que elas também me reconheceram. (KOPSCH, 2019, p. 251 – 252)

Kopsch foi buscar na sua vida, o espírito da “aldeia” onde as pessoas reais constroem sentimentos reais, falam, se escutam e percebem neste material de falas e percepções o exercício ordinário para

a elaboração cotidiana de uma vida viva. Esta aliás, constituiu-se em uma outra opção estética de Kopsch na arquitetura do mundo ficcional de *O pior dia de todos*.

Quando Laura descreve a avó, o faz dizendo que

Minha avó na época já era uma mulher idosa. Tinha as costas, as pernas, os braços cansados. Minha mãe sabia disso. Mas os filhos sempre sabem o que podem consumir dos pais, e minha avó tinha muito para dar. Ela era uma mulher generosa, que a vida nunca pegou de surpresa. (KOPSC, 2019, p. 17)

Quando se refere à tia Rosana, comenta que ela “É séria, responsável, um bloco de concreto. (KOPSC, 2019, p. 15). Em outro momento, lembrando do cartão de felicitações, escrito com grafia toda errada, que a tia deixara junto com um presente de aniversário, ela conta que: “Senti vontade de chorar. Queria dizer à minha tia que eu não me importava com o jeito como ela escrevia. Tive vontade de dizer muitas coisas. “Obrigada”, disse. (KOPSC, 2019, p. 92)

A teia destes afetos maternos ajuda a entender a rede emocional que a sustenta perante o afastamento da mãe, “Não sei quando minha mãe foi embora, mas aconteceu enquanto eu ainda era um bebe e não tinha idade para me lembrar.” (KOPSC, 2019, p. 17). O abandono da mãe, que era “alérgica a responsabilidades” ao lado do cuidado da avó e da tia ajuda a entender a essência emocional da protagonista no vértice das suas frustrações e dos seus amparos. Sem conhecer o dia a dia desta construção amorosa difícil se faz dimensionar o impacto do massacre na vida da menina em seu aspecto mais profundo e estrutural

Ao estabelecer uma estruturação narrativa de quase minicrônicas, a autora impregna o relato de uma cotidianidade que ademais as marcas de frequência, estabelece uma dinâmica eficaz de contraste com o extraordinário. Esta dinâmica se expressa tanto dentro de cada capítulo como também entre a parte do livro que fala explicitamente do massacre e as demais partes.

É na esteira desta perspectiva que podemos observar a relação entre Laura e a prima Natália e a atmosfera de proximidade e intimidade entre elas. “Apesar de eu ser mais velha, foi ela quem falou primeiro. Contam que Natália aprendeu a falar nesta ordem: mamãe, papai, nenê e Laurinha. Laurinha sou eu, mas apenas ela me chama assim. (KOPSC, 2019, p.13).

É a prima que defendendo Natália, briga na escola com outra menina. “A briga trouxe grande prestígio para Natália e, por consequência, para mim também. Ela se tornou popular, fez amigos rapidamente, Natália era a minha, dupla, e se o meu cabelo tinha sido motivo de piada, ninguém mais se lembrava. (KOPSCH, 2019, p. 41)

A frequência dos hábitos rotineiros dentro dos capítulos ajuda a revelar a sutileza de acontecimentos que muitas vezes se passam apenas no plano interno das personagens e em relação ao epicentro da narrativa, o massacre, auxilia o leitor a compreender o impacto do acontecimento na vida das personagens, bem como a perceber a afetividade náufraga, inclinando seu casco rumo à profundidade abissal da indiferença.

Sem compreender este cotidiano cerzido por pequenos atos ordinários, difícil se faz perceber a real dimensão da discussão entre as duas primas:

“QUAL O SEU PROBLEMA” gritou Natália [...]

[...] O MEU PROBLEMA É QUE EU QUERIA TER O MEU PRÓPRIO QUARTO, EU QUERIA TER OS MEUS PAIS, EU QUERIA PODER SABER QUANDO O MENINO QUE EU GOSTO TAMBÉM GOSTA DE MIM, EU QUERIA TER ALGUMA COISA SÓ PARA MIM E EU NÃO TENHO NADA. EU NÃO TENHO NADA E EU TE ODEIO POR ISSO. EU TE ODEIO. (KOPSCH, 2019, p. 133)

E medi-lo nas bases do arrependimento que brotou em Laura após o extraordinário, a tragédia

No breve momento em que me vi sozinha com tia Rosana, falei:

“Não paro de pensar nas coisas que falei para a Natália naquela noite.

Minha tia irritou-se.

“Olha Malu, nunca, mais repita isso”, ela disse. (KOPSCH, 2019, p. 162)

Na transição da realidade para a ficção Kopsch busca *relações* em vez de determinar *posições* (ISER, 2013, p. 34), não imita as estruturas, as *decompõe* (ISER, 2019, p. 35) estabelecendo a sua visão daquela realidade enfrentada em um objeto de percepção.

Iser nos diz que no processo de seleção: “Se os elementos escolhidos trazem à luz um campo de referências, é exatamente por esta escolha que se mostra o que daí foi excluído” (ISER, 2013, p.35). Na

nossa percepção, a afetividade completamente ignorada pelo episódio da tragédia foi exposta pela cotidianidade da vida ordinária ficcional, posta lado a lado, sucessivamente, através daquelas personagens do modesto bairro do Realengo.

Reside aí também um dos méritos do livro. A narrativa ao retratar o bairro do Realengo não recai numa fácil simplificação bipolar. Mostra um cenário de pessoas com dificuldades sérias de ordem econômica, profissional, segurança, emocional, familiar, mas com valores identitários singulares e que diante de um desastre como o massacre de Realengo vivem a perspectiva de ter como a pior tragédia o exílio e o ostracismo da afetividade. É alentador ler uma cidade complexa como o Rio de Janeiro revelada em algumas de suas nuances, ainda que em um momento difícil de falência da palavra, recupera-se felizmente pelo preciso livro de Daniela Kopsch.

Ao fim e ao cabo, *O pior dia de todos* oferece ao leitor e provavelmente à autora, a plataforma feita de amores, ressentimentos, mágoas, compreensões, incompreensões e perdões que possibilitam a leitura afetiva da obra e com ela a efetiva visão da tragédia e a sua catarse. Não se tem a dimensão real de uma desgraça se não intuirmos como seria o mundo sem ela.

Referências

- ECO, Umberto. Sobre algumas funções da literatura. In: ECO, Umberto, *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003, p. 9 – 21
- ECO, Umberto. Como escrevo. In: ECO, Umberto, *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003, p. 277 - 305
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: Perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de KRETSCHMER, Johannes, 2ª ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013
- KOPSCH, Daniela. *O Pior dia de todos*. 1ª Ed. São Paulo: Alaúde Editorial, 2019
- OHMANN, Richard. Los actos de habla y la definición de la literatura. In: OHMANN, Richard. *Pragmática de la comunicación literaria*. Selección de José Antonio Mayoral. Madrid: Arco Libros S L., 1999, p. 11 – 34
- OHMANN, Richard. El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas. In: OHMANN, Richard, *Pragmática de la comunicación*

literaria. Selección de José Antonio Mayoral. Madrid: Arco Libros S L, 1999, p. 35 – 56

REYES, Graciela. Lo dicho y lo implicado: la teoría de la relevancia
In: REYES, Graciela. *El abecé de la pragmática*. Madrid: Arco Libros, 1995, p. 53 – 63

SANTIÁÑEZ, Nil. *Imán y la escritura de guerra*. In: SENDER, Ramón J., *Imán*. Barcelona: Editorial Crítica, p. 7-74. 2006.

DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO: etimologia e origem das palavras © 2008 - 2020 7Graus. – Disponível em: <https://www.dicionarioetimologico.com.br/desastre/> - acesso em: 29/01/2020.

Línguas que desfrontereizam: um sabersobreviver das literaturas sem morada fixa

Luciane da Silva Alves (UFRGS)¹

Independentemente de seu tema, a literatura é um saber sobre o movimento, por armazenar em si mesma diversos saberes sobre a vida, que transitam no diálogo interdisciplinar e em diversos movimentos trans. Na literatura contemporânea, não são poucas as personagens que figuram processos de migração e os diversos deslocamentos advindos do movimento inicial; a translanguagem dos textos, que atua como forma/conteúdo do fazer literário, dá corpo a outros deslocamentos, de culturas, pensamentos, sentimentos, muitas vezes intraduzíveis. Tais elementos são fundamentais para entendermos os trânsitos e as conexões de uma *literatura sem morada fixa*, que tem origem no próprio movimento e não pode ser definida por antigos padrões de fixidez. Para Ette “em termos da escrita literária, uma prática translíngua designaria, por conseguinte, o salto de um autor para lá e para cá, transitando entre diferentes línguas, tanto nos marcos de suas obras completas quanto no interior de um determinado texto singular” (ETTE, 2016, p. 200).

As figuras estrangeiras presentes nos textos, simbolizam e remetem aos movimentos e movimentações advindos dos processos migratórios, pensados aqui para além das condições de deslocamento geográfico dos sujeitos. Em *Überseesungen*, uma das personagens de Yoko Tawada acorda todos os dias com a língua inchada, grande demais para caber na boca, causando a sensação de sufocamento. Um dia sonha que é uma língua: “Eu era uma língua. Saí de casa assim, nua, rosa e insuportavelmente úmida. Era fácil causar admiração nas pessoas na rua, no entanto, ninguém queria me tocar” (TAWADA, 2019, p. 7). Esse sujeito transformado em língua causa estranhamento e repulsa, há interesse em sua imagem, mas igualmente o desejo de afastá-la.

Ser estrangeiro é também tornar-se uma língua. A língua, é um dos principais elementos de referência das ideologias nacionalistas,

1. Doutora em Letras – Estudos de Literatura na linha de pesquisa Teoria, Crítica e Comparatismo, Mestre em Literatura Comparada e Graduada em Letras – Espanhol (UFRGS).

marcação ambivalente de pertencimento e exclusão. No caso de uma literatura, a língua é um dos elementos ao qual se recorre para classificá-la como nacional. Romper com o monolinguismo é romper uma tradição, e isso tem sido um questionamento frequente na (e através da) literatura. Entre os trânsitos e as rupturas que estão presentes nos textos, somente uma linguagem igualmente inconstante pode dar conta de descrever tais experiências. Há forte presença de migração lexical, da hibridez de idiomas e dos processos complicados de tentativa de tradução, muitas vezes frustrados ou impossíveis para pensamentos *sem residência fixa*. Escritores que escrevem em outros idiomas que não apenas sua língua materna ou a língua do lugar onde residem, tornaram-se durante anos inclassificáveis pelo modelo tradicional ou foram até mesmo “desautorizados” a pertencer ao espectro literário nacional.

A língua materna, como aponta Ottmar Ette (2018), atua tanto como ferramenta de autorização de autoria como de recusa ao direito de acesso à autoria. A ideia de “nativo” como natural de uma cultura linguística é um dos mecanismos de exclusão, ditando quem pode ou não pertencer a uma tradição literária nacional. Para Ette, “de acordo com um pensamento como esse, a literatura nacional está aberta apenas aos *native speakers*, aos que nasceram dentro de uma língua (literária)” (ETTE, 2018, p. 180), todos os demais serão marcados como estrangeiros, em sentido excludente.

Yoko Tawada, nascida no Japão e residente na Alemanha – que publica igualmente em japonês e alemão –, além de romper com os padrões literários nacionais ao ser reconhecida e legitimada em ambos os países por sua obra, traz em seus textos questionamentos necessários diante do tema. Em *Überseesungen* (2019), além do trecho anteriormente citado, há diversas passagens relativas ao estranhamento diante da língua e as desautorizações recebidas por um falante “não nativo”. Em uma passagem bastante contundente, é apresentada a seguinte reflexão a respeito do domínio da língua:

A maioria dos alemães não afirmaria que o alemão não pode ser escrito pelos outros. Mas, indiretamente, volta e meia dão a entender que a língua tem de ser uma propriedade. Eles dizem, por exemplo, que não se pode dominar uma língua estrangeira tão bem quanto a língua materna. Logo se percebe que o importante para eles é o domínio. Na minha opinião, dominar uma língua é

algo supérfluo. Ou se tem uma relação com ela ou não se tem nada. (TAWADA, 2019, p. 76)

Essa ideia ambivalente de domínio/apropriação de uma língua é reafirmada de forma perspicaz em outra passagem da obra. No conto *Línguas africanas*, é narrada a história de uma mulher que passa a sonhar em africâner, idioma que jamais havia estudado e falado, de um país que ela desconhecia. Em determinado momento alguém pergunta em que idioma a personagem sonha e, ao responder “africâner”, a interlocutora se admira ao saber que ela não havia morado na África do Sul.

– Mas por quê? Você já estudou muito essa língua? Já viveu por muito tempo na África do Sul?

– Não, nunca estive lá.

– Pois isso me admira muito. Sonha-se na língua do país onde a alma vive, retrucou a mulher, em tom de pregação. Respondi satisfeita:

– Eu tenho muitas línguas e muitas almas. (TAWADA, 2019, p. 51)

A ironia tawadiana reforça a ideia de rompimento com o padrão tradicional de pertencimento baseado em idioma materno. O sonho da personagem como metáfora para a criação ficcional, nos permite recordar que as muitas almas que habitam uma escritora não vivem em lugar fixo, podem transitar livremente entre diferentes culturas, idiomas, experiências, sem necessidade de autorizações ou passaportes.

Como bem afirma Ette, “categorias literárias nacionais ou tradicionais atrapalham até hoje a percepção de que literaturas *per se* não estão ligadas a uma morada fixa, nem sob o aspecto territorial nem sob o aspecto linguístico” (2018, p. 180). A escrita nasce da liberdade de criar e a partir de imaginários muito diversos; portanto, não se permite encurralar em padrões limitantes. Como afirma Tawada,

[p]ode-se escolher a língua estrangeira que se quer aprender, mas não se pode escolher a língua materna. Gertrude Stein escreveu: “Sou americana e vivi metade da minha vida em Paris, não a metade que me fez, mas a metade em que eu fiz o que fiz”. Então talvez fosse possível dizer que a língua materna faz uma pessoa, mas, por outro lado uma pessoa pode fazer algo em língua estrangeira.” (TAWADA, 2019, p. 77)

Sobre esse fazer com a língua, Ette aponta para a necessidade de entendermos o processo de transformação de uma língua estrangeira em sua própria língua, o que a torna muitas vezes a única expressão possível de um pensamento onde o sujeito vem a “tornar-se estrangeiro do eu em uma língua adotada” (ETTE, 2018, p. 182), no processo dinâmico de refazer constantemente a identidade. As expressões linguísticas nascidas de um movimento de reinvenção de si, de deslocamento cultural e idiomático, podem mostrar marcas importantes da conjunção de diferentes elementos, apresentando-se como híbridas. Nesse sentido, Ette afirma – no caso dos escritores que não tem o alemão como língua materna, mas sim como língua da escrita – que

seu intento não é mais necessária e primordialmente uma aproximação a mais perfeita possível à língua-alvo, e sim, no sentido de fazer-algo-com-ela, a sua utilização, sua conscientemente almejada transformação léxica, ortográfica, semântica, morfológica ou sintática. Isso tem como objetivo fazer parte de uma comunidade em frequente recriação, na qual é concernente não tapar os ouvidos aos não nativos e ao seu manejo com a literatura alemã, mas sim, conjuntamente, prestar atenção ao que as línguas dos estrangeiros fazem com a língua adotada e com isso, há muito tornada a sua própria. (ETTE, 2018, p. 180)

Por vezes, o processo de apropriação é tão intenso que a língua materna é que precisa ser reencontrada. Najat El Hachmi, escritora catalã nascida no Marrocos, traz inúmeras reflexões nesse sentido, nas quais constata que a língua considerada estrangeira em uma mistura única com a língua materna, se torna a língua do pensamento, enquanto a primeira língua vai transformando-se em uma língua alheia e distante; conhecida, mas não sentida como própria.

No romance *La hija extranjera* (2015), há diversas passagens em que a protagonista se debate entre a “língua do pensamento”, que não é nomeada, e a língua “da mãe”, um idioma sem possibilidade de tradução, uma língua que “vuela por el aire y ha quedado fijada únicamente en la piel de las mujeres” (EL HACHMI, 2015, p. 97).

De repente, este desajuste léxico, tan insignificante, tan banal, me ha hecho recordar cuán lejos estoy de ella, de su mundo, de su manera de ver y entender las cosas. Por más que traduzca, por más que intente verter las palabras de una lengua a otra, nunca lo conseguiré, siempre habrá diferencias. Pese a ello, traducir conti-

núa siendo una distracción dulce, una forma tangible al menos, de desear llevar a cabo este acercamiento de nuestras realidades, que me ha sido útil desde que vinimos aquí. (EL HACHMI, 2015, p. 18)

O desajuste léxico simboliza outros desajustes: culturais, de pertencimento, de geração, entre outros. A consciência da singularidade linguística ocasiona o sentimento de distância e incapacidade de ser compreendida. Sua expressão de linguagem não é a da suposta origem e está longe de ser a do local onde se encontra. Inclusive no espaço íntimo há uma ruptura na expressão, que inicialmente remete à solidão.

Outra questão relevante é fato de não serem mencionados no romance os nomes das línguas faladas pela personagem, especialmente o catalão (idioma em que é escrito originalmente a obra). Essa escolha se deve, segundo afirmou a autora em algumas entrevistas, ao caráter extremamente político que isto implica no contexto espanhol, com as discussões sobre a separação da região, tema que ela não pretendia discutir neste texto. Em obra anterior, *L'últim patriarca* (2008), o idioma e o local são mencionados, e entre outras citações, a narradora passa grande parte do tempo lendo palavras do dicionário catalão. Nas histórias de El Hachmi isso pode ser compreendido como uma forma indireta de demonstrar como a hibridiz também está presente no cotidiano dos “nativos”, que assim como a protagonista, convivem com o bilinguismo, sem, no entanto, estarem marcados pelo exotismo dos sujeitos tidos como estrangeiros.

A linguagem das narradoras/protagonista de El Hachmi, ao ser transposta para a escrita, cria um espaço novo no qual as personagens podem expressar-se e criar um mundo próprio, que não é a mera mistura de idiomas que se coloca “entre” lugares e sim uma singularidade que ultrapassa as limitações culturais e idiomáticas, falaciosamente tidas como fixas e imutáveis. Em lugar de uma manifestação que não é nem um nem outro idioma, é possível pensá-la como outra linguagem, a expressão destes sujeitos, que é única, reconhecida e legitimada pela escrita. A forma singular como se apresenta o texto, abre caminhos e possibilidades de comunicação para pensamentos que se formam de maneira mais complexa. A língua da protagonista de *La hija extranjera* – romance em que a questão linguística é mais explorada – é a *sua* língua (e talvez a de alguém que seja como ela).

A constituição da narrativa, se propõe a comunicar um pensamento igualmente múltiplo, funcionando como elemento *desfronterizante*. Uma *escrita desfronterizante* é a que consegue borrar os limites

excludentes da tradição. Se insere nas bordas e a partir delas recria e movimentando padrões estabelecidos. A *desfronteirização* está a serviço do movimento, e se estabelece com/na dinâmica de ir e vir entre culturas, línguas, vozes e experiências que transformam o que era irrepresentável em possibilidade. Em outra obra de El Hachmi, o ensaio *Jo també soc catalana* (2004), encontramos um depoimento da autora que sintetiza a noção de *escrita desfronteirizante*:

escrevo para me sentir mais livre, para me livrar do meu próprio enclausuramento, um enclausuramento feito de denominações de origem, de medos, de esperanças muitas vezes sufocadas, de dúvidas contínuas, dos abismos dos pioneiros que exploram novos mundos. (EL HACHMI, 2004, p.14) ²

O trecho citado mostra como através da escrita é possível desfazer rótulos e tensionar os binarismos de pertencimento/exclusão, dentro/fora, próprio e alheio, abrindo caminho para o processo de expressão, inserção e inclusão por meio da literatura.

Outro caso interessante é o da escritora italiana descendente de somalianos Igiaba Scego, que conviveu com o bilinguismo desde a infância. O somali como língua materna esteve por anos “obstruído” em sua garganta, cuja preferência era a expressão em italiano, idioma do país de residência. Em certa passagem de *Minha casa é onde estou* (2018), a narradora demonstra um sentimento de recuperação da língua. É a língua materna a que precisa ser novamente transformada em própria. Nos encontros que ocorriam à noite, na casa da tia eram contadas muitas histórias, onde adultos e crianças ficavam juntos para ouvir e é nesse espaço onde flutuam as palavras de um idioma já distante, que ela passa novamente a pertencer àquele espaço linguístico.

Foi lá, bem no meio daquele caravanchai de palavras, que minha língua mãe desabrochou. Antes, vivia escondida em algum recanto da minha garganta sem nunca sair. Por anos, tive vergonha e medo. A primeira língua que falei foi o italiano. Mas todas as canções de dormir e musiquinhas eram em somali.” (SCEGO, 2018, p. 145-146)

2. Tradução minha. No original: “Ho confesso: escric per sentir-me més lliure, per desferme del meu propi enclaustrament, un enclaustrament fet de denominacions d’origen, de pors, d’esperances sovint estroncades, de dubtes continus, d’abismes de pioners que exploren nous mons.”

A recuperação de idiomas como pertencimento também ocorre entre descendentes que não tiveram, necessariamente, acesso aos idiomas familiares desde a infância. Na obra *Tornar-se palestina*, da escritora chilena Lina Meruane, esse tema é trabalhado de forma bastante comovente. Os imigrantes palestinos no Chile decidem não ensinar aos filhos seu idioma de origem, para que estes não sejam estigmatizados com o lugar de estrangeiros. Para pertencer, o idioma de seus antepassados é anulado nas conversas familiares.

Avançamos em silêncio ou em castelhano embora haja mais línguas adormecidas em nossa genealogia. Os imigrantes árabes adquiriram o castelhano à medida que perdiam o idioma materno, mas continuaram falando-o entre eles como se fosse um código secreto vedado a seus filhos: comeriam a própria língua em vez de legar a eles o estigma de uma cidadania de segunda classe. (MERUANE, 2019, p. 25)

O bilinguismo, antes de ser entendido como acréscimo, torna-se a marca de uma diferença indesejada em culturas monolíngues. Ainda que os sujeitos tenham nascido e crescido no país, o idioma dos pais é a recordação de ausência e falta de pertencimento pleno, distanciando-os dos “nativos”. Dessa forma, a língua atua como estigma. Mas esse estigma não é dado a todas as línguas, ele ocorre quando se trata de “indesejáveis”, sujeitos e culturas relegados à exclusão por discursos xenófobos. No caso de línguas que remetem a culturas prestigiadas, o bilinguismo será festejado e a marcação de diferença se dará como aspecto positivo, até mesmo de importância.

Em *Viver entre línguas*, a escritora argentina Sylvia Molloy disserta sobre o processo de escrita de sujeitos bilíngues ou trilíngues, como é o seu caso. Através de fragmentos de sua biografia, a autora demonstra de que forma funciona o pensamento de um sujeito bilíngue e como se dão as escolhas de uso de um idioma em detrimento de outro nas diferentes possibilidades de interação cotidiana.

Para simplificar, às vezes digo que sou trilíngue, que me criei trilíngue, embora pensando bem a declaração complica mais do que simplifica. Além do mais, não é de todo certa: a aquisição dos três idiomas não ocorreu de forma simultânea, mas escalonada, e cada idioma passou a ocupar espaços diferentes, colorindo-se de afetividades diversas, talvez desconstruídas. Primeiro falei espanhol, depois, aos três anos e meio, meu pai começou a falar comigo em inglês. Também quando eu tinha três anos e meio nasceu minha

irmã: ao invés de jogar os pratos pela janela, como o menino Goethe quando nasce seu irmão Hermann Jakob, adquiri outra língua, que é outra maneira de romper com o que é seguro. O francês veio depois e não comemorou nenhum nascimento. Foi, antes, uma recuperação. (MOLLOY, 2018, p. 7)

Na trajetória de Molloy também existe a tentativa de recuperação cultural através da língua. O idioma francês era a língua de seus avós maternos, que não foi passada aos descendentes. A mãe de Molloy, portanto, falava apenas espanhol. A autora conta que o aprendizado do francês veio de um desejo de recuperar a língua em nome da mãe, pois com uma família bilíngue como a paterna, parecia que a mãe ser monolíngue era uma perda irreparável, um tipo de ausência.

No entanto, para Molloy, os diferentes idiomas que marcam sua trajetória não trazem estigmas, são antes marcas positivas em sua formação e interação cultural. Os idiomas de seus antepassados, inglês e francês, estão entre os mais prestigiados culturalmente na busca pelo aprendizado de línguas estrangeiras. Ser trlíngue neste caso, para além dos desafios de ter um pensamento mais complexo em termos linguísticos, que nem sempre pode ser compreendido por aqueles que não possuem mais de um idioma materno, traz inúmeras vantagens. O desafio está em fazer-se entender por quem não passa pela experiência de formação de ideias perpassada por mais de uma língua, como se sempre houvesse uma falha ou uma ausência no processo de comunicação.

Ser bilíngue é falar sabendo que o que se diz está sempre sendo dito em *outro* lugar, em muitos lugares. Esta consciência da inerente estranheza de toda comunicação, este saber que o que se diz é desde sempre alheio, que o falar sempre implica insuficiência e sobretudo *doblez* (sempre há *outra* maneira de dizê-lo) é característica de qualquer linguagem, mas na ânsia de estabelecer contato, esquecemos disso. O bilinguismo implícito daquele que domina mais de uma língua – por hábito, por comodidade, como desafio, com fins estéticos, seja simultânea ou sucessivamente – torna evidente esta alteridade da linguagem. Esta é a fortuna do bilíngue, e é também sua desgraça, seu *undoing*: sua des-feitura. (MOLLOY, 2018, p. 52)

A formação do pensamento bilíngue, seja derivado de línguas aprendidas na infância ou entre língua materna e estrangeira, será sempre um processo complexo e singular, onde alguns elementos da comunicação estarão truncados pelas tentativas de tradução. Do

mesmo modo a interação entre os idiomas possibilitará a formação de novas complexidades e modificações que nem sempre poderão ser explicadas recorrendo-se a apenas uma língua. Como afirma Ette,

[a] língua materna e a estrangeira “se modificam muito mais entre si, nos movimentos próprios de uma língua, que não possui ossos nem “cerne duro”. [...] Trata-se aqui muito mais de movimentos transculturais, que atravessam constantemente diversas culturas e línguas, de uma trans-posição infundável entre diversos polos, que por sua vez estão em constantes mudanças, justamente porque estão inseridos em processos de tradução que se colocam sempre de novo. Uma literatura, cuja língua gira e se volta. (ETTE, 2018, p. 181)

Nesse sentido, um pensamento que se forma *entrelínguas* só poderá ser expressado de forma genuína através de uma escrita igualmente complexa, híbrida, que abarque o vai e vem de termos, significados e afetos. Uma escrita *desfronteirizante* exige línguas que se movimentam, que burlam as barreiras e delimitações e se inserem como formas de criação de novos espaços.

No pensamento colonial, foi reforçada a ideia do mestiço como perda, o que não é nem um nem outro, no entanto a mistura idiomática permite a formação do novo a partir da união entre elementos aparentemente díspares. Gloria Anzaldúa escreveu sobre este tema, defendendo o reconhecimento da hibrididade e das diferentes línguas que constituem os sujeitos que vivem em espaços fronteiriços.

Assim, se você quer mesmo me ferir, fale mal da minha língua. A identidade étnica e a identidade linguística são unha e carne – eu sou minha língua. Eu não posso ter orgulho de mim mesma até que possa ter orgulho da minha língua. Até que eu possa aceitar como legítimas o espanhol chicano texano, o Tex-Mex e todas as outras línguas que falo, eu não posso aceitar a minha própria legitimidade. Até que eu esteja livre para escrever de maneira bilíngue e permutar idiomas sem ter sempre que traduzir, enquanto eu ainda tiver que falar inglês ou espanhol quando preferiria falar Spanglish, e enquanto eu tiver que me acomodar aos falantes de inglês ao invés de eles se acomodarem a mim, minha língua será ilegítima. (ANZALDÚA, 2009, p. 312)

A obra de Anzaldúa enaltece a ideia de que a escrita, além de proporcionar espaço de reconhecimento e existência para as mulheres mais oprimidas, legitima formas e linguagens silenciadas. Textos como esses não somente ultrapassam barreiras impostas pelas

culturas dominantes, eles desfazem essas fronteiras imaginárias, pois inserem saberes, culturas, línguas e sujeitos que não estão somente divididos entre culturas de forma dualista, como se fossem homogêneas.

Em 1980, Gloria Anzaldúa escreveu uma carta manifesto na qual buscava motivar as mulheres não brancas a seguir escrevendo, a divulgar suas histórias, suas línguas e suas culturas através da escrita. Anzaldúa teve sua vida marcada por todo tipo de fronteiras, termo que nomeia sua obra mais famosa, *Borderlands/La frontera*, publicada em 1987. Escritora, lésbica, pensadora do hibridismo, Anzaldúa cresceu no Sul no Texas e viu sua família ser separada por uma fronteira imposta. Mexicana, chicana, residente nos Estados Unidos, precisou comunicar-se no espaço entre diversas línguas e muitas vezes não encontrou o merecido reconhecimento de sua expressão. “Falando em línguas: uma carta para escritoras do terceiro mundo” apresenta um texto emocionante e potente sobre a importância da escrita para a (r)existência das mulheres não brancas.

Sento-me aqui, nua ao sol, máquina de escrever sobre as pernas, procurando imaginá-las. Mulher negra, junto a uma escrivainha no quinto andar de algum prédio em Nova Iorque. Sentada em uma varanda, no sul do Texas, uma chicana abana os mosquitos e o ar quente, tentando reacender as chamas latentes da escrita. Mulher índia, caminhando para a escola ou trabalho, lamentando a falta de tempo para tecer a escrita em sua vida. Asiático-americana, lésbica, mãe solteira, arrastada em todas as direções por crianças, amante ou ex-marido, e a escrita. (ANZALDÚA, 2000, p. 229)

Anzaldúa alerta sobre a importância de atravessar os perigos para poder seguir, sabendo que, naquele contexto, grande parte das mulheres não brancas não contava com contatos no meio literário, e estavam invisibilizadas até mesmo dentro do feminismo, principalmente as mulheres lésbicas, cuja existência não era sequer considerada. O mundo se mostra hostil e impróprio para esta escrita. “As escolas que freqüentamos, ou não freqüentamos, não nos ensinaram a escrever, nem nos deram a certeza de que estávamos corretas em usar nossa linguagem marcada pela classe e pela etnia” (ANZALDÚA, 2000, p. 229).

Quem nos deu permissão para praticar o ato de escrever? Por que escrever parece tão artificial para mim? Eu faço qualquer coisa para adiar este ato – esvazio o lixo, atendo o telefone. Uma voz é

recorrente em mim: Quem sou eu, uma pobre chicanita do fim do mundo, para pensar que poderia escrever? Como foi que me atrevi a tornar-me escritora enquanto me agachava nas plantações de tomate, curvando-me sob o sol escaldante, entorpecida numa letargia animal pelo calor, mãos inchadas e calejadas, inadequadas para segurar a pena?

Como é difícil para nós pensar que podemos escolher tornar-nos escritoras, muito mais sentir e acreditar que podemos! O que temos para contribuir, para dar? Nossas próprias expectativas nos condicionam. Não nos dizem a nossa classe, a nossa cultura e também o homem branco, que escrever não é para mulheres como nós? (ANZALDÚA, 2000, p. 230)

Nesse manifesto, Gloria Anzaldúa fala da possibilidade de que, ao serem reconhecidas por sua escrita, com a obtenção de prêmios e diplomas, as escritoras do Terceiro Mundo passem a incorporar teorias e modismos da política e do feminismo branco, que por tanto tempo as usou como uma “causa”, sem permitir a existência de um lugar de fala real para elas. A escrita libertadora deve ser coerente com a cultura, a linguagem, a classe e a raça que identificam as escritoras.

A conquista de um espaço na escrita se torna o lugar mais genuíno do eu, o pertencimento muitas vezes não encontrado no meio externo. O texto é um espaço de inscrição, que subverte o silenciamento até então designado ao sujeito que não encontrava caminhos para expressar-se. Como afirma Gloria Anzaldúa, “a escrita é uma ferramenta para penetrar naquele mistério, mas também nos protege, nos dá um distanciamento, nos ajuda a sobreviver” (ANZALDÚA, 2000, p. 232).

A partir do exposto nesta breve reflexão³, amparada pelos estudos de Ottmar Ette (2015; 2018) sobre *literatura sem morada fixa* e as fricções de um *sabersobreviver* como constituição do literário, assim como os exemplos de escritoras e escritas migrantes contemporâneas que tematizam e utilizam as línguas como elementos de *desfronteirização*, percebe-se que a literatura se apresenta como possibilidade de encontros e reencontros afetivos, culturais, identitários e como espaço de inscrição de saberes e vozes nas linhas de vida/texto. Obras e escritoras, revelam, através das formas da escrita, a diversidade já

3. O presente texto é fruto de uma pesquisa mais ampla que resultou na tese *A escrita desfronteirizante em Chimamanda Ngozi Adichie e Najat El Hachmi*, defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 2021.

existente nas bordas da nação. Criam, dominam e legitimam um lugar válido de expressão e pertencimento, rompendo, portanto, com as fronteiras tradicionais.

Referências

- ANZALDÚA, Gloria. *Como domar uma língua selvagem*. Tradução: Joana Plaza Pinto e Karla Cristina dos Santos. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Difusão da língua portuguesa, no 39, p. 303-318, 2009.
- ANZALDÚA, Gloria. *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229, jan. 2000. ISSN 1806-9584.
- EL HACHMI, Najat. *El último patriarca*. Tradução: Rosa María Prats. Barcelona: Planeta, 2010.
- EL HACHMI, Najat. *Jo també sóc catalana*. Barcelona: Labutxaca, 2004.
- EL HACHMI, Najat. *La hija extranjera*. Tradução: Rosa María Prats. Barcelona: Planeta, 2015.
- ETTE, Ottmar. *EscreverEntreMundos. Literaturas sem morada fixa*. Tradução: Rosani Umbach, Dionei Mathias e Teruco Arimoto Spengler. Curitiba: UFPR, 2018.
- ETTE, Ottmar. *Sabersobreviver: a (o)missão da filologia*. Tradução: Rosani Umbach, Paulo Soethe e equipe. Curitiba: UFPR, 2015.
- ETTE, Ottmar. *Pensar o futuro: a poética do movimento nos Estudos de Transárea*. Tradução: Luiz Barros Montez. ALEA. Rio de Janeiro vol. 18/2, p. 192-209 / mai-ago. 2016.
- MERUANE, Lina. *Tornar-se palestina*. Tradução: Mariana Sánchez. Belo Horizonte: Relicário, 2019.
- MOLLOY, Sylvia. *Viver entre línguas*. Tradução: Julia Tomazini e Mariana Sanchez. Belo Horizonte: Relicário, 2018.
- SCEGO, Igiaba. *Minha casa é onde estou*. Tradução: Francesca Cricelli. São Paulo: Editora Nós, 2018.
- TAWADA, Yoko. *ÜBERSEEZUNGEN: Retrato de uma língua e outras criações*. Tradução: Marianna Ilgenfritz Daudt e Gerson Roberto Neumann. Porto Alegre: Bestiário/Class, 2019.

O “eu” no exílio: performance e enunciação em dois poemas de Rose Ausländer

Luiz Carlos Abdala Junior (UFPR)¹

Para Leslie Morris, uma das comentadoras da obra de língua inglesa de Rose Ausländer [1901-1988], os poemas de exílio da autora representariam uma mudança de estilo poético dali em diante. Segundo afirma, poderiam ser vistos como poemas de preparação para o retorno definitivo à língua materna a partir de 1965.

Pode-se ler esses poemas – e Rose Ausländer escreveu muitos poemas em inglês – como poemas de preparação, isto é, exercícios para os poemas em alemão, que a partir de 1965, após seu “retorno à língua materna”, ela publicou e os quais, mais tarde, trouxeram-lhe fama. (MORRIS, 1995, p. 221)²

Nascida no antigo bairro judeu de Czernowitz, na época Império Austro-Húngaro, hoje cidade localizada na fronteira entre Romênia e Ucrânia, Rose Ausländer, como muitos daqueles que compartilhavam a origem judaica na região, tinha o alemão como língua materna. O acesso ao idioma possibilitava a inserção nos círculos culturais e intelectuais de língua alemã de Czernowitz, naquele momento um dos principais polos do Império e local de encontro de diferentes culturas no leste europeu (HAINZ, 2015). Apesar disso, Rose Ausländer pouco pôde integrar-se neste espaço literário em um primeiro momento, pois já em 1921, com apenas 20 anos, é impelida a emigrar para os Estados Unidos, com o fim de encontrar melhores condições de vida em função da penúria material que vivia sua família após a morte do pai no ano anterior. É vivendo nos Estados Unidos, primeiro em Winona, Mississipi, e depois em Nova York, que Ausländer publica seus primeiros poemas em jornais de língua alemã do país (BRAUN, 2006). Assumindo a classificação de Nauroski (2007) e outros estudiosos, poderíamos afirmar que a partir deste momento tem início a primeira fase da obra de Ausländer, que perdura, grosso modo, até a

1. Bacharel em Letras – Português/Alemão (com ênfase em Estudos da Tradução) pela UFPR. Mestrando em Estudos Literários na mesma instituição.
2. Quando não indicadas na referência da respectiva obra, as traduções das citações são de minha autoria.

publicação de seu primeiro livro, *Der Regenbogen* [O arco-íris], no ano de 1939, em Czernowitz. Tal fase é marcada pelas formas tradicionais (NAUROSKI, 2007), sobretudo pelos aspectos do neorromantismo alemão e sua realização em uma certa *Naturlyrik* [poesia de natureza], que afirmava uma relação idílica e moral com os fenômenos naturais, na medida em que aparecem transfigurados em símbolos espirituais. Cabe salientar que essa produção possuía, naturalmente, diferenças internas, como mostram alguns poemas mais próximos da estética expressionista, preocupada com a representação da cidade e sua relação com o poeta (SCHMITZ, 2015). Não obstante, é notável a diferença entre a primeira fase de sua obra e os poemas que Ausländer publicou na segunda metade do século XX, a partir do segundo livro, *Blinder Sommer*, de 1965. Diferente da tônica neorromântica, os poemas que consagram Rose Ausländer como uma das mais importantes vozes da poesia alemã do século XX apresentam versos de metrificação irregular, estilo reduzido, sintaxe elíptica e instável, isto é, características do modernismo literário.

Em diferentes ocasiões Ausländer se pronunciou sobre as transformações de sua obra, sem esclarecer maiores detalhes a respeito. No ensaio “Tudo pode ser motivo” (2020), afirma que o contato com a poesia alemã moderna a partir de 1957, por meio do encontro com o conterrâneo Paul Celan em Paris, ofereceu-lhe “um novo modelo de evocação poética” (AUSLÄNDER apud ABDALA JUNIOR, 2020, p. 223). Em outro ensaio, “*Notizen zur Situation des alternden Schriftstellers*” (AUSLÄNDER, 1995a) [Anotações sobre as circunstâncias do escritor envelhecido], afirma que sua poesia pós-guerra é fundamentalmente diferente da anterior em termos de estilo e temática, e que a considera melhor. Ausländer, inclusive, incomodou-se com quem insistia em olhar para o começo de sua carreira, como demonstra a reação perante a abordagem da sua obra pela importante crítica literária Barbara Wiedemann (BRAUN, 2006)³.

Todavia, a poesia alemã moderna não parece ser a única influência no trabalho tardio de Ausländer. Entre as duas fases de sua obra estão os mais de 200 poemas que compôs em inglês entre 1948

3. Em 1975 a poeta escreve a Barbara Wiedemann: “Poderia perguntar por que a senhora se interessa apenas pelos meus poemas mais antigos? Não tenho muita predileção por eles. Já rejeitei duas ofertas de novas publicações.” (BRAUN, 2006, p. 56).

a 1956, durante os anos de exílio em Nova York⁴ na sua segunda estadia de longa duração nos Estados Unidos. Variados entre si, esses poemas mostram uma voz em construção, experimentando formas poéticas diferentes daquelas que marcavam os principais aspectos da sua obra anterior. Nesse sentido, eles podem ser vistos como poemas de preparação, como afirma Morris (1995). Por outro lado, alguns deles demonstram o grande domínio técnico que Ausländer tinha do idioma estrangeiro e o uso lúdico que dele faz. Ademais são poemas que indicam a atenção que, como leitora, dedicou à poesia modernista norte-americana. Estudiosos da obra de língua inglesa de Ausländer demonstram como o modernismo norte-americano desempenhou papel fundamental na transformação do estilo poético da autora, que explorou o contato com poetas como e.e cummings [1884-1962], Marianne Moore [1887-1972] e Wallace Stevens [1879-1955] em alguns de seus poemas.

Dois exemplos demonstram bem como relação de Ausländer com alguns nomes do modernismo norte-americano vai além de uma influência genérica e alcança o que entendo ser uma espécie de relação de ordem vital. São eles “*Variation on a Theme by E.E. Cummings*” e “*Miracle*”. Ambos poemas, até onde tenho notícia, só vieram a lume na reunião póstuma de seus poemas ingleses no livro *The Forbidden Tree*, de 1995.

Um dos poetas de língua inglesa que mais interessou Ausländer, e.e. cummings, é lembrado em mais de um escrito da autora⁵. No poema “*Variation on a Theme by E.E. Cummings*”, de 1956, compõe uma espécie de poema-homenagem ao norte-americano, enquanto

4. Após viver até meados dos anos 1930 nos Estados Unidos, Ausländer regressa a Romênia. Em 1939, fugindo da perseguição nazista após a ocupação de Czernowitz pelas potências do eixo, emigra da Europa para Nova York, mas em função de notícias preocupantes sobre o estado de saúde da mãe, decide retornar no mesmo ano. Sobrevive, junto à mãe, à guerra e à transformação do bairro judaico de Czernowitz em gueto, de onde partiam trens para campos de concentração na Transnístria. Com o fim da guerra, a cidade é ocupada pelos soviéticos, que impõe, sobre os falantes de alemão, um regime de opressão. Neste contexto, Ausländer imigra novamente nos Estados Unidos. Cf. Braun (2006).
5. No ensaio “*Notizen zur Situation des alternden Schriftsteller*” (AUSLÄNDER, 1995a), Ausländer cita e.e. cummings como um dos poetas que a impressionaram permanentemente. No livro *Blinder Sommer* lhe dedica outro poema, intitulado justamente “E.E. Cummings”.

encena sua própria relação com a língua inglesa. No poema, Ausländer emula a voz poética de cummings e reproduz diversas características da linguagem deste autor. Entre estas: a falta de pontuação e de letras maiúsculas, a ambiguidade sintática, o uso sistemático de *enjambements*, os cortes e os contrapontos discursivos. Somado a isso há um riquíssimo uso de aliterações, principalmente das consoantes líquidas “l” e “r”, que no contexto do poema representam os signos da *liquid language* [língua líquida] do poeta e da matéria fonética da língua inglesa.

*your dainty ears have such peculiar curves
as petals or my cousin's curly voice
and i can see sound travelling around
an open landscape in your soul (although*

*i shall never never understand your land and liquid language)
but it is sweet to feel how sweet and free
an ear can open roads to voices in the woods
and filigree and deeper to the roots*

(AUSLÄNDER apud BAUER, 2008, p. 207)

Assumindo como base a leitura que Matthias Bauer (2008) faz em seu artigo, compreendo o poema como uma encenação poética de uma dança de palavras e corpos, movida por meio do recurso do contraponto musical, evidenciado pela referência às famosas *Variações Goldberg*, de Bach. Parece haver, como sugere Bauer, uma porosidade enunciativa entre o eu-biográfico da poeta e o eu-poético, na medida em que, ao figurar o distanciamento do eu-poético da língua de cummings (e da língua inglesa em geral) no verso: “*i shall never never understand your land and liquid language*” (AUSLÄNDER apud BAUER, 2008, p. 207), a poeta constrói uma cena de desencontro linguístico e desterro, próprias da condição de exílio, reverberando, assim, sua própria situação pessoal no país estrangeiro, como mostramos sua biografia (BRAUN, 2006). Nesse sentido, a segunda pessoa a quem o eu-poético se dirige seria, segundo Bauer, o próprio cummings: “Leio o Tu no poema de Ausländer como contraponto no diálogo musical, como o poeta norte-americano, cujo tema ela retoma e varia” (BAUER, 2008, p. 207).

Na sequência do poema, o eu-poético é conduzido pelas “*voices in the wood*” até as “*roots of mute sameness*”, de “*sod and worm elasticity*”

(AUSLÄNDER apud BAUER, 2008, p. 207). A imagem aqui, segundo Bauer, é altamente precisa, pois *worm* é metáfora para língua em cummings. Isto é, ao ouvir o tu-poético, o eu do poema é conduzido até as raízes de sua língua, ainda que essa não o seja absolutamente compreensível no sentido logocêntrico. No entanto, isso não significa que essa língua não possa *afetar* o eu-poético estrangeiro. Como já adiantado no terceiro verso do poema, a compreensão é deslocada para o âmbito da sensibilidade sonora: “*and i can see sound travelling in the air*” (AUSLÄNDER apud BAUER, 2008, p. 207), uma possível referência aos poemas gráficos de cummings, que tipograficamente jogam com o movimento das letras na página. Assim, a relação entre poetas e línguas é da ordem do som, da fala e da escuta. Se seguirmos a hipótese de Bauer (2008), o poema de cummings sobre o qual Ausländer varia seria o de número 36, “*into a truly*”, do livro *No thanks*, de 1935. “*into a truly*”⁶ possui como característica a aliteração das consoantes líquidas, que parecem gerar as formas curvas mencionadas pela poeta.

Logo, no revezamento entre escuta e fala, a relação de ordem sonora e performativa do poema de Ausländer encena uma dialética entre, por um lado, a incompreensão racional, e, por outro, a compreensão sensível. É no sentir-ouvir da voz poética do outro que o eu é conduzido até a língua estrangeira, enquanto varia sobre ela. A resposta provocada por esse contato é performativa, na medida em que implica o próprio corpo do eu. Entre a terceira e quarta estrofe do poema, temos:

*else – O i shall never know why this is so
intimately connected with my breath
adagios, equality and always.
only the hyacinth’s wild wisdom and
the slender coolness of a glockenspiel – – –*

(AUSLÄNDER apud BAUER, 2008, p. 207)

Poderíamos afirmar que a conexão íntima entre a voz do outro e o ar do eu-poético é a contraparte direta da incompreensão linguística.

- Podemos notar isso já no começo do poema de cummings: “*into a truly/ curving form/ enters my soul/ feels all small/ facts dissolved/ by the lewd guess/ of fabulous immensity*”. Cf: CUMMINGS, E. E. 36 *into a truly*. In: *No thanks*. Nova York: Liveright, 1998, p. 55.

Neste ponto vale lembrar a conclusão de Bauer (2008) ao sublinhar que Ausländer pratica no poema uma espécie de jogo com as palavras, um jogo amoroso em que os parceiros dão e recebem, o que chama de “logofilia”. Assim, a relação com a língua do outro é mediada pelo som emanado na palavra poética do parceiro de jogo e de dança. Os lugares do próprio e do estrangeiro são encenados e, como na estrutura contrapontística, complicados em um complexo jogo sonoro que mistura as línguas dos poetas.

Aqui ela joga [*spielt*] com a palavra, e esse jogo é, como Rose Ausländer deixa claro, mais tarde, no poema “*Spiel*”, um jogo amoroso, no qual ambos parceiros dão e recebem, uma logofilia, qual põe toda a existência da enunciativa em jogo. A encenação do encontro amoroso [*Liebes-Begegnung*] com a língua (isto é, a língua inglesa e com ela a língua individual, moldada) do poeta-amante [*Liebes-Dichters*] Cummings mostra que, para Rose Ausländer, ter dado o passo de escrever em inglês foi mais do que um experimento e não é meramente o sintoma de um trauma linguístico. (BAUER, 2008, p. 213-214)

Haveria, é claro, outras questões para se comentar dessa passagem de Bauer, como o interessante argumento de que os poemas em inglês de Ausländer são mais do que o reflexo de um trauma linguístico, como tradicionalmente foram entendidos⁷. Porém, dado escopo deste texto, não tenho condições de adentrar nessas considerações. Gostaria de tratar de outro poema de Ausländer que parece encenar, novamente, uma relação entre fala e escuta algo similar àquela que encontramos em “*Variation on a Theme by E.E. Cummings*”. Trata-se do poema “*Miracle*”, também publicado em *The Forbidden Tree*. Vejamos seu trecho inicial:

7. Um tanto na esteira da afirmação adorniana de que “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro” (ADORNO, 2002, p. 61), parte da recepção de Ausländer compreendeu sua poesia em inglês como o resultado da impossibilidade de continuar a escrever em alemão, a língua dos assassinos. Como afirma Braun (2006), certamente esse é um dos motivos que a levam ao idioma estrangeiro, mas não o único. Para Adorno, cf.: ADORNO, T. *Crítica cultural e sociedade*. In: Indústria cultural e sociedade. São Paulo: Paz e Terra, 2002. Trad: Augustin Wernet e Jorge M. B. de Almeida.

*A miracle, a Kingdom for a
miracle!
I would even welcome
a minor miracle:
a Greek smile
on a movie-face – a movie-face
not a smile arranged in Hollywood style
but inspiration manifest in a smile.*

(AUSLÄNDER 1995b, p. 105)

Já nos primeiros versos, somos certificados da voz do eu-poético. Trata-se de um eu que busca um milagre, como entendo, um acontecimento que seja transfigurador de uma realidade, ainda que seja um acontecimento menor. O eu-poético, como se estivesse tateando ao redor, vê nas expressões dos astros de cinema (*movie-face*) um lugar possível para o encontro almejado, mas imediatamente as coloca em dúvida, enquanto afirma que o que busca não são rostos à maneira de Hollywood. A desconfiança quanto a artificialidade dos sorrisos cinematográficos ecoa outros poemas de Ausländer, como aqueles da primeira fase de tom expressionista que, centrados em Nova York, expressam a relação do eu-poético com a cidade (SCHMITZ, 2015), e também parece dizer respeito a alguns dados biográficos relativos às experiências pessoais de isolamento e penúria material na cidade, decorrentes das dificuldades psicológicas e financeiras do exílio (BRAUN, 2006). Assim, é na poesia norte-americana que a resposta para o milagre melhor parece se encontrar, isto é, no humor minucioso de Marianne Moore e na metafísica mágica de Wallace Stevens, como são qualificados no poema dois dos mais importantes poetas modernistas do século XX nos Estados Unidos. Na segunda parte do poema, as rimas “*forward/ backward/ inward/ or toward*” mimetizam, nesse espaço linguístico aberto à visão poética, o encantamento das palavras, que possibilita a transformação e permite que os contos de fada, na obra de Ausländer comumente associados à infância e ao antigo Império-Austro Húngaro, sejam reacionados na experiência (BAUER, 2003).

A relação com o elemento milagroso aparece, novamente, mediada pela corporalidade.

*I am an ear
and must record
the dreams I hear:
A rainbow word
a genuine smile?
the wonder of star
Wallace Stevens
Marianne Moore
and so forth.*

(AUSLÄNDER, 1995b, p. 105)

Como em “*Variation on a Theme by E.E. Cummings*”, os versos da última parte retomam o motivo da escuta e da orelha, reencenando o eu-poético como ouvinte. Nas palavras de Bauer, a poeta faz-se de “gravador sinestésico”, esperando documentar o “sonho americano”, mas acaba por ouvir as palavras dos poetas contemporâneos citados e a transformação que elas acarretam. Cito:

Neste poema, no qual os meios culturais do século XX são evocados por meio da palavra-chave *Hollywood style*, o tópos do poeta como ouvinte aparece no papel da poeta como gravador sinestésico, que procura documentar o momento do milagre, o verdadeiro sonho americano. [...] Nesses poetas [Moore e Stevens], isto é, nas palavras que deles ouve, a poeta encontra a metamorfose do mundo, expressa nas cifras *rainbow word*, *genuine smile* e *wonder of star*. (BAUER, 2008, p. 205)

Na esteira de Bauer, entendo que as ondas sonoras que adentram o gravador são os sentidos e afetos da língua estrangeira, que atuam diretamente sobre o fazer poético da ouvinte. As mudanças de estilo provocadas pelo estímulo modernista em Ausländer são o resultado de uma posição ética-poética diante da alteridade, baseada na escuta como modo de percepção e atenção. Nesse sentido, a diferença irreduzível própria da experiência exílica, isto é, a diferença do estrangeiro, é também condição para uma relação atenta com a alteridade, que possibilita o acontecimento miraculoso. Vale sublinhar que, para esse “eu” no exílio, a realidade sensível pode ser estrangeira do mesmo modo que, do ponto de vista dessa realidade, o exilado é um corpo estranho, estrangeiro, dentro dela. Assim, é no limiar poroso entre o próprio e o outro, confundidos em suas estrangeiridades reveladoras do caráter performático e contingencial dessas

posições, que paisagens mais amplas podem ser abertas e a imaginação, como qualidade da transmutação poética da realidade precária, pode ser reativada.

Em suas considerações, Bauer dá uma amostra de como o poema revela por quais meios o modernismo estadunidense participou das mudanças estilísticas da obra de Ausländer:

O poema claramente documenta seu “aprendizado da linguagem local”, como pode ser visto, por exemplo, na coloquialidade inserida em “Sounds phantastic?” Ela escutava de perto o estilo conversacional de, por exemplo, Robert Frost ou Marianne Moore. (BAUER, 2003, p. 55)

Assim, podemos afirmar que tanto em “*Variation on a Theme by E.E. Cummings*” quanto em “*Miracle*” a instância do eu-poético ocupa lugares enunciativos parecidos. Constituída diante do elemento estrangeiro, é por ele afetado e, por meio da voz e da enunciação, interpreta, emula e comenta a alteridade, produzindo deslocamentos discursivos de si. Dessa forma, o “eu” desses poemas é menos uma instância ontológica e abstrata do que discursiva, no sentindo elaborado por Meschonnic a partir de Benveniste, isto, do discurso como a inscrição prosódica de um sujeito na linguagem:

A passagem das categorias da língua às categorias do discurso se faz acompanhar de um perigo: acreditar que se pensa o discurso, isto é, que se pensa ainda e ainda o discurso nas noções de língua. O discurso supõe o sujeito, inscrito prosódica e ritmicamente na linguagem, sua oralidade, sua física. (MESCHONNIC, 2010, p. 16)

Falando sobre o problema da tradução, Meschonnic dá sua definição de discurso, que parece implicar uma corporalidade na medida em que parte da prosódia de um sujeito. O eu-discursivo em Meschonnic, então, ressoa ao que encontramos nos poemas de Ausländer. Neles, o lugar da escuta, ao passo em que se realiza, transforma a voz e transforma-se em voz, documentando o “aprendizado da linguagem local” notado por Bauer (2003, p. 55). Em “*Variation on a Theme by E.E. Cummings*”, portanto, Ausländer apropria-se do estilo de cummings para demarcar sua diferença em relação ao poeta estadunidense e, por meio da voz do outro, assumir a própria voz poética. De modo parecido, em “*Miracle*”, o impulso do modernismo norte-americano traduz-se no estilo conversacional e no despreendimento das convenções de rima, tão proeminentes em sua poesia da

primeira metade do século. Desse modo, Ausländer não apenas recebe passivamente os influxos da poesia de língua inglesa, mas debruça-se sobre esses estímulos para, com eles, produzir diferenças. É em vista disso que, como constata Bauer (2003), o eu-poético de “*Miracle*” mantém alguma distância irônica dos elementos da alteridade. Índices desse distanciamento irônico seriam o emprego do primeiro nome de Moore e Stevens⁸, a dúvida sobre os sons que ouve e grava – “*Who knows?/ Sounds phantastic?/ A rainbow word/ a genuine smile?*” (AUSLÄNDER, 1995b, p. 105) –, e também o uso obsoleto, ao modo grego, do “ph” em *phantastic*, tensionando o coloquialismo da frase com o *Greek smile* anterior.

Podemos observar que a esfera da enunciação em ambos poemas é fruto de um gesto ativo de recepção e diálogo de Ausländer com alguns de seus contemporâneos de língua inglesa, que são, no corpo mesmo da matéria poética, referenciados de forma ampla e diretamente implicados na ação performativa dos textos. E aqui a noção da performance se dá em duas vias: nos termos da recepção e da enunciação.

A dimensão receptiva seria precisamente o modo pelo qual ambos poemas mobilizam a qualidade sonora como fio condutor que remete a uma situação de escuta dos poetas citados, que pode implicar, por sua vez, uma situação de leitura. Em “*Variation on a Theme by E.E. Cummings*”, a logofilia, como formula Bauer (2008), se concretiza na dimensão sonora: é ouvindo os sons que viajam pela página e a língua líquida do outro que o eu-poético é intimamente afetado pelos gestos do poeta estadunidense, sobre o qual então reflete e repercute, variando seu tema musical. Como tão bem exposto e analisado por Bauer, outras características e pontos do poema também refletem o contraste e a simbiose entre as diferentes qualidades sonoras das línguas maternas dos poetas implicados, como em passagens nas quais Ausländer “germaniza” a sonoridade do inglês⁹, assim como a presença do termo alemão *Glockenspiel*, que encerra o poema e, sugere Bauer, personificaria o eu-poético (BAUER, 2008).

8. Afirma Bauer (2003, p. 56) que o uso do primeiro nome indicaria uma distância irônica para uma poeta que, em sua correspondência, preferia tratamentos mais formais.
9. Para Bauer (2008), a germanização da língua estrangeira se dá pela sequência de monossílabos empregados por Ausländer em determinadas partes do poema.

Logo, é notável que a resposta prosódica e musical da poeta se dá na sequência de uma apreensão anterior, de ordem receptiva, da língua de cummings. Já em “*Miracle*”, como vimos, a poeta assume textualmente a posição de ouvinte: “*I am an ear/ and must record the dreams I hear*” (AUSLÄNDER, 1995b, p. 105), escutando não apenas o sonho americano com sua lógica consumista, mas também as vozes de Moore e Stevens e a transformação que acarretam (BAUER 2003, 2008).

Já a performance na dimensão da enunciação está no modo como o corpo é diretamente implicado na produção da voz. Em “*Variation on a Theme by E.E. Cummings*” o eu-poético, afetado pela língua do outro – “*i shall never know why this is so/ intimately connected with my breath*” (AUSLÄNDER apud BAUER, 2008, p. 207) – participa de uma dança poética com o estrangeiro, enunciada em um poema que emula características notórias da obra de cummings. Em “*Miracle*”, o corpo da poeta é revelado metonimicamente pela orelha que escuta e está atenta aos sons da alteridade, para transformar a própria enunciação a partir do estilo conversacional e dinâmico que apreende, isto é, o estilo do modernismo norte-americano.

A reciprocidade entre recepção e enunciação dentro das noções de performatividade tem procedência nos estudos de Paul Zumthor. Tradicionalmente, performance é reduzida a um ato de enunciação e/ou gestualidade, quando não utilizada como mero sinônimo de oralidade. Zumthor rejeita tais concepções do termo. Para o medievalista suíço, performance é um ato amplo de presença no mundo (ZUMTHOR, 2014), que compreende o texto poético nele mesmo:

Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá. Não se acrescenta, ela está. É a partir daí, graças a ela que, esclarecido ou instilado por qualquer reflexo semântico do texto, aproprio-me dele, interpretando-o, ao meu modo; é a partir dela que, este texto, eu o reconstruo, como o meu lugar de um dia. (ZUMTHOR, 2014, p. 55)

Como demonstro, os poemas de Ausländer, ao partirem de situações de contato com a alteridade, empenham-se em restituir situações de enunciação, apropriando-se e transformando ao seu modo saberes relativos ao outro. Seja na língua líquida que a poeta escuta

em cummings, ou na escuta das vozes de Moore e Stevens, é pelo discurso do outro que o eu é afetado e seu próprio discurso, sua poeticidade, metamorfoseado. Se deslocarmos as formulações de Zumthor sobre recepção e leitura para postura de Ausländer diante de seus contemporâneos, é “ouvindo” o texto poético destes que apreende o dizem, para reconstruí-lo como “meu [seu] lugar de um dia”. E se mudarmos o ponto de vista para nossa própria situação de leitura desses poemas, percebemos que, neles, escutamos não apenas a voz de Ausländer, mas os influxos do modernismo norte-americano que atravessam-na. Sublinho, ainda, que a corporalidade é fundamental para possibilitar tal encontro de enunciações, pois ambos poemas evidenciam como o corpo é, para empregar as palavras de Zumthor, “ponto de partida, ponto de origem e o referente do discurso” (ZUMTHOR, 2014, p. 75).

Ademais, o desdobramento do encontro entre os corpos do eu-poético e de seus contemporâneos representa um aprendizado que não se limita a ordem do racional, mas abarca diferentes esferas do sensível. Vimos, por exemplo, que a distância da língua líquida de cummings não a impede de estar intimamente ligada ao sopro do eu. Desse modo, poderíamos entender esse aprendizado como, também, um aprendizado sobre a vida por meio da literatura, um “SaberSobreViver” nos termos em que conceitualiza Ottmar Ette. Como afirma o romanista alemão: “a literatura pode ser entendida, nas suas mais diversas formas de escrita, como mídia de armazenamento de saberes sobre a vida, uma mídia interativa, e que ao mesmo tempo se transforma” (ETTE, 2015, p. 15).

Dado o escopo do artigo, não cabe adentrar em detalhes quanto as reflexões de Ette, bastando afirmar, para os fins pretendidos, que o autor parte do conceito *Lebenswissen*, isto é, relativo a modos de condução e práticas da vida que são apreendidos, para considerar a literatura um espaço privilegiado para colocar formas e práticas de vida “à disposição de modo performativo, em contextos sérios” (ETTE, 2015, p. 15). Assim, a literatura como um *medium* de experiências e um saber sobre essas experiências, que, quando apreendido, possibilita um saber sobre a própria sobrevivência. No caso de Ausländer, os saberes apreendidos pelo contato com vozes e poéticas de outras línguas não devem se reduzir ao mero resultado de uma influência exterior e unidirecional. A análise da troca epistolográfica entre Ausländer e Moore por vários pesquisadores demonstra a reciprocidade

desses movimentos afetivos e transformacionais, exemplificados na forma como a questão materna em Ausländer foi importante para Moore no contexto da relação desta com sua falecida mãe. Essa análise é, como afirma Candida (1999), oportunidade para ressaltar a importância de aprofundar os estudos de amizades literárias femininas, na medida em que podem ser espaço profícuo de troca e reconhecimento entre escritoras.

Caberia ainda lembrar-nos de Roland Barthes, para quem o prazer do texto estava relacionado a uma “escritura em voz alta”, que procura “os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada da pele” e sente “a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda a estereofonia da carne profunda”, para assim, “ouvir, na sua materialidade, na sua sensualidade, na sua respiração” o que chamou de “toda a presença do focinho humano” (BARTHES, 1987, p. 84-85). Dada a voz (e por metonímia, o corpo) como *medium* de um contato de ordem vital, proponho refletir como o tipo de relação encenado pelos poemas aqui analisados pode ser pensado em termos de enunciação e de performance, no sentido em que pressupõem vozes ouvidas, apreendidas e produzidas pelo eu-poético que são manifestações amplas da presença humana.

Se partirmos da formulação de Paul Zumthor sobre a performatividade de todo texto poético, somado à afirmação de que o leitor, na medida do seu prazer, procura restituir a situação de enunciação que a escrita tende a dissimular (ZUMTHOR, 2014), o motivo da escuta encenado nos poemas ganha contornos para além dos metafóricos. Trata-se da escuta, atenta, das vozes de alguns dos poetas do modernismo de língua inglesa, independentemente se apenas pela leitura silenciosa, e da língua estrangeira que atravessa, media e constitui essas vozes. Assim, a língua inglesa, na qual Ausländer se debruçou para compor parte significativa de sua obra, não é mera instância abstrata, mas está intrinsecamente ligada à enunciação de seus contemporâneos, que afeta diretamente as próprias línguas da poeta, isto é, o multilinguismo¹⁰ da sua poética e a enunciação desta.

10. Apesar de compor em alemão e inglês, outras línguas participaram da produção literária de Ausländer. A poeta traduziu do ídiche e do polonês, além de, em 1947, já em Nova York, escrever o poema em ídiche “*Zu di chavejrim in der wait*” [Aos amigos que estão longe]. Cf. AUSLÄNDER, R. *Ein jiddisches Gedicht*. In: *Schattenwald*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1995. p. 13-15.

Referências

- ABDALA JUNIOR, L. C. *Tudo pode ser motivo* – Rose Ausländer. *Belas Infieis*, Brasília, Brasil, v. 9, n. 2, p. 219–223, 2020. DOI: 10.26512/belasinfeis.v9.n2.2020.27499. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfeis/article/view/27499>. Acesso em: 26 maio. 2021.
- AUSLÄNDER, R. *Notizen zur Situation des alternden Schriftstellers*. In: *Die Nacht hat zahllose Augen*. Frankfurt am Main, 1995a, p. 100-105.
- AUSLÄNDER, R. *The Forbidden Tree*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1995b.
- BARTHES, R. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987. Trad: Jacó Guinsburg.
- BAUER, M. *Rose Ausländers American Poetry*. In: MENGEL, E.; SCHMID, H.; STEPPAT, M. *Anglistentag <2002, Bayreuth>*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2003.
- BAUER, M. *Traum oder Rettung: Rose Ausländer und die Englische Sprache*. In: BIRKMAYER, Jens (Ed.). *„Blumenworte welkten“: Identität und Fremdheit in Rose Ausländers Lyrik*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2008, p. 201-222.
- BRAUN, H. *„Ich bin fünftausend Jahre lang“: Rose Ausländer: Zu ihrer Biographie*. Stuttgart: Radius Verlag, 2006.
- CANDIDA, S. *Die offene Tür: Rose Ausländer und Marianne Moore – Überlegung zur einer dichterischen Freundschaft*. In: BRAUN, H. (Ed.). *„Weil Wörter mir diktieren: Schreib uns“: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 1999 der Rose Ausländer-Stiftung*. Köln: Rose Ausländer-Stiftung, 1999, 97-115.
- ETTE, O. Ponto de partida. In: *SaberSobreViver*. Curitiba: Ed.UFPR, 2015, p. 11-24. Tradução: Natasha Pereira Silva.
- HAINZ, M. *Czernowitz und die Bukowina*. In: HORCH, H. O. *Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur*. Berlin, München, Boston: De Gruyter Oldenbourg, 2015, p. 362-374.
- MESCHONNIC, H. *Poética do traduzir*. São Paulo: Perspectiva, 2010. Tradução: Jerusa Pires Ferreira.
- MORRIS, L. *Nachwort*. In: AUSLÄNDER, R. *The Forbidden Tree*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1995.
- MORRIS, L. *Nachwort. Omissions are not accidents: Marianne Moore, Rose Ausländer und die amerikanische Moderne*. In: BRAUN, H; ENGEL, W (Ed.). *„Gebt unseren Worten nicht euren Sinn“: Rose*

- Ausländer-Symposion 2001. Köln: Rose Ausländer Stiftung, 2001, p. 97-110.
- NAUROSKI, S. A. *Caminho poético e experiência do Holocausto na obra de Rose Ausländer*. 207f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- SCHMITZ, W. „*Wo ist Heimat*“: *Rose Ausländer und die intellektuelle Migration aus Czernowitz*. In: BRAUN, H. (Ed.). *Rose Ausländer: sprachmächtige Zeugin des 20. Jahrhunderts – Berliner Symposion 2002*. Weilerswist: Verlag Ralf Liebe, 2015, p. 168-204.
- ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich.

Os lugares do relato de viagem e movimentos de entendimento do espaço

Renato Barros de Castro (UFRGS)¹

Os lugares do relato de viagem

Em *Literatura em movimento*, Ette (2008) afirma que a literatura de viagem é, antes de tudo, um gênero do lugar, isto é, da mudança de lugar e da permanente determinação de novos lugares, numa assertiva que vai diretamente ao encontro de autores tão diferentes (inclusive no que tange ao distanciamento temporal) como Heráclito de Éfeso, Montaigne e Todorov.

Das nove dimensões (com as cinco primeiras inspiradas em Lévi-Strauss [1955]), Ette (2008) analisa também “os quatro lugares da literatura de viagem”, e que correspondem, respectivamente, à “despedida”, ao “apogeu”, à “chegada” e ao “retorno”. A estas figuras ele acrescenta também o que chama de “lugares literários da viagem e movimento hermenêutico” (p. 51), que correspondem, por sua vez, a cinco tipos básicos dos movimentos de entendimento do espaço, a saber: o círculo, o vaivém, a linha, a estrela e o salto.

Para entender melhor tais conceitos de Ette (2008), o presente trabalho aborda as obras *Danúbio* e *Microcosmos*, de Claudio Magris (2008, 2011) e *Viagem à Itália*, de Goethe (2017). Elas serão consideradas, pois, sob essas mesmas classificações, fechando um ciclo que culminará com a análise do papel do leitor em detrimento do protagonismo geralmente conferido ao papel do narrador nos referidos trabalhos literários.

Iniciando-se a referida análise pelos “lugares do relato de viagem”, a figura da *Despedida* diz respeito não apenas ao local de onde um viajante parte, mas também à despedida do “si mesmo”, abrindo espaço para o campo da alteridade. Esta, a seu turno, equivale a um “si mesmo como outro”, ou seja, a alteridade de uma pessoa em relação a ela mesma.

1. Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Em outras palavras, a *Despedida* é o momento em que aquele que parte se descobre como uma pessoa diversa do que era até então. É o momento em que o viajante descobre que o deslocamento no espaço lhe dá também a possibilidade de ser outro. A distância geográfica entre o ponto para o qual se viaja e o lugar onde se vive aparece como uma espécie de mediadora entre o “si mesmo” e o “outro”, provocando uma reflexão.

Mesmo assim, Ette (2008, p. 44) também destaca que muitos viajantes do século 19 descobrem esse “outro” no Novo Mundo a partir de um ponto de vista estritamente europeu, sem muitas vezes revelar a menor empatia para com os habitantes locais. Isto remete à ideia da assimetria intercultural ressaltada pelo pensador alemão, que faz questão de lembrar que os povos do Novo Mundo sempre parecem mais abertos ao que é europeu, o que não ocorre em sentido contrário.

O segundo lugar do relato de viagem é chamado de *Apogeu*. Ele diz respeito à revelação da surpresa, à ação do inesperado e do acaso, que tantas vezes ganha protagonismo numa viagem, e mais ainda no momento em que se vai relatá-la. Essa surpresa, note-se, corresponde a uma espécie de “espetáculo” uma vez que coincide com uma “surpresa teatral”. Tal figura equivale, assim, ao “grande momento”, ao “ponto alto” de um relato de viagem, e que não necessariamente coincide com o final: em Goethe (2017), o *Apogeu* da viagem à Itália equivale à sua chegada à Roma, e que o autor alemão considera como a data de seu “renascimento”. Tão logo chega à cidade, ele exclama, entusiasmado: “Finalmente cheguei à capital do mundo! [...] Uma nova vida começa quando se pode ver com os próprios olhos o todo do qual se conhecia apenas uma parte, no espírito e no coração” (GOETHE, 2017, p. 148).

Já em *Danúbio*, o “apogeu” coincide, de fato, com o final da narrativa: o momento em que o grande rio (verdadeiro protagonista da narrativa, o “eu” a que o narrador cede espaço abandonando o “si mesmo”), depois de percorrer quase 3 mil quilômetros, alcança sua foz. A “cena como surpresa teatral” é complementada, em Magris (2008), com a menção a um verso do poeta Biagio Marin (1891-1985): “Faz que a minha morte, Senhor, seja como o correr de um rio para o mar grande” (MARIN *apud* MAGRIS, 2008, p. 442).

Retomando-se os exemplos de Ette (2008) quanto à figura a que chama de *Apogeu*, o pensador alemão menciona um relato sobre o Taiti contido no livro “Viagem ao redor do mundo”, de 1771, do navegador e escritor francês Louis Antoine de Bougainville (1729-1811). O

espetáculo, aqui, é de caráter humano, referindo-se a um momento em que, de passagem pelo Taiti, Bougainville se depara com a beleza de uma mulher encontrada ao acaso, e que se revela para ele como uma figura da mitologia grega:

Apesar de todas as precauções que havíamos tomado, aconteceu de uma jovem mulher subir a bordo, em um convés de popa perto de uma escotilha, que se encontrava acima de um guincho. Essa escotilha estava aberta, para que os que trabalhavam na parte inferior pudessem ter ar suficiente. A jovem deixou cair descuidadamente a tanga que a cobria, e apareceu aos olhos de todos como a Vênus se mostrou ao pastor frígio. Seus contornos eram celestiais. (p. 47-48, tradução nossa)

Se, por um lado, tal trecho leva a uma reflexão sobre a questão da erotização do corpo feminino pelo olhar masculino (como é possível encontrar ainda hoje em propagandas turísticas irresponsáveis), no caso em questão estabelece-se de imediato a comparação entre a mulher desconhecida, a taitiana, e a figura mitológica de Vênus, assim remetendo à mediação do “eu narrador”, responsável por fazer a ligação entre o que é visto e o repertório cultural do público (no caso, um público europeu).

Por outro lado, Ette (2008) lembra que essa estratégia de Bougainville, dando ênfase em aspectos teatrais e artísticos em detrimento de informações científicas, serve também para dar credibilidade ao texto, conferir-lhe autenticidade. Além disso, no texto do Bougainville é possível notar mais uma amostra do caráter *ficcional* da literatura de viagens: o Velho Mundo (Vênus, Afrodite) com o Novo Mundo, a saber, a mulher taitiana desconhecida, *voyeurizada* na escotilha de um barco, vivendo comumente um dia ordinário de seu cotidiano.

Quanto ao terceiro lugar do relato de viagem, por sua vez, ele diz respeito à *Chegada* (e que, apesar do termo, não diz respeito apenas a uma destinação geográfica, como erroneamente se possa pensar a uma primeira vista). Dessa vez, a ênfase recai – de início – sobre um lugar no qual o viajante se detém por mais tempo: o relato de viagem, que se caracteriza pelo trânsito constante de um lugar a outro, costuma também apresentar esse lugar que, por algum motivo, acaba capturando mais detidamente a atenção do narrador.

Situado em um ponto geográfico ao qual acaba por permanecer mais tempo, o viajante tem, eventualmente, a chance de se aproximar ou de conhecer a população local mais de perto. Ette (2008, p. 49)

destaca, porém, que essa ênfase no local de chegada serve, na verdade, como pretexto a um outro motivo, pois a *Chegada* não diz respeito simplesmente ao alcance de um determinado lugar, mas também à chegada ao “outro”, ao “alheio”. Para Ette (2008, p. 49), no entanto, o lugar de chegada também costuma ser, lamentavelmente, aquele em que o viajante exercerá o seu preconceito, correspondendo ao lugar da autoafirmação da identidade europeia.

Por fim, quanto ao último lugar dos relatos de viagem (o quarto lugar), entra em cena a figura do *Retorno*. Ele diz respeito não apenas à volta para casa, mas também ao retorno ao “si mesmo”, bem como à consumação do ciclo narrativo. É nesse ponto que o narrador reflete sobre a experiência vivida, sobre o “si mesmo” transformado (ou não) após o contato com o “alheio”, com a possibilidade de alcançar um outro ponto de vista. O *Retorno* é passível de promover, ainda, uma espécie de “reconciliação” com o si mesmo (ETTE, 2008, p. 51).

Já em Magris (2008, 2011), tal reconciliação não acontece ao final dos percursos (como, por outro lado, ocorre em *Viagem à Itália*), mostrando-se mais como uma busca ao longo de todo o relato, seja em *Danúbio*, seja em *Microcosmos*. O autor empenha-se em uma busca que não lhe diz respeito individualmente, mas a toda uma coletividade. Isto se reforça ainda mais quando “esconde-se” como narrador ante aquilo que busca rememorar, muitas vezes com o apoio de livros ou eruditos que lhe precederam: a história da Europa Central.

Seu posicionamento, portanto, ao mesmo tempo que remete a Vila-Matas (2011, p. 259) a respeito do narrador contemporâneo – “Como conciliar realidade e ficção de modo que esta, ao se tornar tão selvagem e indecifrável como a realidade, transforme-se de repente, ante nossos maravilhados olhos, plenamente legível”? – também diz respeito à condição de que fala Krysinski (2003). Este, no ensaio *Discurso de viagem e senso de alteridade*, analisa como o posicionamento dos narradores, bem como suas operações discursivas e textuais, determinam o sentido de alteridade à proporção que conseguem inscrevê-lo em um “jogo relacional”:

A viagem condiciona os relatos e as formas simbólicas que se interpoem entre o viajante-narrador, o espaço e o tempo. Esses relatos e essas formas são conduzidos por um discurso que insere sua subjetividade na objetividade do real, do histórico, do social e do político. (KRYSINSKI, 2003, p. 23)

Desse modo, as explorações de Magris (2008, 2011) são, antes de tudo, uma busca pela reconciliação – um “acerto de contas”, a depender do ponto de vista – com a História, busca que relega o “si mesmo” a um segundo plano, mas sem deixar transparecer um forte desejo de exílio, ou mesmo a aspiração a um mundo onde haja algum tipo de justiça.

Em *Microcosmos*, o *Retorno* acompanha toda a narrativa, como se o autor estivesse se transformando a cada passo e a cada novo ponto geográfico acompanhado dos mais diversos tipos de reflexão (com a atenção voltada para os menores detalhes e ocorrências, mas também com o saber de quem já visitou e revisitou as páginas de muitos “viajantes da vida” que lhe precederam):

A literatura alemã, com sua simbiose de poesia e filosofia, põe-se as perguntas mais radicais sobre o destino do indivíduo na modernidade, sobre sua possibilidade ou impossibilidade de plena realização de si próprio, inserindo-se numa engrenagem social cada vez mais complexa e despersonalizada, capaz de arraigá-lo concretamente na História ou de esmigalhá-lo, miragem de salvação e espectro de Medusa. (MAGRIS, 2011, p. 151)

Compare-se o trecho acima com este outro em que Goethe (2017), encerrando sua passagem por Veneza, afirma:

Não seria uma ousadia dizer que não me sinto como se visse as coisas pela primeira vez, mas sim como se as revisse agora. Estou há pouco tempo em Veneza e sinto-me bastante adaptado à existência daqui. Sei que levarei comigo uma noção clara e verdadeira, mesmo que incompleta. (GOETHE, 2017, p. 118)

Em Goethe (2017), ao contrário de Magris (2011), a “reconciliação” parece ocorrer em etapas: não raras vezes, ante o “fechamento de cortinas” entre um lugar e outro, o autor faz uma cuidadosa análise do que foi visto e sentido até dirigir-se ao percurso seguinte.

Os lugares do relato de viagem

Uma vez analisados os quatro lugares da literatura de viagem, faz-se necessário o estudo do que Ette (2008) chama de “movimentos de entendimento do espaço”, que ajudam a compreender melhor os

relatos de viagem de um ponto de vista intratextual, a despeito das inúmeras classificações existentes, como as que tentam, de modo ineficaz, tipificar esse gênero narrativo de acordo com elementos variados, como origem geográfica do autor, meio de locomoção utilizado pelo viajante, lugar de destino, dentre outros. Para Ette (2008), porém, sendo a viagem ela mesma concebida como movimentos de entendimento do espaço, tais movimentos dizem respeito a cinco tipos básicos. São eles, conforme antecipado: o círculo, o vaivém, a linha, a estrela e o salto.

No primeiro, o *Círculo*, este diz respeito a um movimento no qual o viajante regressa ao ponto de partida. O relato de viagem que privilegia o tipo circular parece funcionar como algo que vai unindo várias camadas, confrontando o pré-sabido com o não sabido e acrescentando um conhecimento novo, podendo chegar até uma reflexão aprofundada causada pelo contato com o “alheio”. Esse aprofundamento, entretanto, nem sempre é possível ou concretizado, e Ette (2008, p. 55) chama a atenção para o fato que a experiência da alteridade cultural muitas vezes pode acabar por transformar os viajantes em meros espectadores. Desse modo, “o alheio aparece como quadro colorido e ao mesmo tempo se neutraliza”.

O pensador alemão se refere também à decepção como um elemento recorrente nesses relatos. No caso de Flora Tristan, por exemplo, “*Peregrinações de uma pária*”, vem à tona o caso do viajante que parte em busca do “alheio”, mas se decepciona ao encontrar o “si mesmo” do outro lado do mundo, como fica aparente no final do seu relato: “No Novo Mundo eu também seria uma pária [pessoa sem casta], como eu também o era no outro [isto é, o Velho Mundo, a Europa]” (TRISTAN *apud* ETTE, p. 56).

Um exemplo não mencionado por Ette (2008) bastante digno de atenção é o caso do viajante francês René Caillié (1799-1838), que viaja à cidade de Tombouctou (localizada atualmente no Mali, na África) disfarçado de muçulmano, numa viagem que quase lhe custaria a vida: a cidade proibia a entrada de ocidentais, e Caillié foi o primeiro viajante a sair vivo de lá (seu único antecessor foi um viajante inglês, que faleceu intramuros). A despeito de todos os esforços, o relato de Caillé (autor de *Voyage d'un faux musulman à travers l'Afrique*, também republicado sob o título de *Voyage à Tombouctou*), aponta para a profunda decepção do autor para com a destinação escolhida: se em sua imaginação ela brilhava como o reino do Eldorado,

com a proibição tornando-a ainda mais sedutora, a olhos vistos ela se mostrou como nada além de um amontoado de casas de aparência inabordável e palhoças poeirentas.

Quanto ao segundo tipo relativo ao movimento de entendimento do espaço, a saber, o *Vaivém*, este se refere ao deslocamento entre dois ou mais lugares. Para Ette (2008, p. 57), o ponto central deste modelo não é a viagem em si, nem a chegada nem a partida, mas a coexistência de lugares separados no espaço e no tempo. Nota-se, aqui, grande similaridade com a obra *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino, embora esta se trate de um relato de viagens ficcionais, porquanto baseado em personagens históricos como Marco Polo e Kublai Khan.

Como outras características, o *Vaivém* também está ligado à rapidez dos meios de transporte e com o desenvolvimento tecnológico, o que faz dele uma figura típica do século XX, incidindo também em um modelo onde o descontínuo, alimentado por diversas perspectivas, faz-se bastante presente, definindo-se ainda como um tipo fragmentado, sem perspectiva central. O *Danúbio*, de Magris (2011), não tivesse seu fio condutor ligado às margens do grande rio europeu, possivelmente poderia se enquadrar nessa categoria.

O terceiro movimento de compreensão espacial é a *Linha*. Como o próprio nome sugere, trata-se de uma viagem linear, com começo, meio e fim. Ela tem claramente um ponto de partida e um ponto de chegada. Aqui, mais uma vez, é possível citar o relato de René Caillié como exemplo. Ette (2008, p. 58), porém, prefere apontar relatos místicos, em que há uma gradação do deslocamento em etapas, em “estações”, visando uma aproximação com o divino, encontro que equivaleria à meta final do indivíduo. Desse modo, o autor cita obras como *Caminho da perfeição*, de 1577, de Teresa de Jesus (Teresa de Ávila, nascida na Espanha em 1515), mas lembra também, e mais apropriadamente, que os relatos secularizados como *As peregrinações de uma pária*, de Flora Tristan, também apresentam essa mesma gradação em busca do transcendental.²

O quarto tipo básico de movimento de entendimento do espaço, a seu turno, é a *Estrela*, que, para Ette (2008, p. 61), corresponde a uma figura elementar da experiência e do aprendizado humano. Ela diz

2. No caso de Flora, a meta é a chegada à cidade de Arequipa, cruzando lugares ermos e áridos, quiçá menos desolados do que o deserto do Mali com que deve ter se deparado o infeliz Caillié.

respeito a um ponto irradiador, um centro a partir do qual o viajante se desloca para realizar suas excursões, que são múltiplas e, ao mesmo tempo, conseguem ser ampliadas por esse movimento.

A *Estrela* diz respeito a um ponto de partida, que, por sua vez, também abre espaço para uma dialética entre área e centro, entre campo e cidade: partindo de um centro urbano, o viajante tem a possibilidade de fazer incursões a outros pontos, como o interior de uma determinada região, retornando ao ponto de partida que lhe serve eventualmente de “lar”.

A diferença entre o *Círculo* e a *Estrela*, conforme explica Ette (2008), é que, neste último, o viajante já não parte do local de onde é originário (a Europa, por exemplo), mas de um ponto já distante do seu local de origem, e que lhe permite a ampliação do que já aprendeu. Para Ette (2008, p. 62), a figura da *Estrela* é uma das mais recorrentes nos relatos de viagem, e ela dá ao leitor a segurança de poder retornar incólume ao ponto de partida.

Um bom exemplo para a compreensão da figura da *Estrela* como elemento de composição do trabalho relativo a narrativas de viagem é o caso do francês Auguste de Saint-Hilaire (1779-1853), um dos grandes viajantes que visitaram o Brasil e deixaram uma obra considerável a respeito dos hábitos e costumes do país, não raro em uma linguagem irônica e ferina. Depois de penosas viagens pelo Sudeste brasileiro, ele encontrou repouso na antiga sede da Fazenda Jucutuquara (1780), que funciona atualmente como o Museu Solar Monjardim, na cidade de Vitória, capital do Espírito Santo, já englobada por um movimentado centro urbano.

Apontando a fazenda como um dos locais mais aprazíveis para repousar, o hóspede resolveu demorar-se ali por longas temporadas, partindo para excursões nos arredores e regressando para escrever muitas das páginas sobre suas incursões pelas terras do Brasil, de que não raro queixava-se por não receber o mesmo conforto daquele centro irradiador, que equivale, pois, à sua própria “estrela”³.

Por fim, a última figura da viagem como movimento do entendimento espacial, o *Salto*, é aquele que não apresenta um ponto claro

3. Em *Viagem à Itália*, essa mesma figura de entendimento de espaço pode ser reconhecida quando Goethe (2017, p. 229) afirma, em sua passagem por Nápoles: “Uma vez que minha estada em Nápoles não deve ser longa, trato logo de conhecer os lugares mais distantes, pois os próximos estarão sempre à mão”.

de partida ou chegada. Ette (2008) não encontra exemplos dele na literatura de viagem do século 18 ou 19, mas sim na narrativa de ficção do século 18, com *Jacques, o fatalista, e seu amo* (1796), publicação póstuma do filósofo iluminista francês Denis Diderot (1713-1784). Nessa obra, o autor narra uma viagem pelo interior da França, cheia de ironia e acontecimentos inesperados, e que pode ser lida como uma parábola filosófica sobre como o destino humano é (in)determinado. Não sem razão, o acaso aparece nessa obra como o motor de tudo o que acontece, desde o início, dirigindo a vida dos personagens para os lugares menos esperados.

Desse modo, é possível estabelecer um comparativo com a obra de outro filósofo do Século das Luzes, a saber, François-Marie Arouet, o Voltaire (1694-1778), autor de *Cândido ou O otimismo*. O livro também revela, de modo exemplar, o movimento do *Salto* por meio de uma série de venturas e infortúnios com que se depara o protagonista.

Ette (2008, 64) chama a atenção, a propósito, para a figura do *Salto* equivaler exatamente àquela que se opõe à atitude do leitor ocidental “devorador” de livros de viagem, que vai de um destino a outro sem se aprofundar nas reflexões sobre a cultura alheia. Ele se pergunta, assim, a respeito do relato de viagem que já não fala de um espaço definido, e que nega ao leitor a possibilidade de obter uma visão do todo mediante a fragmentação e a abertura radical das estruturas narrativas.

Desse modo, Ette (2008, p. 65) cita Roland Barthes (2004), que escreveu sobre diversos países sem, muitas vezes, abordar a questão do movimento a partir de um esquema de itinerário definido. Na obra *S/Z*, por exemplo, o autor francês adverte exatamente para a “saturação” a que a viagem (leia-se a narrativa de viagem) parece ter chegado, deixando entrever a necessidade de uma espécie de “transbordamento”:

Partir/viajar/chegar/permanecer: a viagem está saturada. Dir-se-ia que o requisito fundamental do legível é terminar, preencher, reunir, unir, como se um medo obsessivo o dominasse: o medo de omitir um conjunto. É o medo de esquecer que gera o aparecimento de uma lógica de ações: os términos e a sua relação estão estabelecidos (inventados) de modo que se juntem, se repitam, criem uma ilusão de continuidade.

Compare-se as afirmações de Barthes (2004) com esta contida em *Microcosmos*, de Magris (2011, p. 130): “Talvez seja este o pecado

original: sermos incapazes de amar e de sermos felizes, de viver profundamente o tempo, o instante, sem obsessão de consumi-lo para fazer com que acabe logo”. Parece que ambos os autores falam de coisas diferentes a uma primeira vista, muito embora estejam no mesmo plano: eles falam de unir começo e fim para, só assim, dar-lhes uma ideia do “finito”, do “acabado”.

Quanto aos quatro momentos presentes nos relatos de viagem na ótica de Barthes (2004), Ette (2008) afirma ter sido Diderot a única figura do século XVIII que conseguiu transgredir tal esquema. Ante a indagação de poder existir relato de viagem em uma narrativa que não faça referências ao elemento da viagem em si (isto é, itinerários, percursos e pontos geográficos), Ette (2008) acredita que a resposta se encontra exatamente no ponto em que o relato de viagem encontra uma realidade que desperte a atenção do público, em suma, a realidade do público⁴.

Para o pensador alemão, sim, seria possível a existência de “um relato de viagens sem viagem” à proporção que o diálogo entre leitor e narrador se realize sem estar delimitado à simplicidade da esquematização espacial. Para tanto, tal jogo já não se limitaria ao terreno da literatura de viagem, mas poderia dizer respeito a algo mais amplo, e que Ette (2008) chama de “literatura em movimento”, subvertendo as fronteiras estabelecidas. Conforme esclarece:

O êxito que conseguiu obter o gênero híbrido do relato de viagem nos séculos XVIII, XIX, no final do século XX e nas mudanças até o novo milênio está acima de tudo na espacialização das estruturas de pensamento e dos movimentos de compreensão, cuja hermenêutica pode ser compreendida pelo leitor de forma mais simples a partir de determinados lugares, que, para serem percebidos, são estilizados. A leitura é um compreender que se centra em sua processualidade, no seu desenvolvimento como movimento dentro de uma literatura, que encena o movimento no espaço. (p. 66)

Em outras palavras, o *Salto* é a figura que tem a força de levar o leitor um pouco mais adiante, com uma possibilidade maior de levar a uma reflexão efetiva sobre o mundo que o cerca. Note-se que

4. Note-se, mais uma vez, que *Cândido ou O otimismo* também é um bom exemplo disso, falando da realidade da exploração econômica nas colônias europeias mesmo a despeito de misturar lugares inexistentes (como o Eldorado) a lugares reais, onde se desenvolvem sua narrativa.

é exatamente essa figura que Ette (2008) tem dificuldade em apontar exemplos no âmbito da literatura de viagem, pelo menos ao que se refere aos séculos XVIII e XIX. Ela é, a propósito, uma das mais difíceis de serem encontradas nos relatos de viagem, ainda nos dias de hoje, apesar de toda a profusão de publicações desse gênero tanto entre autores já referendados pelos meios de comunicação quanto por muitos nomes ainda anônimos.

Por fim, a figura do *Salto* é a que se pode encontrar também, em certo grau, na *Viagem à Itália*, cujo caráter enciclopédico abre espaço para as reflexões mais variadas, mesmo se partindo de assuntos triviais. Os lugares parecem pretextos para reflexões de toda ordem. Por existir um esboço geográfico (a viagem começa em Karlsbad, vai até a Sicília e termina em Weimar), poder-se-ia acreditar que se trata de uma viagem linear, quando, na verdade, a obra se aproxima também da figura do *Salto*, uma vez que o autor sempre está conduzindo o leitor a refletir sobre muito mais do que o espaço físico.

Do mesmo modo, a referida figura também é a mesma que se pode encontrar, e de modo ainda mais claro, no *Danúbio*, que a despeito de ter um ponto de partida (embora impreciso, como a busca pelas fontes do segundo maior rio da Europa) e um ponto de chegada (sua foz no Mar Negro), acaba por desconstruir totalmente a ideia de uma viagem linear, apresentando essa característica fragmentária desde o início do livro, e acompanhando peculiaridades próprias do gênero ensaístico (voltado, no caso, para a narrativa de viagem, que compreende também uma viagem à história da Europa Central, como referido).

Ou seja: o ponto de partida para as digressões encontradas nas obras é sempre a reflexão, e não exatamente de ordem geográfica. A reflexão ultrapassa o geográfico. Tanto em Goethe (2017) quanto em Magris (2008), tem-se antes de tudo uma “viagem intelectual” (ou “viagem filosófica”, para usar um termo de Krysinski⁵), de modo que a reflexão é o motivo primordial dos deslocamentos. Assim, elas se desdobram como “uma viagem dentro de outra”, apresentando-se de modo a suscitar a reflexão igualmente no leitor, o qual, a seu

5. KRYSINSKI, 2003, p. 37. O pesquisador refere-se também ao que chama de “alteridade radical”, que coincide com uma “alteridade etnográfica”, como se nota em autores como Claude Lévi-Strauss em “Tristes trópicos”, que, a seu ver, dá continuidade à tradição da “viagem filosófica” em seu melhor sentido.

turno, é responsável por absorver o que é narrado e iniciar sua própria viagem *reflexiva*, em várias direções: como ressalta Ette (2008, p. 66), os leitores é que são, de fato, os responsáveis por colocar a literatura *em movimento*.

Referências

- CAILLÉ, René. *Voyage d'un faux musulman à travers l'Afrique: Tombouctou. Le Niger, Jenné et le désert. À travers le continent noir*. Limoges: Eugène Ardant, 1882.
- ETTE, Ottmar. *Literatura en movimiento: espacio y dinámica de una escritura transgresora de fronteras en Europa y América*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.
- GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Viagem à Itália*. São Paulo: UNESP, 2017.
- KRYSINSKI, Wladimir. Discurso de viagem e senso de alteridade. In: KRYSINSKI, Wladimir. *Organon: Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, vol. 17, n. 34, p. 21-43, 2003.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes tropiques*. Paris: Plon, 1955.
- MAGRIS, Claudio. *Danúbio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- MAGRIS, Claudio. *Microcosmos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Palavra, erosão do corpo: da escrita da performance à performance da escrita

Augusto Melo Brandão (Universidade Federal Fluminense)¹

Nos últimos anos, observa-se um interesse crescente pela performance – tanto enquanto termo e conceito, como enquanto prática e gênero artístico – dentro da literatura contemporânea, interesse frequentemente associado às políticas do corpo e às poéticas da voz. A performance, seja porque enfatiza a presença do performer/poeta na cena, seja porque questiona as hierarquias entre palavra escrita e falada, poderia oferecer à literatura um redimensionamento de suas fronteiras e uma revisão de suas práticas. Todavia, se hoje é possível pensar uma dimensão performativa da literatura, resta ainda fazer o caminho inverso, indagando-se quanto à literariedade do gesto performático.

Desde seu surgimento enquanto gênero artístico, na segunda metade do século XX, artistas da performance mobilizam o texto não apenas como instrumento, mas como matéria prima de seus trabalhos. Nesse contexto, o presente artigo busca levantar, a partir de performances e textos de Eleonora Fabião, Elilson e Yoko Ono, a dimensão literária de escritas produzidas por performers. Mais do que a indistinção progressiva entre performance e literatura na cena contemporânea, procura-se colocar em evidência a gênese comum de questões fundamentais a esses campos, como a relação entre ficção e realidade, o endereçamento na literatura e a relação entre arte e vida.

Corpo e texto: matérias precárias

As páginas do livro *Grapefruit*, de Yoko Ono, oferecem um disparador para esta reflexão, permitindo-nos indagar quanto à dimensão performativa dos gestos de leitura e escritura. *Grapefruit* se organiza em nove partes ou gêneros artísticos (Música, Pintura, Evento, Poesia, Objeto, Filme, Dança, Peças de Arquitetura e Sobre Filmes)

1. Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, é mestrando em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense, performer, escritor, tarólogo e astrólogo.

e parece convocar, já desde o título – a toranja é uma fruta híbrida, gerada pelo cruzamento entre o pomelo e a laranja – uma experiência de encontro entre diferentes meios e linguagens. Grapefruit é um livro de instruções: suas páginas convidam o leitor à execução de uma série de ações, das mais cotidianas às mais inusitadas. Em *Peça de Sons do Corpo Gravados*, por exemplo, a artista sugere que o leitor grave sons do corpo de pessoas de diferentes idades e estados emocionais. Já em *Peça de Luz*, a execução da proposta da artista tensiona a imaginação: colocar toda a luz do topo de uma colina dentro de uma bolsa vazia, para em seguida usá-la para iluminar o quarto, no lugar de uma lâmpada elétrica. À medida em que performa as instruções do livro, o leitor de Grapefruit é levado ao que Franklin Alves Dassie define como uma “experiência radical de autoconhecimento” (DASSIE, 2017, p. 118).

MÁQUINA DE VESTIR

Peça a um homem que vista
várias coisas antes de você as usar.

Como:

Mulheres

Roupas

Livros

Apartamentos

Pianos

Máquinas de escrever.

Primavera de 1964

(ONO, 2009, p. 153)

Para além do hibridismo de gêneros, as peças de Ono se constroem pela orquestração de gestos simples, cotidianos, passando por diferentes espaços e escalas (a colina e o quarto, a roupa e o apartamento), velocidades (passar uma semana rindo, como em *Peça do Riso*, ou tossir durante um ano, como em *Peça de Tosse*) e estados de espírito. Em contrapartida, o convite a estas proposições aparece de forma despreziosa. As instruções de Yoko Ono demandam muito pouco para serem experimentadas. Não requerem grandes habilidades físicas. Não exigem grandes aparatos ou materiais. Podem ser realizadas em diferentes locais do mundo, às escondidas, de forma compartilhada ou mesmo espetacular. Nem por isso são frouxas as proposições da performer: a simplicidade destes escritos aponta para

um rigor da forma, e para uma proposição radical de abertura em direção ao leitor, convidado desde o início a participar do jogo da produção de sentido, em uma relação performativa.

Que corpos são criados, e que encontros produzidos, no movimento de escritura-leitura iniciado por Ono, e continuado através de meu corpo leitor? Em suas proposições simples e lacunares, *Grapefruit* parece materializar o que a performer e teórica da performance Eleonora Fabião (2011) define, a partir de Lygia Clark, como precário: um certo modo de existir em movimento permanente no mundo e com o mundo, movimento alegre que se impõe contra toda forma de cristalização e fixidez. Para Fabião (2011, p. 65), performers seriam “poetas que investigam, criam e disseminam precários”.

A precariedade do sentido (que deixa de ser pré-estabelecido e fixado para ser condicional, mutante, performativo), a precariedade do capital (cuja supremacia é desbancada e a pobreza exposta), a precariedade do corpo (que, longe de ser percebida como deficiência, é atualizada como potência) e a precariedade da arte, que se volta para o ato e para o corpo. Performers valorizam a precariedade num contexto econômico que a compreende como ausência de valor, [...] que perversamente determina que a precariedade – e não a ditadura do capital, o fechamento do sentido ou o corpo colonizado – é o justo oposto da vida. (FABIÃO, 2011, p. 65)

Nas performances de Eleonora Fabião, a precariedade age como uma linha de força, eletrizando o movimento alegre entre corpo e texto. Na série *Precários*, por exemplo, a performer desenvolve uma série de ações de rua cuja simplicidade é o mote para operar uma situação de estranheza no espaço do entorno. Em *Toco tudo*, por exemplo, ela caminha por um trajeto previamente estabelecido, devendo manter os olhos fechados. A realização da ação pressupõe aceitar a ajuda de estranhos, bem como o gesto de “tocar e ser tocada” (FABIÃO, 2015, p. 140). Já em *Troco tudo*, a artista se propõe o seguinte programa:

Me aproximar de desconhecidos e perguntar:
 “Você troca alguma coisa comigo? Te dou alguma coisa minha, algo que eu esteja vestindo ou carregando, e você recebe.
 Você me dá alguma coisa em troca e eu recebo”.
 A ação só se conclui quando tudo o que possuo no início for trocado.

(FABIÃO, 2015, p. 144).

De modo semelhante às proposições de *Grapefruit*, todas as performances de Eleonora Fabião apresentam um roteiro prévio para a experimentação performativa, elaborado antes da execução da ação. No artigo *Programa performativo: o corpo em experiência*, Fabião conceitua o programa² performativo como enunciado da performance, um procedimento de composição que possibilita, norteia e move a experimentação performativa. Objetivamente, o programa é um conjunto de ações estipuladas previamente, articuladas da forma mais concisa e direta possível, de preferência sem adjetivos e com verbos no infinitivo. Segundo Fabião, enunciados rocambolescos turvam e restringem a experiência, enquanto enunciados sucintos garantem precisão e flexibilidade.

Se por um lado os programas performativos assemelham-se a procedimentos já conhecidos da arte conceitual e das vanguardas artísticas dos anos 60 – além das proposições de Ono, podemos mencionar as instruções de Georg Brecht –, Fabião enfatiza a dimensão metodológica do programa como modo de pensar, escrever e realizar performances. Podemos fazer programas para nós mesmos, para nossos amigos ou mesmo para desconhecidos. E também podemos entender performances (artísticas ou não) que observamos nas ruas, gestos e coreografias urbanas, como programas: pregar o evangelho no largo da carioca, acordar pela manhã para ir ao trabalho, quebrar as máquinas de todas as fábricas. Fabião argumenta que através da escrita e execução de programas, o performer desprograma a si e ao meio em que se encontra, ativando relações entre corpos e suspendendo o que existe de automatismo, hábito e mecânica em nossos comportamentos e em nossas formas de pertencer ao mundo.

Da narrativa de experiências à experiência da narrativa

Se a prática do programa performativo possibilita a suspensão de hábitos automatizados, caberia indagar quanto à possibilidade de desprogramar noções cristalizadas da literatura, desmontando modos tradicionais de operação do texto. É dizer, como podemos desprogramar

2. A autora conceitua o programa performativo a partir da aparição da palavra “programa” no texto “Como criar para si um Corpo sem Órgãos”, de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

a moderna concepção de literatura enquanto prática desincorporada e autorreferente, a fim de afirmar a corporeidade – e a performatividade – de toda escrita?

Em *Literaturas Pós-Autônomas*, Josefina Ludmer (2007) aborda o fato de que muitas escrituras do contemporâneo borram a fronteira as fronteiras da literatura, não podendo ser situadas nem totalmente dentro, nem totalmente fora dessa disciplina. Produzidas no contexto da experiência urbana de cidades da América Latina, tais escritas encontram-se no lugar paradoxal de, ao mesmo tempo em que aparecem como literatura, não poderem ser lidas através de categorias tipicamente literárias como autor, estilo e obra. Diante de um cotidiano cada vez mais produzido pelos meios e tecnologias da comunicação, flertam com as formas do testemunho, da autobiografia, da reportagem, do diário e mesmo da etnografia para construir um presente que é síntese de todos os realismos, naturalismos e surrealismos do passado. A autora aponta como elementos característicos dessas escrituras o desinvestimento na dicotomia entre ficção e realidade – separação que historicamente sustentou a autonomia literária como campo dotado de lógica, leis e instituições próprias – e nas noções de especificidade e valor literário.

O desinvestimento na dicotomia entre ficção e realidade que Ludmer atribui ao fenômeno da pós-autonomia na literatura aproxima-se da ideia de narrativa defendida por Fabião (2012) no artigo *História e Precariedade: em busca de uma historiografia performativa*. No texto, a autora estabelece um diálogo com os conceitos de narrativa e experiência na obra de Benjamin, argumentando que o declínio da narrativa no ocidente coincide com o aumento significativo das práticas performativas e sua posterior consolidação como gênero artístico (FABIÃO, 2012, p. 122). Paradoxalmente, as duas guerras mundiais acarretaram tanto o declínio da narrativa – pela diminuição da capacidade de comunicar e mesmo experimentar a experiência – como produziram as urgências e os referentes necessários para um pensamento sobre corpo que serviria posteriormente às investigações dos performers. Nesse sentido, Fabião destaca que a tarefa de uma historiografia performativa seria recuperar o sentido da experiência.

[...] toda escrita em performance, ou toda escrita inspirada por ações propostas e desempenhadas por artistas da performance, deve levar em consideração a força política e poética da narrativa.

Recuperar o senso da experiência – a experiência do ato de narrar, a narrativa de experiências e a experiência da narrativa – é uma preocupação teórica central na busca por uma historiografia performativa (FABIÃO, 2012, p. 123, tradução minha).

Mas afinal, em que consiste a força política e poética da narrativa? Em outro texto, *Linha Nova Iorque*, Fabião (2015) retoma esse conceito, dessa vez mobilizando o pensamento de Maurice Blanchot. Nessa performance, a artista visita as casas de pessoas desconhecidas, procurando criar junto com cada uma delas uma performance, a ser realizada por ambas em um espaço público. Cada performance é a manifestação singular de uma mesma experiência: o encontro com o desconhecido e a transformação que esse encontro opera nos corpos. Ao escrever sobre o trabalho, a performer oscila entre as pessoas do discurso: “Era uma vez Eleonora e Jeff [...] Era uma vez Rachel e eu [...] Era uma vez Olivia e Eleonora [...]” (FABIÃO, 2015, p. 102). A oscilação entre a primeira e a terceira pessoa e o estilo fabular da narrativa produzem um estranhamento na leitura: a Eleonora que encontra Olivia não é a mesma que encontra Rachel. No programa performativo, ela solicita ao participante que, após realizada a performance, lhe encaminhe uma data e um endereço para um novo encontro, mas que não indique nomes, apenas uma coordenada espaço-temporal. E escreve: “o que interessa neste projeto não é, portanto, o encontro entre sujeitos, mas o encontro com encontros” (FABIÃO, 2015, p. 105).

Seja pela oscilação das pessoas do discurso, seja pela ênfase na narrativa de ações e acontecimentos – em detrimento de descrições subjetivas ou psicológicas dos participantes – a performance cria um dispositivo contínuo para a produção de propostas relacionais, nas quais o sujeito – destinatária e remetente – cede lugar ao interesse pelas trocas e pelas conversas. Embora *Linha Nova Iorque* apresente registros fotográficos, é a escrita que serve como suporte à construção de uma narrativa para o trabalho. Segundo Fabião, escrever e falar publicamente sobre a *Linha*, mais do que constituir o relato de um acontecimento passado, é condição vital para que a performance possa continuar a acontecer no presente, nos encontros com leitores e ouvintes: “a proposta é criar programas performativos, realizá-los, gerar histórias e narrar as histórias vividas. A narrativa de experiências e a experiência da narrativa são pontos-chave do projeto” (FABIÃO, 2015, p. 108).

Em *O livro por vir*, Maurice Blanchot (2005) associa a narrativa à prudência covarde de Ulisses, que se amarra ao mastro do navio para que possa ouvir o canto das sereias sem, no entanto, entregar-se por completo ao encantamento, atirando-se ao mar. Ele argumenta que enquanto o romance se constitui como na riqueza de uma exploração sem direção ou objetivo explícitos, marcada por acasos e esquecimentos, a narrativa seria o relato de um único episódio, “o encontro de Ulisses com o canto insuficiente e sedutor das Sereias” (BLANCHOT, 2005, p. 7). Justamente por tratar de um acontecimento excepcional que escapa ao mundo da verdade habitual, a narrativa rejeita a ficção do romance – que para ser crível, precisa se passar por fictício, fazer-se familiar. Mais do que o relato de um acontecimento, a narrativa seria o movimento em direção ao evento.

A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda por vir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela, realizar-se. [...] A narrativa é movimento em direção a um ponto, não apenas desconhecido, ignorado, estranho, mas tal que parece não haver, de antemão e fora desse movimento, nenhuma espécie de realidade, e tão imperioso que é só dele que a narrativa extrai sua atração, de modo que ela não pode nem mesmo “começar” antes de o haver alcançado; no entanto, é somente a narrativa e seu movimento imprevisível que fornecem o espaço onde o ponto se torna real, poderoso e atraente. (BLANCHOT, 2005, p. 7).

Segundo Fabião (2012), a performance indissocia o fato da representação para revelar o aspecto latente da representação no fato. De maneira convergente, a narrativa representaria em Blanchot, mais do que o relato de uma ação, o movimento em direção a essa mesma ação. Nesse sentido, é interessante pensar que é justamente a transitividade que constitui a natureza performativa da narrativa. O movimento do corpo inscreve no espaço um texto, texto que colocado à disposição de outros corpos, revela-se como dispositivo para multiplicação dos encontros e dos percursos. Não por acaso, Benjamin identifica na poesia de Baudelaire, marcada pela figura do flâneur que se choca com os múltiplos estímulos da cidade moderna, um caminho possível para evidenciar a pobreza da experiência na modernidade.

Contemporaneamente, vemos a narratividade ganhar vida no interesse de certas escrituras pelo gesto da caminhada, como na poesia

de Marília Garcia. Luciana di Leone (2014) destaca como os poemas e videopoemas de Garcia se apresentam sempre como um percurso em andamento, trajeto em que a constituição do sujeito e a do território acontecem de forma simultânea, apelando a “cartografias inúteis”, num percurso a todo momento interrompido pelo que Leone chama de “citações afetivas: abrangendo lembranças, fragmentos de outros discursos, falas ou objetos que se apresentam à percepção” (LEONE, 2014, p. 200). Incapaz de localizar os limites do sujeito, as cartografias inúteis de Garcia apontam – de maneira análoga às performances de Fabião – para a falha em toda a representação, ao mesmo tempo em que procuram traçar novos territórios sensíveis: “se a arte contemporânea insiste nos percursos, é porque eles se realizam apenas para ser afetados” (LEONE, 2014, p. 211). A transitividade e a narratividade aparecem portanto como vetores para pensar uma relação indicial entre performance e literatura.

Da posição hierárquica à posição solidária: cartografias do texto na cidade

“Em suma, o objetivo central do projeto [...] era o de realizar ações na escala corpo a corpo entre os transeuntes para dizer, redizer, desdizer e procurar modos de dizer coletivamente o que quer e o que pode a cidade” (ELILSON, 2019, p. 13). Destaco a frase da introdução do livro *Mobilidade [inter] urbana-performativa*, que reúne boa parte das produções de Elilson entre os anos de 2017-2018. Como o texto de introdução do livro revela, Elilson entende sua pesquisa artística como parte de um movimento contínuo, iniciado em 2012 em Recife e desdobrado nas cidades de Rio de Janeiro e São Paulo. Começando com uma pesquisa sobre as performatividades e os dispositivos linguísticos empregados por ambulantes que atuavam em transportes coletivos (Elilson é Bacharel em Letras), o artista decidiu deixar de ser mero espectador para criar suas próprias performances, a fim de discutir os fluxos que fazem a cidade.

De fato, boa parte dos trabalhos de Elilson podem ser entendidos como operações de colocar coisas e palavras em movimento. Em *Massa Ré*, realizada no ano de 2016, o performer mobiliza um conjunto de pessoas para andarem de costas por um trajeto da região central do Rio de Janeiro. Todos os participantes da ação trajam camisas com

as inscrições 2016 na parte da frente e 1964 na parte de trás, e fazem um mesmo gesto com as mãos espalmadas para baixo, sinal culturalmente associado ao estranhamento e ao espanto, como se seus corpos estivessem sendo empurrados para trás.

No contexto das manifestações verde-amarelas em defesa do impeachment de Dilma Rousseff, a massa de corpos caminha devagar e silenciosamente pelo espaço do centro da cidade, em pleno horário comercial, despertando as mais diversas reações nos passantes, registradas pelo próprio performer na forma de narrativa. Ao mesmo tempo em que aponta os referenciais e reflexões teóricas de cada projeto, o artista narra as trocas e os diálogos realizados na consecução de suas performances, produzindo um texto que oscila entre o ensaístico e o literário, costurando falas e corpos em um mesmo tecido de múltiplas vozes.

É o caso, por exemplo, de *Arte Panfletária*, em que Elilson caminha pelas ruas à procura de panfleteiros, recolhendo anúncios e discursos pela cidade. Os panfletos – textos publicitários, anônimos e de destinação indefinida – vão aos poucos borrando os contornos do corpo do performer, que se confunde com os corpos – discursos, experiências e afetos – dos panfleteiros. Ao percorrer as ruas à procura de panfleteiros, o performer promove um redirecionamento dos endereçamentos discursivos, invertendo a “posição hierárquica” entre panfleteiro (parado) e passante (em movimento) para uma “posição solidária” em que performer e panfleteiros se engajam numa mesma coreografia.

Nos desejamos bom trabalho e um senhor começou a gargalhar apontando em minha direção. “Eu não tenho panfleto, mas tenho mate, não quer comprar um copo, não? Um sol quente desse, rapaz!”. Me aproximei e ele se apresentou: Clóvis do Mate, alegria a toda hora”. Elilson. “Lenilson?” E-Lilson. “Elilson, o rei dos panfletos, bingo!”, ele riu, me batizando com um lema. Oferecendo um copo de mate, leu cada um dos panfletos: “Cara, olha só como você é eclético. Cartomante, putaria, crente, papelzinho de cliente, joias, comida, outra comida... Vou te dar uma dica: vai na Feira dos Inválidos dia de sábado ou no Aeroporto Santos Dumont”. No aeroporto? Mas lá tem panfleteiros? “Não, mas os turistas vão adorar e tu vai ganhar dinheiro, confia em mim. Eu sei que a vida de quem faz teatro é difícil”. Quis explicar a natureza do trabalho, mas bem ao lado uma senhora entregava dois tipos de panfleto: um de encadernação e outro de serviços estéticos. “Cada coisa que você põe no corpo indica o que o país tá falando e querendo”, disse [...]. (ELILSON, 2019, p. 53)

Em algumas ocasiões, o performer vocaliza os textos escritos a partir das ações. Nesses momentos, Elilson dá voz e entonação às falas e diálogos realizados com os participantes da ação, leitura que serve como mais uma camada e um suporte à performance. De maneira semelhante aos slams de poesia, onde um mesmo poema pode ser alterado e editado ao longo dos anos, ganhando distintas formas em cada vocalização, Elilson enfatiza, em suas leituras e falas, aspectos das ações que por vezes não constam dos textos, como se procurasse um pretexto para estender a conversa com o leitor/ouvinte curioso. Mas a vibratibilidade dos trabalhos de Elilson não diz respeito apenas ao corpo na cidade, tratando também dos movimentos entre as formas: da ação de rua, a performance se desdobra em registros visuais (fotografias, vídeos e instalações), textuais (narrativas e ensaios) e sonoros (vocalizações e palestras-performance) indicando uma tentativa de continuamente colocar em movimento os trabalhos e as questões que os norteiam. Não há, nos registros dessas performances, uma única materialidade cristalizada: vemos antes o movimento do frame à letra, da letra à voz, da voz ao objeto, todos componentes de um corpo que necessita do leitor para completar suas lacunas, que pede ao leitor que continue o movimento iniciado pelo performer. Talvez aqui resida o literário na produção de Elilson: ausente de uma especificidade material, seu trabalho oscila a todo momento entre as funções comunicacional e poética da linguagem, revelando seus entrelaçamentos no cotidiano (RANCIÈRE, 2016, p. 3).

Performance: uma carta de amor?

Em *Fragments de um discurso amoroso*, Roland Barthes (2003) afirma que as cartas de amor são ao mesmo tempo vazias e expressivas: se por um lado estão carregadas pela vontade de significar o desejo, por outro, são códigos vazios, formas verborrágicas de repetir uma mesma simples mensagem: penso em você. Na correspondência amorosa, portanto, o que estaria em jogo não seria a mensagem, mas a coreografia de uma relação. Porque você não está aqui, me esqueço e me lembro de você, me afasto e me aproximo a todo o instante.

Poderia a escrita endereçada – tanto na carta de amor como em outras formas, a exemplo do diário e da arte postal – ser entendida enquanto performance? Na poesia de autores como Ana Cristina

César, o endereçamento se caracteriza pela presença do pronome em segunda pessoa, pela retórica da correspondência e da conversação, e pela ênfase na experiência pessoal e – em alguns casos – na enunciação da intimidade. Ao chamar atenção para a destinação do poema, a função fática e comunicacional da linguagem, esse dispositivo opera “estratégias de irritação e sedução” da leitora, modulando-se na iminência do encontro tal como na escrita de cartas. Evidenciando o problema da enunciação poética ao instabilizar as pessoas do discurso, o endereçamento relaciona poesia e ética, expondo o problema epistemológico de como ter acesso à alteridade sem se fechar numa forma autorreferencial. De modo que no lugar de um sujeito fixo e autotélico que se representa para um outro, nas escritas endereçadas encontramos “eus em trânsito, transformados no curso da poesia, produzidos inclusive por ela, na escrita e na leitura, expostos e refletidos enquanto construções em aberto” (ANDRADE et al, 2018, p. 101).

Em um ensaio sobre a poética de Ana Cristina César, Marcos Siscar (2011) destaca como a autora faz uso da carta e do gênero autobiográfico a fim de problematizar a posição do sujeito. Seja na carta ou no diário, a retórica da interlocução característica de Ana C. oferece provoca o leitor com a promessa de um eu que, no entanto, não chega a se apresentar senão como invenção, desejo incerto e angustiante de alteridade. Assim, a poesia de Ana C. evidencia o paradoxo de que, “por um lado, escrever é sempre constituir uma materialidade a partir da perda do modelo (da vida), por outro, viver é sempre dar corpo a uma escrita (aquilo que constitui essa vida). Percebe-se, então, que não há especificidade em se optar pela matéria da vida: a vida não é uma matéria; ela é uma escrita” (Marcos Siscar, 2011, p. 30).

Como pensar então o mecanismo do endereçamento a partir de certas performances que, embora públicas, convergem com as escritas endereçadas no desejo de erodir noções cristalizadas e autorreferentes de sujeito. Apenas para ficarmos nos trabalhos analisados até aqui, caberia ressaltar dois pontos. Por um lado, tanto a performance como o endereçamento parecem colocar a função fática e comunicacional da linguagem no centro de suas poéticas. Por outro, um interesse comum a esses trabalhos é o de subverter a moderna separação entre público e privado, em favor do que Fabião (2015) chama, em *Linha Nova Torque*, de “amizades performativas”.

[...] amizades transitórias, intensas, praticadas. Interessa discutir, experimentar, inventar modos relacionais: as amizades político-performativas. Interessa desmontar comportamentos opostos ao caráter de negociação entre amigos: desmontar padrões de condescendência (flacidez, permissividade) ou de intransigência (rigidez, intolerância). Assim como [Daniele] Allen, acredito que desenvolver uma cultura da amizade política (ela diz), e de experimentação performativa (sugiro) é fundamental para vitalizar nosso mundo político. (FABIÃO, 2015, p. 121)

De maneira similar à forma aberta dos programas performativos e das escritas de performance, o endereçamento na poesia problematiza a posição do sujeito moderno justamente porque coloca a forma íntima – amical – da carta a serviço da “letra errante da literatura” (2016, p. 8), convidando o leitor a se apropriar do texto numa proximidade simultaneamente íntima e política, pautada não no princípio da igualdade, mas no desentendimento, na estranheza e no diálogo. Ao comentar o epílogo de *Luvas de Pelica*, Michel Riaudel (2006) traz com primor essa relação entre política e intimidade, texto e vida.

[...] uma luva deixada “no espaldar desta cadeira”. Tal é o destino do texto tecido, abandonado àquele que dele se deixa prender, uma forma, vazia talvez, que o leitor preencherá ao seu bel-prazer até que lhe caia bem como uma luva, mas que não é nada, que já seja o ímpeto da mão, que mantenha por dentro e por fora o viés dos dedos, as dobras do ser. Assim o texto mergulhará novamente na trama dessa alegoria que faz revirar, cujos contornos inventam uma maneira de ser nobre da literatura. (RIAUEL, 2006, p. 241)

É do projeto político de Ana Cristina César que falamos, e todavia, é também do projeto poético de trabalhos como *Linha Nova Iorque* e *Arte Panfletária* que estamos a tratar. Enquanto procedimento de escrita, podemos concluir que o endereçamento, tal como a narrativa, constitui uma prática para estar com o outro, seja através da literatura, seja através da performance.

Práticas de erosão

Desde a década de 1960, experimentações de artistas da cena e da letra têm borrado as fronteiras entre a literatura e a performance. Mas

mais do que o indiscernimento progressivo entre essas linguagens, tais experiências parecem ter operado, sobretudo, um deslocamento epistêmico, das formas e das linguagens em direção as práticas e os modos de operação. A escrita da performance e a performance da escrita constituem o repertório de experimentações de artistas de gerações e trânsitos variados: de Allan Kaprow a Guillermo Gómez-Peña, de Marília Garcia a Eleonora Fabião. As formas como se relacionam com a escrita variam, podendo envolver gêneros tão diversos como a carta (Miro Spinelli e Ana Cristina César), o diário (Judith Malina e Tamara Kamenszain), o poema (Ricardo Aleixo e Angélica Freitas), o ensaio (Jota Mombaça), o fragmento (Hélio Oiticica), a instalação (Nuno Ramos e Mário Bellatin), o manifesto (Guillermo Gómez-Peña), a narrativa de experiências (Elilson e Eleonora Fabião), o romance (Luiz Ruffato), o roteiro (Coco Fusco e Nao Bustamante) e o manual (Yoko Ono). A escrita pode aparecer em um momento anterior à performance, como nos programas performativos (FABIÃO, 2013); em um momento posterior à ação, como (des)dobrimento do trabalho; ou durante a própria ação que o performer executa. Pode também ser ela mesma a performance, prescindindo de qualquer outra ação que não o próprio ato de escrever.

Referências

- ANDRADE, Antonio [et. al.]. *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2005.
- CÉSAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. 28 de novembro de 1947 – Como Criar para si um Corpo Sem Órgãos. In: *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 3. Rio de Janeiro: Editora 34 Letras, 1996.
- ELILSON. *Por uma mobilidade performativa*. Rio de Janeiro: Editora Temporária, 2017.
- ELILSON. *Mobilidade [inter] urbana performativa*. Rio de Janeiro: Rumos Itaú-Cultural, 2019.
- FABIÃO, Eleonora. *Ações*. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.
- FABIÃO, Eleonora. *History and Precariousness: In Search of a Performative*

- Historiography*. In: *Perform, repeat, record: live art in History*. Chicago: Intellect, The University of Chicago Press, 2012.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e Precariedade In: OLIVEIRA JR., Wellington (org.). *Performance começo de século*. Fortaleza: Editora UFC, 2011, p. 63-85.
- FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo em experiência. In: *Revista do LUME*, n. 4, Dezembro de 2013. ISSN: 2316-8366
- LEONE, Luciana di. *Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- LEONE, Luciana di. *Ana C.: as tramas da consagração*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2008.
- LUDMER, Josefina. Literaturas pós autônomas. *Ciberletras - Revista de crítica literaria y de cultura*, n. 17, julho de 2007.
- ONO, Yoko. *Grapefruit: o livro de instruções e desenhos de Yoko Ono*. Tradução de Giovanna Viana Martins e Mariana de Matos Moreira Barbosa. Belo Horizonte: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais, 2009.
- ORTEGA, Francisco. *Por uma ética e uma política da amizade*. In: *Coleção Cadernos de Leitura n. 109*. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2020.
- SISCAR, Marcos. Apresentação. In: *Ana Cristina Cesar / por Marcos Siscar*. Coleção Ciranda da Poesia. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2011.
- SPINELLI, Miro. *Da abertura à despossessão*. Dissertação de mestrado. 110 fl. Rio de Janeiro: UFRJ, 2018. Programa de Pós Graduação em Artes da Cena.
- RIAUDEL, Michel. “Carta de Paris”: ao pé da letra. *Literatura E Sociedade*, 11(9), 228-241, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. Política da literatura. *Revista A!*, Rio de Janeiro, v.05, n.05, p.110-31, jan./julho. 2016.

Um crime delicado, a obra de Sérgio Sant'Anna: uma narrativa metaficcional produtora de efeitos de realidade

Lennon Marques dos Santos (UESPI)¹

Introdução

A época contemporânea agraciou a literatura de ficção com a relativização de noções que constituem as percepções de espaço, tempo, foco narrativo, bem como, abriu espaço para a própria desconfiância da capacidade da narrativa de dar conta do real. Tudo isso bem entendido como atitude de experimentação formal que permite aos ficcionistas romperem com as formas tradicionais da criação literária.

Assim, os planos temáticos e formais dessa literatura se multiplicaram e se diversificaram ao ponto que a tentativa de apontar as principais tendências que compõem a face atual da literatura tornou-se uma tarefa demasiadamente complexa e nem há a pretensão aqui de fazê-lo. Pois, se durante toda a história da teoria literária, nunca se chegou com rigor a uma definição de “Literatura”, “essa definição tornou-se ainda mais difícil na nossa [época], em virtude das profundas transformações culturais ocorridas nas últimas décadas” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 27). Logo, buscar um traço unificador seria impossível e tentar explicar todos os direcionamentos dessa produção na contemporaneidade demandaria certamente de muitos esforços.

No entanto, parece-nos exequível tentar compreender alguns traços que compõem a literatura brasileira contemporânea e captar alguns conceitos estéticos e de pensamento dessa produção que indica uma “transição” para a diversidade formal, fruto do experimentalismo, e que deve dar lugar à estabilização de uma nova literatura metalinguística, próxima ao ensaio e profundamente contestadora da ilusão referencial.

O crítico Schøllhammer (2009) ao fazer um panorama sobre a literatura de ficção desde os anos 1970 até a primeira década do século XXI, explica que, apesar da crise de definição referencial e de função de representatividade, a linguagem dos escritores contemporâneos não tem se desfeito e se mantém reconhecível mesmo nos experimentalismos.

1. Licenciado em Letras-Português (UESPI); Mestrando em Letras (PPGL-UESPI).

Segundo ele, nesse sentido, a literatura contemporânea expressa uma realidade criando relações e ações no tempo e no espaço, em signos e imagens sugestivas que, sem serem visualmente descritivas, se imprimem e nos fazem pensar (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 161).

Nesse ambiente do experimentalismo, os escritores têm lançado mão do uso produtivo da escrita autorreferencial e autocrítica, produzindo conscientemente uma ficção lúcida de seu caráter ficcional, portanto, anti-ilusionista. Tal procedimento vê-se muito bem-marcado numa tendência que dentro desse panorama contemporâneo apresenta-se, por meio das narrativas de ficção, como um projeto pós-modernista: a metaficção.

Este projeto permite às obras literárias tratarem de temas, entre outros, como os limites entre real e imaginário, verdade e ilusão, bem como sobre os próprios caminhos de uma literatura autorreflexiva que capta o seu tempo de forma a constituir um novo realismo apenas pelo modelo referencial e anti-ilusionista.

Hutcheon pondera que

as marcas de metaficção existem desde o Quixote de Cervantes, mas o que realmente destaca a metaficção pós-modernista é a consciência explícita da estruturação do texto literário e da relação de colaboração mútua do autor e do leitor para a construção e interpretação da obra. (HUTCHEON, 1984, apud FERNANDEZ 2012, p. 11).

Assim, agora também, o leitor é chamado a completar os sentidos textuais, preenchendo as lacunas e elucidando tais sentidos. O leitor passa a ser um coautor do texto, portanto, um leitor ativo e, necessariamente, dotado de um conhecimento prévio.

Dessa forma, diferentemente daqueles que buscam nas narrativas fixas as cristalizações, visualizamos em Sérgio Sant'Anna um trabalho significativo para se compreender as formulações dessa criação contemporânea, suas obras servem-nos como uma amostra e estão permeadas por esses elementos, que ora mencionamos, e por preferir o jogo da metaficção para, por meio desta, instituir narrativas voláteis, produzindo efeitos de apreensão que forçam o seu leitor a interagir com os textos para que este consiga chegar a uma interpretação nem sempre (ou quase nunca) fechada, mas que, sem essa disposição, não seja em vão o tempo dispensado a desfrutar de tal experiência.

Sant'Anna imprime em seus textos, tanto no conto como no romance, um estilo em que a posição do narrador é frequentemente

questionada. O ponto de vista da narrativa revela a fragilidade do narrador ao assumir que este é parcial e limitado. A exemplo, na obra *Um Crime Delicado* (1997) há uma trama metaficcional que se desenrola sob a perspectiva de um narrador-protagonista que conta sua versão dos fatos que se sucedem, dos quais, o leitor não consegue ter uma visão imparcial para julgar se o crime, cujo modo é referido no título, aconteceu ou não; e se o crítico de teatro Antônio Martins (o narrador-protagonista) é o culpado pela ação. Pois, nesse romance, Martins assume o discurso do autor do livro. E ao estabelecer seu fazer literário, ele dilui as fronteiras entre real e ficcional, entre vida e imaginário. Através de Martins, Sant'Anna expõe as limitações do olhar distante e isento na figura crítico-intelectual.

Logo, o presente trabalho interessa-se em analisar como esse traço da literatura contemporânea, a metaficção, especialmente observada na obra do escritor Sérgio Sant'Anna busca uma narrativa autorreflexiva como produtora de jogos (anti)ilusionistas para tratar a realidade de modo a operar artifícios narrativos, nesta obra, que colocam em debate a própria ficção utilizada como metáfora de um teatro como palco de ilusões.

A análise que aqui se apresenta tem o objetivo de observar os aspectos narratológicos ficcionais da obra *Um crime delicado* (1997), pois, desta obra acreditamos que brotam, ao nosso intento, algumas das características mais significativas na narrativa contemporânea, esta que tem promovido novos modos de se lidar com a representação e com as referências. Devido a esses aspectos supracitados, propomos estabelecer uma prática de leitura da obra literária de modo a conferir a metaficção traçada por Sant'Anna e como ela produz os efeitos de real.

Por se tratar de uma análise de uma obra extensa e complexa, para tal ensejo, definimos uma cena específica da obra para o estudo. Pois, consideramos que se trata de um trecho significativo, possível de sintetizar muito bem o que por ora vislumbramos analisar. Dessa forma, extraímos a cena em que, após o (suposto) crime ter acontecido, o protagonista vai a um vernissage do artista Vittorio Brancatti e, ao ver um quadro exposto, Martins acredita ser, a pintura, uma constituição da cena e da ação do tal “crime”, o qual ele diz não ter cometido, muito embora, ao criar uma peça de defesa, sua escrita, por vezes, o contradiz.

Nesse romance, há uma evidente tentativa do narrador de aproximar o leitor para suas perspectivas, assemelhando-se a um jogo de

cumplicidade. Com isso, estende-se uma via de mão-dupla entre vida e imaginário, de modo que um constitui e é constituída pelo outro, fazendo com que o leitor complete as lacunas deixadas, de modo a reconstruir alguns fragmentos aparentemente em aberto.

A metaficção como projeto no pós-modernismo

O período do pós-modernismo é marcado por tantas grandes transformações tecnológicas, políticas, culturais etc. que tais eventos complexificam a determinação de uma ordem cronológica do seu início, bem como uma descrição de modo categórico das especificidades que o revestem. No entanto, há um consenso entre os teóricos de que o início da formação do pensamento desse período se deu após a Segunda Guerra Mundial, quando algumas correntes de pensamentos insurgiram contra o imperialismo. Ademais, em períodos históricos como esses que passam por processos de transição nos mais variados contextos, todas as análises parecem insuficientes para classificar, por exemplo, as artes que notadamente neste momento explodiram as regras tradicionais, especialmente, no que tange a literatura, referente aos seus gêneros e suas características intrínsecas.

Assinale-se que não existe algum programa cultural e artístico bem definido no que diz respeito à estética em causa. É claro que a escrita pós-modernista, analisada à distância de mais de meio século, pode ser minimamente caracterizada por marcas que a definem, mas não como um bloco coeso. Não há uma figura central única, nem um manifesto poético de intenções (FERNANDEZ 2012, p. 21).

Diante desse panorama difuso, a literatura de ficção brasileira tem se estabelecido por meio de uma crise de definição referencial e função de representatividade, no entanto, a linguagem dos escritores contemporâneos não tem se desfeito e se mantém reconhecível mesmo nos experimentalismos dos planos temáticos e formais. “O essencial é observar que essa escrita se guia por uma ambição de eficiência e pelo desejo de chegar a alcançar uma determinada realidade, em vez de se propor como uma mera pressa ou alvoroço temporal” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 11).

Assim, a literatura expressa o seu tempo, criando uma realidade de modo a se relacionar com ações no tempo e no espaço em que os

signos e imagens sejam sugestivos sem serem visualmente descritivos, mas que se imprimem com êxito e nos fazem pensar. Pois, nesse contexto de grandes transformações tecnológicas, é possível observar que esses processos de poder da comunicação globalizada, os novos modelos de conhecimento e as novas formas de economia alteraram definitivamente a ordem das coisas e o modo como todos nós concebemos o mundo.

Destacam-se também uma crescente fragmentação e subjetividade culturais, bem como modificações no modo de experimentar o espaço e o tempo como categorias sociais e culturais. A Pós-modernidade torna-se um sinônimo de “relativismo”, “perspectivismo” e “multiplicidade” que afasta qualquer visão absoluta, totalizadora e universalizante em relação à sociedade, à cultura, à política ou à economia (FERNANDEZ 2012, p. 16).

Diante dessas atribuições, ao conferir os processos de transição da literatura, é importante observar que Perrone-Moisés (2016, p. 35) defende que “a importância da literatura na cultura contemporânea não pode ser defendida fora de uma prática. São os escritores e não os teóricos que definem, em suas obras, as mutações da literatura”. Entretanto, alguns escritores contemporâneos, segundo a autora, não demonstram exercer grandes transformações inovadoras, por exemplo, da língua ou da técnica narrativa (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 36), eles mantêm algumas qualidades básicas, tais como:

O exercício da linguagem de modo livre e consciente; a criação de um mundo paralelo como desvendamento e crítica da realidade; a expressão de pensamentos e sentimentos que não são apenas individuais, mas reconhecíveis por outros homens como correspondentes mais exatos aos seus; a capacidade de formular perguntas relevantes sem a pretensão de possuir respostas definitivas (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 35).

Todavia, se não há grandes inovações no que tange o uso da língua e os procedimentos das técnicas narrativas, está claro que há um fazer literário no qual o texto é construído por uma capacidade criativa de se autocriticar e se ironizar a respeito de sua constituição e *status*, fazendo do escritor um artesão e crítico de sua própria obra. “Decorre desse exercício de ironia e autocrítica a importância dada ao processo de escrita como algo artesanal e possível de ser construído e

não apenas como fruto de inspiração artística” (FERNANDEZ, 2012, p. 30). Nesse sentido, o traço de inovação que salta da literatura brasileira contemporânea, especialmente por meio do experimentalismo da forma, permite à obra tornar-se espaço de autorreflexão onde a própria literatura e a representação possam ser discutidas. Nesse experimentalismo, a metaficção assume-se como um projeto contemporâneo, fazendo o romance revestir-se de um tom ensaístico. Embora, Santiago (2002, p. 33) assevere que:

Torna-se difícil classificar o que seja ou não romance hoje. Há uma explosão de regras tradicionais de gênero, característica, aliás, dos momentos de transição literária quando os padrões comuns que determinam a estética do gênero em determinado período histórico passam a ser insuficientes (ou depressivos e até mesmo inconsequentes), não possibilitando a expressão de novos anseios e de situações dramáticas originais.

Todavia, a predominância da metaficção nos romances pós-modernistas reforça o claro uso desse projeto para discutir a representação na ficção atual e neste experimentalismo formal que permeia as obras visualiza-se uma:

[...] ficção próxima ao ensaio, onde protagonistas e intriga, propositadamente hesitantes, dialogam, críticos, com aquele que narra, dobradiça este também, sobre cujo ombro olha um outro que lhe rasura as certezas num verdadeiro abismo narrativo – ensaístico; seja na teatralização da linguagem do espetáculo, convertendo-se a prosa em vitrine onde se expõem e observam personagens sem fundo, sem privacidade, quase imagens de vídeo num texto espelhado onde cruzam, fragmentárias e velozes, outras imagens, outros pedaços de prosa igualmente anônimos, igualmente pela metade (SÜSSEKIND, 2003, p. 258).

Desse modo, a metaficção se mostra como a inovação desse período. Embora, Hutcheon nos lembre de que

as marcas de metaficção existem desde o Quixote de Cervantes, mas o que realmente destaca a metaficção pós-modernista é a consciência explícita da estruturação do texto literário e da relação de colaboração mútua do autor e do leitor para a construção e interpretação da obra (HUTCHEON, 1984 apud FERNANDEZ 2012, p. 11).

Assim, agora, o leitor é chamado a completar os sentidos textuais, preenchendo as lacunas, elucidando tais sentidos e participando ativamente do fazer literário. Tudo isso atribuindo à prosa e ao romancista contemporâneos a possibilidade de romper com narrativas ilusionistas, pois, é por meio da metaficção que se produz o que Bernardo (2010, p. 42) define como “uma ficção que não esconde que o é, mantendo o leitor consciente de estar lendo um relato ficcional, e não um relato da própria verdade”.

Os escritores contemporâneos versam com um projeto de construção narrativa metalinguística que debate tanto o efeito (anti)ilusionista da narração, quanto os (des)caminhos da ficção contemporânea, relativizando e transgredindo os elementos tradicionais da literatura. E isso, portanto, é o que distingue os escritores contemporâneos de seus antecessores, pois é certo que “os escritores do século XIX (com exceção ímpar de Machado de Assis [...]) faziam ficção denegando a ficção que faziam, contaminados pela confiança arrogante na capacidade humana de descobrir e revelar, logo o quê! – a verdade” (BERNARDO, 2010, p. 41). Essa subversão contribui para a criação de obras que dissipam certos paradigmas, ao passo que as fissuras de alguns esquemas reorganizam a apreensão das narrativas de modo a produzir anti-iluminismo.

A narrativa metafictional anti-ilusionista

A ficção pós-modernista evidencia um exercício de escrita no qual a presença de um traço de autorreflexão e autoconsciência é frequentemente utilizado pelos escritores dessa produção, tudo isso operado por meio da narrativa metafictional em que os leitores são convidados a desvendar os processos e estratégias de construção do texto, em detrimento de uma construção singular do enredo.

Assim, ao contrário das narrativas fixas que propiciam as cristalizações, o jogo da metaficção institui uma ficção não linear que conseqüentemente permite à obra produzir múltiplos efeitos de apreensão do texto. O leitor, ao interagir com as obras, remonta os sentidos textuais e estabelece novas interpretações a cada nova leitura, reconhecendo no texto camadas e mais camadas a serem exploradas. Desse processo, estabelecem-se as ideias de fragmentação, jogo, desafio, reflexividade e autoconsciência que, para Fernandez (2012, p.

27), são as noções-chave que interessam abordar como características do romance pós-modernista.

Nesse sentido, a metaficção opera como adversária do realismo, fazendo a ficção assumir o seu caráter ficcional de forma declarada por meio do jogo em que o realismo possa ser concebido como uma máscara metafórica. Elementos como: realidade, sonho, verdade, ilusão passam a ser relativizados e a literatura passa a falar de si mesma e de seus impasses.

O que está em discussão nessas obras é a própria eficácia do discurso, da palavra, para se chegar a uma percepção de verdade, pois a linguagem está em julgamento. Revela-se assim o caráter artificial de todo discurso, as possíveis falhas de percepção, o triunfo da interpretação e da imaginação e a ingenuidade do culto ao real. Para tanto, é fundamental a presença de um narrador que assuma as inverdades de seu discurso ou de personagens, que, nos filmes, olhem diretamente para o espectador. É justamente a representação que está em discussão (PEREIRA, 2010, p. 51).

Nesse debate, a metaficção se dedica a abalar as convenções realistas sem destruir totalmente as possibilidades de a ficção utilizar seus truques para convencer o leitor, entretanto, revelando que as imagens são ilusionistas. Para Bernardo (20120, p. 40),

os defensores do paradigma realista se incomodam com a metaficção porque ela quebraria o contrato de ilusão entre o autor e leitor, impedindo a suspensão da descrença tão necessária ao prazer da leitura.

Entretanto, essas estratégias demonstram um caráter de sofisticação nas obras contemporâneas. Ao leitor é atribuído um papel importante de coautoria e de cúmplice do enredo.

Assim, a relação entre literatura e “mundo real” se dá por meio desse contraste, ficção-realidade, em que a literatura reverbera a vida e vice-versa por uma “ilusão referencial”, “a questão da representação volta-se então para o do verossímil como convenção ou código partilhado pelo autor e pelo leitor” (COMPAGNON, 1999, p. 110).

Ao pensarmos a literatura dos dois últimos séculos, podemos observar que o narrador buscava um pacto de verossimilhança. Agora, busca o contrário disso – há um clamor para se resguardar um lugar privilegiado para a ficção. Uma literatura que reivindica seu

próprio palco. Se a literatura tornou-se ensaística, se denunciou, numa postura antiilusionista, as ilusões de realidade e o caráter artificioso de todo discurso, foi para reivindicar um lugar seu, o entre-lugar do jogo da ficção (PEREIRA, 2010, p. 52-53).

O pós-modernismo propiciou a problematização da existência e da natureza humanas dentro de um contexto de fragmentação e arbitrariedade. Assim, a literatura assumiu a ficção como tal, fazendo dessa façanha uma possibilidade de a própria literatura poder falar de si mesma, teatralizando suas imagens e voltando-se sobre seus modelos temáticos e formais. Isto acontece, segundo Pereira (2010, p. 53), “talvez porque a grande postulação de nossa época seja por um lugar mais produtivo e livre em que a ficção possa inventar suas próprias realidades”. A problematização da realidade caminha também para a problematização da linguagem. Assim, quando o jogo de metaficção se revela, o leitor passa a ter um diálogo tão direto com a obra que o discurso do romance atravessa a fronteira do ficcional.

O romance pós-modernista do século XX é um romance “angustiado”, que se desvenda nos seus recursos e estratégias ao leitor e solicita “ajuda” na sua escrita e interpretação, para, no instante seguinte, se fechar e expulsar o leitor do espaço ficcional. Não é nada estranho que se observe um autor/narrador interpelar bruscamente o leitor e dizer-lhe que abandone o texto e feche o livro (FERNANDEZ, 2012, p. 29).

Esse jogo ficcional não é necessariamente novo. Embora a citação acima se refira ao século XX, mesmo no século XXI é possível observar tais estratégias narrativas, entretanto, é certo que desde Machado de Assis essas interpelações ao leitor são instituídas, mas o que se difere no contexto atual é que esses traços, além de revelar um sinal de crise, ressoam com mais frequência entre os escritores pós-modernistas como forma de transmitir e de se relacionar com a realidade. Assim, ao tematizar o papel do leitor dando-lhe uma máxima importância, o escritor o arrasta aos extremos. Segundo Fernandez (2010, p. 31):

O receptor do texto deixa de ser uma entidade invisível e passiva no processo de escrita, apenas à espera do que o romancista lhe quer dar, para ter poder de escolha em relação aos recursos que lhe são apresentados e à forma como são interpretados. Como

exemplo, no caso dos fins múltiplos, o leitor pode escolher o final do romance que achar mais adequado ou mais a seu gosto; ou então, pode ler o texto de duas maneiras diferentes. O poder de escolha dado ao leitor é uma estratégia muito importante e recorrente nos textos literários pós-modernistas, mas esse mesmo poder pode ser relativo e enganador.

Nesse novo estatuto, o leitor terá que se relacionar com os elementos da narrativa literária, entre outros elementos desse construto de representações, onde tudo parece mais ou menos uniforme ou relativizado em suas perspectivas, pois são enquadrados a sistemas que cooperam com uma inteligível apreensão da narrativa que solicita um leitor previamente instruído. “O autor pressupõe um modelo de leitor: atento, inteligente, informado, curioso, espirituoso e bem-humorado e possuidor de um *background* literário vasto” (FERNANDEZ 2010, p. 31).

Esse modelo de leitor, portanto, não poderá valorar uma literatura apenas pela suposta propriedade de representar a vida conforme pressupomos, nem por uma suposta fidelidade ou compromisso com o “real”, mas como sua capacidade de superar essas expectativas, elevando-se a uma coragem de abalar certas convicções.

Nos tornamos leitores literariamente iletrados, não importa se também professores consagrados, se julgarmos a ficção exclusiva ou prioritariamente pela lente do realismo – até porque isso não deixa de ser uma maneira disfarçada de confundir a ficção e vida, portanto de nos confundirmos com Dom Quixote, quando ele corta as cabeças das marionetes de Mestre Pedro, no romance de Miguel de Cervantes, ou rasga a tela do cinema com sua espada, no filme de Orson Welles (BERNARDO, 2010, p. 122).

Portanto, ao assumir a narrativa metaficcional como um projeto pós-modernista, o escritor sela um pacto com o leitor para juntos fazer do anti-iluminismo uma reação a um tipo de representação tradicional que delineou uma ilusão artística. “Em vez das convenções de real, das noções de verdade e de objetividade, percebemos uma denúncia de que tudo é ficção, jogo, construção que, no máximo, obtém um efeito de real” (PEREIRA, 2010, p. 50). O que está em debate é a crença nos discursos cristalizados e convencionais.

Os efeitos de real em *Um crime delicado*

A obra *Um crime delicado* (1997) se constitui como simulacro de um evento da vida do crítico de teatro Antônio Martins. Este vê suas convicções serem abaladas ao se apaixonar por Inês – a moça manca e misteriosa que servia de modelo-vivo para o artista plástico Vittorio Brancatti. No romance, Martins é o narrador-protagonista e assume o discurso do autor do livro, além de nos narrar seu envolvimento com Inês, o qual culminou num (suposto) crime, como se estivesse, também, escrevendo o próprio livro. Logo, temos uma narrativa autorreflexiva que desemboca numa análise crítica do fazer literário e do enigma do tal crime delicado.

Nesse sentido, o simulacro não só prioriza apenas uma parte da história de vida do crítico ficcional, mas, devido ao fato desse fragmento ser passional, o “crime” ganha um peso menor ao longo do romance. Porque o fascínio que a construção narrativa provoca se torna mais importante que condenar Martins pelo (suposto) ato violento que ele afirma não ter cometido ou não tem certeza se cometeu. Tal como na obra de Machado de Assis, ainda que a pergunta “Capitu traiu ou não traiu Bentinho?” persista até hoje, o mais importante nesta obra de Sant’Anna – assim como em *Dom Casmurro* – é a dúvida e como ela é construída.

A cena que aqui destacamos é a em que Martins vai a um vernissage de Brancatti, após receber um convite impresso deixado na portaria de seu prédio. Na noite anterior, ele havia tido um encontro com Inês no apartamento e, ainda sem conseguir definir direito o que havia acontecido durante um ato sexual entre eles, ele vai ao lançamento de “Os Divergentes”. “Os Divergentes expunham, ou se expunham, no Centro de Expressão e Vida, na rua Viúva Lacerda, no Humaitá” (SANT’ANNA, 1997, p. 52).

Durante a exposição, Martins descobre que o apartamento de Inês, que ele havia visitado anteriormente, encontrava-se reconstituído em “A modelo” – uma das obras expostas de autoria de Brancatti –, com Inês retratada em primeiro plano no quadro.

[...] mostrava Inês, sentada num tamborete, atrás do biombo negro, capturada no ato de vestir ou despir um penhoar ou quimono, de modo que se via um de seus seios – um belo, firme e pequeno seio – enquanto a sua perna rija se descobria inteiramente por estar natural-

mente esticada, deixando que se entrevisse, mais acima, a penugem de seu sexo. Sobre a borda do biombo, num naturalismo ostensivo, estavam jogadas uma calcinha e um sutiã (SANT'ANNA, 1997, p. 55).

Nesse ponto da narrativa, a coincidência entre o cenário da casa e o do quadro gera uma das primeiras fusões na narrativa entre arte e vida. Esse jogo de espelhos revela a metaficção da pintura de Brancatti duplicada e narrativizada na história de Antônio Martins. E ele confessa: “Tive um choque porque era exatamente a materialização da minha fantasia na manhã posterior à bebedeira, e que, portanto, deixava o terreno da fantasia para entrar no da realidade” (SANT'ANNA, p. 55)

O reconhecimento entre as semelhanças do cenário do quadro com o apartamento serve para que Martins crie uma explicação – tanto para si quanto para o leitor, por meio da narrativa – para sustentar sua versão sobre o que poderia ter acontecido em sua visita à casa de Inês. Isto resulta de uma sugestão subliminar da pintura, dos “efeitos de real” do quadro, em sua mente e, por conseguinte, repassada para o leitor.

Meu olhar de crítico teatral, familiarizado com cenários, não havia então se iludido, àquela noite, apesar de toda a minha embriaguez. Mas esse olhar se concentrava agora em Inês, como se só assim, fixada num quadro, ela adquirisse uma existência concreta, com sua perna defeituosa, seu seio e, hélas, seu sexo; seus cabelos claros, cacheados (de princesa russa); seu ar distraído e indolente enquanto se vestia ou despia, revelando um desalento quase melancólico em sua solidão refletida nos olhos negros, numa expressão quase infantil, que parecia tornar implausível ou mesmo criminoso qualquer olhar indiscreto sobre sua intimidade, que se realçava na calcinha e no sutiã. E, no entanto, essa intimidade era exibida ali (SANT'ANNA, 1997, p. 56).

Nessa amálgama entre a pintura e a crônica da vida de Antônio Martins, o crítico de teatro, a relação do estilo narrativo do narrador-protagonista com as artes plásticas, tudo se passa como se os tracejados dessas obras, tanto o livro quanto o quadro, se imprimissem em sua consciência e posteriormente, durante a composição de *Um crime delicado*, todos esses efeitos jorrassem em sua narração.

[...] para escrever, como de fato escrevo, sobre tal obra, expondo-a, e o que existencialmente a circundou, em todas as suas contradições,

truques, ambiguidades e *divergências*, jamais poderia lográ-lo no espaço crítico de um jornal e sim gerando minha própria e pequena obra. Que por ela tentem avaliar a mim, tanto criminal quanto profissional e, ousado dizer, literariamente – os leitores e também os críticos, meus pares (SANT’ANNA, 1997, p. 132, grifo do autor).

Ao grifar o substantivo “divergências”, deliberadamente, Martins faz o leitor lembrar-se da exposição “Os divergentes” do artista Brancatti. Também, ao “jogar” com seu leitor nota-se que não é, por exemplo, inadvertida a escolha dos vocábulos “contradições”, “truques”, “ambiguidades”, conforme descrito no fragmento acima. Pois, o leitor não é convidado a ler passivamente o livro, ele é instigado a participar de forma ativa, refletindo em torno do romance, com o narrador ora assumindo, ora negando o “crime delicado”, e atribuindo-lhe um papel de juiz e crítico literário de Martins. Mas, ele adverte:

Ser crítico é um exercício da razão diante de uma emotividade aliciadora, ou de uma tentativa de envolvimento estético que devemos decompor, para não dizer denunciar, na medida do possível com elegância. O que não significa que estejamos imunizados contra a sedução das emoções. Mas devemos estar em guarda contra elas (SANT’ANNA, 1997, p. 18-19).

Martins, jogando inicialmente para o leitor a ideia de que o romance trataria de um conflito amoroso, imediatamente, logo depois, suspende sua resolução e, então, a estilo de Bento Santiago, prende o interesse do seu leitor para, enquanto isso, se defender previamente das acusações imputadas a ele. Mesmo assim, os acontecimentos eram turvos em sua memória, portanto, nem ele tinha certeza do que acontecera: “[...] as únicas certezas que tinha eram de ter acompanhado Inês ao seu apartamento e de que eu despertara em minha cama” (SANT’ANNA, 1997, p. 24).

Outros acontecimentos se sucedem, mas entre avanços e retomadas não lineares dos fatos, ele reflete sobre sua narrativa:

Bem, suponho que isso basta, sob pena de perder, no tédio, os meus leitores, antes que chegue onde quero chegar. Mas gostaria de contar com a compreensão de todos para o fato de que, numa narrativa autobiográfica em que o narrador exerce profissionalmente a crítica, nada mais natural que sua obra venha permeada por esse exercício. (SANT’ANNA, 1997, p. 83).

Em sua narrativa metaficcional, Martins revela-nos um narrador extremamente hábil no exercício de sua escrita, sabendo como dispor as palavras a fim de provocar o leitor, o que leva-nos a conjecturar tantas representações. Ele se vale de seu repertório intelectual, do poder da palavra, atributos de um crítico que sabe manusear a linguagem, para procurar formas de produzir efeitos (anti)ilusionistas. O leitor, se for incauto, ingenuamente, se deixará envolver. Martins dialoga com seu leitor: “Aliás, uma das vantagens – a par de todas as desvantagens, é claro – de se colocar as coisas por escrito, é que elas adquirem essa permanência, além de as dispormos como queremos, o que não quer dizer que mentimos” (SANT’ANNA, 1997, p. 106).

Diante desse misto de voluptuosidade e crises de consciência, ficamos sem saber ao certo o que aconteceu, já que ele ora se mostra, ora se oculta. Assim, ele admite:

[...] o registro de uma coisa nunca é a própria coisa, é outra coisa, às vezes a melhor e verdadeira coisa, não sendo de admirar que para lá de toda vaidade tantos almejem tornar-se artistas, criar obras (SANT’ANNA, 1997, p. 106).

A predominância de pausas reflexivas no discurso do narrador, sua insegurança e hesitação, chegando quase ao pânico, são acompanhadas de uma culpa visceral, mas também por uma ironia e autoconsciência.

E, assim, ele leva o leitor até o final da sua obra, transformando sua narrativa num mundo de referências. Enquanto reflete, hesita escrever/dizer, busca um projeto de construção narrativa metalinguística que debate tanto o efeito (anti)ilusionista da narração quanto a capacidade da narrativa de produzir efeitos de realidade.

Considerações finais

Diante do exposto, acreditamos que o razoável esforço de análise desta obra literária, *Um Crime Delicado* (1997), resultou num bom material, embora, ciente do seu caráter de síntese de uma ampla discussão que tal tema tem a oferecer. Para o que aqui foi proposto e para o que se pretendia alcançar, foi preciso um desdobramento sobre um recorte reduzido da obra de Sant’Anna. Sabemos que, senão, precisaríamos de um projeto de escrita muito maior, visto que os assuntos

aqui debatidos têm, por essência, uma profícua análise em termos para se pensar as contribuições de Sérgio Sant'Anna para a arte contemporânea. Principalmente, no que tange a discussão desse traço da literatura pós-modernista que é a metaficção como problematizadora do realismo, capaz de produzir efeitos de real a partir de suas estratégias constitutivas.

Nesta obra, em específico, ao estabelecer o fazer literário como tema central, o narrador apresenta a literatura como a arte que convencionalmente pode debater de forma mais abrangente fenômenos tais como a vida e a própria arte. Martins, ao revelar a necessidade de escrever a sua obra, questiona a capacidade de a ficção dar conta do real e a objetividade narrativa que nos fará compreender os acontecimentos em sua totalidade. Da mesma maneira que a vida é complexa, cheia de mistérios e incertezas, a literatura, como não poderia deixar de ser, assim também se realiza.

Como escritor em sintonia com os processos do pós-modernismo, Sant'Anna demonstra a perseguição de uma inovação na narrativa, discute o papel do escritor, bem como do leitor, a metáfora do teatro como palco da ilusão, do fingimento, a literatura como lugar da autorreflexão, da metalinguagem e do desejo de construção de uma nova forma de se contar histórias.

Portanto, a escolha pelo trabalho de Sant'Anna se deu por ele ser um artista representativo da produção literária pós-modernista e, por que não dizer imprescindível, para se compreender o contexto da literatura escrita nas últimas décadas. Suas narrativas vislumbram outras dimensões e realidades e, conseqüentemente, revelam novas formas do romance brasileiro contemporâneo. Sant'Anna utiliza a arte para, inclusive, falar da própria arte, ele rompe com as convenções narrativas, revelando-as de modo a lançar seu leitor ao prosclênio da encenação.

Referências

- BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

- FERNANDEZ, Sara Rosa Faria da Silva Vitorino. *A metaficção no romance pós-modernista português*. 2012, 229f. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade do Algarve, Faro, 2012.
- PEREIRA, Marcílio Machado. *Caminhos contemporâneos – Cortázar e outros destruidores de bússolas*. 2010. 219f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- REICHMANN, Brunilda. T. *O que é metaficção? narrativa narcisista: o paradoxo metaficcional*, de Linda Hutcheon, 2013. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/pt/document/view/12577920/o-que-e-metaficcao-narrativa-narcisista-uniandrade>>. Acesso em: 31 out. 2021.
- SANT'ANNA, Sérgio. *Um crime delicado*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SCHØLLHAMMER, Karl. Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

Um inverno em Abruzzo: estilhaços de memória, imagens da história

Lilian Monteiro de Castro (UnB/SEEDF)¹
Michelle dos Santos (UEG)²

Mutações textuais: a particularização da linguagem poética

A separação entre *logos*, *mithos* e *poiésis* já na Antiguidade Clássica determinou a separação dos conceitos de verdade e ficção. Na produção do discurso racional não havia espaço nem para as deidades, nem para a tradição oral, nem para a linguagem poética. Aqueles que ousavam experimentar, como os sofistas, recebiam reprimendas severas. Platão, por exemplo, dedicou pelo menos dois de seus diálogos à detração da sofística, *O sofista* e *Górgias*, citando nominalmente um de seus mais conhecidos representantes e condenando suas práticas discursivas como produtoras de erros e inverdades.

Aristóteles, em sua *Retórica*, também cita Górgias como exemplo de inadequação às práticas retóricas porque as metáforas por ele utilizadas “não resultam claras”, sendo “demasiado poético” (ARISTÓTELES, 2015, p. 191). Também na *Poética*, Aristóteles marca a separação entre *logos* e *poiésis* ao estabelecer uma regra de diferenciação entre o ofício do historiador e o do poeta: “um se refere aos eventos que de fato ocorreram, enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido. [...] a poesia se refere, de preferência, ao universal; a história, ao particular” (ARISTÓTELES, 2015, p. 97).

No entanto, a contemporaneidade e, sobretudo, sua forma poética mais característica, o romance, admitem também “os eventos que de fato ocorreram” no cerne da literatura. As biografias e autobiografias, assim como os romances não-ficcionais formam um nicho

1. Graduada em Letras e História (UEG), Mestre e doutoranda em Literatura (UnB), professora da SEEDF, pesquisadora colaboradora do projeto de pesquisa “No céu de todos os livros possíveis”: *Intertextualidade em espiral no jogo da literatura*, vinculado PPGHIS UEG vinculado ao PPGHIS UEG.
2. Graduada em História (UEG), Mestre em História e Doutora em Educação (UnB), docente do curso História e do PPGHIS UEG, coordenadora do projeto de pesquisa “No céu de todos os livros possíveis”: *Intertextualidade em espiral no jogo da literatura*, vinculado PPGHIS UEG.

relevante para o mercado editorial, com suas narrativas particularíssimas. Tributário do racionalismo grego, o apego àquilo que é verdadeiro está arraigado à mentalidade positivista e cientificista que forjou a própria contemporaneidade e se manifesta também em seus hábitos de escrita e de leitura, nas formas de narrar o mundo e aquele que o habitam.

Na fronteira entre biografia coletiva, autobiografia e livro de memórias, o romance *Léxico familiar* (2018), publicado originalmente em 1963, da escritora italiana Natalia Ginzburg,³ narra a história de sua família, os Levi, de forma pouco convencional. Em uma nota de abertura que a autora intitulou de “Advertência”, Ginzburg deixa claro que a narrativa de seu romance se constitui a partir de “eventos que de fato ocorreram”:

Neste livro, lugares, fatos e pessoas são reais. Não inventei nada: e toda vez que, nas pegadas do meu velho costume de romancista, inventava, logo me sentia impelida a destruir tudo o que inventara.

Os nomes também são reais. Ao sentir, escrevendo este livro, uma intolerância tão profunda para com qualquer invenção, não pude mudar os nomes verdadeiros, que me pareceram indissociáveis das pessoas verdadeiras. (N. GINZBURG, 2018, p. 15).

Como no discurso histórico, o discurso romanesco que se propõe a representar uma fração de uma realidade já desfeita não se assenta exclusivamente sobre o desenrolar dos fatos, uma vez que são imutáveis, não podem ser alterados e o final da narrativa já é conhecido pelos leitores antes mesmo que a leitura se inicie. O trabalho do escritor que se compromete com regimes de verdade não está exatamente na tessitura dos fatos, mas no modo como eles são narrados e, em *Léxico familiar*, ao invés da formação de personagens habitual, a autora dá o protagonismo ao léxico especial utilizado por sua família, o surgimento das expressões em situações denotativas, seus usos, em princípio, conotativos, até a sua lexicalização ressignificando completamente as expressões.

Mas, para que a consolidação desses processos linguísticos possa se expor ao longo do romance sem teorizações ou explicações digressivas, Natália Ginzburg não pôde se abster de narrar seu próprio

3. Serão utilizadas nas referências as formas (N. GINZBURG) e (C. GINZBURG) para diferenciar Natalia e Carlo Ginzburg, respectivamente.

tempo de vida, sua experiência como sujeito histórico. Ao mesmo tempo que narra a formação do léxico familiar, a autora testemunha os fatos históricos sincrônicos ao surgimento dos fatos linguísticos e a interferência deles no cotidiano familiar.

Nascida Natalia Levi, em 1916, na cidade de Palermo, filha mais nova de Lída e Giuseppe Levi – uma dona de casa que chegou a cursar medicina e um médico judeu que se tornou professor universitário –, ela viveu sua infância, sua adolescência e o início de sua vida adulta sob a ameaça das Grandes Guerras agravada pelo antissemitismo reinante na Europa. E é exatamente esse período que contextualiza cronologicamente *Léxico familiar* e move sua trama, pois os processos históricos descritos tocaram profundamente a vida dos Levi que, além de sua origem judaica, participaram ativamente da resistência antifascista.

O texto é quase completamente narrado em homodiegese, a autora assume a narração desde suas memórias de infância no seio da família e se coloca mais como uma observadora presente do que como personagem, marcando bem a diferença de idade entre ela e seus quatro irmãos mais velhos: Gino, Mário, Paola e Alberto. Entre as advertências que Natália Ginzburg faz ao seu leitor no início do romance, está a justificativa do esmaecimento de sua presença na narrativa:

Não tive vontade de falar de mim. De fato, esta não é a minha história, mas antes, mesmo com vazios e lacunas, a história da minha família. Devo acrescentar que, no decorrer de minha infância e adolescência, propunha-me sempre a escrever um livro que contasse sobre as pessoas que viviam, então, ao meu redor. Este, em parte, é aquele livro, mas só em parte, porque a memória é lábil, e porque os livros extraídos da realidade frequentemente não passam de tênues vislumbres e estilhaços do que vimos e ouvimos. (N. GINZBURG, 2018, p. 15)

Esse estilhaçamento é a forma própria da memória, a continuidade e o encadeamento dos fatos é o tratamento retórico desenvolvido por quem estrutura a narrativa. Seja na história ou na literatura memorialística, as lacunas são escamoteadas por recursos linguísticos e, o mais vívido exemplo que se pode dar disso é o *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, citados, autor e livro, textualmente por Natalia Ginzburg em *Léxico familiar*, várias vezes, como uma das obras literárias favoritas de sua mãe e de seus irmãos Paola e Mario:

– Aqueles dois, o Mario e a Paola, quando crianças estavam combinados – dizia meu pai. – Lembra quando ficavam sempre cochichando com o finado Terni? Tinham a mania de Proust, não falavam de outra coisa [...].

– Quando sai sua tradução de Proust? – dizia-me minha mãe. – Faz muito tempo que não releio Proust. Mas me lembro dele, é lindíssimo! Lembra de Madame Verdurin! Odette! Swann! (N. GINZBURG, 2018, p. 226).

De fato, trabalhando boa parte da sua vida na Einaudi como editora e tradutora, ao lado dos amigos também escritores Cesare Pavese e Italo Calvino, Natalia Ginzburg traduziu *No caminho de Swann* para o italiano e, ao contrário do que afirmou no trecho citado anteriormente, as lacunas que se podem perceber no romance são estruturais, uma vez que suas *madeleines* são as palavras, não exatamente as sensações, formando imagens que se completam.

Para os leitores semióticos da autora, aqueles que se dedicam a pesquisar sua obra, é possível notar um outro tipo de estilçamento de uma passagem em especial: o inverno passado em Abruzzo com o marido e os filhos pequenos – entre eles o historiador Carlo Ginzburg – como internos de guerra. Esse episódio e a morte do seu grande amigo, o poeta Césare Pavese, constituem as raras passagens em que Natalia Ginzburg fala de si em *Léxico familiar*.

Entretanto, essas mesmas passagens são os temas de dois de seus ensaios autobiográficos anteriores à publicação do romance: *Inverno em Abruzzo* (1944) e *Retrato de um amigo* (1957), respectivamente, republicados em 1962 na coletânea *Pequenas virtudes* (2020). A este trabalho interessa principalmente *Inverno em Abruzzo*, por se entrelaçar com fatos históricos que se relacionam ao período Entreguerras e que tocaram de maneira brutal a vida da jovem família Ginzburg.

Há ainda outra obra de Natalia Ginzburg que refrata suas memórias do mesmo período, o romance ficcional *Todos os nossos ontens* (2020), publicado originalmente em 1952. Mas, ao contrário de *Léxico familiar* e *Inverno em Abruzzo*, o romance é narrado de forma heterodiegética e Anna, a protagonista, também exilada de sua vida anterior na pequena cidade natal do marido, testemunha a chegada dos judeus expropriados de suas posses e aliados do convívio social pelo regime fascista de Benito Mussolini, na Itália.

Assim como no fenômeno físico, a memória da escritora sobre esse evento parece se refratar. Ao mesmo tempo que essa memória

permanece constante, propaga-se em diferentes ritmos e direções, refletindo-se em diferentes imagens de um mesmo evento histórico, aproximando-se muito – e, em parte, refutando – da análise que seu filho, o historiador Carlo Ginzburg, faz de *Educação sentimental*, de Flaubert, no ensaio *Decifrar um espaço em branco* que foi incorporado à coletânea *Relações de força: história, retórica, prova*.

História, memória ou literatura?

A hibridiz textual do testemunho

Ainda no texto de advertência, Natalia Ginzburg procura direcionar a recepção do romance a um modo de leitura fruitiva e que afaste seu texto de epistemologias não literárias: “Escrevi apenas aquilo de que me lembrava. Por isso, se este livro for lido como uma crônica, será possível objetar que apresenta infinitas lacunas. Embora extraído da realidade, acho que deva ser lido como um romance” (N. GINZBURG, 2018, p. 15).

Mas, ao contrário do que a escritora sugere no trecho acima citado, também o discurso histórico é lacunar e é o tratamento retórico que o historiador dá ao registro da interpretação de suas fontes que cria a ilusão de encadeamento e continuidade – e, muitas vezes de causalidade – entre os acontecimentos e, nesse sentido, o discurso romanesco de testemunho e/ou de relato é tão crível e tão verdadeiro quanto o discurso historiográfico, pois ele é história em sua forma primeva, a narração do que se viu e ouviu, como preconizou Heródoto de Halicarnasso, seu inventor.

Mesmo que a intenção da romancista seja “puramente” literária, sua experiência como sujeito histórico atua como uma âncora na realidade, localizando temporalmente os acréscimos lexicais na vida da família Levi em seus deslizamentos diacrônicos e, concomitantemente, registrando seu testemunho dos eventos que configuraram a geopolítica e a ética ocidentais da atualidade.

A narrativa daquilo que foi vivido, testemunhado e relatado na forma escrita, além de seu caráter literário, possui estatuto de documento, registro que, mesmo não sendo oficial, materializa a experiência humana, prova a incidência dos processos históricos na vida das pessoas comuns, em seus microcosmos. O que difere o testemunho

do discurso histórico escolar⁴ é a escala de observação dos eventos históricos. Enquanto a primeira esforça-se ainda em construir uma narrativa original que represente todas as sociedades ocidentais, o testemunho particulariza e individualiza o ponto de vista dessa mesma narrativa. A participação de Giuseppe Levi na Primeira Guerra, por exemplo, poderia se apagar, caso não fosse narrada como acontece à história da maioria das pessoas comuns.

Depois de Florença, meus pais tinham ido morar na Sardenha, porque meu pai fora nomeado professor em Sassari; e durante alguns anos, viveram lá. Depois se transferiram para Palermo, onde nasci eu: a última dos cinco irmãos. Meu pai foi à guerra, como oficial médico, no Carso. E por último viemos morar em Turim. (N. GINZBURG, 2018, p. 38)

Curiosamente – mas, talvez não surpreendente, pelo menos para historiadores e historiadoras –, essa diminuição da escala historiográfica é a principal metodologia do historiador Carlo Ginzburg, filho da romancista. Por outro lado, chama a atenção um trabalho um tanto controverso do historiador, mas que, de certa maneira, aproxima-o muito do estilhaçamento da memória relatado por Natalia e ao qual nos referimos anteriormente.

Carlo Ginzburg, na década de 90 do século passado, protagonizou um imbróglío teórico com o estadunidense Hayden White, também historiador, que para explicar o tratamento retórico dado ao fato histórico utilizou como exemplo um evento do qual ainda se tem uma memória ativa e traumática e existem muitas testemunhas vivas: a ascensão do nazismo. Em *Enredo e verdade na escrita da história*, White afirma a proximidade entre a produção dos discursos histórico e literário:

É por serem narrativas [histórica ou ficcional] sempre elaboradas em enredo que elas são comparáveis; é porque narrativas são diferentemente elaboradas em enredo que discriminações entre os tipos

4. Existe um grande abismo, ainda hoje, entre a história curricularizada na Educação Básica brasileira e a produção acadêmica. A coletivização de uma narrativa ocidental minimiza processos históricos como o colonialismo e promove o apagamento da diversidade étnico-racial-cultural nas ex-colônias americanas, africanas e asiáticas criando identidades hegemônicas excludentes, ao mesmo tempo que cria falsos pertencimentos.

de enredo podem ser feitas. No caso de uma elaboração de enredo de eventos do Terceiro Reich em um modo “cômico” ou “bucólico” nós estaríamos eminentemente justificados para apelar aos “fatos” a fim de dispensá-los das listas de “narrativas que competem” do Terceiro Reich. (WHITE, 2006, p. 193).

Obviamente, White não se refere aos métodos da pesquisa, mas à construção discursiva da história. Carlo Ginzburg, de origem judaica como já dito, quando criança, foi prisioneiro no que, na Itália, equivalia a um campo de concentração alemão, na região de Abruzzo. Indubitavelmente, Ginzburg não seria compassivo com a proposição de Hayden White. Sua resposta veio primeiramente em *O extermínio dos judeus e o princípio da realidade* e multiplicou-se em vários textos contra o que chamou de “*tendência linguística ou retórica em voga*”, (C. GINZBURG, 2002, p. 14) citando nominalmente diversos historiadores e, sobretudo, filósofos que, à época, se dedicavam ao estudo da linguagem.

Hayden White, no intuito de dirimir as controvérsias, elaborou melhor sua tese em *O fato histórico como artefato literário*, publicado no Brasil em *Trópicos do discurso* (1994) onde, apoiando-se em teorias de Northrop Frye e R. G. Collingwood, afirmando que

nenhum fato histórico é *intrinsecamente trágico*; só pode ser concebido como tal de um ponto de vista particular ou de dentro do contexto de um conjunto estruturado de eventos do qual ele é um elemento que goza de um lugar privilegiado. (WHITE, 1994, p. 100-101).

Baseado num princípio de coerência da construção do argumento textual, White não se engana, pois a significação de um fato como trágico estaria relacionada com o *éthos* afetado por ele e a forma como aqueles que partilham de tal *éthos* representam determinados fatos. Recuando a exemplificação em alguns milênios, se o fato citado por White fosse a Guerra do Peloponeso, seria fácil compreender que, enquanto os atenienses representaram-na em modo trágico, os espartanos usaram a heroicidade épica e nós, leitores contemporâneos, dependeríamos do tom usado pelo historiador a ser lido, pois só a acessamos por meio de textos que interpretam as fontes. O fato histórico só se perpetua por ser transformado em um fato linguístico, uma representação narrativa⁵ dele mesmo.

5. A maioria dos textos de história e historiografia são dissertativos, porém, passíveis de serem convertidos em narrativas.

Apesar do refinamento teórico e da reorganização argumentativa de Hayden White, Ginzburg respondeu com a publicação do livro *Relações de força: história, retórica, prova* onde outros teóricos como Roland Barthes, Jacques Derrida e principalmente Paul De Man, cujo passado de simpatizante e colaboracionista com o nazismo havia sido recém revelado, com a publicação póstuma dos diários da época, também se tornaram alvo de seus ataques. Ao final de sua introdução, o historiador anuncia uma análise de *Educação sentimental*, de Gustave Flaubert, no ensaio *Decifrar um espaço em branco*, como trunfo:

A inclusão de um grande romancista como Flaubert numa argumentação sobre história, retórica e prova parece dar razão à tese céptica corrente segundo a qual as narrativas de ficção seriam equiparáveis às narrativas históricas. O meu objetivo é exatamente o oposto: é vencer os cépticos no seu próprio terreno, revelando, por meio de um exemplo extremo, as implicações cognitivas das escolhas narrativas. (C. GINZBURG, 2002, p. 44).

Mas em termos formais e retóricos, a falha de Ginzburg é fragorosa. As provas apresentadas por ele tendem à ratificação das teorias de Hayden White e Roland Barthes sobre o enredo do texto historiográfico e o efeito de real, respectivamente. Suas tentativas de afastar a narrativa historiográfica da narrativa de ficção a partir de uma espécie de crítica genética do texto faz coincidir os medos e as angústias do romancista e de sua personagem de ficção, borrando até quase o apagamento os limites – já um tanto fluidos e muitas vezes confusos para a recepção não especializada. História e literatura, realidade e ficção tornam-se, no texto de Ginzburg, elementos de um amálgama muito resistente à decomposição.

Flaubert foi, provavelmente, o primeiro escritor que soube explorar, ao máximo, as possibilidades do discurso indireto livre. Serviu-se dele para se distanciar (sem recorrer às aspas) das palavras ou dos próprios personagens no momento em que os estava apresentando. Mas, [...] não é a voz de Sénécal, é a voz de Flaubert, que treme de medo e de horror.

Poucos dias após o golpe de Estado de Luís Napoleão, Flaubert escreve para a amiga Henriette Collier: “Em França, estamos entrando em tempos bem tristes. E estou ficando como os tempos”. (C. GINZBURG, 2002, p. 107).

O sentido intrinsecamente trágico que Ginzburg tenta ressaltar nos fatos históricos incorporados ao estilo de escrita realista de Flaubert não pode ser generalizado. São os vestígios autobiográficos de Gustave Flaubert que o historiador procura no texto ficcional, sua experiência de sujeito histórico, não o tratamento retórico dado a ela pelo romancista, a construção de um efeito em sua recepção.

No entanto, a abordagem de Ginzburg aos espaços em branco de *Educação sentimental*, apesar de não propor questões realmente retóricas, incide – impossível saber se acidentalmente ou deliberadamente, dado que o historiador não faz menção a isso – sobre uma das discussões propostas por Bárbara Cassin em *O efeito sofisticado*. Ginzburg aponta que, nos textos de Flaubert – utilizando exemplos não só de *Educação sentimental* –, seguindo-se aos espaços em branco há um choque visual, a formação de uma imagem inesperada e que esse “espaço em branco reforça o choque produzido por uma virada imprevista, e inesperada, na trama do romance” (C. GINZBURG, 2002, p. 104), o que daria aos textos de Flaubert seu caráter fragmentário.

Essas imagens que o historiador italiano tenta localizar tanto na obra romanesca quanto nos escritos pessoais de Flaubert e que seriam, como ele faz crer de início, a prova contra a equiparação entre narrativas históricas e literárias, remontam, ao contrário, a uma aplicação bem menos cientificista e muito mais retórico-sofista das narrativas históricas.

Estilhaços de memória, imagens da história

Traçando uma *história sofisticada da filosofia*, Barbara Cassin aponta em uma das discussões finais de *O efeito sofisticado: sofisticada, filosofia, retórica, literatura* (2005) que essas imagens criadas pelo texto são mimeses de segundo grau, *ekphraseis* da cultura. Produtos de um efeito de transparência do discurso, mas, ainda assim, discurso, mais especificamente, texto.

A apropriação, ou a incorporação do discurso histórico e até mesmo do testemunho dos fatos históricos ao discurso literário, seria, então, também um tipo de *ekphraseis*, uma mimese retórica. “A imagem não tem de fato outra existência se não a de ser um geometral de textos, em que os textos vêm, entrecruzando-se uns com os outros, completar-se,

distender-se, perfazer-se, no interior de um espaço que não tem outra dimensão senão o tempo da cultura” (CASSIN, 2005, p. 253).

Retomando a ideia de fragmentação do texto proposta por Carlo Ginzburg aliada à formação da imagem de Cassin, percebe-se nos textos citados de Natalia Ginzburg (*Léxico familiar*, *Inverno em Abruzzo* e *Todos os nossos ontens*) formações de diferentes imagens que representam sua memória do efeito de um mesmo evento histórico em sua experiência. Os espaços em branco identificados por Carlo Ginzburg nos textos flaubertianos são recursos estruturais – a separação entre uma imagem e outra. Como nos *frames* fotográficos ou nas sarjetas das artes gráficas, os espaços em branco determinam, ao mesmo tempo, a pausa interpretativa e a mudança do signo imagético.

Mas as imagens criadas pelos textos de Natalia Ginzburg sobre sua experiência no internato de guerra também mostram diferentes “cores”, não são exatamente coincidentes. Assim como exercícios de reprodução de pinturas para o refinamento da técnica, a autora, ao recriar essas imagens em diferentes textos também as refina em seu estilo de escrita, acrescentando ou omitindo detalhes, conforme o modo de narração empregado.

Cronologicamente, o primeiro dos textos a ser publicado, *Inverno em Abruzzo*, de 1944, apresenta-se como um ensaio autobiográfico onde a autora expõe sua experiência como prisioneira de guerra. O regime fascista de Benito Mussolini, aliado de Hitler durante a Segunda Guerra Mundial, exilava judeus e desafetos políticos dentro do próprio território italiano, confinando-os em pequenos vilarejos longínquos, expropriando-os e alijando-os do convívio com os seus.

Os Ginzburg eram duplamente visados pelo fascismo. Além de judeus, Natalia e Leone – que era de origem ucraniana e, por isso, automaticamente associado ao comunismo soviético –, escritores e editores, eram reconhecidos por suas ligações com a resistência. Leone foi preso mais de uma vez antes do denominado internato, assim como o pai e todos os irmãos de Natalia, cujos episódios são narrados em *Léxico familiar*. O confinamento em Abruzzo significava tanto a limpeza étnica dos grandes centros urbanos da Itália quanto a represália política:

Aquilo era um exílio: nossa cidade estava longe, e longe estavam nossos livros, os amigos, as várias e cambiantes vicissitudes de uma verdadeira existência. Acendíamos nossa estufa verde com o

longo tubo que atravessava o teto: nos reuníamos todos na sala onde ficava a estufa, e ali se cozinhava e comia, meu marido escrevia na grande mesa oval, os meninos espalhavam os brinquedos no pavimento. No teto da sala havia uma águia pintada: e eu olhava a águia e pensava que aquilo era o exílio. O exílio era a águia, era a estufa verde que chiava, era o vasto e silencioso campo e a neve imóvel. (N. GINZBURG, 2020, p. 14).

Já no segundo texto, o romance ficcional, *Todos os nossos ontens*, de 1952, a protagonista Anna, que aceitou casar-se com o melhor amigo de seu pai, Cenzo Rena, para salvar-se da desonra de uma gravidez indesejada, também cumpre uma espécie de exílio voluntário no vilarejo natal de seu marido, Borgo San Constanzo, fugindo dos bombardeios e da proximidade às zonas de guerra.

O ritmo da narrativa do romance acompanha a modorra que impera na cidadezinha. A chegada dos judeus internos de guerra representava uma novidade e uma pequena mudança no estático cotidiano. Mas, diferente do que alardeavam as propagandas antisemitas nazifascistas, sua chegada serviu para desmistificá-los, pois, “eram gente como os outros” (N. GINZBURG, 2020, p. 180) e partilhavam a miséria da pequena cidade agravada pela guerra.

Certo dia apareceram na casa de Cenzo Rena dizendo que os judeus estavam para chegar em Borgo San Constanzo. A polícia esparramava os judeus pelas cidadezinhas do interior, com medo de que se permanecessem nos grandes centros causassem algum dano à guerra [...]. Durante algum tempo, esperou-se em San Constanzo a chegada dos judeus, em Mauri e nas cidadezinhas haviam chegado judeus muito ricos, que gastavam muito dinheiro. Esperaram os judeus na praça da prefeitura. Mas os judeus que chegaram a a San Constanzo eram judeus pobres, três velhinhas maltrapilhas de Livorno com um canarinho na gaiola, e um turco que tremia de frio com um sobretudo claro. (N. GINZBURG, 2020, p. 180)

Anna não é judia, mas sonha em participar da revolução que fin dará a guerra, derrubará o fascismo ou reconstruirá a Itália após a guerra junto com seus irmãos que, como os de Natalia Ginzburg, também estavam envolvidos em atos de resistência ao regime. Mas, assim como os judeus, está confinada onde “começou a cair uma neve fina e pesada, a cidadezinha foi totalmente coberta, o sol desapareceu engolido por nuvens cinza de neve” (N. GINZBURG, 2020, p. 183), remetendo ao inverno de Abruzzo.

Em *Léxico familiar*, a passagem sobre esse inverno dá menos protagonismo à linguagem, ainda que trate da lexicalização de algumas expressões. Sendo uma das poucas passagens em que a autora se permitiu falar de si, relata a chegada de outros judeus em Abruzzo, na mesma situação que sua família.

Comentava-se, na cozinha durante as noites de inverno, e no terraço durante o verão, sobre o lugarejo todo e os confinados, que tinham vindo, com a guerra, como nós, misturar-se à vida do lugar, compartilhando suas benesses e seus problemas [...]. Eram muitos os confinados, e entre eles havia ricos e paupérrimos: os ricos comiam melhor, compravam farinha e pão no mercado negro, mas, tirando a comida, levavam a mesma vida dos pobres [...]. (N. GINZBURG, 2018, p. 174-175).

Mesmo esse episódio, que relata as agruras do confinamento dos judeus e inimigos do regime fascista, ainda apresenta o tom tragicômico que lhe é particular, apresentando a “velha holandesa louca, que no lugarejo chamavam de Pés Ligeiros, porque tinha os tornozelos finos” (N. GINZBURG, 2018, p. 175), a empregada que estranhava a frequência dos banhos das crianças Ginzburg dizendo “- Tão limpos como ouro. Vivem tomando banho” (N. GINZBURG, 2018, p. 176) e as comparações que Giuseppe Levi fazia entre Abruzzo e a Índia, por causa das condições sanitárias.

Apenas um detalhe não muda nas três imagens criadas pela romancista a fim de representar suas memórias daquele evento histórico: o assassinato de Leone Ginzburg, recriado também em *Todos os nossos ontens*, no assassinato de Cenzo Rena, que como Leone Ginzburg usava “óculos com aro de tartaruga” (N. GINZBURG, 2020, p. 63) e a quem os camponeses vinham “para pedir conselhos e para que ele lhes escrevesse cartas, sobretudo pediam a ele conselhos, sobre doenças e sobre casamentos, e sobre compra e venda de sítios, e sobre a posse das terras e sobre como fazer para não ir à guerra” (N. GINZBURG, 2020, p. 178).

Leone Ginzburg que é descrito em *Léxico familiar* após sair da prisão usando “os óculos de aro de tartaruga preto, escorregando pelo nariz grande” (N. GINZBURG, 2018, p. 140), em Abruzzo, era chamado “de ‘o professor’, já que não sabiam pronunciar seu nome, e vinham de longe para consultá-lo sobre as coisas mais variadas, sobre a melhor estação do ano para arrancar os dentes, sobre os subsídios

que a prefeitura dava e sobre as taxas e os impostos” (N. GINZBURG, 2020, p. 15).

São refrações de uma memória que se refletem em imagens diferentes criadas por uma escritora testemunha que experimenta com a linguagem e que coincidem com o efeito sofisticado proposto por Cassin. Seus textos descrevem representações imagéticas de momentos históricos que tocaram sua vida e que foram estilisticamente experimentadas, moldadas.

Mesmo a morte de seu marido, o que poderia mais se aproximar do caráter intrinsecamente trágico de alguns fatos, proposto por seu filho, o historiador Carlo Ginzburg, recebe diferentes tratamentos formais em cada um dos três textos. Enquanto no romance ficcional *Todos os nossos ontens* a morte da personagem Cenzo Rena é repercutida por várias páginas, em *Léxico familiar*, reafirma a falta de vontade de falar de si dedicando um suscinto parágrafo ao reencontro em Roma findo o confinamento:

Chegando em Roma, respirei aliviada e achei que começaria para nós um tempo feliz. Não tinha muitos elementos para pensar assim, mas pensei. Tínhamos um alojamento nos arredores da Piazza Bologna. Leone dirigia um jornal clandestino e estava sempre fora de casa. Foi detido, vinte dias depois da nossa chegada, e não tornei a vê-lo nunca mais. (N. GINZBURG, 2018, p. 178).

Em *Inverno em Abruzzo*, publicado poucos meses após a morte do marido, Natalia Ginzburg não poupa o leitor da imagem de sua dor.

Meu marido morreu em Roma, nas prisões de Regina Coeli, poucos meses depois de termos deixado o vilarejo. Diante do horror de sua morte solitária, diante das angustiantes vacilações que a antecederam, eu me pergunto se isso aconteceu a nós, a nós que comprávamos as laranjas de Girò e íamos passear na neve. Na época eu tinha fé num futuro fácil e feliz, rico de desejos satisfeitos, de experiências e conquistas em comum. Mas aquele era o tempo melhor da minha vida, e só agora, que me escapou para sempre, só agora eu sei. (N. GINZBURG, 2020, p. 18).

Mesmo num trecho ensaístico curto, a representação do luto se faz presente, assim como a ferida ainda aberta da jovem viúva que, no decorrer de quase duas décadas, vai consolidar os estilhaços de sua memória em imagens da história, *ekphraseis* de seu tempo, representação dos impactos que a Segunda Guerra legou à contemporaneidade.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Edição bilíngue. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução de Manoel Alexandre Jr., Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015.
- CASSIN, Barbara. *O efeito sofístico*: sofística, filosofia, retórica, literatura. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2005.
- GINZBURG, Carlo. *Relações de força*: história, retórica, prova. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GINZBURG, Natalia. Inverno em Abruzzo. *As pequenas virtudes*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 13-18.
- GINZBURG, Natalia. *Léxico familiar*. Tradução de Homero de Freitas Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- GINZBURG, Natalia. *Todos os nossos ontens*. Tradução de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- WHITE, Hayden. Enredo e verdade na escrita da história. MALERBA, Jurandir (Org.). *A história escrita*: teoria e história da historiografia. Vários tradutores. São Paulo: Contexto, 2006, p. 191-210.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*: ensaios sobre a crítica da cultura. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1994.

Eu vi a fumaça da pólvora, eu vi a corneta bradar: testemunho e resistência cultural no cancionero popular sobre a guerra de Canudos

Tarcísio Fernandes Cordeiro (UFRB)¹

Introdução

A guerra de Canudos (1896-1897) foi um conflito bélico de grande magnitude nos sertões baianos. O numeroso contingente de tropas militares, o elevado número de vítimas e a ampla cobertura midiática chamaram a atenção da opinião pública sobre aqueles eventos que a escrita erudita de Euclides da Cunha transformou em cânone com a publicação de *Os Sertões: campanha de Canudos* (1902). O testemunho euclidiano, notadamente por sua performance, adquiriu pressupostos de relato primordial, inspirando ensaios e produções ficcionais tributárias dessa narrativa mestra.

O clássico sobre a guerra nos sertões acabou por produzir, dentre outros efeitos, um duplo impacto na historiografia e na ficção sobre os trágicos acontecimentos, a saber: por um lado, a obra euclidiana inscreveu, de maneira indelével na memória nacional, a resistência sertaneja como uma das mais belas páginas da nossa história, por outro, fixou a versão de uma luta inspirada por uma liderança aberrante, um louco sentenciado por Euclides da Cunha, dentre outros termos, como “documento raro de atavismo”, “gnóstico bronco” e “anacoreta sombrio” (CUNHA, 2016, p. 145, p. 146 e p. 155).

Essa fixação do autor, em termos negativos, no líder sertanejo permanece em trabalhos posteriores que superam a explicação euclidiana, relativa à alienação de Antônio Conselheiro, mas que mantém o olhar nas imagens histriônicas presentes no clássico. Esse cenário passa a se modificar apenas quando do desenvolvimento das pesquisas orais, em meados do século passado, numa ocasião em que as versões dissintêneas, apresentadas por sertanejos sobreviventes da guerra ou seus descendentes, passam a ser coligidas.

Outrossim, tais testemunhos corroboram imagens já presentes no cancionero popular que se espalharam pelos sertões. Exemplo

1. Doutor em Letras: Estudos Literários (UFMG); Professor Adjunto da UFRB.

desse fenômeno de resistência cultural são verificados em versos de um reisado coligido, nos anos 1930, nominado como “Eu vi a fumaça da pólvora”. Por seu teor testemunhal divergente em relação aos registros sobre a personagem de Antônio Conselheiro, tal manifestação constitui uma forma de resistência cultural.

Assim, neste artigo, são apreciados tais versos populares na perspectiva da etnomusicologia enquanto estratégia de guarda e divulgação das versões da resistência popular. Afinal, canções, entoadas em ocasiões sacras, laborais ou domésticas, constituem expressões do domínio público que legaram uma historiografia não oficial e que foram eficazes, especialmente em contextos de opressão política, ao preservar um perfil historiográfico, mas também imagético-afetivo, durante longo período.

A (des)construção da imagem pública de Antônio Conselheiro

Em uma guerra não se combate apenas o inimigo físico, é necessário destruir, sobretudo, a imagem do adversário. No caso do conflito narrado por Euclides da Cunha, *n’Os sertões*, não fora diferente. A obra é paradoxal e, em muitas passagens, o autor não consegue elogiar os sertanejos sem depreciá-los, a exemplo da lapidar imagem do “Hércules-Quasímodo” (CUNHA, 2016, p. 115). Apesar disso, o olhar euclidiano rendeu loas à resistência sertaneja e, corajosamente, denunciou a prática da degola, no conflito, sob a anuência dos comandantes militares.

Entretanto, a personagem de Antônio Vicente Mendes Maciel não obteve concessões do ensaísta. Ao contrário, diferentemente da perspectiva que fora capaz de vislumbrar, ao interpretar as heroicas no teatro da guerra, em que o autor classifica como “[...] aquela rude sociedade, incompreendida e olvidada, era o cerne vigoroso da nossa nacionalidade” (CUNHA, 2016, p. 103), o tratamento dispensado a sua liderança fora inclemente. Essa postura euclidiana, guardava correspondência com a maior parte da imprensa nacional que designava os sertanejos como jagunços².

2. Ver GALVÃO, Walnice Nogueira. *No calor da hora: a guerra de Canudos nos jornais – 4ª expedição*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994. Nesta obra a pesquisadora destaca o papel da imprensa na guerra de Canudos, categorizando as publicações em três tipos de representação: a galhofeira, a sensacionalista e a ponderada.

Se a obra de Euclides da Cunha apresenta contradições em relação aos sertanejos, no que diz respeito ao Conselheiro o autor constrói uma representação coerente durante todo texto. Eduardo Hoornaert, em “O sacrificalismo de Euclides da Cunha” (1998), entende que essa opção se justifica na medida em que era necessário escolher uma personagem que pudesse fazer expiar o sentimento de culpa diante da tragédia narrada.

[...] Era preciso sacrificar o Conselheiro no altar da honorabilidade brasileira para que a elite do país pudesse recuperar-se do trauma causado pela memória de uma ação tão covarde por parte do governo do país diante de uma comunidade de pobres sertanejos. (HOORNAERT, 1998, p. 81-82).

O resultado, entretanto, produziu uma espécie de caricatura da personagem histórica que se viu imolada, reiteradas vezes, dada a caracterização inicialmente recebida. Exemplo disso, verifica-se em abordagens teóricas que se afastam da interpretação geral do conflito, apresentada no clássico, mas que mantém os matizes euclidianos sobre a liderança religiosa do Belo Monte, designação utilizada pelos conselheiristas para nomear a comunidade insurreta ao ordenamento central³.

Um exemplo dessa projeção imagética verifica-se nas artes plásticas, dado que inúmeras pinturas, ilustrações e gravuras representam o Conselheiro como um louco.

[...] O artista plástico Tripoli Gaudenzi, autor de uma majestosa série de quadros e desenhos em que retratou a trajetória do Conselheiro e a guerra de Canudos, conta que uma vez, ao receber a encomenda de um trabalho para ilustrar uma capa de revista, fez várias versões do personagem, sempre recusadas pelos editores. Enfim, deu-se conta do que desejavam. “Já sei”, pensou – e deu ao Conselheiro um ar de louco. O trabalho foi aprovado com louvor. (TOLEDO, 2002, p. 105-106).

O redimensionamento da imagem pública de Antônio Conselheiro tem início quando das publicações com testemunhos conselheiristas,

3. São exemplos desse movimento parcial a interpretação classista-marxista, inaugurada por Rui Facó em “Cangaceiros e Fanáticos” (1963), assim como a cultural-funcionalista sugerida por Maria Isaura Pereira de Queiroz em “O messianismo no Brasil e no mundo” (1965).

no qual sobreviventes da guerra e/ou seus descendentes relatam o contato com o “Peregrino” como nos conta Honório Vilanova em narrativa coligida por Nertan Macedo, publicada em 1964, com o título de *Memorial de Vilanova*:

[...] Recordações, moço? Grande era o Canudos do meu tempo. Quem tinha roça tratava de roça, na beira do rio. Quem tinha gado tratava de gado. Quem tinha mulher e filhos tratava da mulher e dos filhos. Quem gostava de reza ia rezar. De tudo se tratava porque a nenhum pertencia e era de todos, pequenos e grandes, na regra ensinada pelo Peregrino (MACEDO, 1983, p. 67).

Esse texto, que dialoga com a tradição do testemunho hispânico, faz menção a uma série de imagens que divergem em grande medida da representação clássica da personagem central da guerra de Canudos. Cabe perceber, outrossim, que tais representações não emergiram apenas em meados do século XX, mas foram cuidadosamente preservadas pela tradição oral, num trânsito geracional que possibilitou, posteriormente, a apropriação estética desse imaginário por artistas e intelectuais que expuseram à cena pública uma liderança popular centrada em valores diferentes da caracterização canônica d’*Os sertões*.

Outras vozes, outras imagens: o cancionero popular sobre a guerra de Canudos

A cultura sertaneja, notadamente em fins do século XIX, pautava-se na transmissão de saberes pela oralidade. Em Canudos, registrou-se a presença de professoras e de espaços para o ensino das primeiras letras, algo incomum no universo das comunidades daqueles sertões, mas, em que pese essa iniciativa, a grande maioria dos conselheiristas era analfabeta. De toda sorte, dentro da resistência ao cerco militar, havia homens e mulheres que registraram, a seu modo, os acontecimentos do arraial tanto no período de paz quanto no tempo da guerra. O próprio Euclides da Cunha recolhe e analisa alguns desses registros populares, numa passagem no qual elabora em termos estéticos sua perspectiva etnocêntrica, então utilizada para justificar, senão o massacre camponês, a incivilidade daquela forma de organização social.

Ora, no mais pobre dos saques que registra a História, onde foram despojos opimos imagens mutiladas e rosários de coco, o que mais acirrava a cobiça dos vitoriosos eram as cartas, quaisquer escritos e, principalmente os desgraçosos versos encontrados. Pobres papéis, em que a ortografia bárbara corria parselhas com os mais ingênuos absurdos e a escrita irregular e feia parecia fotografar o pensamento torturado, eles resumiam a psicologia da luta. Valiam tudo porque nada valiam (CUNHA, 2016, p. 192).

A insistência em representar os sertanejos em termos depreciativos no plano psicológico indica, possivelmente, a incompreensão do intérprete frente a luta com forças tão desiguais. Afinal, por que não desistiam da defesa de seu arraial? A resposta a essa questão surge em muitos dos testemunhos sertanejos, anotados décadas após o conflito, e não difere de outras culturas que reiteram a ideia de defesa dos valores identitários a partir da luta por seu território.

Esse tema está presente no cancionero popular sobre a guerra de Canudos⁴, espreado pelos sertões nordestinos por artistas anônimos que revisitam os feitos daquele conflito com outras imagens, como nos versos de “Eu via a fumaça da pólvora”. A seguir, apresenta-se duas versões dessa canção popular, interpretadas por artistas contemporâneos:

Eu vi a fumaça da pólvora
 Eu vi a corneta bradar
 Eu tava na ponta da rua
 Eu vi a rua se fechar

Eu vi Antônio Conselheiro
 Lá no alto do tambor
 Com cento e oitenta praça
 É amor, é amor, é amor

4. Sobre o cancionero popular da guerra de Canudos, Franklin Martins, responsável pela trilogia “Quem foi que inventou o Brasil?”, reuniu aproximadamente 1.300 músicas contando a história da República brasileira. Entretanto, a pesquisa, inicialmente, deixou uma lacuna entre os anos 1889 e 1902, pois a indústria fonográfica, no Brasil, tem início neste ano. O trabalho de pesquisa continua e, em breve, o autor pretende publicar o resultado do período inédito. Nesse recorte, que compreende a guerra de Canudos (1896-1897) o jornalista identificou 12 canções, além do “ABC da incredulidade”, citado por Euclides da Cunha, sobre o conflito.

Eu vi Antônio Conselheiro
 Lá no alto da Bahia
 Com cento e oitenta praça
 A favor da monarquia

Eu vi Antônio Conselheiro
 Lá no alto da Favela
 Com cento e oitenta praça
 E mais de mil parabella
 (FAGNER, 1975).

[...]

Eu tava na ponta da rua
 Eu vi a rua se fechar
 Eu vi a fumaça da pólvora
 Eu vi a corneta bradar

Eu vi o Antônio Conselheiro
 Lá no alto da Bahia
 Com cento e oitenta praça
 É a falta da monarquia

Eu vi o Antônio Conselheiro
 Lá no alto da Favela
 Com cento e oitenta praça
 É amor, já passou por Rebela

Eu vi o Antônio Conselheiro
 Lá no alto do tambor
 Com cento e oitenta praça
 É amor, é amor, é amor
 (PAES, 1995).

Em 1975, Raimundo Fagner grava uma adaptação dos versos populares no álbum “Ave Palavra”. Nessa releitura musical, o cantor e compositor cearense desenvolve arranjos que são próprios do que na década de 1970 denominou-se como “rock rural”, cujos maiores expoentes se encontram no trio musical Sá, Rodrix e Guarabira. Em linhas gerais, essa concepção estética, a exemplo de outros movimentos inspirados numa latência modernista, propunha-se a elaborar uma retomada de nossas raízes culturais, a partir do universo rural, em diálogo com ritmos e instrumentos musicais de outras culturas, num experimentalismo artístico de viés renovador.

Já a versão do musicólogo e compositor baiano Fábio Paes, gravada no álbum “Canudos e Cantos do Sertão”, vinte anos depois em 1995, insere-se noutra contexto, cuja dimensão política é determinante para a compreensão das escolhas rítmicas que aproximam o trabalho musical da tradição dos grupos de pífanos⁵. A valorização do popular, explica-se, sobremaneira, pelas comemorações do centenário da fundação do Belo Monte, em 1993, o que levou a uma série de produções culturais que exaltavam Canudos, os sertanejos e a liderança de Antônio Conselheiro. Esse movimento de retomada temática, sob a perspectiva dos vencidos, é bem explicado pelo estudo da musicóloga Eurides Souza Santos.

[...] Entre os trabalhos de grande relevância estão as músicas dos compositores Fábio Paes, Gereba, João Bá, Pe. Enoque Oliveira e Pingo de Fortaleza, todos com publicações recentes de obras musicais sobre Canudos. Do compositor Fábio Paes destacam-se as canções *Salve Canudos*, assinada por ele e pelo Pe. Enoque Oliveira, *Andanças do Conselheiro* feita em parceria com Raimundo Monte e *Canto da Aurora*, em parceria com Adelmo Oliveira, todas inclusas no CD intitulado “Canudos e Canto do Sertão”, divulgado pela Portifolium Laboratório de Imagens. Neste mesmo trabalho Fábio Paes inclui a música de domínio popular, *Eu vi a Fumaça da Pólvora*, cujo arranjo foi baseado no Reisado de Quixeramobim – CE. (SANTOS, 1998, p. 102-103).

O primeiro registro desse Reisado se dá no Boi de Mestre Piauí, em Quixeramobim (CE), na década de 1930. A Folia de Reis, como se sabe, guarda elementos sacros e lúdicos, contudo a referência aos brincantes do 6 de janeiro é notadamente voltada à exaltação de personalidades que atuam em favor da representação divina que advém no nascimento de uma criança. Apenas isso já diferencia, em grande medida, a caracterização encetada a Antônio Conselheiro pelos cronistas da guerra de Canudos. A religiosidade do catolicismo popular engendra outro papel a personagem de Antônio Vicente Mendes Maciel. Ora, nos cantos de exaltação o Conselheiro faz par com os três Reis Magos, Melchior, Baltasar e Gaspar.

É compreensível a origem desse Reisado em Quixeramobim (CE), terra natal do fundador de Canudos, e sua difusão pelo espaço/tempo

5. Fragmentos desse cancionário aparecem no documentário “Paixão e Guerra no Sertão de Canudos” (Antônio Olavo, 1993).

dos sertões foi questão de tempo, até que chega ao território baiano. Como é comum nas composições da tradição oral, existem diferenças entre as versões ora coligidas, mantendo-se, por evidente, as quadras que fazem uso da versificação tradicional dos ABCs sertanejos, com sete sílabas poéticas. Essa estrutura, entretanto, possibilita uma maior mobilidade da ordem das quadras – o que é notado nesses registros sem maior prejuízo semântico.

A principal alteração de significado entre as versões de Fagner e Paes ocorre nos versos “A favor da monarquia” / “É a falta da monarquia”; “E mais de mil parabela” / “É amor, já passou por Rebelá”. No primeiro caso, a mudança da perspectiva afirmativa para negativa altera a dinâmica do campo semântico, mas não representa um obstáculo à compreensão, o problema na solução sugerida por Paes diz respeito à necessária, mas difícil, elisão para manter a estrutura poética. Já o segundo caso guarda um problema de maior monta histórica, uma vez que o termo “parabela” pode ser entendido como uma referência ao termo latino *parabellum* em alusão às armas de guerra, enquanto a localidade “Rebelá”, ao menos no clássico *Os sertões*, não é citada. Nesse campo, parece haver uma melhor correspondência histórica, mesmo estrutural, na versão coligida em terras cearenses.

Já no tocante às semelhanças, as versões efetuam a inserção do eu-poético na cena da guerra, com a projeção, no plano cultural da enunciação, do “eu coletivo”. Essa é uma voz testemunhal que assume a perspectiva da resistência sertaneja e dá vida a sua principal liderança, “Eu vi Antônio Conselheiro”, no teatro bélico, “Eu via a fumaça da pólvora”. Portanto, tem-se aqui um misto de testemunhos, ora a perspectiva do *testis*, o terceiro, ora o *superstes*, o sobrevivente. Tais nuances diferenciais oscilam nos registros testemunhais, pois os conceitos são mobilizados na construção do enunciado, notadamente em narrativas traumáticas, quando acionam o registro do passado (*testis*) num processo que também implica redimensionar a própria experiência do indivíduo que sobrevive (*superstes*). Como discorre Márcio Seligmann-Silva, o testemunho existe: “[...] na sua complexidade enquanto um misto entre visão, oralidade narrativa e capacidade de julgar: um elemento complementa o outro, mas eles se relacionam também de modo conflitivo” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 81).

Essa complexa interação entre o ver, o ouvir e o perceber é notada noutros relatos da guerra de Canudos. Em geral, as narrativas inaugurais, desenvolvidas por cronistas da guerra, também apresentam

imagens cujo sentido é mediado por hipérboles, por antíteses e, sobretudo, por referenciais sinestésicos, o que caracteriza uma linguagem que extrapola o simples descrever, carregando a intensidade das dores e dos traumas em representações do espaço destruído pela guerra.

Nos versos em análise, a síntese das ruínas pode ser notada em “Eu vi a rua se fechar”. Esse movimento de destruição, na perspectiva sertaneja é marcado por símbolos bélicos, “a pólvora”, “a corneta”, “o tambor”. Enfim, a representação do estado brasileiro que empreende o uso da força para destruir os valores cuja perspectiva sertaneja, decididamente, não abdicara. Disto resulta a representação de Antônio Conselheiro enquanto uma liderança militar, que se faz presente no conflito, afinal estava no “alto da Bahia”, no “alto da Fave-la” e “no alto do tambor”. Nesse caso, a sequência sugerida por Fábio Paes guarda uma melhor dimensão gradativa, um recurso curiosamente também utilizado por Euclides da Cunha, num processo de aproximação panorâmica da tríade que constitui o clássico, “a terra”, “o homem” e “a luta”. No caso dos versos populares, as duas primeiras marcações dizem respeito às localizações geográficas do conflito. Em primeiro lugar o estado da federação, seguido da toponímia do *front* da guerra em que se instalou a principal base militar, local que serviu de base à artilharia, a “matadeira” no dizer sertanejo. A essas designações espaciais tem-se uma referência ao som emitido pelos instrumentos percussivos marciais.

Por outro lado, é idealizada, do ponto de vista histórico, a representação de Antônio Conselheiro enquanto liderança militar, “Com cento e oitenta praça / E mais de mil parabola”, uma vez que inúmeros são os relatos de que esse papel coube a outras personagens históricas, como Pedrão, Pajeú, João Abade, José Venâncio, Bernabé José de Carvalho e Marciano de Sergipe, conforme registrou José Calasans (2013). O historiador, entretanto, explica o que seria a liderança do Conselheiro naquele contexto que nos possibilita entender o estribilho “É amor, é amor, é amor”, incorporado pela perspectiva popular.

Creio que há necessidade de uma revisão histórica da figura do Conselheiro. Porque no meu modo de julgar pelo que tenho conseguido ver nos documentos, nos depoimentos, o Conselheiro é realmente uma figura de líder da sua época pelos serviços que prestou ao sertão: construindo igrejas, levantando muros de cemitérios, fazendo pequenos tanques para o uso da população, dando seus conselhos

sempre no sentido do bem. Uma figura extraordinariamente humana que conseguiu dominar um número imenso de sertanejos. Todos recordam a figura do Conselheiro como a dum homem bom que só pregava o bem. A desgraça que houve, dizem eles, não foi por causa do Bom Jesus Conselheiro. Ele distribuía com os pobres os recursos que angariava nas suas pregações, conversava com os seus adeptos com a voz muito mansa, muito suave, a todos chamando “meu irmão”, e esses, por sua vez, o tratavam como “meu pai”. Jamais se intitulou Conselheiro, sustentando que era apenas um simples peregrino preocupado em ajudar os desventurados. É por isso que eu acho que a sua figura humana obteve, alcançou, tanto prestígio no seio das populações do nordeste baiano. Ninguém nessa região jamais teve tanto prestígio. Prestígio que era capaz de enfrentar o das autoridades religiosas e o das autoridades civis. Onde, naturalmente, os choques que surgiram (CALASANS, 1978, 50min 39s - 53min 15s).

Considerações finais

A temática de Canudos, inicialmente delineada pela pena euclidiana, tem sido retomada numa complexa narrativa contemporânea, sob o gênero do texto memorialístico. Lembremo-nos do romance *A casca da serpente* (1989), de J. J. Veiga, obra que fala da utopia da vida sertaneja, construindo uma narrativa ficcional que relata a vitória dos seguidores de Antônio Conselheiro. Em outra produção, *As meninas de Belo Monte* (1993), Júlio José Chiavenato retrata o destino trágico de muitas das crianças órfãs daquele conflito bélico. Enquanto um texto mais recente, de Aleiton Fonseca, *O pêndulo de Euclides* (2009), dá margem à fruição de memórias ficcionais em que vozes sertanejas são emponderadas.

Desse modo, a literatura mantém a memória do massacre, reescrevendo outras perspectivas do texto clássico, atribuindo-lhe novos significados, reestruturando imagens, recuperando possibilidades não concretizadas, mas certamente desejadas, ansiadas e pugnadas por camponeses que resistiram até o limite extremo em defesa de seu lugar no mundo, o Belo Monte.

Em comum, tais romances buscam outras fontes sobre a história da guerra dos sertões baianos, num movimento de pesquisa em que vozes populares são reveladas em objetos culturais os mais diversos, no cordel, na xilogravura, nas ladainhas e no cancionero popular.

O fato é que esse universo cultural dos sertões possibilitou a preservação de um manancial de histórias que, com o tempo, adentraram outros espaços sociais, sugerindo novas representações e enredos nos quais os sertanejos assumem o protagonismo narrativo. Essa estratégia de resistência cultural possibilitou preservar o que Michael Pollak (1989) denomina de memórias subterrâneas. Reminiscências que imersas, inicialmente, na resiliência marginal se deslocam de modo gradual e assimétrico à cena pública.

Não por acaso, quando consideramos a história da América Latina, percebemos o quanto a violência mostrou-se eficaz no sentido de espoliar os povos, subtraindo-lhe o acesso à terra. Afinal, nossa experiência colonial fez-se nestes termos. De tão recorrentes, tais práticas nos legam um instrumental teórico que trata de tamanha tragédia. O testemunho e a resistência cultural no cancionário popular sobre a guerra de Canudos são um exemplo de como vozes não autorizadas pelo discurso oficial souberam se preservar e, no momento adequado, fazer-se ouvir.

Referências

- CALASANS, José. Canudos. [Entrevista cedida a Ipojuca Pontes], 1978. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3hQoj7iqxJk>>. Acesso em: 10 abr. 2021.
- CALASANS, José. *Quase biografia de jagunços: o séquito de Antônio Conselheiro*. Salvador: EDUFBA, 2013.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões: campanha de Canudos*. (Edição crítica organizada por Walnice Nogueira Galvão). São Paulo: Ubu, 2016.
- FAGNER, Raimundo. Eu vi a fumaça da pólvora. Composição popular em domínio público. In: FAGNER, Raimundo. *Ave Palavra*, 1975. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-W3tGUYTydU>>. Acesso em: 10 abr. 2021.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *No calor da hora: a guerra de Canudos nos jornais, 4ª expedição*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994.
- HOORNAERT, Eduardo. *Os anjos de Canudos*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
- MACEDO, Nertan. *Memorial de Vilanova*. 2. ed. Rio de Janeiro: Renes; Brasília: INL, 1983.

- PAES, Fábio. Eu vi a fumaça da pólvora. Composição popular em domínio público. In: PAES, Fábio. *Canudos e Cantos do Sertão*, 1995. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7bG21SUHF-U>>. Acesso em: 10 abr. 2021.
- POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*. Tradução de Dora Rocha Flaksman. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/43.pdf>>. Acesso em: 31 mar. 2018.
- SANTOS, Eurides de Souza. *A música de Canudos*. Salvador: EGBA, 1998.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. Projeto História, *Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História*, São Paulo, v. 30, n. 30, p. 71-98, jun. 2005.
- TOLEDO, Roberto Pompeu de. Caderneta de campo: viagem aos domínios do Conselheiro. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. *CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA – EUCLIDES DA CUNHA*. São Paulo: Takano Editora Gráfica, 2002, p. 74-116.

A Editora Mulheres e a contribuição de Zahidé Muzart para os estudos literários feministas

Antonia Rosane Pereira Lima¹

Antes de iniciar a discussão aqui proposta, gostaria de situar o estado deste estudo, que se constitui como um recorte de uma pesquisa ainda em fase inicial, haja vista a minha recente aprovação no doutorado em Literatura e Cultura, pela Universidade Federal da Bahia, com ingresso no segundo semestre de 2021. Ao longo do curso, busquei construir um perfil biográfico da pesquisadora sul-rio-grandense Zahidé Lupinacci Muzart (1939-2015), em que será necessário reunir toda a sua produção ensaística que verse sobre a literatura de autoria feminina, situando-a no contexto histórico do século XIX. Além disso, será realizado um estudo crítico a respeito da condição feminina nesse período, identificando em que medida Muzart contribuiu para que essas mulheres fossem estudadas e lidas nos dias de hoje. O recorte que proponho apresentar neste espaço diz respeito, mais especificamente, à contribuição da pesquisadora em questão na cena literária feminista, sobretudo com a criação da Editora Mulheres.

A pesquisadora, editora e professora Zahidé Lupinacci Muzart nasceu em Cruz Alta – RS, em 14 de julho de 1939, e faleceu em Florianópolis – SC, no dia 28 de outubro de 2015. Formada em Letras Neolatinas (1961) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, também foi graduada em Música (1966) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, fez Doutorado em Letras (1970) na Université de Toulouse II - Le Mirail, UTM, França. Foi docente na Universidade Federal de Santa Catarina. Dentre os vários trabalhos de sua atuação no campo das Letras, foi responsável pelos cadernos 1 e 2 do III Seminário Nacional Mulher e Literatura. Também colaborou nos periódicos *Letras de Hoje* e *Organon*.

A Editora Mulheres foi um de seus projetos mais notáveis, o qual pautava-se, principalmente, no “resgate” de escritoras do passado e de suas respectivas obras. Com essa criação, em 1995, juntamente com duas parceiras, Elvira Sponholz e Susana Bornéo Funck, foi

1. Graduada em Letras (UNEB), Especialista em Literatura Baiana (UNEB), Mestre em Estudos Literários (UEFS), Doutoranda em Literatura e Cultura (UFBA), docente na Rede Estadual de Educação da Bahia.

possível relançar obras de autoras do século XIX que eram, até então, inacessíveis. Esse projeto foi responsável pela reedição de diversos títulos, como o dicionário de Inês Sabino, *Mulheres ilustres do Brasil*, publicado originalmente no final do século XIX (1896), que, segundo Risolette Maria Hellmann (2017), teria feito a inauguração da editora. Outras obras que constam dessas publicações são: *A Silveirinha*, de Júlia Lopes de Almeida, *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, *Lésbia*, de Maria Benedita Bormann (Délia), dentre outros trabalhos. Tal empreendimento foi interrompido em 2015, em decorrência do falecimento de Muzart.

O interesse de estudo de Zahidé Muzart girava em torno do questionamento da constituição do cânone literário – e a sua quase total ausência feminina –, buscando inserir as escritoras do século XIX e suas obras no rol da literatura brasileira. Por esse motivo ela tanto se empenhou em trazer ao conhecimento do público a ampla produção de escritoras brasileiras, sobretudo do período oitocentista, tendo em vista que a maioria figurou no esquecimento até pouco tempo atrás. Nesse sentido, este estudo busca discutir o legado da pesquisadora em questão, levando-se em conta a criação da editora citada, para os estudos literários feministas.

Discutir sobre a literatura de autoria feminina – em suas diversas nuances – produzida no passado é de extrema importância para que compreendamos, hoje, os diversos processos excludentes por que passaram e ainda passam as mulheres na sociedade brasileira. Nesse sentido, tomando de empréstimo os questionamentos de Zahidé Muzart (2000, p. 21):

Por que estudar sempre os mesmos? Por que trilhar os mesmos caminhos? Como saber se elas eram boas se ninguém as leu? E como saber se existiram se ninguém as cita nas histórias da literatura? (MUZART, 2000, p. 21)

é que se faz mister tornar as escritoras do século XIX conhecidas, lidas, para que o apagamento sofrido por elas não se perpetue com o tempo a ponto de torná-las invisíveis novamente.

Nesse ínterim, outro importante projeto desenvolvido por Zahidé Muzart foi a coletânea *Escritoras brasileiras do século XIX*, que se constitui em um acervo de riqueza incalculável para as futuras pesquisas sobre literatura de autoria feminina, visto que ela possibilitou o conhecimento, por parte de estudantes e da comunidade em geral,

acerca da existência de diversos nomes femininos que atuaram na produção literária nacional, o que permite que façamos uma revisão do cânone vigente e possamos reescrever tais nomes na “história cultural do país”, nas palavras de Nara Araújo (2000, p. 14). Podemos dizer que obras como essas se encaixam na “tendência de uma crítica feminista interessada no estabelecimento de uma tradição literária escrita por mulheres: uma literatura própria” (*Ibidem*, p. 14).

Podemos dizer que o período oitocentista – bem como os séculos anteriores –, no Brasil, foi marcado por interdições para a mulher escritora. De acordo com Ívia Alves (2001), a própria temática a ser abordada em seus textos era uma problemática para a mulher, visto que alguns temas eram considerados “impróprios” para ela. Essa produção era considerada de menor qualidade e, por isso, não conseguia a notoriedade alcançada pela literatura de autoria masculina. Conforme afirma Virgínia Woolf (2014, p. 78):

A indiferença do mundo [...], não era, no caso dela, indiferença, mas hostilidade. O mundo não dizia a ela, como dizia a eles: “Escreva se quiser, não faz diferença para mim”. O mundo dizia, gargalhando: “Escrever? O que há de bom na sua escrita?” (WOOLF, 2014, p. 78).

Sobre a valorização de um tipo de obra em detrimento de outra, Roberto Reis (1992) afirma que definir uma obra como tendo qualidade suficiente para se tornar canônica envolve a existência de uma autoridade dotada de poder para tal. O cânone literário, portanto, reforça as “fronteiras culturais e barreiras sociais, estabelecendo privilégios e recalques no interior da sociedade” (REIS, 1992, p. 72). Sendo assim, a inserção de textos escritos por mulheres no cânone é rara, o que reforça o alargamento das diferenças e perpetua o caráter de dominação existente nessas escolhas.

Nesse sentido, Zahidé Muzart (2000) aborda a questão do cânone literário como um tópico de discussão feminista, ressaltando uma espécie de exclusão quando, em algumas obras sobre a história literária, foram inseridos nomes femininos, mas separando-os das demais obras de autoria masculina, através de seção específica para abordar o texto escrito por mulheres, o que demonstra uma desvalorização dessa escrita.

Sobre os critérios de valor atribuídos à obra literária, Antoine Compagnon (1999, p. 33) afirma que “identificar a literatura com o valor literário (os grandes escritores) é, ao mesmo tempo, negar (de fato e de

direito) o valor do resto dos romances, dramas e poemas, e, de modo mais geral, de outros gêneros de verso e prosa”. Isso porque “todo julgamento de valor repousa num atestado de exclusão. Dizer que um texto é literário subentende sempre que um outro não é” (*Ibidem*).

Portanto, o fato de termos um grande número de escritores conhecidos, lidos e divulgados, em detrimento do número reduzido de mulheres escritoras inseridas nessas listas diz muito sobre quem eram as vozes autorizadas a atribuir valor ao texto literário e quais eram os critérios utilizados para isso. Ainda de acordo com o crítico, “o critério de valor que inclui tal texto não é, em si mesmo, literário nem teórico, mas ético, social e ideológico, de qualquer forma extraliterário” (COMPAGNON, 1999, p. 34). De acordo com Heloisa Buarque de Hollanda:

Um aspecto que merece atenção neste impulso feminino recorrente de organização do trabalho e da prática das mulheres é, sem dúvida, a reivindicação, para si, do “direito de classificar”, ou seja, de intervir na própria lógica estrutural da constituição do cânone literário, cujos critérios de exclusão e inclusão, de valor e legitimidade, são dados tidos como “naturais” e determinados por uma tradição histórica milenar e inquestionável (HOLLANDA, 1993, p. 14).

Pode-se perceber, nestas obras pioneiras da prática da crítica feminina, o eixo central da preocupação com a lógica do “silenciamento” na construção da série literária, marcando uma tendência, de claro acento político, em denunciar e tentar romper com a estigmatização da presença feminina na literatura. A idéia de “recuperar uma presença” pode ser observada nas introduções destes trabalhos, pela insistência na procura de fotografias, desenhos ou ilustrações, marcas sempre desejadas e raramente reconstruídas. (HOLLANDA, 1993, p. 15-16).

E essa reivindicação surge, muitas vezes, materializada na forma de dicionários, os quais são organizados por ensaístas com o objetivo de incluir as mulheres que tiveram produção significativa nos âmbitos literário e crítico, mas que não aparecem nas coletâneas organizadas por escritores brasileiros. Uma das pioneiras nessa área foi Inês Sabino, com sua obra *Mulheres ilustres do Brasil* (1899), que lista diversas mulheres que atuaram de forma marcante em várias áreas da sociedade, incluindo o universo literário – obra esta que, como já foi mencionado anteriormente, veio a público novamente graças à publicação da Editora Mulheres. No século XX surgiram projetos

parecidos, como a coletânea *Escritoras brasileiras do século XIX* (2000) e seus volumes posteriores, organizados por Zahidé Lupinacci Muzart, *Ensaístas Brasileiras* (1993), de Heloisa Buarque de Hollanda e Lúcia Nascimento Araújo e outros.

Conforme salienta Hollanda (1993), esse trabalho de junção, em uma obra, de nomes femininos que se inscreveram nas letras do Brasil configura-se como um desvio à lógica excludente da formação do cânone, delegando à “pena” de uma mulher o poder de também inserir sua própria lista de escritoras para fazer parte da história da literatura, mas que não foram contempladas na “lista” elaborada pelos legitimadores hegemônicos, as vozes autorizadas para tal.

Segundo Rita Terezinha Schmidt (2019), a identidade nacional nos termos culturais foi construída por meio de violência tanto simbólica quanto institucional, e a forma como a literatura de autoria feminina do século XIX foi invisibilizada demonstra o quão grande era esse poder simbólico de delimitar o que se consistia como nação. Prova disso é que tal período foi marcado, no Brasil, pela busca por uma literatura própria, que exaltasse as características locais em vez de seguir os padrões europeus, conforme menciona Antonio Candido (2002), que disserta sobre o Romantismo no Brasil e cita apenas nomes de intelectuais e escritores masculinos, ignorando que houve mulheres que escreveram e publicaram no mesmo período.

A respeito desse contexto, Schmidt (2019, p. 72) afirma que “o movimento de resgate de obras de autoria feminina chegou para romper o monólogo masculino”, pois “o processo de desconstrução da nacionalidade implica reconhecer textos marginalizados em razão da diferença de gênero, raça e classe social” (*Ibidem*, p. 73). Ainda de acordo com a ensaísta, talvez o motivo pelo qual a mulher tenha sido excluída da historiografia literária no Brasil possua relação com a noção de que, ao incluí-la, fosse questionada

a matriz ideológica do paradigma universalista que informou o princípio do nacionalismo brasileiro, responsável pela constelação hegemônica de forças políticas, sociais e culturais presentes na formação e no desenvolvimento da nação como narração. (SCHMIDT, 2019, p. 79).

Ou seja, seria posta em debate a ideia vigente de nação, que se configurava como homogênea e, por isso, excludente, já que não incluía a diferença.

Sobre a perspectiva teórica feminista atual, Maria Odila Dias (2019, p. 104) afirma que “o estudo das relações de gênero caminha para documentar as diferenças culturais, dando-lhes nuances, de modo que um dia, eventualmente transformadas, possam se aproximar”. Isso porque a exclusão e a subjugação sofridas pelas mulheres ao longo do tempo já são um assunto bastante discutido pelas teóricas feministas até então. Dessa forma,

Os estudos feministas propõem uma redefinição dos processos de subjetividade, uma crítica ao conceito de identidade, assim como ao conceito da própria racionalidade no mundo contemporâneo, que se volta para o passado. (DIAS, 2019, p. 105).

Portanto, criticar o que se considera universal é um dos métodos teóricos feministas contemporâneos, bem como evidenciar os momentos de resistência vivenciados pelas mulheres no processo de luta contra a dominação masculina.

Uma das formas encontradas pelas mulheres ao longo dos séculos passados para desafiar a lógica excludente em que viviam foi através da escrita, seja ela literária, reivindicatória ou de ambas as formas. Sobre isso, Norma Telles (2015, p. 22) salienta que, no mundo Ocidental, elas “procuraram desvendar sua própria história refletindo sobre gênero, tradição, inovação” antes mesmo de serem organizados os grupos feministas. Telles (2015) menciona vários nomes importantes – europeus e brasileiros – nesse processo de luta contra as formas de cerceamento que às mulheres eram impostas, como o impedimento de acesso à educação superior e à independência financeira, sendo elas pioneiras na luta feminista. A pesquisadora cita Nísia Floresta como uma das precursoras, no Brasil, na luta pela igualdade educacional e de acesso à escrita no século XIX. Há menção também a Júlia Lopes de Almeida, Narcisa Amália, Gilka Machado e Maria Benedita Borman, as quais usaram a escrita para questionar os papéis ocupados pela mulher na sociedade ocidental, sempre em desvantagem em relação às oportunidades oferecidas ao sexo oposto.

Trazendo essas referências para a contemporaneidade, entendemos a importância de se discutir o legado dessas mulheres que ousaram desafiar o discurso hegemônico e lutar por melhores condições para o gênero feminino, contribuindo para que, hoje, o feminismo tenha se consolidado como uma vertente crítica de estudo, apesar de ainda não ter alcançado a igualdade plena de direitos entre os gêneros.

Nesse contexto, evidenciamos a importância de Zahidé Muzart, uma pesquisadora do campo crítico literário feminista, que, além de ter discutido sobre a condição da mulher na sociedade, preocupou-se em trazer à tona os escritos de autoria feminina do século XIX, que foram postos à margem da historiografia literária, em detrimento de toda a contribuição deixada por aquelas que quebraram o silêncio e ousaram lançar suas ideias sobre o papel.

A respeito da produção literária de autoria feminina no passado, embora haja bastante bibliografia já sendo consolidada, como dissertações de mestrado e teses de doutorado que abordam obras e escritoras dos séculos anteriores – graças a pesquisadoras que deram início a esse trabalho de recuperação daquilo que foi escrito e publicado por inúmeras mulheres –, ainda há um enorme apagamento dessas obras que são difíceis de serem localizadas, tal qual as informações biográficas de suas autoras. Sobre isso, Zahidé Muzart (1996, p. 287) desabafa: “Se existem menções em livros [...], ainda assim os textos não são mais encontráveis”.

Mesmo nesse contexto de apagamento ainda vigente, não podemos negar os avanços já alcançados em relação à tentativa de dar visibilidade a essa produção do passado. De acordo com Simone Pereira Schmidt (2009), a crítica feminista tem logrado grandes êxitos no Brasil, a despeito das inúmeras oposições enfrentadas. Segundo Schmidt (2009), as estudiosas que buscaram resgatar as obras escritas por mulheres foram responsáveis pelo crescimento da temática feminista na crítica brasileira, não só pela divulgação do resultado de suas pesquisas, mas também pela visibilidade proporcionada por sua divulgação nos ambientes acadêmico e cultural.

Aqui reiteramos a relevância da coletânea *Escritoras brasileiras do século XIX* por fazer uma “abordagem crítico-analítica”, nas palavras de Muzart (1999), de cada uma das mulheres nela inseridas, compondo artigos críticos, juntamente com informações biográficas, trechos de obras literárias e análises realizadas por outras/os estudiosas/os, acompanhados de suas fontes.

Um fator que também merece atenção diz respeito à forma como foi constituída a coletânea sobre mulheres que escreveram no século XIX e a rede de colaboração de que formou. Segundo Muzart (1999), como o grupo era composto por mulheres de diversas regiões do país e não havia recursos para os deslocamentos, elas se reuniam durante a participação em congressos de literatura e eventos do GT (Grupo de

Trabalho) “A mulher na literatura”, a fim de discutirem o andamento da pesquisa e decidirem questões metodológicas. Nesse processo, estabeleceram uma “rede de sororidade”, como afirma a ensaísta, com o intuito de trocarem artigos entre si, relacionados tanto às literatas quanto às reflexões de cunho teórico, além de informações que fossem descobrindo acerca das autoras em análise.

Aqui abro um parêntese para salientar que essa rede obteve certo êxito, já que seu legado chegou até mim quando eu escrevia minha dissertação sobre Inês Sabino e fui orientada pela professora Maria da Conceição P. Araújo, que participou do terceiro volume da coletânea *Escritoras brasileiras do século XIX* (2009). Através da Editora Mulheres, tive acesso a uma parte da obra de Sabino, escritora que me era desconhecida até então. Naquele momento eu conheci o trabalho de Muzart e fiquei me perguntando como uma iniciativa dessa magnitude não havia chegado ao meu conhecimento anteriormente. As respostas podem ser diversas, mas uma das soluções para essa problemática é fazer circular os resultados já alcançados, como já vem sendo feito pelas estudiosas ao redor do país, que se empenham em passar adiante o legado de Zahidé Muzart. Quem sabe um dia não será possível estudar na academia as escritoras trazidas por essas pesquisadoras, sem necessariamente tratar de literatura de autoria feminina, mas como integrantes da literatura brasileira?

Apesar de todas essas conquistas e do importante avanço já mencionado, ainda resta o desafio elucidado por Simone Pereira Schmidt e Tânia Regina Oliveira Ramos (2000), que é o de reescrever e ler de outra maneira a história da literatura brasileira oitocentista, bem como toda a base historiográfica do século XX, ou seja, deve haver uma reavaliação do que é considerado como referência nos estudos literários sobre quem faz parte da literatura brasileira. E tal desafio também consiste em abrir caminhos para a compreensão da literatura romântica e do contexto sociocultural do século XIX, para que se consiga inserir as autoras em seu tempo e não a partir da leitura dos valores e costumes de hoje. Sendo assim, o estudo aprofundado sobre Zahidé Muzart, em suas características, projetos e realizações (editora, publicações, ligações intelectuais nacionais e internacionais, etc.), pode demonstrar uma vontade intelectual cuja energia é passível de ser identificada e enfatizada em prol do prosseguimento de tais iniciativas.

Eneida Souza (2002, p. 105), em *Crítica cult*, aborda o estado da crítica literária no Brasil contemporâneo e pontua que seus intérpretes

devem ter cautela devido à “abertura teórica” que foi estabelecida, que resultou no enfraquecimento dos “limites entre os territórios disciplinares, provocando o questionamento dos lugares produtores de saber, assim como dos conceitos operatórios responsáveis pela produção de paradigmas e de metodologias críticas”.

Na esfera dos estudos de gênero, devemos ter em mente que tais mudanças mencionadas por Souza (2002) foram positivas no sentido de possibilitar o questionamento de injustiças provocadas no passado e que se refletem ainda hoje. Um exemplo disso são as produções de autoras do século XIX e de períodos anteriores que são, em sua maioria, desconhecidas do público e cujos escritos são praticamente inacessíveis por diversas razões, como exemplares de obras esgotados e não relançados, perda de acervos devido à morte de tais escritoras (quando a família não dava a devida importância ao trabalho realizado), materiais espalhados em instituições pelo país e que são de difícil localização, etc.

Para Muzart interessava mais analisar o conjunto em que o texto literário estava inserido, seu contexto histórico, os processos de produção, a realidade vivida por suas autoras, as interdições sofridas e ultrapassadas por elas. Enfim, a herança deixada por essa pesquisadora diz respeito à valorização dos aspectos biográficos a fim de alcançar melhor entendimento da matéria artística. Sobre isso, Souza (2002, p. 105) afirma que

A crítica biográfica, ao escolher tanto a produção ficcional quanto a documental do autor – correspondência, depoimentos, ensaios, crítica – desloca o lugar exclusivo da literatura como *corpus* de análise e expande o feixe de relações culturais. (SOUZA, 2002, p. 105).

Conforme menciona Souza (*Ibidem*), o surgimento de discussões consideradas exteriores à literatura, a exemplo do gênero biográfico, provoca o que ela chama de “democratização dos discursos” no modo de pensar atual.

Em se tratando da literatura de autoria feminina, fica evidente que o apagamento de muitos nomes da historiografia literária não se deu de modo aleatório, mas intencional. Portanto, de acordo com Maria da Conceição P. Araújo,

A recuperação da literatura do passado, escrita por mulheres, implica uma necessidade de reconstituir a memória de um tempo

e de uma história que foram velados para redescobrir o ontem e compreender a vivência do hoje. (ARAÚJO, 2008, p. 42).

No campo da memória, Aleida Assmann (2011), em *Espaços da Recordação: Formas e transformações da memória cultural*, aborda as diversas facetas da memória e os recursos usados para a sua preservação culturalmente, dentre outros aspectos. No capítulo “Corpo”, a autora cita *Hamlet*, de Shakespeare, relacionando a escrita como metáfora para representar a memória, quando a personagem Hamlet exterioriza seu eu interior em um caderno, que funciona como suporte para registrar suas memórias. Assim, temos o ato de lembrar transformado em escrita, materializado no papel.

Trazendo outra grande personalidade como referência, Assmann (2011, p. 265) discorre sobre a confiabilidade da memória e faz alusão a Nietzsche, que

associou à memória não apenas o problema da armazenagem, mas também o da fixação de um presente constante. O que será confiado à memória precisa não apenas manter-se indelevelmente inesquecível, mas também permanentemente presente. (ASSMANN, 2011, p. 265).

Desse modo, conforme salienta Assmann (*Ibidem*, p. 265), a ideia de que a memória necessita estar permanentemente ligada ao presente contraria a noção de recordação, que advém de “intervalos de não presença”. Sobre isso, pensamos que as obras de autoria feminina escritas no século XIX não devem simplesmente ser recordadas em um ou outro trabalho acadêmico. Elas necessitam, de fato, estar inseridas na História, grafadas nos livros e manuais de literatura brasileira, desfazendo o apagamento por muito tempo exercido pelo discurso dominante, conforme o desejo de Zahidé Muzart.

A esse respeito, podemos associar o que disse Michael Pollak (1992), em *Memória e identidade social*, sobre a memória coletiva como sendo algo construído, forjado. Para isso, ele cita a escolha das datas oficiais de um país – feriados que comemoram algum acontecimento marcante ou homenagem a uma figura pública, por exemplo –, as quais são sempre selecionadas conforme algum ponto de vista político. E essa escolha implica a exclusão de outras datas também importantes. Isso significa que é possível selecionar aquilo que será lembrado pelas pessoas, do mesmo modo que o discurso hegemônico

selecionou obras e autores que deveriam ser lembrados como integrantes da história da literatura brasileira, inserindo-os em materiais escritos, excluindo, portanto, a maioria das escritoras do século XIX.

A partir da perspectiva de documento como monumento, Jacques Le Goff (1990) atribui à memória a função de armazenar informações passadas e à linguagem a possibilidade de armazenar essa memória, mencionando que, com o surgimento da escrita, a memória coletiva pôde ser preservada através dos monumentos e dos documentos. Logo, tal acontecimento proporcionou a preservação da memória dos povos ao redor do mundo, bem como possibilitou que as pessoas, sobretudo pesquisadores, tivessem acesso a documentos e registros acerca de seus objetos de estudo, criando suportes para comprovação ou aprofundamento de teses.

A respeito do poder daquilo que está escrito, Assmann (2011, p. 280) cita o pensamento de Jean-François Lyotard acerca da escrita como suporte contra o esquecimento. Porém, se é verdade que a memória pode ser preservada por meio da escrita, o contrário também é possível, pois, segundo Lyotard, “o que está escrito também pode voltar a ser desarranjado e apagado; o que, em contraste, nunca recebeu a forma de um signo, de um símbolo capaz de recordar, por isso mesmo também não pode ser negado ou esquecido”. Isso porque o filósofo francês defende que não é possível apagar aquilo que não está representado em nenhuma forma material.

Portanto, pensar a escrita como mecanismo contra o esquecimento é uma via de mão dupla. Por um lado, o que Zahidé Muzart fez, ao longo de sua trajetória na pesquisa, foi buscar os escritos das autoras do século XIX, bem como informações sobre suas biografias, a fim de trazê-los para a contemporaneidade e possibilitar que mais pessoas tenham conhecimento sobre elas, culminando, por exemplo, na reedição de obras dessas escritoras através da Editora Mulheres. Por outro, o fato de ter havido mulheres que escreveram no passado e deixaram obras publicadas não as impediu que fossem deixadas de lado, apagadas da historiografia literária. Inclusive as próprias obras, como a coletânea organizada por Muzart e citada aqui, são de difícil acesso. Por fim, tal apagamento corrobora com o que Lyotard defende sobre a escrita como ação insuficiente para preservação da memória. E é por esse motivo que outras estratégias devem ser utilizadas para valorizar o legado dessas literatas, como é o caso da rede de colaboração dirigida por Muzart, que merece ter uma continuação.

Referências

- ALVES, Ívia. Suaves, mas resistentes. In: CUNHA, Helena Parente (et al) (org.). *Desafiando o Cânone (2): ecos de vozes femininas na literatura brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2001, p. 11-19.
- ARAÚJO, Maria Da Conceição Pinheiro. *Tramas femininas na imprensa do século XIX: Tessituras de Inês Sabino e Délia*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2008.
- ARAÚJO, Nara. Do vazio ao silêncio. In: MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX: antologia*. 2. ed. rev., vol. I. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000, p. 13-16.
- ASSMANN, Aleida. Corpo. In: ASSMANN, Aleida. *Espaços da Recordação: Formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: EdUnicamp, 2011, p. 259-316.
- CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas/FFLCH / SP, 2002.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Novas subjetividades na pesquisa histórica feminista: uma hermenêutica das diferenças. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Em busca de novos caminhos críticos (Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto)*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- HELLMANN, Risolete Maria. Crítica literária feminista: o legado de Zahidé Muzart. *Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos)*, Florianópolis, 2017, ISSN 2179-510X. Disponível em: <http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499448124_ARQUIVO_RISOLETE-MARIAHELLMANN.pdf>. Acesso em: 20 de out. de 2020.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. O que querem os dicionários? In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de; ARAUJO, Lucia Nascimento. *Ensaístas brasileiras*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p. 13-34.
- KARAM, Sergio; RIBEIRO, Ana Elisa. Editora Mulheres, Zahidé Muzart e um caso relevante de edição de livros no Brasil. *Letrônica*, Porto Alegre, v. 13, n. 1, p. 1-18, jan.-mar. 2020.

- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Bernardo Leitão [et al] (Trad.). Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*: antologia. vol. III. Florianópolis: Editora Mulheres: CNPq, 2009.
- MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*: antologia. vol. II. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*: antologia. 2. ed. vol. I. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. Mulheres do século XIX: história de um projeto In: REIS, Livia de Freitas; VIANNA, Lucia Helena; PORTO, Maria Bernadette (Org.). *Mulher e literatura*. Niterói, RJ: EDUFF, 1999, p. 788-791.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. O romance feminino no Brasil – Século XIX. In: DUARTE, Constância Lima (Org.). *Boletim no GT: A mulher na literatura* nº 6. UFRN: CCHLA/PPGEL, 1996, p. 287-303.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. Pedantes e *bas-bleus*: história de uma pesquisa. In: MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*: antologia. 2. ed. rev., vol. I. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000, p. 17-29.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>>. Acesso em: 25 de abril de 2021.
- REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luis (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 65-92.
- SABINO, Inês. *Mulheres Illustres do Brazil*. Edição fac-similar. Florianópolis: Editora das Mulheres, 1996.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. Na literatura, mulheres que reescrevem a nação. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Algumas histórias sobre o feminismo no Brasil* (Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- SCHMIDT, Simone P.. *Em memória de Zahidé Muzart*. Disponível em: <https://literatura.posgrad.ufsc.br/2015/10/29/em-memoria-de-zahide-muzart/>. Acesso em: 09 de set. de 2021.
- SCHMIDT, Simone Pereira. Longa vida ao trabalho contra a morte e o esquecimento. In: MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *Escritoras*

- brasileiras do século XIX: antologia*. Vol. III. Florianópolis: Editora Mulheres: CNPq, 2009, p. 13-17.
- SCHMIDT, Simone Pereira; RAMOS, T. R. O. Num saquinho de cetim: escritoras brasileiras do século XIX. *In: VIII Seminário Nacional Mulher e Literatura*, 2000, Salvador. VIII Seminário Nacional Mulher e Literatura. Salvador: Quarteto Editora, 2000.
- SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. *In: SOUZA, Eneida Maria de. Crítica cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002, p. 105-113.
- TELLES, Norma. Autor+a. *In: JOBIM, José Luis (org.). Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 45-63.
- TELLES, Norma. Outras palavras. *In: Feminismos: Modos de pensar, modos de fazer. Revista de História da Biblioteca Nacional*, ano 10, n. 113, fev. 2015.
- WOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. 1. ed. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

A leitura além das palavras: a literatura culinária na recepção cultural do sujeito

Laís Conceição Portela (UNEB)¹

Introdução

A leitura representa parte da prática de uma sociedade, resultante de um contexto de produto e de produção, fornecendo conhecimentos e rastros que nenhuma outra forma de comunicação poderia fornecer, isso porque o poder literário de se relacionar com leitor torna o ato de ler uma prática única (PESAVENTO, 2006). Por sua vez, a leitura se envolve com o contexto social do autor e do sujeito leitor, que toma para si identificações, representações e ideologias. Antonio Candido aborda a escrita literária com o meio social, através do livro *Literatura e Sociedade: Estudos da Teoria e História Literária* (1965), e afirma que elementos externos, sociais, culturais e linguísticos interagem com a construção das obras literárias.

O envolvimento da obra com o social cria um diálogo entre texto, autor e leitor que é discutido por pensadores, desde Roland Barthes a Alberto Manguel. Ambos expressam a importância desta trindade, seja de forma filosófica ou em crítica literária, ela é definida como fundamental no processo interativo da obra. Dentro da sociedade, o leitor tem poder na construção dos significados da leitura, segundo Ellen Borges (2016), as relações entre o texto, o contexto e o leitor são práticas discursivas que formam diálogos produzidos e compreendidos a partir de um contexto específico.

Reconhecendo as características expostas por Jorge Amado na construção de seus personagens, ligados à culinária regional, observa-se uma intertextualidade com a historiografia do território. Na tentativa de compreender esses sentidos, busca-se analisar a relação do autor, a partir da cozinha literária de suas obras, com o sociocultural do sujeito do território. Deste modo, o trabalho discorrerá sobre o sujeito personificado, através da cozinha literária de Amado, a fim

1. Graduada em Gastronomia (UFBA), Especializada em História e Cultura Afro-brasileira (UNIFAHE), Mestranda em Estudo de Linguagens (UNEB). Este trabalho é derivado do projeto de pesquisa do mestrado.

de compreender como se dá a interação, entre a literatura e a sociedade, exposta nas obras. No *corpus* investigativo foram selecionados textos que expressassem a literatura e a alimentação junto a obras que demarquem a interação entre autor, texto e leitor paralelamente à teoria da recepção do sujeito sociocultural.

As reflexões sobre os aspectos sociais da alimentação apoiaram-se nos estudos antropológicos contemporâneos, além de estudos sociológicos sobre gastronomia, literatura e a própria cozinha literária encontrada. A análise dos conteúdos apoiou-se em investigação orientada sobre as narrativas de Jorge e o contexto alimentar utilizando a obra de Paloma Amado “*A Comida Baiana de Jorge Amado ou O livro da Cozinha de Pedro Arcanjo com as Merendas de Dona Flor (2014)*”, que reúne as receitas presentes nas vinte e sete obras do autor, essas cheias de memórias e ingredientes da Bahia, desde a região cacauceira até o litoral soteropolitano, contendo contextos, histórias e contextualizações do autor, das personagens e dos alimentos.

Entre palavras, cozinha e cultura

O texto em diálogo com o sujeito social

Talvez, entre muitas posturas, rituais, objetos e manifestações artísticas criadas pelo homem, a relação que permeia o leitor, a leitura, o livro e a literatura contemham, por meio de um desenvolvimento do saber do mundo, partes que atravessam desde a essência do sagrado até o fetiche do que se pode ser palpável nas mãos desse homem. (TRAGINO, 2013, p. 24).

O ato de ler como percepção de significados é argumentado em diversas pautas pelas ciências sociais, humanas e da saúde. As psicólogas Sandra Patrícia e Maria das Graças (2005), afirmam a importância de perceber um texto além do código escrito, principalmente quando o sujeito ainda está nos primeiros contatos com a leitura. Ambas defendem que o livro precisa ser compreendido como uma manifestação social. A leitura deve ser amplificada em todos os contextos e linguagens, formando um leitor que possa interagir com o texto e além do texto.

Borges (2016), discorreu, em sua pesquisa, sobre a relação do sujeito com a leitura através da comunicação, afirmando que o sujeito

social interage com o texto pela diversidade dos contextos presente no processo de sociabilidade. O contato com livros (literários ou não), receitas, propagandas e outros, seja em forma escrita, auditiva ou sincrética são meios de informação que constituem a leitura individual e específica de cada leitor, que apesar de ser própria ocorre de forma social por toda interatividade mediada pela comunicação.

Essa perspectiva de interação do leitor com o texto, e consequentemente com o autor, constitui-se através de uma inter-relação, dentro de um processo sócio-histórico que resulta em um diálogo do leitor com o mundo (ALMEIDA JR, 2008), tornando receptivo ao contexto ali explorado e muitas vezes provocando a ruptura do autor-texto e enfatizando a interação texto-leitor. Nota-se, assim, que a receptividade do leitor com o texto está diretamente ligada aos estudos e discursos da relação tríade e seu espelhamento com a sociedade.

Na tentativa de definir e compreender essas estruturas literárias, teóricos escritores, filósofos e historiadores exploraram definições e conceitos a fim de compreender a teoria da recepção que formava o sujeito-leitor. Wolfgang Iser, cofundador da teoria, definiu o receptor como o leitor implícito, um receptor textual composto de meio social e sendo um indicador que aponta as marcas do texto, enquanto Roger Chartier explorou esse receptor em uma forma histórica, buscando compreender o texto como um objeto cultural deixado pelo autor para este sujeito (TRAGINO, 2013).

Esse diálogo gerado entre o texto e o leitor está ligado ao desenvolvimento do sujeito, traçado de consciência e experiências próprias, mas que mantém uma relação estreita com as suas estruturas históricas e culturais, onde a literatura é presente, sistematicamente, através do imaginário, do conhecimento sócio-histórico e da construção de saber. Os escritores literários brasileiros, em sua parte, esboçaram o Brasil como um processo transcultural em torno das nações colonizadoras e dos povos colonizados em narrativas que possibilitaram aprofundar-nos em histórias que ilustraram aspectos da transculturação como o sincretismo e a mestiçagem, instituindo um outro olhar ao território. encontrados desde Machado de Assis a Jorge Amado – este que se tornou um dos destaques acerca das características do negro baiano e de seu processo transcultural (GOULART, 2016; ABDALA JUNIOR, 2012; SOUZA, 2018).

Compreendendo esta relação, observa-se a interação proposta nas escritas de Jorge Amado repleta de diversidade, história e

sociabilidade, seja a partir dos personagens, das características históricas ou no diálogo do autor com o leitor, permeando detalhes de seu texto na tentativa de receptionar a cultura baiana.

Jorge Amado na recepção e expressão social

Apesar de atualmente as obras amadianas terem um posto canônico, nas primeiras publicações, a recepção dos críticos nem sempre o favoreceu. Em busca da razão por tanta polaridade, Ivya Alves (2016), se debruçou na tentativa de entender as controvérsias críticas e como essas percepções contribuiriam para o futuro – “*presente*” – das obras do autor. Em seu percurso bibliográfico, a autora observou como a recepção das obras de Jorge Amado, inicialmente, fundiu-se com o ficcional e o humorístico de pouca credibilidade e sem homogeneidade. Jorge Amado, por sua vez, se faz um conhecido por expor a cultura negra em suas obras, contestando a conformidade histórica e abrindo espaço para refletir sobre a formação do povo brasileiro a partir do povo baiano, indo além de uma tradicionalidade ocidental que regia a cultura literária.

Nascido em agosto de 1912, na cidade de Itabuna, sul da Bahia, Jorge Leal Amado de Faria, conhecido também como Jorge Amado, buscou representar o estado e seus costumes através dos enredos romancistas. No entanto, a partir dos mesmos, o autor buscou também a denúncia social, demonstrando a miséria e os efeitos das políticas de repressão ao povo negro-baiano. Suas obras tiveram adaptações para o campo cinematográfico e foram traduzidas para mais de 50 países (MASCARENHAS, 2011; GOLDSTEIN, SCHWARCZ, 2009).

Alcançar as narrativas de Jorge Amado só foi possível quando a crítica literária central se posicionou paralelamente à antropologia social e à cultura brasileira, conectando-se com a historiografia entre os anos 70/80. Entretanto, as avaliações de grande massa das obras encontravam-se em espaços menos imediatistas, abordando perspectivas além da ficção, com discursos orais das camadas populares locais, capazes de abordar novas interpretações isolando a crítica hegemônica e posicionando o autor com o contexto sócio-histórico do país (ALVES, 2016).

O processo estético de recepção do autor foi turbulento na tentativa de descrever a cultura através da literatura, antecipando a promoção

de diálogos sobre a representação de seus personagens com a estrutura social brasileira. Personagens estes que, no campo da pesquisa, ainda geram leituras e discursos centrais sobre as expressões presentes nas narrativas. Numa tentativa de expressar a cultura baiana, diferenciando-a das demais regiões brasileiras, Jorge Amado recorreu a representações altamente líricas e à construção de estereótipos – atualmente revistos pelos estudos sociológicos –, conferindo alegrias à população, com celebrações festivas e religiosas, além das lutas políticas como forma de posicionar os personagens no contexto histórico (ALVES, 2016; BATISTA, 2015).

Apesar da emersão estética caracterizada por um povo marginalizado, negro-baiano, saído da escravidão e em processo de construção de espaços, os personagens de Amado caracterizaram historicamente muito além. O autor trouxe como conto da história do povo seus costumes, a geografia da cidade, o sincretismo e a comida que são pontuados impregnando a cultura baiana, partindo de características da região Sul até o litoral de Salvador, de tal forma que os aspectos culturais se faziam tão vivos quanto os próprios personagens, que se envolviam com as histórias contadas na infância de Jorge e passada por gerações. Seguindo a linha tênue entre a ficção autoral e as histórias orais, o autor toma a cultura popular e a retorna como literatura (SALAH, 2008; BATISTA, 2015).

Sobre as questões entre ficção e realidade e o seu relacionamento com o povo presente em seu enredo, ele responde:

Como pensar em recriar a vida por ouvir dizer? Como falar desse país da Bahia, desse povo mestiço e antigo, forjado em longa e difícil caminhada, num caldeirão de misturas, como falar dessa cidade [...] onde as culturas se amalgamaram, as cores se confundiram para criar uma nova cor, inédita, onde nações se misturaram num leito de amor sem medidas, como escrever sobre a vida ardente e mágica da Bahia sem ser parte integrante dessa vida, como? (AMADO, 2003, citado por Mascarenhas, 2011, p. 110).

A cozinha literária como reflexo cultural

Já pontuava Antônio de Pádua (2019, p. 123): “Apesar de aparentemente novo, o tema da culinária na literatura já foi trabalhado em livros e artigos que estreitam os laços entre esses dois campos de

conhecimento, seja pela produção, mercado ou recepção (...). Segundo Chartier (1990), representação é um conjunto de práticas que constroem a percepção característica de um indivíduo, características essas que auxiliam na identificação cultural do sujeito. Entretanto, para compreender as práticas de representação de uma cultura, é preciso identificar as significações, os sentidos e os valores históricos presentes no indivíduo ou no grupo, pois a cultura exprime, na sociedade, o investimento de conhecimentos sem delimitações de conceitos (ENEIDA, 2009).

A identidade, no ponto de vista das ciências sociais, é a conexão do mundo subjetivo de um indivíduo com o mundo social, resultando em valores culturais e no sentimento de pertencimento (HALL, 2006). A comida, no entanto, reflete a autenticidade de uma cultura; a comensalidade, a preparação e os ingredientes identificam a comunidade que o faz, significando a subjetividade do sujeito ali inserido, logo, a alimentação torna-se um conjunto de conhecimentos identitários, como pode ser reafirmado por Rochetti e Muller (2016).

A alimentação, por sua vez, não se delimita, assim como a literatura também não, ambas interagem entre si na tradição brasileira. Na literatura a cozinha foi disseminada em diversas obras, Michele Medeiros *et al* (2017), no *Atlas Culinário da Literatura Brasileira: Alimentação e Cultura*, confirma como a cozinha literária é abordada por vários cânones, de tal forma que seus aspectos naturais são compreendidos através do recorte geográfico e histórico. Ao analisar o mapeamento de autores, é notório como as obras e as regiões na pesquisa apresentam o reflexo da literatura junto à culinária na formação sociocultural do Brasil.

A partir disso observa-se que a cozinha literária se funde no que diz respeito à construção de personagens e aspectos humanos, tanto físicos como subjetivos, uma vez que se alimentar faz parte da rotina humana e torna o “pacto ficcional”, como diz Katarina (2016, p. 9), mais próximo do leitor. O autor Jorge Amado, por sua vez, é uma das grandes referências na promoção da gastronomia na literatura, não só na expressiva cozinha de sabores, mas na expressão social da cozinha de saberes da Bahia. Repleta de identidade, religião e afro-baianidade, tanto na formação de seus personagens como na intertextualidade cultural com o leitor.

A cozinha amadiana: o afeto e a memória na recepção social

Apesar dos estereótipos das obras de Jorge Amado colocarem a representação narrativa do autor em revisão diante de estudos sociais e culturais, a cozinha retratada em seus contos ainda se mantém paralela à construção alimentar soteropolitana. Segundo o romancista (2008 p. 12), as receitas são tão reais, fornecidas por amigas, que garantem resultados culinários regionais com ingredientes e medidas certeiras ao paladar.

No livro *A Comida Baiana de Jorge Amado ou O livro da Cozinha de Pedro Arcanjo com as Merendas de Dona Flor* (2014), reúnem-se receitas presentes nas vinte e sete obras do autor, essas cheias de memórias e ingredientes da Bahia, desde a região cacaueteira até o litoral soteropolitano. É descrito por Rita Lobo (2014, p. 12) na apresentação da obra que o livro descreve superstições e segredos culinários baseados na oralidade de quem cozinha com muito sincretismo e herança cultural.

A grande diversidade de informações presentes nas obras de Jorge Amado, referente à alimentação, renderia, segundo Paloma (2014, p. 21), uma pesquisa rigorosa do alimento com a antropologia, a sociologia e a psicologia, dialogando com as relações interpessoais e comportamentais. Estão presentes na obra pratos baianos não só compostos pelo dendê, mas por ingredientes do sertão e do recôncavo, tornando-a um típico livro da culinária da Bahia, com afeto e memória de personagens e cotidiano.

Imortalizada diante das obras relidas junto ao livro de receitas, a cozinha literária amadiana dialoga com religião, sedução, lugar social e manifestações culturais. Na construção da prosa culinária, Gabriela se tornou primogênita, trouxe em suas narrativas a região de Ilhéus com texturas, cores e ingredientes em uma nova dimensão e contexto, atuando diretamente na literatura de sabores, no qual o leitor se conectava diretamente com a região e com a gastronomia.

Na cozinha de Pedro Arcanjo, denominada *o manual de culinária baiana*, a relação da religião candomblecista com o alimento se torna protagonista na construção da narrativa desse personagem, expressando a interação do Orixá com o humano, quebrando os paradigmas da discriminação. Dona flor, por sua vez, é a precursora de uma externalização da cozinha literária cheia de prazer e de feminilidade, com características sobre o que comer, quando comer e como

comer de acordo com cada narrativa, cada momento, sendo ela uma verdadeira professora da culinária soteropolitana.

Considerações Finais

O livro *A Bahia de Jorge Amado* (SALAH, 2008) traz as obras do autor como o conto da história do povo, e seus costumes, a geografia da cidade, o sincretismo e a comida são pontuados impregnando a cultura baiana. De tal forma, os aspectos culturais, parecem tão vivos quanto os próprios personagens, que se envolvem com as histórias contadas na infância de Jorge e passadas por gerações. Seguindo a linha tênue entre a ficção autoral e as histórias orais, o autor toma a cultura popular e a retorna como literatura. Todos sendo o sujeito pertencente à cultura ou não, a receptividade das características locais presente na prosa gastronômica ultrapassam o texto e põe-se além de uma literatura ficcional, identificando sabores e manifestações do recôncavo aos litorais de norte a sul desse estado.

Conclui-se que dentre tantas intertextualizações com a comensalidade, o autor buscou expressar em suas narrativas uma sociedade que, mesmo não inserida em seu étnico-social, retratasse a representação histórica e cultural do processo de firmamento do sujeito afro-baiano, dialogando, assim, diretamente com a memória e com a afetividade a partir do comer na Bahia. A autopercepção do negro centralizado nas obras de Jorge Amado se tornou importante para visualizar o negro-baiano para além da escravidão, sendo um sujeito humanizado e detentor de qualidades únicas, reconhecido em outros países, etnias e culturas.

No entanto, vale ressaltar que apesar da análise do discurso ser voltada para a gastronomia e o negro fazer forte presença na literatura a partir do autor, os conceitos de mestiçagem, a sexualização na culinária “feminina” e a percepção do “*sujeito negro criado pelo branco*”² são encontrados nas obras analisadas e também retratados na citação:

2. Noção refletida por Frantz Fanon em sua obra *Pele negra máscaras brancas*, que pontua o retrato do Negro descrito pelo branco para a sociedade com recorte discriminatório e/ou racista.

Embora sob a premissa da miscigenação harmonizadora, outra é a perspectiva de Jorge Amado [no que diz respeito à relação do negro com o mundo]: são os dominados (o povo negro-mestiço) que delineiam a correnteza da vida social da Bahia. Eles são a bússola de navegação social dos sobrados e ruas da velha cidade. (BACELAR, 2008: 120, citado por ESTEVES, 2016).

Vê-se necessário o ressignificado do discurso, que se tem próximo ao imaginário colonial.

As obras do autor trouxeram características locais que viajaram o mundo e se fizeram instrumento de identidade e representação para pesquisadores e estudiosos. O uso da comida regional como personagem político, social e cultural se uniu à literatura de forma ímpar, tornando-o, assim, um autor com diálogos regionais para além do seu tempo, reafirmando Albuquerque Jr. (2009) em relação aos elementos culturais como categorias identitárias, elementos esses em que a alimentação também se faz parte na essência dessa regionalidade.

Referências

- ABDALA JÚNIOR, B. *Fronteiras múltiplas, identidades plurais: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural*. [S.l.: s.n.] Senac, 2002.
- ALBUQUERQUE JR, D. M. de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2009. 340 p.
- ALMEIDA JÚNIOR, O. F. Mediação da informação e múltiplas linguagens (2008). In: *Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência Da Informação*. São Paulo: USP edição: 9, 2008. Disponível em < <http://repositorios.questoesemrede.uff.br/repositorios/handle/123456789/1343?show=full>> Acesso em: 10 jun. 2021.
- ALVES, I. I. D. A recepção crítica dos romances de Jorge Amado. In: *Colóquio Jorge Amado - 70 Anos de Jubiabá*. 1. ed. Fundação Casa de Jorge Amado, 2006 Disponível em: < <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/19123>> Acesso em: 3 jun. 2021.
- AMADO, J. *Dona Flor e Seus dois Maridos: história moral e de amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AMADO, J. *Tenda dos milagres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AMADO, J. *Gabriela, Cravo e Canela*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. E-Book. AMADO, P. J. *A Comida Baiana de Jorge Amado*

- ou *O livro da Cozinha de Pedro Arcanjo com as Merendas de Dona Flor* / Paloma Jorge Amado. 1ª ed. São Paulo: Ed. Panelinha, 2014.
- BASTISTA, A. L. N. *Aspectos Culturais na Tradução de Tenda Dos Mi-lagres*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Bahia, Salvador, Ba, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/26340>. Acesso em: 9 jun. 2021.
- BORGES, E. V. E. Texto além das palavras: uma visão ampliada da apropriação da informação por meio de textos literários. In: *Brazilian Journal of Information Studies: Research Trends*. v.10, n. 3, p. 15-24. 2016. Disponível em: <<https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/bjis/article/view/5681>> Acesso em: 4 jun. 2021.
- CALIXTO, C. F. *Jorge Amado e a identidade nacional: diálogos políticos-culturais*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal Fluminense, RJ, 2011. Disponível em < <https://www.historia.uff.br/stricto/td/1515.pdf>> Acesso em: 3 jun. 2021.
- CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade: Estudos da Teoria e História Literária*. 13. ed. [S. l.]: Ouro Sobre Azul, 2014.
- CHARTIER, R. *A História cultural: entre práticas e representações*. – 2ª ed. – Col. Memória e sociedade. Trad. de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1990, agosto de 2019.
- CHAVES, V. M.; MEDEIROS, M.; LIMA, C. DOS S.; PEREIRA, H. C. M.; DANTAS, R. F. Atlas Culinário da Literatura Brasileira: Alimentação e Cultura. *Revista Ciência Plural*, v. 2, n. 3, p. 72-81. abr. 2017. Disponível em < <https://periodicos.ufrn.br/rcp/article/view/11056>> Acesso em: 8 jun. 2021.
- CUNHA, E. L. A Emergência da Cultura e da Crítica Cultural. In: *Cadernos De Estudos Culturais*. Campo Grande, MS. Ed. UFMS, v. 1, n. 2., 2009. Disponível em < <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/issue/view/175/123>> Acesso em: 3 jun. 2021.
- ESTEVES, F. E. de L. Conceitos e contradições em Jorge Amado. In: *Anais do XXIII Encontro Regional de História da ANPUH-SP*. Ed. ANPUH-SP, v. 1. 2016. Disponível em: <http://www.encontro2016.sp.anpuh.org/site/anaiscomplementares> Acesso em: 5 jun. 2021.
- FERREIRA, S. P. A., DIAS, M. da G. B. B. Leitor e leituras: considerações sobre gêneros textuais e construção de sentidos. In: *Rev. Psicologia: Reflexão e Crítica*. v. 18, n. 3 p. 323 – 329. dez.2005. Disponível em: < <https://www.scielo.br/j/prc/a/DHBBpyJ8ndvPkgCD-gkwcPrB/?lang=pt#>> Acesso em: 8 jun. 2021.
- GOULART, I. do C. V. A relação entre o escritor e a produção escrita

- no viés da dialogicidade e interatividade. In: *Linguística Aplicada: Multiletramento*, n. 52. jun. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/issue/view/1122/showToc> Acesso em: 8 jun. 2021.
- HALL, S. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução: Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014/ HALL, S. A *identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- KASPAR, K. B. Gastronomia e literatura na formação da identidade nacional. In: *Contextos da Alimentação*. Revista de Comportamento, Cultura e Sociedade. São Paulo: Centro Universitário Senac, v. 4, n. 2. mar. 2016.
- MASCARENHAS, A. G. S. A influência da obra de Jorge Amado nas representações sociais cacaujeira. *Espaço Acadêmico*, v. 11, p. 108-117, 2011. Disponível em <<https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/12358>>. Acesso em: 30 jun. 2021.
- PESAVENTO, S. J. História & literatura: uma velha-nova história, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [Online], Débats. jan. 2006. Disponível em: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/1560>. Acesso em: 3 jun. 2021.
- RONCHETTI, A. de G. MÜLLER, S. G. Identidade e Comida: Gastronomia Tradicional de Florianópolis Apreciada como Patrimônio Cultural Imaterial. In: *Revista Memorare.*, v. 3, n. 3, p. 37-53 set./dez. Tubarão, SC. 2016. Disponível em: <http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/memorare_grupep/article/view/4368> Acesso em: 4 jun. 2021.
- SALAH, J. *A Bahia de Jorge Amado*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2008.
- SCHWARCZ, L. M. GOLDSTEIN, I. S. (Org.) *O Universo De Jorge Amado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SILVA, A. de P. D. da. Gastronomia e Literatura ou a Receita Culinária como Ficção e Arte. *Eixo Roda*, Belo Horizonte, v. 28, n. 2, p. 123-143. 2019.
- SOUZA, L. S. de. Representações de Salvador na literatura brasileira contemporânea: por um modelo de geopoética urbana. In: *Transculturalismo e mobilidades culturais: leituras transversais das literaturas das Américas*. Org.: SOUZA, Lícia Soares de. IMBERT, Patrick. *Rev. Pontos de Interrogação*, v. 8, n. 1. Alagoinhas, jan/jun, 2018. Disponível em:< <https://www.revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint/article/view/5201/3274>> Acesso em: 05 out. 2021.

- TAVEIRA, J. F. MEDEIROS, M. M. de. Considerações Sobre a Gastronomia na obra de Jorge Amado: um estudo de caso de dona flor e seus dois maridos. In: *CULTUR*. ano 09, n.1. fev. 2015. Disponível em: < www.uesc.br/revistas/culturaeturismo > Acesso em: 3 jun. 2021.
- TRAGINO, A. O leitor, a leitura, o livro e a literatura na estética da recepção e na história cultural. In: *Revista Mosaicum*, n.18. jul/dez, 2013. Disponível em: <<https://literaturaeeducacao.ufes.br/publicacoes>> Acesso em: 8 jun. 2021.

Poética do corpo na poesia contemporânea de Mônica de Aquino

Eva Maria Testa Teles (UFMS)¹

O Corpo na poesia

A proposta deste estudo partiu da observação do corpo como elemento recorrente nos poemas de Mônica de Aquino. O objetivo geral foi analisar o corpo enquanto parte da experiência poética e estética na perspectiva da teoria nietzschiana de unidade do ser, onde não há separação entre corpo físico/material e pensamento/alma.

Analisar o corpo enquanto elemento constituinte da poesia é buscar compreender todos os processos envolvidos na criação poética. Muito se diz sobre inspiração, raciocínio, articulação das palavras, organização dos versos e relação de profundo e íntimo conhecimento da linguagem, mas acreditamos que as experiências corpóreas, muitas vezes consideradas inferiores e menos dignas que as experiências do intelecto, podem ser ricas e inspiradoras, carregando em si sensibilidade e beleza estética.

Para orientar este estudo nos embasamos no texto “O que pode o corpo” de Daniel Lins, com especial atenção ao capítulo “Metafísica da Carne: o que pode o corpo” (2002), no qual o autor traz as contribuições de Nietzsche, Deleuze, Artaud e Espinosa para o debate sobre o corpo e o pensamento.

Segundo Nietzsche não há dualidade corpo/pensamento, para ele a ideia de “consciência de si” como atributo do pensamento é uma ficção, o pensamento em si mesmo é um ato, e, assim, nossos pensamentos devem ser considerados como gestos correspondendo a nossos instintos, como todos os gestos.

O pensamento é mais uma parte do corpo, tal qual um órgão, e cada ser humano é esse todo indivisível, onde as experiências não podem ser classificadas em corpóreas ou não corpóreas, já que tudo que somos, pensamos, vivenciamos se dá pelo corpo. Esse pensamento vai de encontro ao senso comum e a muitos filósofos que propõem

1. Graduada em Letras pela UNESP, Mestra em Educação pela UFSCAR, doutoranda no Programa de Pós-graduação em Letras da UFMS e docente no IFMS – Três Lagoas.

uma separação entre corpo físico/material e o pensamento/alma, e, ademais dessa separação, classificam como superior as inspirações do metafísico e como inferiores as pulsações e necessidades da carne. Essa ideia também é muito corriqueira no pensamento ocidental cristão. Temos na sabedoria popular o ditado “a carne é fraca” que reforça a inferioridade moral do corpo em relação à nobreza da mente/alma. Como visto, essa ideia não é algo apenas filosófico, mas per-tence, também, ao senso comum.

Contra essa metafísica, Nietzsche criou uma máquina de guerra ao empregar o corpo e não a alma para fazer filosofia, o pensador voltou seu olhar analítico para a realidade, para o espaço ao seu redor e para o que é perceptível pelos sentidos.

Para Artaud a alma é o edifício social das pulsões e dos afetos, podemos interpretar esse pensamento de Artaud a partir do conceito de alma como algo inerente ao corpo, uma parte dele, uma vez que o corpo sente em suas entranhas o amor, a dor, o nojo e todos os sentimentos e sensações que experienciamos enquanto seres humanos.

E como somos seres capazes de criação, essas pulsões carnis não se restringem ao corpo, mecanicamente falando, pois todas podem ser provocadas e aguçadas por eventos externos, ou seja, que não dizem respeito ao corpo unicamente, mas ao que presenciamos e interpretamos, Ele dá o exemplo de uma peça de teatro, que nos provoca a sentir tudo isso ainda que sejamos meros expectadores da representação, que também não é real, mas é sentida como se o fosse pelos atores em cena.

Artaud, como criador do teatro da crueldade, tinha peças muito viscerais, cruéis, frias, e percebia a reação na sua plateia e em seus atores. Ele também acreditava que o corpo criava esses estímulos quando os atores interpretavam a cena tão vívida e provocavam o nojo, a ânsia e a raiva na plateia.

O filósofo Espinosa defendeu que o pensamento é um pensamento do corpo e foi além. Para ele, a alma é a ideia do Corpo. É assim que formulamos a ideia de dor quando o corpo sofre, de prazer quando ele é satisfeito etc. A cada afecção do corpo corresponde, pois, uma ideia da Alma. Espinosa, em consonância com Nietzsche, afirma que a capacidade mental humana advém do fato de que o pensamento é um pensamento do corpo, assim, todas as informações que a mente recebe vêm dos estímulos corporais, tudo que ela sabe, sabe através do corpo que é afetado por incontáveis estímulos.

Deleuze, seguindo a mesma corrente, problematizou que não sabemos o que pode o corpo. Esta declaração de ignorância é uma provocação: falamos de consciência e de seus decretos, da vontade e de seus efeitos, dos mil meios de mover o corpo, de dominar o corpo e as paixões – mas nós nem sequer sabemos de que é capaz um corpo.

Após essa breve exposição do pensamento de alguns filósofos sobre o corpo – nossa questão de estudo –, acreditamos que Aquino, ainda que intuitivamente, empregue o corpo no sentido da teoria nietzschiana de unidade do ser, teoria corroborada por outros pensadores, como vimos, em que não há separação entre o corpo físico e inspiração poética, pelo contrário, vemos em suas poesias o corpo sentindo a pulsão criativa e a materialização de pensamentos, planos, angústias e desejos traduzidas em poesia.

O corpo na poesia de Mônica de Aquino

A poeta mineira Mônica de Aquino vem ganhando destaque no cenário da poesia contemporânea brasileira. Formada em Direito pela UFMG, publicou, até o momento, cinco livros de literatura infantil e três livros de poesia, sendo esses últimos: *Sístole* (2005), *Fundo falso* (2015), cuja primeira versão venceu o Prêmio Cidade de Belo Horizonte de 2013 e concorreu ao prêmio Jabuti em 2019, e *Continuar a nascer* (2019).

No livro *Fundo falso*, a poeta traz a temática do corpo de forma marcante, o primeiro capítulo, que se intitula “A memória das mãos”, traz uma série de poemas com a temática da Penélope; o segundo capítulo intitula-se “A dor como método” e traz poemas viscerais sobre sentimentos humanos e dores instintivas; o terceiro capítulo, “Quarto de espelhos”, retoma indiretamente o corpo, porque ele é o que pode ser visto num primeiro olhar, ao mesmo tempo em que esconde tudo o que não queremos mostrar; “Corpo em pausa”, o quarto capítulo, também visceral, traz a metáfora de arrancar a dor humana através do corpo, o limite entre o corpóreo e o não corpóreo; “O efeito da quebra” fala da morte com a leveza que ela pode ter, e Aquino finaliza com o capítulo “Matéria bruta”, em que apresenta elementos comuns do dia a dia e sua relação com o corpo, como quando diz “É preciso incorporar paisagem à pele” (AQUINO, 2018 p. 94) ou “tudo transmuta em corpo/de um outro plano, deserto” (AQUINO, 2018, p. 95).

Tibúrcio (2005), em sua tese “A Poética do corpo no mito e na dança butô: por uma educação sensível”, diz que “a ordem do corpo guarda paradoxos: ora esconde, ora revela segredos, sente alegria, tristeza, sente dor; atrai e repudia; cria nos seus gestos que não se repetem infinitas possibilidades de comunicar. Sua razão é de natureza sensível” (TIBÚRCIO, 2005, p. 23). Ela explica, a seguir, que a dança é a expressão do pensamento e do corpo, em acordo com ela, acrescentamos que também a poesia guarda essa característica de ser capaz de expressar tanto o pensamento da razão quanto as percepções sensíveis experienciadas pelo corpo. E nomeando tudo que ocorre, sem hierarquizar ou pretender distinguir, desvela a verdade de que o ser humano é uno.

Benedito Nunes (1992), na esteira de Heidegger, atribui à poesia o caráter de desvelamento da verdade, de busca das origens por meio da nomeação; segundo o crítico:

A poesia efetua esse retorno sempre renovado. E o poeta é aquele que perfura os mananciais, tomando os vocábulos como palavras dizentes. Seu caminho não vai além das palavras; ele caminha entre elas, de uma a outra, escutando-as e fazendo-as falar. O retorno se opera no intervalo do silêncio, que vai de palavra a palavra, quando o poeta nomeia no discurso dizente. É a nomeação que leva uma coisa a ser coisa. Palavras e coisas nascem juntas [...]. (NUNES, 1992, p. 267).

Com as palavras de Nunes treinaremos nosso olhar para ver nos poemas o que as palavras da poeta estão dizendo, quais coisas nascem com e junto das palavras escolhidas por ela. Apresentamos abaixo o primeiro poema escolhido para ilustrarmos nossa tese, ele estreia o capítulo “A dor como método”, não tem título e em vinte e três versos livres emprega uma poesia singela para apresentar um eu lírico que, de acordo com uma certa ideia comum de leitor de poesia, é um “homem de atos”.

PARA vencer um problema
que se fez carne, entranhado
colocava todo dia
uma pedra no sapato

assim mesmo, sem metáforas
ou meios-termos: era homem de atos.

A dureza da pedra – e da técnica
 mantinha em José o foco
 a alma sóbria

a mínima cicatriz como aviso.

(O homem, ainda jovem,
 habitou o calor do norte
 e teve amigo matador
 do tipo que extirpa o mal
 pela raiz:
 decepou o próprio dedo
 para vencer o gatilho.)

Aos poucos a pedra gasta
 ao corpo assimilada
 fez-se pele sangue lastro
 um árduo aprendizado:
 a perfeição do rigor.
 No exercício do amor.

(AQUINO, 2018, p. 39).

Podemos observar nesse poema a assimilação do problema pelo corpo por meio da palavra “entranhado”, percebemos que o problema não era físico, ele “se fez carne”. Conclui-se então que se trata de uma dor emocional e para vencê-la o homem recorria a uma dor física para distrai-lo da outra, colocando a pedra no sapato, pois, como ele dizia, “era um homem de atos”.

Na terceira estrofe observamos a junção corpo/alma por meio da dureza da pedra, que é o elemento de união, que reforça a filosofia da indissociabilidade corpo/alma que vimos, pois a “dureza da pedra” é o que mantém “a alma sóbria” para José.

Com espanto a quinta estrofe revela a crueza com que o eu lírico teria vencido uma má inclinação ao decepar o próprio dedo. Se nos primeiros versos já nos incomoda a forma como ele escolhe lidar com a dor, agora chegamos a sentir repulsa por sua atitude, porém, a partir dela identificamos a importância do corpo para a realização do pensamento, aqui no sentido inverso ao que se declara comumente, ele venceu o corpo para vencer o pensamento, o impulso “matador” que a mente poderia criar, demonstrando que uma vontade do corpo teria tanta força quando uma mental.

Trazida essa lembrança, ele volta a falar da pedra, de como ela passou a fazer parte dele e de sua importância para seu equilíbrio “fez-se pele, sangue, lastro/ um árduo aprendizado” que é a “perfeição do rigor/ no exercício do amor”.

Ou seja, esse homem, tão duro e frio, se impôs flagelos físicos como exercício para o amor. Nesse momento desconstrói-se a imagem que formamos dele ao longo do poema e percebemos um ser humano fazendo o que está ao seu alcance, da forma como sabe, para amar. Empregando o seu corpo para um fim não corpóreo, uma necessidade da alma, em que não há uma superioridade de um sobre o outro, em nenhum momento o poema traz um pensamento dicotômico, ambas partes desse ser humano têm sua força e determinação para que esse homem alcance seu objetivo.

Observamos, dessa forma, um sentimento elevado se manifestando e sendo vivenciado através do corpo, de forma indissociável, pois como ele disse, a pedra “fez-se pele, sangue, lastro, árduo aprendizado”, a dor emocional e física que a pedra conjuga faz parte dele como um todo.

O poema que apresentaremos agora faz parte do capítulo “Corpo em pausa”, também não tem título e traz, em seu bojo, a ideia de repetição de gestos e atitudes do eu lírico marcando seu corpo de forma definitiva.

METER

o dedo na ferida.

Arrancar

a casca seca da vida
até que arda.

Rasgar

com cuidado
a pele da palavra

na aspereza
de um chão ambíguo.

Saber

a intimidade
de cada marca

de cada dor
encoberta
que coça que grita
por unhas.

Supor o centro
pelas beiradas

Puxar as pontas
do capuz sujo
que cobre o corte.

Querer o fluxo
até que o sangue
estanche a si.

Redesenhar
uma cicatriz.

(AQUINO, 2018, p. 74-75).

Esse poema é construído ciclicamente, percebemos pelos primeiros e últimos versos que o sujeito lírico está cutucando uma ferida já existente, logrando, assim, redesenhar uma cicatriz.

Embora o poema nos leve inicialmente a pensar numa ferida física, também podemos interpretar como uma dor emocional, vemos essa possibilidade quando a poeta emprega metáforas para falar sobre “arrancar/ a casca seca da vida/ até que arda”, “rasgar/ com cuidado/ a pele da palavra”, “aspereza/ de um chão ambíguo”; ora o chão é o que temos de mais sólido, seguro, é o que ancora o ser humano, mas aqui ele é ambíguo e áspero.

E continua com “saber/ a intimidade/ de cada marca”. Observamos, nesses versos, que não é saber *com* intimidade sobre cada marca que se aproximaria de conhecer a forma e localização de cada cicatriz, mas da maneira como foi dito, de forma direta, nos remetem aos motivos, razões e origens de cada marca/cada dor.

Na estrofe seguinte a dor encoberta grita por unhas, criando a imagem de que a dor quer ser cutucada, revelada, descoberta. Não temos clareza sobre essa dor, porque quando temos uma ferida em processo de cicatrização é comum sentir certa coceira, que nos faz querer tirar a casquinha, mas também as dores emocionais nos atormentam para virem à tona, serem reveladas, acolhidas e superadas.

Ou seja, nesse poema também não está delimitado de forma inequívoca o que é corpo e o que é alma, a poeta brinca, propositalmente, com o limite ou com a inexistência dele, revelando uma poética que considera o corpo tanto quanto a alma como matéria prima para o fazer poético.

O poema a seguir pertence ao primeiro capítulo do livro *Fundo falso* (2018), intitulado “Memória das mãos”. O capítulo é dedicado à personagem mitológica Penélope, nos poemas o eu lírico está envolvido em uma atividade que é manual e intelectual ao mesmo tempo – tecer é a forma encontrada por Penélope para elaborar seu futuro mentalmente enquanto materialmente tece o pano. Acreditamos, dessa forma, que para Penélope, tecer é o fio que une os desejos da alma e do corpo.

Penélope dentro da noite

Teço com as linhas das mãos
a cada ponto sua imagem é mais próxima
teço a mortalha que guardará gerações.

O sudário se enreda na casa, língua de musgo
sobre um barco fantasma, certa ideia de oceano
e partida.

Continuar tecendo, tecendo, até que a renda cubra
o reino,
a ilha, a viagem.

Mas os olhos habitam pássaros do quarto:
de que penas é feita esta brisa em leque
que as mãos balançam no intervalo dos fios
de que penas a noite que o travesseiro guarda
de que bicos e sangue esta sombra.

Ao meu lado, o travesseiro que abrigou um homem
aguarda a aurora (dentro da noite)
como deparar esta ausência refazer um pássaro
que abandone a mentira doméstica
com as penas, recosturar a rapina
matar o cão, os seus olhos.

Sempre foi rapina esta maciez do quarto
teu travesseiro vago, eu, aprendiz de uma vingança.

(AQUINO, 2018, p. 27).

O poema acima traz o corpo já no primeiro verso, quando o eu lírico declara que tece com as linhas das mãos, ou seja, a doação de seu próprio corpo físico para a realização da mortalha, porém “linhas das mãos” tem também um sentido conotativo, o de destino. Segundo o misticismo, o destino está escrito nas linhas das mãos, sendo possível, para quem domina este conhecimento, ler e decifrá-lo. Dessa forma, Penélope estaria se doando duas vezes para a tecitura, tanto com seu corpo físico que se desfaz uma vez que doado à tecitura quanto com seu tempo de vida, seus dias e seu futuro, dedicados a tecer e a esperar. Atividade que causa angústia devido ao seu prolongamento temporal que pode ser percebido na segunda estrofe quando ela descreve tudo que pode ser coberto pelo seu tecido – objetos grandiosos que nos dão dimensão do quanto ela já teceu –, e pela repetição da palavra *tecendo*, que indica atividade repetida e incessante.

A partir da terceira estrofe percebe-se um outro momento do poema, agora Penélope não está tecendo, ela está em seu quarto. O eu lírico demonstra uma inquietação porque se sente vigiado, “olhos habitam pássaros do quarto”, mãos balançam leques no intervalo dos fios e há sangue que ela não sabe de onde vem. Os elementos corporais empregados nesses versos criam imagens inquietantes, não é possível determinar se ela descreve suas próprias ações, reais, ou se é a descrição da percepção dela sobre o ambiente, não é possível determinar se materialmente esses elementos existem, e a impressão que temos é que os pássaros do quarto não são reais. A referência ao corpo aproxima o leitor da angústia vivida por ela e em alguns momentos não sabemos se ela fala do corpo humano ou do animal, como no verso acima citado, que parece dizer respeito a olhos que a vigiam, não necessariamente os da ave, e também no verso “matar o cão, os seus olhos” que apresenta, novamente, um tom ambíguo, podendo referir-se aos olhos do cão ou de quem ela sente que a vigia, Ulisses talvez, visto que ela se encontra no quarto que fora dos dois e as lembranças podem atormentá-la.

Os sentimentos do eu lírico crescem e se intensificam ao longo dos versos das últimas três estrofes culminando nos dois versos finais “sempre foi rapina esta maciez do quarto/ teu travesseiro vago, eu aprendiz de uma vingança”. Ao chegarmos a essa promessa de vingança tendemos a voltar para o poema, o que nos sugere que ele seja construído em ordem inversa, em que a escritora apresenta nas duas primeiras estrofes a vingança, e depois, a partir da terceira estrofe,

justifica o que a levou a isso. Dessa forma, teríamos a mortalha como vingança, para cobrir tudo que remetia a Ulisses: a casa, o barco, o oceano e a própria viagem e como justificativa para essa morte simbólica que ela elaborava temos a rapina da solidão deixada e alimentada pela partida, pela ausência.

Considerações finais

Quisemos trazer, com esse trabalho, uma perspectiva de leitura não dual para os elementos corpo/mente, a qual acreditamos que pode ser bastante enriquecedora para a compreensão, ou pelo menos para questionamento e reflexão, de diferentes obras poéticas contemporâneas. Nessa poesia o corpo não é apenas objeto estético, ele impulsiona e cria arte. A leitura dos poemas de Aquino nessa perspectiva possibilitou a reflexão sobre a forma como o corpo é apresentado e os limites que encerra, essa representação aparece algumas vezes de forma sutil e delicada, outras, porém, de forma visceral e contundente. Contudo, em todas o corpo aparece como elemento motivador na construção de imagens fortes e decisivas, que traduzem para os leitores sentimentos e sensações que não podem ser compreendidas apenas racionalmente, demonstrando assim que, em consonância com os autores citados no embasamento teórico, na poesia de Mônica de Aquino parece não existir binariedade corpo/pensamento, os dois estão intrinsecamente relacionados, o corpo aparece como pulsão criativa e materialização dos pensamentos, planos, angústias e desejos do sujeito lírico, que ao experienciar o sensível e, também, o imaginário, os traduz igualmente em poesia.

Referências

- AQUINO, Mônica de. *Fundo Falso*. Belo Horizonte: Miguilim, 2018.
- GIL, J. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'água Editores, 1997.
- GIL, J. *O corpo paradoxal*. In LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio. Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.
- HOMERO. *Odisseia*. 6. ed. Tradução de: NUNES, C. A. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

- LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio. *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.
- RIBEIRO, Maria Goretti. *Da literatura aos mitos: a mitopoética na literatura de Lya Luft*. Interdisciplinar Ano 3, v. 7, nº. 7 | edição especial | p. 59-79 – Jul/Dez de 2008.
- SISCAR, Marcos. A “poesia pura” como paradigma de tradição poética. In: FIUZA, Solange; ALVES, Ida (org.). *Poesia contemporânea e tradição: Brasil-Portugal*. São Paulo: Nankin, 2017.
- TIBÚRCIO, Larissa Kelly de Oliveira Marques. *A Poética do corpo no mito e na dança butô: por uma educação sensível*. 2005. 167 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2005.

A representação da mulher negra na poesia de Luiz Gama

Magnólia Ferreira Cruz da Paixão (PROGEL/GELC/UEFS)¹

Introdução

Este trabalho visa investigar de que forma a obra *Primeiras trovas burlescas de Getulino*, do escritor Luiz Gama, publicada em 1859 e 1861, contribuiu para a valorização da identidade e da voz do negro na literatura brasileira, e de que maneira o escritor representa a mulher negra na sua poesia. Para isso, devemos nos aportar em inúmeros questionamentos sobre o assunto, isso porque a literatura brasileira tem levantado muitas discussões acerca da unidade cultural e artística do povo brasileiro, por muito tempo acostumado a acreditar que não existe uma separação em relação ao povo afrodescendente. Por isso, são tantas as polêmicas levantadas em torno do assunto que a literatura produzida por negros e sobre os negros tem ganhado cada vez mais interesse nos meios acadêmicos, o que abre espaço para pesquisas direcionadas à literatura produzida por afro-brasileiros. Para tanto, propomos, nesta pesquisa, entender como *Primeiras trovas burlescas*, de Luiz Gama, valoriza a identidade e a voz do negro dentro da literatura brasileira, assim como a representação da mulher na poética do autor. Pois, segundo Duarte (2005), desde o período colonial, o trabalho dos afro-brasileiros se faz presente em praticamente todos os campos da atividade artística, mas nem sempre obtendo o reconhecimento devido. Com isso, torna-se pertinente fazer um estudo mais aprofundado sobre a obra de um dos primeiros poetas afro-brasileiros a se ver como negro dentro da literatura e mostrar a importância da sua obra para o campo literário nacional.

Além disso, tal estudo também apresenta, como principal objetivo, o estudo da poesia de Luiz Gama em *Primeiras trovas burlescas* e a sua importância para a literatura brasileira. Nesse sentido, faz-se

1. Graduada em Letras com Habilitação em Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Pós-Graduada em Psicopedagogia Institucional pela Universidade Candido Mendes (UCAM). Mestra em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Feira de Santana (PROGEL/UEFS). E-mail: magypaixao@hotmail.com

necessário mostrar o valor e a contribuição da literatura afrodescendente para a sociedade brasileira, a presença da africanidade na construção da cultura nacional e de que forma as características literárias dessas poesias apontam para uma nova vertente dentro da literatura brasileira, ao se examinar o posicionamento do poeta diante da problemática social negra.

Por isso, diante da pouca representatividade do escritor negro no cenário literário nacional e da imagem do negro estar quase sempre arquetizada a partir do ponto de vista do branco dominador e, associando tudo isso à falsa ideia de que o povo brasileiro convive em harmonia com a diversidade racial, faz-se necessário uma análise de *Primeiras trovas burlescas*, de Luiz Gama, e de sua contribuição para a temática afro-brasileira dentro da literatura, pois se trata de uma das primeiras tentativas de traçar uma identidade do negro no Brasil, partindo da ótica de um autor negro que sentiu de forma real o drama da escravidão. Isso porque a literatura não é uma expressão artística inócua, mas uma forma de expressão capaz de auxiliar na formação social, intelectual, simbólica e crítica da personalidade dos seres humanos.

Nessa perspectiva, é importante observar que a literatura, por muito tempo, foi apenas o reflexo das classes sociais dominantes, pautada pela visão ocidental, branca e masculina. A literatura brasileira alimentou, por um longo período, esses ideais e, até hoje, não conseguiu se desvencilhar por completo, pois ainda não há harmonia entre as oportunidades de produção, divulgação e recepção de produções literárias de minorias.

A representação do negro na literatura brasileira deixou, no decorrer da história, uma lacuna, pois ele sempre esteve presente nas obras, mas quase sempre tratado como objeto, relegado ao segundo plano e com uma imagem estereotipada. Os escritores assumidamente afro-brasileiros também sofreram severas críticas referentes às suas obras, pois estas eram consideradas como produções que não obedeciam às exigências literárias da época. Ao colocar o negro como centro, valorizando a cultura afrodescendente e a condição social em que vivia, tornava a obra classificada como sendo literatura menor, fora dos padrões do cânone literário e, por isso, muitos autores não conseguiram receber o reconhecimento durante a vida, só tempos depois de sua morte.

Ainda nos dias atuais, os critérios utilizados pela Academia para avaliação literária não são claramente definidos quanto querem

transparecer os críticos, pois ainda é grande a ausência de escritores negros no cânone da literatura. Durante muitos anos, quem buscou trazer em sua arte a memória africana e as marcas do passado de opressão foi ferozmente atacado e menosprezado pela crítica especializada.

As discussões levantadas pelos afrodescendentes na literatura têm como principal objetivo apontar a falta de unidade cultural e artística do povo brasileiro, que se acostumou, ao longo do tempo, a acreditar que não existe uma separação em relação ao negro. Polêmicas em relação ao tema são cada vez mais constantes e abrem espaço para pesquisas direcionadas à literatura produzida pelos descendentes de africanos.

Os principais teóricos a serem utilizados nessa pesquisa serão Antonio Candido (1975), Antoine Compagnon (1999), Zilá Bernd (1987 e 1988), Domício Proença Filho (2004), Eduardo de Assis Duarte (2005) e também estudiosos do poeta Luiz Gama e de sua obra única, como é o caso de Sud Mennucci (1938), Lígia Ferreira (2000 e 2011), Sílvio Roberto Oliveira (2004), entre outros.

O amor, a arte e o patriotismo foram os grandes temas que sustentaram a corrente romântica, e estes não serviram para o afro-brasileiro tomar consciência do seu lugar, pelo contrário, proporcionaram meios pelos quais a sua vertente criadora se tornasse ainda mais semelhante à do branco. Era preciso que a identificação com o branco se apagasse para que uma nova corrente de criação fosse fundada e esse apagamento só ocorreu na última etapa do Romantismo brasileiro, quando surge o poeta Luiz Gama.

Os poetas anteriores a ele pertenciam à classe de homens livres, com utopias de liberdade fundamentadas na ideia de que todos os brasileiros livres seriam unidos. Segundo Roger Bastide:

Eles repeliam assim o trabalho servil para fora da comunhão brasileira; ou não aludiam a ele ou ignoravam-no voluntariamente, espécie de capitães-do-mato da poesia, ou bem aludiam ao caso exatamente como os brancos, com um tom comiserado e de piedade. (BASTIDE, 1983, p. 34).

No entanto, Luiz Gama era filho de escrava e tomou consciência dos valores africanos, fundando, assim, uma poesia que valorizava a identidade e a voz do afro-brasileiro, o que só ocorreu na última etapa da estética romântica. O poeta, em *Primeiras trovas burlescas*,

expressa-se como negro, inaugurando a voz do afrodescendente nos quadros da literatura nacional. Pela primeira vez o negro deixa a condição de adereço e ganha voz de protagonista da sua história. Para Heitor Martins (1996, p. 97), Luiz Gama foi uma das muitas grandes vozes do século XIX por abrir o caminho para uma aceitação nacional da diferença e da diversidade.

Ao produzir uma literatura moldada a partir da temática negra, ele, assim como outros escritores negros, quer mostrar o quanto se orgulha da sua cor. Para o poeta, ser filho de africano, descendente de escravo, também era motivo de orgulho e beleza. O irônico Luiz Gama foi um dos primeiros escritores afros a revelar, em seus versos líricos, o amor por uma mulher negra – o poeta Castro Alves, em *Cachoeira de Paulo Afonso*, no poema “Maria”, também traz essa valorização da beleza negra em seus versos. Gama também se destacou por escrever poesia satírica, que desvelou com sarcasmo as classes sociais privilegiadas do Brasil do século XIX. Nessa vertente, desenvolveu uma obra pioneira, que verdadeiramente representou a figura do negro na literatura brasileira e, conseqüentemente, fez do uso das palavras uma ferramenta para criticar e ironizar a sociedade brasileira. Por isso, Zilá Bernd (1992, p. 17) considera a obra de Luiz Gama como um “verdadeiro divisor de águas na literatura brasileira”, pois ele foi responsável por inaugurar em sua poesia uma linha de indagação sobre a identidade do negro dentro das letras nacionais.

A historiografia literária brasileira, por muito tempo, não ofereceu o espaço para representação do negro, conforme o segmento desejava e necessitava. Em um olhar ligeiro, é possível perceber a ausência do afrodescendente dentro da nossa história literária. A estudiosa Elizabeth Lima sinaliza:

Se a literatura brasileira seguiu os passos orientadores de um cânone comprometido com a ideologia de construção identitária de base nacionalista, sob o signo do nativismo, do indianismo e da contraditória ideia de uma nação mestiça, entendendo-se o mestiço como fruto da miscigenação entre o branco e o índio, constatamos que na prática os critérios de valoração das obras e de seus respectivos autores é preponderantemente branco e masculino. (LIMA, 2010, p. 47).

Ao abordar sobre a construção da identidade afrodescendente em suas *Trovas*, Luiz Gama leva em consideração algo muito mais

abrangente que a procedência africana do indivíduo com a África. Ele traz, em suas poesias, pessoas que, mesmo distantes das suas origens africanas e clareadas através das gerações, não se considerariam negras. No entanto, são etnicamente e culturalmente afrodescendentes.

A identidade que Luiz Gama se esforça em construir em seus poemas ultrapassa as fronteiras étnicas, e se constitui sob uma única identidade africana. Estas questões talvez fiquem mais claras se pensarmos de onde vem essa “africanidade” e por que se constitui tão fortemente nos escritos de um crioulo que, de uma forma ou de outra, circulava em um mundo letrado e branco, sendo relativamente bem aceito (AZEVEDO, 2005, p. 67).

Os primeiros movimentos de rebelião em busca da liberdade e contra a opressão denotam as primeiras manifestações de negritude. De forma mais ampla, pode-se conceituar negritude como o ato de reconhecimento, pelos negros, do domínio do branco sobre eles, o que aconteceu desde o início da escravização dos africanos no mundo. Mas, é possível classificá-la de maneira mais restrita no sentido de designar um movimento de afirmação da identidade negra com o objetivo de reverter o sentido pejorativo da palavra negro “dando um sentido positivo” (BERND, 1988, p. 20).

William Edwards Du Bois (1868-1963), escritor norte-americano, pode ser considerado como pioneiro do movimento de tomada de consciência de ser negro, mas o termo negritude só apareceu em 1939 no poema de Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*:

Minha negritude não é nem torre nem catedral
Ela mergulha na carne rubra do solo
Ela mergulha na ardente carne do céu
Ela rompe a prostração opaca de sua justa paciência

(CÉSAIRE, 1939 *apud* BERND, 1988, p. 29).

O movimento de Negritude que, segundo Bernd (1988, p. 20), “refere-se a um momento pontual na trajetória de uma identidade negra, dando-se a conhecer ao mundo como um movimento que pretendia reverter o sentido da palavra negro, dando-lhe um sentido positivo”, almejava buscar o reconhecimento, a aceitação e a valorização do negro e da cultura africana, como também dissolver a imagem negativa estabelecida a partir da visão do branco dominador, construindo

uma imagem positiva e, principalmente deixar o lugar de objeto de observação para o de observador, ou seja, passar a ser autor de sua própria história. No caso do negro no Brasil, isto sempre ocorreu. Há cultivo de língua, religião, lutas, lúdico, alimentação, etc. somente suas, ou seja, se a etnia hegemônica não teve acesso, então ele ali se escreveu uma história que é somente sua. Disso não há qualquer dúvida. Mas não há como o intelectual branco e de tradição hegemônica argumentar, com os seus elementos teóricos ou filosóficos, sobre essa parte, por total e admitido desconhecimento.

Assim, como os princípios de Negritude, a obra literária de Gama, apesar de surgir bem antes desse movimento, congrega os valores de indivíduos que possuem um mesmo passado e une reivindicações em torno dos valores dos negros, que, na verdade, é, sem dúvida, uma luta política.

Nesta medida, a reivindicação de uma identidade negra pode coabitar com reivindicação de outras dimensões da identidade, como a nacionalidade, a sexualidade, etc. Isto é, o sentimento de querer-se negro não exclui as outras possíveis afirmações identitárias como querer-se brasileiro e latino-americano, homem ou mulher, etc. (BERND, 1988, p. 42).

A literatura produzida pelos afrodescendentes é uma ferramenta valiosa para a formação e valorização da identidade negra. Porém, é preciso afirmar que muitas são as obras nas quais a consciência negra está relacionada também à luta contra qualquer forma e manifestação de opressão e preconceito.

Assim os escritores e escritoras de origem afro-brasileira vão falando de si, de suas famílias, da história de seu grupo e rasuram a pretensa universalidade/ocidentalidade da arte literária. Estabelecendo uma agenda temática que atenda às suas demandas e jogue com o **doce e útil, a faca e flor, o riso e a raiva, a alegria e a dor, a memória e o presente, como** fazem todas as expressões artísticas (SOUZA, 2006, p. 72, grifos da autora).

Isso porque a cultura africana sempre foi relegada à margem social, classificada como inferior, conceito que também está presente quando se fala da literatura oriunda dos descendentes africanos, que geralmente é classificada como rasa e sem valor artístico ou cultural. Com isso, as obras dos escritores negros estão estritamente relacionadas à arte originária a partir da cultura trazida da África e da

memória do sangue escravizado que todo indivíduo negro traz em suas veias. Outrossim, “aponta para um território cultural tradicionalmente posto à margem do reconhecimento crítico e denuncia o caráter eurocêntrico de valores adotados pela academia” (DUARTE, 2006, p. 117). É uma maneira, sobretudo, de preservar a ancestralidade de um povo que tem em sua história a base fundamental para o orgulho de suas lutas e conquistas.

É importante ressaltar que a poesia de Luiz Gama trata fundamentalmente da temática negra, sua cultura, linguagem e lutas, mas não significa que o autor esteja preso à essência da questão, pois, assim, traria um empobrecimento artístico por parte do escritor. Ele está livre para transitar por todas as fontes da criação literária. “A literatura negra se constrói não como um discurso da gratuidade, ou unicamente da realização estética, mas para expressar a consciência social do negro” (BERND, 1988, p. 53). O pertencimento da literatura de Gama se dá não apenas pelo fato de escrever sobre o negro, mas está ligado ao posicionamento de quem a escreve.

A busca pela consolidação de uma literatura sobre o negro surgiu pelo fato de se perceber a ausência de escritores negros no decorrer da história da literatura. Eduardo de Assis Duarte (2005, p. 113-114) afirma que “desde o período colonial, o trabalho dos afro-brasileiros se faz presente em praticamente todos os campos da atividade artística, mas nem sempre obtendo o reconhecimento devido”. Ausência que nos permite refletir sobre o apagamento do escritor afro dentro das letras nacionais.

Ao longo da história nacional não houve valorização do negro em nenhum campo da sociedade. Trazido da África como mercadoria, ele foi tratado, durante o período da escravização, como animal e, após a difícil luta pela abolição da escravatura, foi tirado das senzalas e acolhido nas favelas. A favela tornou-se uma conquista popular de moradia. Ela sempre foi e é combatida, não para oferecer melhorias, mas para que, simplesmente, deixe de existir. Portanto, os sujeitos negros não obtiveram o reconhecimento pelos serviços prestados à nação, não foram recompensados pelas humilhações sofridas, nem pela contribuição cultural e artística tão importante para a formação da identidade brasileira.

Por conta disso, os escritos afrodescendentes foram esquecidos e relegados à segunda categoria por refletir a memória do cativo, assim como a afirmação e valorização da identidade afro-brasileira.

Quando os responsáveis por essas práticas do cativo querem seguir na *performance* da humilhação, da demonização, da inferiorização econômica, educacional e social, e do preconceito, poetas como Luiz Gama fazem o caminho inverso. O período da escravidão e a maneira como os negros foram tratados após a emancipação são, sem dúvida, desumanos e vergonhosos. Dessa forma, para quem se beneficiou desse sistema, não é importante perpetuar o clamor de quem sabe falar com tanta propriedade desse período. De fato, há uma vergonha neste fenômeno histórico, mas não parece ser devido ao acontecimento da escravidão. Ela continua sendo reeditada no trabalho análogo ao escravo, na legislação dos salários de fome e na desigualdade da sociedade. Ao que parece, a vergonha acontece pela presença dos elementos negro e indígena em meio à sociedade. Há uma imaginação de superioridade sendo ultrajada a todo momento acerca da presença do outro, negro e indígena. Espanta supor que a escravidão e a subalternidade são formas benevolentes de tolerar a presença desses elementos étnicos indesejados. Tais argumentos justificariam o ódio aos governos populares e às iniciativas do politicamente correto e ações afirmativas em nosso período contemporâneo.

O apagamento do autor afro-brasileiro da literatura está estreitamente relacionado à vontade nacional de disfarçar a história dos escravizados no Brasil, tentando adoçar, por meio do cânone literário nacional, a luta do povo africano no país. No entanto, esse desejo de querer eliminar o escritor negro não é exclusivamente por causa da escravidão, se ela é motivo de orgulho do dominador até hoje. A justificativa seria outra e mais indigna: apagar a presença positiva, constante e perfilada a ele mesmo dos elementos étnicos afro e indígena. Pois,

[...] homens e mulheres negros sempre reivindicaram e ainda reivindicam justiça e direitos iguais para todos. Através dos quilombos, das músicas, da religiosidade, das esculturas, das pinturas, da literatura oral e escrita e de muitas outras expressões, os negros e negras reivindicam o direito de viver dignamente no Brasil (SOUZA e LIMA, 2006, p. 45).

Por se tratar de uma literatura que busca mostrar aos leitores a real situação do negro, destruindo a unidade nacional que prega que no Brasil não existem preconceitos, deixa de lado o escritor afro que

busca, por meio da sua obra, valorizar e solidificar a sua identidade como afrodescendente e luta por um papel digno dentro da sociedade brasileira. O reconhecimento do afrodescendente dentro do campo literário não é apenas uma forma de reivindicação de seus direitos e do seu papel como componente fundamental na cultura brasileira, mas também o resgate da memória cultural do povo afro-brasileiro, como bem aponta Florentina Souza:

Se existem aqueles que vêem (sic) na literatura um espaço para a denúncia das desigualdades sociais e suas vinculações étnicas, ou como arma de combate contra o racismo e a exclusão; existem outros que com lirismo e outro tipo de sensibilidade, combatem de outra forma, resgatam uma memória quase esquecida dos cantos religiosos, dos cânticos míticos, das festas e outras tradições que se reconfiguraram na diáspora e que hoje resistem nos textos inscritos nas memórias dos velhos, nas recordações as vezes imprecisas dos mais jovens, nos antigos casarios e nas ruínas das pequenas cidades e vilas que guardam segredos imemoriais. (SOUZA, 2013, p. 72).

As mudanças sociais, políticas, tecnológicas, da indústria cultural abalaram as estruturas do campo literário, que se viu obrigado a conviver com as diferenças. Sujeitos outrora desprestigiados, como mulheres, afro-brasileiros, homossexuais, analfabetos e a cultura popular como um todo, passaram a reivindicar o direito e a possibilidade de mostrar o interior de suas vivências, com seus problemas, questões individuais, suas memórias e tradições, ganhando a qualificação de etnia e gênero em diversos campos sociais e artísticos e, dentro deles, também o literário.

Reconhecido como um poeta campeão na luta pela liberdade, terrível leão ferido pela empresa escravista, devorador de covardes senhores negociantes de carne humana, Luiz Gama é contemporâneo do nosso tempo. Pertence ao movimento de afirmação étnica atual. Gama é insatisfeito e polêmico como devem ser todos os verdadeiros intelectuais em qualquer tempo histórico. Não é por acaso que ele trouxe, em sua lírica, valores distintos dos predominantes. Foi inovador ao fazer uma declaração de amor a uma mulher negra e, acima de tudo, escravizada. Enquanto os não negros, ou aqueles que não se consideram negros, veem a cor da pele como algo feio, negativo, Luiz Gama se orgulha da sua cor e valoriza suas raízes africanas.

Como era linda, meu Deus!
 Não tinha da neve a cor,
 Mas no moreno semblante
 Brilhavam raios de amor.²

A exaltação da beleza negra na composição poética de Gama foi um dos traços mais ousados de seu lirismo, por haver uma identificação e uma feição com as características africanas. Fugiu dos valores estéticos literários de seu tempo, em que o negro estava fora da composição da identidade e da cultura nacional. Ao consagrar, em seus versos, a beleza da mulher negra e oferecer a ela um lugar poético inédito, rompeu com o estereótipo sensual feminino, que foi construído no imaginário coletivo, ao longo da história e que talvez passasse despercebido na época. Sempre houve um erotismo em relação à mulher negra, mas sob o prisma da objetificação, de tratá-la como mercadoria. A mulher branca tinha de estar toda coberta, o corpo era tabu até mesmo para ela mesma. Também não podemos falar de valorização da mulher branca, pois era problemática, controlada somente pelo seu caráter de formação da família patriarcal e hegemônica, não como pessoa e indivíduo. Para a mulher negra, a nudez não era problema, pois essa moral tinha relação com ideologia. Ao lembrar-se das imagens do mercado de escravos no recente filme *12 anos de escravidão* (2013)³, os negros escravizados eram expostos à venda nus.

Assim, a poética de Gama traz a representação e a valorização da mulher negra. Nela, Luiz Gama declara uma beleza categoricamente contrária aos cânones românticos. Como Heitor Martins sinalizou,

[...] é em “Meus Amores” que Luís Gama se desvencilha, melhor que qualquer outro romântico brasileiro, do eurocentrismo estético. Enquanto os indianistas forçavam a mão para “ocidentalizar” o indígena (a “cristianização” de Peri, em *O Guarani*, de José de Alencar, por exemplo), Luís Gama toma o caminho inverso pelo reconhecimento de que a arbitrariedade dos valores estéticos é criação cultural e, portanto, pode ser modificada. Enquanto até mesmo aqueles autores mais simpáticos à causa negra (Castro Alves) arianizavam a imagem do afro-brasileiro, Luís Gama cria a primeira obra literária brasileira

2. *Ibidem*, p. 134.

3. *12 Anos de Escravidão / 12 Years a Slave* (2013). Duração: 134 minutos. Direção: Steve McQueen. Prêmio: Oscar de Melhor Filme 2014.

afirmativa de uma possibilidade estética alternativa, na qual a beleza negra é incluída. (MARTINS, 2006, p. 96).

Os versos que compõem a primeira e única obra de Gama são os mais representativos do lirismo do autor em sua composição poética. Para alguns críticos, são alguns dos mais belos da poesia romântica brasileira. Em seus versos estão presentes traços da cultura africana e a exaltação da beleza negra ao supervalorizar os atributos físicos da mulher negra.

Considerações finais

Luiz Gama aponta para uma nova possibilidade estética, que é a beleza da mulher negra e a sua paixão por ela, objeto de inspiração. O poeta não possuiu apenas a face satírica, mas, também, um lado lírico, carregado de suavidade e sentimento. O seu modo lírico de escrever poesia contribuiu para a valorização e uma maior visibilidade de uma estética literária que se preocupava e buscava incansavelmente a afirmação da consciência e identidade negra. Gama vem representar a beleza da mulher negra, sua sensualidade e seus traços físicos marcantes e belos, o poeta fez uso das letras para valorizar a formosura da mulher afro-brasileira.

Referências

- ALVES, Castro. *Castro Alves*: biografia: edição comemorativa dos 150 anos de nascimento de Antonio de Castro Alves. Rio de Janeiro: Odebrecht; São Paulo: Nova Terra Comunicações; Brasília: Fundação Banco do Brasil, 1997.
- AZEVEDO, Elciene. *Orfeu da carapinha*: a trajetória de Luiz Gama na imperial cidade de São Paulo. Campinas, SP: Editora Unicamp, Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999.
- BASTIDE, Roger. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BENEDITO, Mouzar. *Luiz Gama*: o libertador de escravos e sua mãe libertária, Luiza Mahin. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- BERND, Zilá. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

- BERND, Zilá. *O que é negritude*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. Companhia das Letras: São Paulo, 2002.
- CÂMARA, Nelson. *O advogado dos escravos*: Luiz Gama. 2. ed. São Paulo: Lettera.doc, 2010.
- CANDIDO, Antonio. *Presença da literatura brasileira: das origens ao romantismo*. 11. ed São Paulo: DIFEL, 1982.
- CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- CARNEIRO, Sueli. *Literatura e Sociedade*. 9. ed. Ouro sobre o Azul: Rio de Janeiro, 2006.
- CUTI, Luiz Silva. *Literatura Negro-Brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura, política, identidades: ensaios*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *O negro na literatura brasileira: ensaios*. Belo Horizonte: NAVEGAÇÕES/UFMG, 2013.
- FERREIRA, Jerusa Pires. *Da Bahia a São Paulo – Luiz Gama, o nosso valoroso “Orfeu de carapinha”*. Revista USP, São Paulo, n. 58, p. 148-153, junho/agosto 2003.
- FERREIRA, Ligia Fonseca (Org). *Com a palavra Luiz Gama: poemas, artigos, cartas, máximas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.
- GAMA, Luiz. *Primeiras Trovas Burlescas e Outros Poemas*: edição preparada por Ligia Fonseca Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, (2000).
- GRADEN, Dale. *Reseña de “Orfeu de carapinha: a trajetória de Luiz Gama na imperial Cidade de São Paulo” de Elciene Azevedo y “Entre a mão e os anéis: a lei dos sexagenários e os caminhos da abolição no Brasil” de Joseli Maria Nunes Mendonça*. *Afro-Ásia*, n. 23, p. 365-372, Universidade Federal da Bahia Brasil, 1998-1999.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Gracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DPLA, 2005.
- LIMA, Elizabeth Gonzaga de. *Literatura Afro-brasileira*. Brasília: Ministério da Educação. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; Salvador: Centro de Estudos Afro Orientais, 2010.
- LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. rev. Ampl. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- LIMA, Meila Oliveira Souza, PINHO, Adeítalo Manoel. Autores

- afro-brasileiros: a identidade poética de Luiz Gama. *Fólio - Revista de Letras, Vitória da Conquista, Ba.* Vol. 8, No 1, jan.-jun. 2016, p. 215-230. ISSN: 2176-4182. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/folio/article/viewFile/5551/5402>. Acesso em 11 de julho de 2016.
- LOPES, Nei. *Bantos, malês e identidade negra*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- MARTINS, Heitor. *Luiz Gama e a consciência negra na literatura. Afro-Ásia*. Salvador, 1996.
- MENNUCCI, Sud. *O precursor do abolicionismo no Brasil: Luís Gama*. São Paulo: Campanha Editorial Nacional, 1938.
- MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil: Identidade nacional Versus Identidade Negra*. Petrópolis: Ed.Vozes, 1999.
- NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. 3. ed. São Paulo: Perspectivas, 2016
- OLIVEIRA, Sílvio Roberto dos Santos. *Gamacopéia: ficções sobre o poeta Luiz Gama*. Campinas, SP, 2004.
- PINHO, A. M. Entre ser negro e ser poeta: questões da crítica atual para o cânone na poesia romântica. *Revista Língua & Literatura*, v. 11, p. 81-93, 2009.
- PINHO, Adeíto Manoel. *Perfeitas memórias: literatura, experiência e invenção*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011. v. 1. 176p.
- PROENÇA FILHO, Domício. *A trajetória do negro na literatura brasileira*. Estudos Avançados 18 (50), 2004.
- SANTOS, Jair Cardos dos. *Entre as leis e as letras: escrituras identitárias negras de Luiz Gama*. Salvador: Quarteto, 2017.
- SANTOS, Luiz Carlos. *Luiz Gama*. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.
- SOUZA, Cruz e. Emparedado. In: MURICY, Andrade (Org.). *Panorama da poesia simbolista*. 2. ed., Conselho Federal de Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1973.
- SOUZA, Florentina e LIMA, Maria Nazaré, (Org.) *Literatura afro-brasileira*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

Comparando o realismo (contra)hegemônico no romance latino-americano contemporâneo

Dionisio Márquez Arreaza (UFRJ)

Desde o século XX, o estudo da literatura realista que se refere a problemas sociais e políticos implica pelo menos duas ordens disciplinares, a discursiva e a comunicacional. Por um lado, tem-se o conteúdo literário, isto é, a ‘representação’ estético-verbal do espaço e da ação do personagem que alude de maneira mais ou menos ‘evidente’ à realidade histórica, como exposto pela fetichização lukacsiana, a espetacularização benjaminiana, e a mistificação adorno-horkheimeriana. Por outro lado, tem-se o texto material ou “formal” da série impressa (TINIANOV em TODOROV, 1970) dentro, ainda, do horizonte de expectativa do leitor “implícito” e/ou “real” (JAUSS, 1976), seja este, acrescento, local ou global. No caso, os romances *Bicentenaire* (2004) do escritor haitiano Lyonel Trouillot e *Yo maté a Simón Bolívar* (2010) do venezuelano Vicente Ulive-Schnell aludem a acontecimentos violentos amplamente noticiados, respectivamente, em Haiti e Venezuela, e no mundo. Como atos comunicativos, os textos visam gerar um impacto através da sua leitura na discussão da esfera pública nacional a partir da sua publicação na primeira década do século XXI.

O conteúdo do texto e a difusão do livro participam, assim, do circuito de comunicação amplo dentro e para além do fenômeno literário – a literatura é apenas um registro de linguagem – como mensagens escritas e diversas em concorrência dentro do segmento da sociedade não só ‘funcionalmente’ alfabetizado (a maioria), mas também leitor (a metade ou menos (CERLALC, 2012)). Ou seja, as obras ‘querem’ participar não só do mercado editorial, mas também no debate público para influir hegemonicamente no processo de significação e compreensão da vida nacional e na própria elaboração das pautas. O termo hegemonia será entendido aqui como o domínio, ou a sua tentativa, que grupos civis exercem sobre as ideias que circulam na sociedade e que são parte efetiva do estado que o filósofo e comunista italiano Antonio Gramsci (1891-1937) qualificou de “estado ampliado” (2011, p. 269). Dado que se trata de um fenômeno de comunicação situacional e dinâmico entre campos ideológicos em conflito,

e não raro dentro do mesmo campo, como se verá, o poder de persuasão ‘suave’ tido nas expressões ‘civis’ literárias pode agir e ser tanto hegemônico quanto contra-hegemônico. Tem de se acrescentar que os dados contextuais ‘já’ inseridos dentro da forma intrínseca da ficção realista não são enxergados como reducionismo sociológico em que o texto supostamente espelharia a realidade objetivamente, mas como “redução estrutural” onde confluem, ou melhor, são ‘mediadas’ a vida social e literária (CANDIDO, 2004). O advérbio ‘já’ usado na frase anterior tem aqui um uso conceitual no sentido de algo pensado posteriormente sobre um texto que ‘já’ está completo ou que o está no momento em que é lido. O ato de leitura literária se torna, pois, um ato não apenas literário.

A existência dos circuitos interligados de produção e recepção de textos, por sua vez, mediados pelos interesses distintos do mercado editorial, conforma a comunidade política – no sentido amplo de “política da literatura” em Jacques Rancière (2007) – que age na (luta pela) hegemonia cultural na qual se insere a ‘série impressa’ desse realismo literário contemporâneo na América Latina e no Caribe. Mais do que só inserção simbólica, a própria tematização dessa luta nos conteúdos literários reforça o discursivo-comunicacional como ordem de leitura no estudo dos romances mencionados. Com efeito, *Bicentenaire* e *Yo maté a Simón Bolívar* tratam de duas manifestações de rua respectivas: em Porto Príncipe contra o segundo governo de Jean-Bertrand Aristide (2001-2004) em janeiro de 2004, no ano do “bicentenário” de independência de Haiti, e em abril de 2002 em Caracas contra o governo de Hugo Chávez (1998-2013), de inspiração “bolivariana”. Este apelo explícito ao relato fundacional do estado nacional marca o tratamento dos eventos representados que terminaram em confusão e mortes, na quebra, mais cedo ou tarde, do fio constitucional, e que causaram feridas tanto simbólicas quanto judiciais que ainda não sararam hoje. Ao representar literariamente o revés anti-democrático desses atos democráticos, a estrutura do texto ‘já’ antecipa uma participação política do sujeito de leitura. Nem todo cidadão é leitor, mas todo leitor é cidadão – inclusive o apátrida não pode apagar da memória a experiência de sua ‘ex-nacionalidade’. Do ponto de vista discursivo-comunicacional, a linguagem como lugar onde ocorre a representação de sujeitos permite considerar a teoria política contemporânea em pé de igualdade com a crítica da literatura.

No contexto de países e capitais com uma herança de exclusão

social vigente hoje, transformada material e moralmente¹ ao longo de suas histórias nacionais, nem sempre os segmentos vulneráveis ‘representados’ por este tipo de ficção realista são os mesmos que a escrevem e a leem, e nem sempre a forma de ler é a mesma. O impacto da literatura na sociedade pode ser medida tanto pelo público que lê quanto pelo público que não lê. O impacto medível que a obra literária pudesse gerar implicaria conhecer o tamanho do hábito e competência leitora (literacia, letramento) no público em geral e no sistema educacional em particular dado que esse hábito se ensina e se adquire nas primeiras faixas etárias. A situação insuficiente da leitura reforça esse panorama não só latino-americano de uma pequena comunidade de leitores não só de literatura.

Como em um desfile de carnaval, os assuntos e os sujeitos das camadas pobres entretêm as camadas mais abastadas ao mesmo tempo que podem conter um efeito de crítica social. É o caso dos romances estudados e não só do carnaval. A forma letrada ou culta da escrita literária, tradicionalmente em mãos das classes integradas ao sistema, tomará as matérias provenientes do mundo social desse sujeito marginalizado (seja o escritor desse mundo ou não) para estimular uma leitura crítica que nem sempre atinge esse objetivo. O entretenimento da arte e a sua crítica social, clássico debate da crítica da arte e da literatura, digamo-lo já, não se excluem um ao outro e são irredutíveis entre si porque a recepção é um fenômeno de apropriação e reapropriação que não obedece *a priori* a intenções autorais ou editoriais.

As condições de leitura ou recepção também implicam várias ordens de tempo. O texto contemporâneo de ficção realista na América Latina e no Caribe se mostra capaz de trazer para si diversos tempos de ‘presente’. O presente do período ou evento recente relatado: enquanto o romance venezuelano é publicado oito anos depois do golpe de estado, o romance haitiano foi concebido, escrito e publicado no mesmo ano do evento relatado. O presente de injustiças atuais: seja no governo mais ou menos liberal no Haiti, seja no governo mais ou menos socialista na Venezuela, os dois empregando políticas assistenciais em distintos graus. O presente da própria leitora na primeira ou segunda década do século XXI: num momento pós-MINUSTAH

1. Aludo, por exemplo, a como os processos de abolição latino-americanos (e mundiais) transformaram ‘liberalmente’ o trabalho escravo em salário miserável.

(missão de paz da ONU) no Haiti ou pós-Chávez na Venezuela². A tudo isso se acrescenta o passado da história nacional, construído e performático ‘sempre’ (BHABHA, 2006), da época de fundação da nação e as suas figuras militares heroicas, no caso, os haitianos L’Ouverture, Christophe, Pétion e Dessalines, e o venezuelano Bolívar. O conteúdo romanesco e político das obras estudadas não age só no plano do relato, mas em interação com o leitor coetâneo no momento de publicação e posterior a este, num movimento no qual o texto cobra um sentido cultural-simbólico na sociedade a cada vez com cada atualização leitora. Eis a complexidade multitemporal e transdisciplinar da significação do texto realista contemporâneo.

A unidade do personagem marginalizado e do sujeito histórico-nacionalmente excluído se desdobra na articulação de um sujeito político sempre novo e em constante rearticulação através do ato de leitura singular e/ou coletivo que pensa sobre o texto, e repensa sobre o seu mundo e a sua própria realidade local, nacional ou supranacional. Assim, o sujeito do texto e o sujeito da leitura se unem e criam as condições latentes de uma articulação identitária proposta pela estrutura dramática do texto literário e atualizada pelo leitor em seu entorno e com sua bagagem cultural. A leitura como sujeito político de leitura visa, ou não, a reação crítica ao narrado, a identificação com os personagens marginalizados – semelhante a como o cidadão se identifica, ou não, com os próceres pátrios – e, em última instância, a conscientização cidadã capaz de, se não tentar transformar materialmente, ao menos desautomatizar e desconstruir intelectualmente a naturalização da realidade socialmente problemática (fetichizada, espetacularizada e mistificada) seja ou não latino-americana, dado o fluxo global da leitura. A força do drama impulsionada pela imaginação literária se junta à identidade do sujeito do texto

2. Trata-se de um momento caracterizado pela retomada de uma nova direita latino-americana inspirada, para variar, no Atlântico Norte, que parecia e parece estar liquidando os governos de esquerda seja através do voto, como na Argentina em 2015 e no Equador em 2017 e 2021, ou dos golpes de estado mais ou menos suaves de processos político-midiático-judiciais. Além de Chávez e Aristide: contra Manuel Zelaya em Honduras em 2009, Fernando Lugo no Paraguai em 2012, Dilma Rousseff no Brasil em 2016, e Evo Morales na Bolívia em 2019 com o apoio da OEA sob a secretaria do uruguaio Luis Almagro. Isso sem incluir os golpes fracassados em Cuba, Equador, Nicarágua sob Ortega, e a própria Venezuela sob Maduro desde a morte de Chávez em 2013.

e da leitura entrando e saindo à vontade das variadas identidades num contexto de conflito político e social. Enquanto isso, os efeitos pós-estruturais da leitura contemporânea permitem uma experiência entre leitor e personagem de uma só vez literária e política, independente da identificação ou não entre eles, orientada tanto por um sentimento de indignação social quanto por um anelo democrático de mudança, tudo isso dentro do circuito comunicativo literário.

Trata-se de uma mensagem da série literária que tenta concorrer, insisto, sempre a partir da “forma” literária, com as outras séries comunicacionais (impressas, radiofônicas, audiovisuais e digitais) e, no caso, influir sobre a percepção da população sobre essa realidade problemática. Em termos didáticos, é a capacidade de mudança da literatura como quando um adolescente descobre Machado de Assis e se diz “a vida tem um antes e um depois desse livro”, como foi o caso de Ecio Salles, fundador da FLUP (Festa Literária das Periferias). Falo dessa força intelectual de mudança pessoal transposta a matérias sociais “já” inseridas na ficção.

A diferença de classe em um “estender de mãos” e a solidariedade em *Bicentenaire*

O romance de Lyonel Trouillot acompanha o personagem Lucien Saint-Hilaire, um estudante pobre e interiorano que desce da colina da *bidonville* ou favela onde mora na cidade capital, Porto Príncipe, para se juntar aos seus colegas do movimento universitário e participar do protesto contra o governo no final do qual morre assassinado. A narração observa a interioridade do protagonista (BRODZIAK, 2013, p. 102), dando especial atenção às diferenças socioeconômicas e culturais entre ele e os outros personagens.

Um exemplo disso se encontra na cena da mercearia onde Lucien compra cigarros. O narrador converte a troca comercial em processo verbalmente extenso, como se verá na citação, suscetível de intercalações que ora congelam a imagem da nota que deve trocar de mãos para contar mais sobre os personagens e as suas circunstâncias, ora esclarecem o significado da mão que dá (a do pobre também freguês) e da mão que recebe (a do merceeiro socialmente sensível, mas esquecido). Narra-se numa câmera lenta que ressignifica e dramatiza a imagem tornada vagarosa através dessas intercalações. Lê-se:

L'épicier sort la bonne pochette du bocal et la tend à l'étudiant. L'étudiant **tend la main** pour prendre les cigarettes. Ils sont enfin dans le présent. **Leurs mains se touchent** presque quand le speaker annonce que le comité de mobilisation des étudiants vient juste de confirmer à la presse que la manifestation se déroulera comme prévu, malgré les menaces de répression et le rappel par les autorités que tout rassemblement susceptible de troubler la paix publique demeurerait interdit. *La paix publique ! Laissez-moi rire ! Avec les cadavres qui courent les rues !* **Cela, l'épicier l'a pensé, mais il s'est gardé de le dire.** Ça, c'est l'affaire de l'étudiant. **L'épicier ne dit rien des affaires du présent.** Ce ne sont pas ses danses à lui. Depuis la disparition du Jazz de jeunes³, sa bouche a fait la paix avec son deuil. De toutes les façons **ce pays n'était plus le sien**, le temps avait volé les clés de son royaume, il n'était pas d'humeur à prendre fait et cause et **ne se mêlait plus de rien. La main toujours tendue**, l'étudiant pense à autre chose. Il sait qu'il y a de fortes chances qu'ils se fassent massacrer. Le petit⁴ l'a prévenu que la police a reçu l'ordre de donner la charge et que les bandes de voyous appelées en soutien ont déjà touché une avance salaire. **L'épicier voit dans les yeux de l'étudiant** quelque chose qui ressemble à de l'inquiétude. **Il a perdu l'habitude de lire dans les yeux des autres** depuis que sa vie se résume à ouvrir la porte de l'épicerie le matin, à la refermer le soir. Il ne peut pas dire si c'est de l'inquiétude ou quelque chose de plus compliqué : Il n'aime pas les complications. Il n'aime que la danse. **Et l'autre, qu'est-ce qu'il aime ?** Pour l'instant ils sont face à face, le mouvement interrompu, **chacun avec une main tendue.** L'un pour donner les cigarettes, l'autre tendant son dernier billet de cinquante gourdes [dinheiro haitiano]. **Et l'épicier enfin revenu aux urgences du présent ; faisant un effort surhumain** pour s'intéresser à autre chose qu'aux tubes des années 1960, demande à l'étudiant *alors tu y vas ?* L'étudiant, un peu vexé, refusant d'être pitoyable aux yeux d'un vieux marchand d'épice que la mort avait oublié, répond pour le défier *et, vous, vous y allez ?* Puis l'étudiant se fâche contre lui-même, car vaine est la provocation. L'épicier n'est pas méchant. **Il est ailleurs, c'est tout. Et chacun vit dans son ailleurs.** Et tous deux constatent la vanité de leurs questions. Deux questions ne nécessitant pas de réponse. Tous les deux sachant à l'avance la part d'inévitable qui pèse sur leur vie, le surplace et la marche à suivre alimentant leurs destinées. Et l'un reste **la main tendue** avec

3. Explica a nota de rodapé da edição anotada do romance: "À la fin des années 50, de nombreux groupes de musique animaient les soirées de Port-au-Prince, réputées pour ses bals, ses restaurants, et ses night-clubs" (TROUILLOT, 2012, p. 27).
4. O irmão caçula de Lucien.

la pochette de cigarettes, l'autre avec l'argent, **figés comme une image ou des paralytiques**, jusqu'au moment où, s'enfonçant dans son immobilisme l'épicier se retourne vers son lieu de vérité, son domaine naturel, son ennui et sa cause première, la dernière, celle à laquelle il s'est accroché faute de musique dansante à son goût, sa cage et son abri, pour garder le passé à portée de la main. **Ses yeux font le tour** des étagères et des quatre coins de la pièce pour contempler la marchandise : les boîtes de lait concentré ; les pâtes alimentaires, la qualité supérieure, plus rare, **en haut**, la qualité inférieure, à portée de tout le monde, **en bas** ; les conserves : les sardines et les petits pois ; les balais e la paille de fer dans un coin ; le gros baril d'huile végétale dans un autre coin, le mesureur sur le baril [...]. Et l'épicier, ayant terminé son tour du domaine, reste avec sa **main tendue, bloquée, hésitant sur le geste à faire**. Et **la main** décide de décider. **Comme une comédienne** prenant en charge la mise en scène, jouant le rôle de l'ellipse, bouchant les trous, comblant seule la distance entre les personnages, **la main a parlé pour la voix**, résumant toute une vie d'un geste panoramique, en quatre mètres carrés de produits avariés et de musique rétro : **ici s'achève ma république**. Et sans plus commenter les bénéfiques de l'inventaire, sans espérance de vivats, comédienne blasée mais sincère, **la main, tendant** toujours la pochette de cigarette, **refuse l'argent**, modifie discrètement les termes de l'échange, **ne veut pas que son geste ait une valeur d'échange**, réclame pour une foi son droit à la gratuité, donne sa contribution à hauteur de cinquante gourdes : *aujourd'hui, c'est gratuit*. Et l'étudiant, comprenant enfin les mots que dit la main de l'épicier, prend la pochette de cigarettes et remet ses cinquante gourdes dans sa poche, dit *merci* avec la voix pleine d'émotion, regrette de ne pas connaître le prénom de l'épicier car – *Ernestine Saint-Hilaire, moi Noire, je te l'ai enseigné* – celui qui nous a aidés [sic] mérite d'être appelé par son nom. **Il n'y a pas d'autre parole, rien que cette forme de partage entre le passé et le présent**. (TROUILLOT, 2004, p. 33-36, itálicos originais, negritos meus).

O longo fragmento, de uma passagem maior, narra, na verdade, a cena curta, talvez de um minuto só, de duas mãos estendidas, uma na frente da outra, fazendo uma troca, cigarros por dinheiro, mas dilatada pelas intercalações dos pensamentos, diálogos, olhares e gestos do merceeiro e do estudante na loja. Nesse curto tempo em que as mãos dos dois estão estendidas no ar, eventos espontâneos do entorno e os pensamentos enchem a imagem da troca, dando uma significação sociocultural. Num primeiro momento, o velho merceeiro

Antoine, um mulato claro ou *chabin*⁵, que vive no passado das músicas e danças antigas, faz um comentário crítico sobre a ameaça da violência por parte do governo sobre o protesto estudantil, mas fala disso só no silêncio dos seus pensamentos, porque não se mete com as “coisas do presente”. Nesse exato segundo, o estudante lembra que o seu irmão tinha alertado que os bandos armados de bandidos, aos quais este pertence, já tinham recebido um sinal dos policiais para o trabalho de reprimir a manifestação como força parapolicial irregular. O merceiro toma consciência da preocupação do estudante pelos seus olhos; ele havia perdido o hábito de olhar de verdade para as pessoas, diz o narrador. Afastando-se um pouco do mundo isolado da sua loja e das suas músicas, o varejista volta para o presente, fazendo um esforço “sobre-humano” para perguntar para o estudante se participaria no protesto que o rádio jornal acabava de noticiar. Porém, nesse ‘instante’, Lucien não tem como apreciar, se não uma mudança plena, pelo menos um fugaz momento sincero de conscientização por parte do varejista. Ao contrário, Lucien fica chateado e devolve maldosamente a pergunta para Antoine, mas o narrador explica que o velho festeiro não é ruim e que cada um está no seu mundo: o velho no passado e o jovem no presente. O tempo é apresentado na narração como tempo heterogêneo; não há um presente absoluto na experiência dos personagens. As perguntas dos personagens flutuam no ar, talvez incomodando-os, e aqui, num segundo momento, o lojista – com o pacote de cigarros ainda na mão, Lucien com a nota de dinheiro na sua – para e contempla, agora com os olhos no presente, as prateleiras dos produtos nos seus quatro metros quadrados. Os produtos estão organizados verticalmente em uma hierarquia socioeconômica: os produtos de qualidade, acima; os produtos de “todo o mundo”, em baixo; os enlatados, num canto; os produtos de faxina, no outro. Isso reforça a diferença de classe na sociedade haitiana que no romance media entre o estudante pobre e interiorano e o comerciante de classe média da capital.

Poucos instantes depois das perguntas, é a ‘mão’ do comerciante que passa a decidir sobre a situação, como uma “atriz” que assume a “elipse” da “fala”. No final da cena, depois das páginas e memórias

5. Segundo a nota de rodapé da edição anotada do romance: “Chabin: métisse à la peau très claire. Ses cheveux peuvent être blonds ou roux, et ses yeux verts” (TROUILLOT, 2012, p. 26).

que intercalam o estender das mãos, a troca comercial muda de signo, da exigência de pagamento para a gratuidade e, assim, falando figuradamente, o narrador diz que é a mão que “proclama a república”. O gesto de gratuidade da mão constitui o recurso literário e a mensagem comunicativa com que o texto-livro de Trouillot recupera a solidariedade da promessa constitucional originária rememorada fatal e paratextualmente no título “bicentenário”. A heterogeneidade do tempo mistura a História de Haiti e o corriqueiro da cena e, ainda, o romance qualifica aquela solidariedade de maneira igualmente literária e comunicativa. Trata-se da solidariedade de querer saber sobre o outro (“E o outro, do que ele gosta?”, pergunta-se Antoine) e de se lamentar de não saber o nome do outro (Lucien se lamenta desconhecer o nome da pessoa cuja mercearia ele frequenta).

Ao longo do texto, outros personagens com que Lucien se inter-relaciona – um cirurgião mulato e rico, uma jornalista branca e estrangeira, seu professor de filosofia e seus colegas de estudo da cidade capital – olham para o estudante (pobre, interiorano e negro) a partir da diferença de classe e de região, inclusive da diferença étnico-racial de modo latente. Porém, o relacionamento interpessoal varia e os cigarros são um elemento que a narração usa para ilustrá-lo. O leitor vê em outra cena que o médico oferece cigarros ao estudante de forma pseudocortês como opressão simbólica sutil para produzir os efeitos da hierarquia vertical (TROUILLOT, 2004, p. 23-26). Em contraste, na cena com o merceiro, que conhece seu lugar nessa hierarquia, o cigarro é dado solidariamente em gratuidade, suspendendo, mesmo que por um instante, os efeitos da diferença e da hierarquia no pulo elíptico da mão estendida.

Com o pano de fundo das diferenças de classe e entre capital e província, que condicionam o olhar subjetivo para o outro marginalizado, essa breve cena do estender de mãos, expandida através da narração heterogênea do tempo presente, encurtam, ainda que sem resolver, a lacuna entre a inclusão e a exclusão através do ato solidário. O que pode ser interpretado como ato de resistência diante da hegemonia cultural haitiana. Tal resistência a tal hegemonia é, precisamente, uma função do novo realismo literário latino-americano e caribenho. Deste modo, ao longo do texto, a tensão entre classes e identidades interagem com o título da obra para objetar qualquer tom comemorativo do bicentenário. O ‘estado-nação’, pelo qual lutaram os próceres, não é epíteto, mas cisão.

A diferença inraidentit ria e a crítica partidarista em *Yo mat  a Simón Bolívar*

O romance de Olive-Schnell ficcionaliza os acontecimentos de abril de 2002 em Caracas em que o presidente Chávez fora deposto brevemente após passeatas a favor e contra e episódios de violência letal. A a o se desenvolve, como no romance anterior, através do relacionamento entre personagens, o que diferencia os traços de identidade de cada um.

Um dos personagens principais, Nerio García, é um ativista social de favela que, depois da reversão do golpe de estado, é nomeado procurador da república com o objetivo de investigar o ocorrido. A leitora v , por um lado, a parceria investigativa entre Nerio, de origem pobre, e Mary Bastidas, uma jornalista de classe média que desafia a linha editorial golpista da média para a qual trabalha. Mas a leitora também vê a rea o de Nerio e seus companheiros ativistas diante do golpe, o que mostrar  não haver simetria ideológica e sim diferenças inraidentit rias dentro do mesmo campo político.

Em primeiro lugar, a narra o contrasta os personagens Nerio e Josué, ambos ativistas décadas antes da elei o do presidente em 1998. O narrador apresenta o primeiro:

Nerio y su gente siempre lucharon por esto y más: Su proyecto era **la transformación profunda de la sociedad. El combate a la desigualdad social y econ mica en un país que chupaba de la teta petrolera** [...]. En esto el barrio⁶ de Nerio no era nada original: ellos se aglomeraban, junto al ochenta por ciento de excluidos de este país, a los pies del gobierno benefactor que decidía, de manera intermitente, dejar que el **caldo negro chorreara de sus labios resplandecientes e hinchados para rociar a la clase baja**. [...]

Sucede que **la política partidista** nunca fue una opción. Los manejos tecnocráticos, embarrados en el lodo de la corrupción **del oro negro, lo asqueaban.  l no era un político, era un revolucionario** [...].

[E]llos habían creído. En qué, [Nerio] no lo sabía muy bien. Ciertamente en algún tipo de transformación de las relaciones de poder. **Jamás en la figura de un solo hombre, un presidente** que solicitó

6. A palavra *barrio* em espanhol significa bairro ou urbaniza o. No espanhol venezuelano, pode se referir a comunidades pobres periféricas. Assim, pode ser traduzido por “favela” em portugu s brasileiro.

el apoyo de grupos como el de Nerio para acceder al poder. **El movimiento popular había estado allí antes del presidente** y seguiría existiendo después de él y de Nerio. Los pueblos oprimidos se alzan y luchan por su dignidad y por la justicia social, y el sistema parecía no aprender que la tortura no puede desviar las fuerzas transformadoras de la Historia. (ULIVE-SCHNELL, 2010, grifos meus).

O texto descreve didaticamente a classe socioeconômica da comunidade pobre do personagem. O “barrio” organizado por Nerio trabalha com as autoridades locais para a sua melhoria. Como ativista da favela onde mora, Nerio está plenamente conscientizado não só da sua função social, mas da missão histórico-nacional que o supera: a “transformação profunda da sociedade” venezuelana partindo da comunidade local onde ele age, mas voltado para uma transcendência maior, ou seja, para todo o território nacional. Ciente também de que comunidades como essa formam a maioria populacional, o co-protagonista também entende a origem moderna da iniquidade: a má distribuição da riqueza petroleira, do “ouro preto”, que o narrador metamorfoseia em suculento seio amamentador, seguindo talvez a expressão de crítica popular. Desde 1914, em mais de cem anos de exploração, a cultura petroleira venezuelana construiu uma lógica e estrutura de exclusão social que, no romance, funciona para distinguir os traços identitários dos sujeitos marginalizados como Nerio García, o ativista social favelado. A passagem citada coloca a identidade coletiva e nacionalmente parcial da comunidade de Nerio no centro da transformação social ciente da corrupção e malversação histórico-econômica alegorizada na amamentação.

Simultaneamente, o pensamento político do personagem tem senso crítico. Mesmo apoiando as políticas sociais do governo chavista, Nerio “fica com nojo” da politicaria da “política partidária”, que entende como “enlameada na corrupção do ouro preto” e, portanto, como contrária ao projeto de “transformação profunda”. O partido político, esse “novo príncipe” maquiavelino do qual Gramsci falava (2011, p. 235), parece ter esgotado, ou melhor, arruinado seu papel com o fim da Guerra Fria e a consolidação do neoliberalismo do século XX. Além disso, a exposição do seu pensamento político, colocada, reitero, didaticamente pelo narrador, destaca que Nerio “jamais [acreditara] na **figura de um só homem**” de maneira geral, o que também se referiria em específico ao próprio Chávez golpeado naquele dia de abril. Porque “o movimento popular tinha estado ali antes

do presidente e seguiria existindo depois dele e de Nerio”, complementa o narrador. Ou seja, mesmo que o ativista apoie o presidente estrategicamente para realizar o projeto de transformação, isso não significa lhe dar apoio incondicional e incontestado, muito menos à instituição estatal corrupta histórico-economicamente. Lembrando que a edição do texto é de 2010, quando Chávez ainda governava o país com boa saúde, é de todo modo significativa a representação de um ativista das bases populares que vê de modo claro uma distinção entre a história dos subalternos no país e a maneira como o presidente eleito se encaixa, ou não, nela, com toda a bagagem que este traz na história nacional⁷. Com tal fio de raciocínio, Nerio estabelece a importante distinção entre pessoa e projeto e, acrescente, sem a anuência do narrador, entre líder e partido político⁸.

Ao descrever o personagem de Josué, também ativista social da mesma favela de Nerio, o narrador apresenta um perfil diferente do deste. Na sequência da reação dos grupos de base chavistas ao golpe de estado em andamento, lê-se:

Josué tenía la piel curtida por las luchas sociales, los embates democráticos habían dibujado un mapa histórico en su aporreado cuerpo. **Experto en movimientos de masa, el líder del grupo tenía la capacidad y la garra suficiente como para crear serios problemas en las fuerzas del orden.** [...]

El nivel de beligerancia de los anarquistas venezolanos quedó demostrado en los saqueos del “Caracazo” de 1989 [...].

Josué se había perfilado como un serio e inteligente organizador de reacciones populares cuando se jugó la piel junto a los tupamaros

7. Chávez entrou na cena nacional no dia 4 de fevereiro de 1992, quando, junto a outros militares, deu um golpe de estado contra o (segundo) governo neoliberal democraticamente eleito de Carlos Andrés Pérez (1989-1993).
8. A questão do personalismo de Chávez, às vezes chamada de hiperpresidencialismo, foi amplamente debatida na esquerda venezuelana e dividiu-a. A fusão entre pessoa e projeto político deu pé para questionar o estilo autoritário de Chávez governar na efetiva democracia venezuelana.
9. O “Caracazo” ou “sacudón”, foi uma explosão social iniciada no dia 27 de fevereiro de 1989 que, durante 9 dias, levou a cenas de violência e saqueios, produto da insatisfação popular às políticas neoliberais recomendadas pelo FMI, elaboradas pelo partido socialdemocrata governante, *Acción Democrática*, e aplicadas pelo presidente Carlos Andrés Pérez. A repressão do governo deixou centenas de mortos.

en el estallido que marcó el fin y el fracaso de las políticas reaganistas¹⁰ liberalizadoras en el país. [...]

Hoy, elevado al grado de luchador social reconocido por el gobierno, el poder político de Josué se había incrementado exponencialmente. Nerio y él se habían separado. El primero creyente fervoroso en el anarquismo de base, había aprovechado al gobierno para organizar mejoras para el barrio y educar a la gente políticamente. Nerio intentaba reforzar el poder de las bases para que la gente pudiese valerse y organizarse por sí misma, creando presión en los centros de poder manejados por el Estado. En cambio, Josué había aprovechado la ocasión para erigirse como representante de sus compatriotas y vecinos. Aunque ligado a los movimientos de base, su tarea de coordinación era ahora inmensa ya que agrupaba diferentes y numerosas formaciones. **Josué frecuentaba políticos, organizaba marchas y grupos de choque; algo impensable para Nerio.** Colocar a su gente al servicio de la estructura pseudo-democrática de cualquier gobierno le parecía un error. Para él los movimientos de base eran siempre contestatarios y, aunque ahora gozasen de un supuesto aliado en el Palacio de Miraflores, los diputados, concejales y ministros eran, a sus ojos, los mismos aprovechadores de siempre.

Pero Nerio reconocía los esfuerzos de Josué y creía que, de necesitarse alguien que representara a los movimientos de base ante el poder constituido, Josué era el mejor y más preparado. (ULIVE-SCHNELL, 2010, grifos meus).

Mais velho e experimentado do que Nerio, descrito simultaneamente com termos como “democrático” e “anarquista”, o personagem literário Josué participou como organizador da realmente acontecida rebelião popular das ruas da capital conhecida como o *Caracazo* (ver notas da citação). O sucesso da sua liderança fez dele um líder comunitário temido pelas forças de choque. Tanto Nerio quanto Josué são o tipo de sujeito marginalizado que parte do mesmo universo identitário e seu ativismo na ficção pode ser equiparado ao intelectual orgânico no sentido gramsciano (2011, p. 203-204). Não obstante, interessa observar as diferenças dentro desse universo. Enquanto Nerio foca a organização da própria comunidade, fazendo pressão e conquistando uma independência relativa em relação à assistência do estado tradicional – mesmo com um governo “aliado” – Josué se torna representante político da comunidade diante das autoridades

10. Refere-se a Ronald Reagan, o ex-presidente estadunidense neoliberal.

constituídas, e mediador entre os movimentos de base e o governo que, certamente, impulsionava pautas de melhorias sociais associadas à esquerda. O coprotagonista, mais uma vez, tão crítico quanto o narrador, mostra uma desconfiança de tudo que se assemelhe ao interesse particular da lógica petroleira, como vimos na última citação, que ele qualifica de “pseudodemocracia”. As diferenças no modo de fazer ativismo político e política tradicional a partir da camada vulnerável permitem delinear a diversidade de traços identitários que, no caso do texto venezuelano, atravessam um mesmo campo político. Assim, o personagem-sujeito “político” marginalizado divide a consciência sobre a desigualdade do estado petroleiro, mas diverge na maneira de lidar com o governo chavista cindido entre o clientelismo e a igualdade social. Para além do contraste entre Nerio e Josué, existe ainda outro: entre estes e os jovens da geração que cresceu com Chávez no poder – o que não poderei aprofundar aqui.

Contudo, essa estratégia se aplica não só ao personagem, mas também à compreensão e à superação do conflito coletivo: transcender a polarização política chavismo-oposição e apostar no convívio em diversidade a partir do ideário de Bolívar. Daí o sentido paratextual do título. Ao ler esta frase em primeira pessoa e pretérito *Yo maté a Simón Bolívar*, o leitor é colocado no lugar do parricida, consumado o ato violento de ‘matar’ não só (a memória do) prócer, mas por metonímia todo o ‘sonho’ bolivariano. Ao longo do texto, a tensão narrativa e as divisões interclasse e inraidentitárias interagem com o título da obra como explicação do parricídio do símbolo de união nacional. Cada cidadão venezuelano e cada leitor no mundo acaba por confessar sua posição polarizada: *eu matei Simón Bolívar*.

Considerações finais:

Aspirações e decepções (contra)hegemônicas

Os conteúdos textuais articulam literariamente a hegemonia cultural visível: a imóvel hierarquia vertical, no caso, do pequeno proprietário haitiano e do partido político venezuelano, mesmo que pratiquem a solidariedade e o assistencialismo respectivos. Na ficção culturalmente situada, os estados nacionais referidos nos títulos e os conteúdos correlacionam dois planos, o literário e o comunicativo. Os espaços físicos e metafísicos dessas ficções situam a contemporaneidade

histórica e simbólica da cidade e da nação. Por isso, faz-se necessário uma nova maneira de entender o ato de leitura contemporâneo que funciona em correlação, não fusão, entre ficção e realidade, como disse Ludmer (2007), e entre realismo literário e esfera pública local ou global.

Na medida em que a recepção dos textos permite um alinhamento entre o sujeito do texto e o sujeito da leitura, os recursos literários – no caso, o tempo heterogêneo e a solidariedade porto-principiana, a diferença inraidentitária caraquenha dentro de um mesmo campo político – abrem o ato da leitura para o plano comunicacional, onde o leitor pode não só refletir sobre o (seu) mundo através da obra, mas experimentar ser o ‘outro’ contra-hegemônico através da imaginação literária.

No plano comunicacional, o sentido de leitura aqui proposto dos romances, a saber, do parricídio nacional em tempos bolivarianos e do fracasso do estado-nação em tempos bicentenários, acrescenta significação às obras quando se considera o horizonte ideológico de época – entendido como ideias concorrentes em conflito – no qual estas influem ou querem influir. A pergunta: qual o impacto dos romances sobre a vida, na vida?

Para responder, repare-se que os romances foram publicados na primeira década do século XXI. Nesse período, houve uma virada para a esquerda na região latino-americana evidenciada em alianças econômicas que substituíram os TLCs dos EUA, e na criação da tevê multistatal Telesur. Ao mesmo tempo, acontecimentos como o ataque do 11 de setembro e a crise financeira de 2008 enfraqueceram a imagem e a influência das potências hegemônicas euro-estadunidenses. Vista a aparente transição do mundo bipolar pós-Segunda Guerra à esperança da emergência do multilateralismo pós-neoliberal, o circuito comunicativo nesse horizonte de época influenciou na recepção e significação de obras periféricas tematicamente contra-hegemônicas. Ou, ao invés, essas obras contribuíram no clima de virada mencionado.

Pergunto de outra forma: o que significam os personagens marginalizados de grandes cidades capitais aos olhos da leitora coetânea? Significam pensar nas crises representadas como mensagens que querem circular com força de ideias e gerar discussão no debate nacional, ou seja, ser parte do vaivém da informação onde se conquista ou perde hegemonia. Mas a realidade é agriçoce ou dura: enquanto o romance haitiano teve uma rica recepção ‘fora’ de Haiti nos

circuitos da francofonia centrada em Paris, o romance venezuelano foi praticamente ignorado na *Amazon* e em sites semelhantes, e na academia e foros literários dentro e fora do país. Passado um século, na segunda década desse século, viu-se à reedição das crises sem fim, não só em Haiti e Venezuela, mas em toda a região. A partilha ou *partage*, como diz Rancière (2000), do escritor latino-americano parece não ser compartilhada pelo seu público local ou global, e esse escritor qualquer que queria escrever para qualquer um agora passa a sentir a frustração de escrever para (quase) ninguém, mesmo que nos textos as maiorias e os esquecidos, todo mundo pode ter e tem protagonismo.

Lidos e consumidos os textos, por que persiste a desconexão entre literatura sobre a sociedade e a sociedade que não a lê quando o horizonte de época mostrava claros sinais contra-hegemônicos? Falharam a república, a democracia, a soberania e a justiça social prometidas, há duzentos anos da independência hoje? Ou, se permitirem o trocadilho, fracassou o romance na sua tentativa de debater a nação através do romance do fracasso?

A aspirada leitura literário-comunicacional e o seu leitor prospecto dariam visibilidade crítica à hegemonia cultural representada. Porém, é necessário lembrar com Benjamin que a luta pela interpretação – um espaço irresolúvel da própria conquista hegemônica – oscila entre a reprodução da exclusão e violência (a “estetização da política” fascista) ou a possibilidade de transformação social (a “politização da arte” comunista) que possa pôr fim às desigualdades representadas nas ficções e herdadas e vividas na realidade. Igualmente, é importante salientar que a tensão simbólico-cultural entre texto e recepção crítica existe como problema comunicacional tanto no capitalismo (ou rentismo) quanto no socialismo (ou pseudossocialismo) em contextos da mesma forma periféricos na América Latina.

Assim, o romance latino-americano contemporâneo pode ser compreendido como um objeto cultural partilhado de intervenção limitada dentro do horizonte ideológico de época da leitora local e também global. Sem se identificar necessariamente a uma bandeira política ou a um corpo de militância, este romance concorre para uma nova hegemonia cultural que intervém na medida em que é lido e gera discussão para além das questões propriamente artísticas – a forma literária, as técnicas de narração e os efeitos de recepção – sobre os problemas e assuntos nacionais como o racismo, a pobreza, a violência e

a segregação demográfica. Trata-se de ficções cuja leitura possa criar, recriar, imitar e simular, na mente do leitor-cidadão-usuário, a mediação não só entre receptor e obra, público e entretenimento, mas entre cidadão e cidade, governante e governado, enfim, entre hegemonia cultural e estado democrático de direito.

Referências

- BHABHA, Homi. *Nation and Narration*. London: Routledge, 2006.
- BRODZIAK, Sylvie. *Haïti: Enjeux d'écriture*. Paris: PU Vincennes, 2013.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- CERLALC. *Comportamiento lector y hábitos de lectura. Una comparación de resultados en algunos países de América Latina*. Bogotá: CERLALC-UNESCO, 2012.
- GRAMSCI, Antonio. *O leitor de Gramsci: escritos escolhidos. 1916-1935*. Carlos Nelson Coutinho (Org.). Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- JAUSS, Hans Robert. *La literatura como provocación*. Barcelona (Esp.): Península, 1976.
- LUDMER, Josefina. *Literaturas posautónomas. Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, n. 17, jul. 2007. Disponível em: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>. Acesso em: 3 nov. 2021.
- TODOROV, Tzvetan. *Teoría literaria de los formalistas rusos*. México D.F.: Siglo Veintiuno, 1970.
- TROUILLOT, Lyonel. *Bicentenaire*. Paris: Actes Sud, 2004.
- TROUILLOT, Lyonel. *Bicentenaire*. Paris: Hatier, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible*. Paris: La Fabrique, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. *Politique de la littérature*. Paris: Galilée, 2007.
- ULIVE-SCHNELL, Vicente. *Yo maté a Simón Bolívar*. [Ann Harbor]: Masa Editorial, 2010. 2v. *E-book*.

O processo de nomeação em *Cem anos de solidão*: uma discussão sobre o nome próprio e suas narrativas

Milena Nogueira Franco Soares (UNEB)¹

Introdução

A palavra “nome” é utilizada para designar algo, dar sentido a alguma coisa. E para falar de algo que é único e específico se recorre ao nome próprio com a letra inicial da palavra maiúscula, de modo a diferenciá-la de um simples nome comum (PRIBERAM, 2020). O nome próprio designa algo singular do próprio sujeito e que o coloca na existência, na constituição de um primeiro dizer de si, assim como o insere em um contexto familiar, social e cultural. Essa palavra fundadora surge de um processo de nomeação a partir de um outro indivíduo para esse sujeito em questão, carregada de formas, sentidos e significados que vão dar lugar a um nome chamado de próprio. Esse nome não é natural, ele é resultado de uma elaboração virtual daquele que nomeia, é “expressão essencial do desejo de quem denomina” (MARTINS, 1991, p. 38).

Nesse contexto se coloca a questão: o que há de próprio ao nome, se esse é pensado, desejado e ofertado por um outro? Ele é marca constituinte do indivíduo, mas sua escolha advém de uma história outra, de uma vida que não a do sujeito nomeado. Segundo Martins (1991, p. 58) “tudo, do ponto de vista social, começa por este signo. Sem ele o indivíduo não se faz reconhecer nem é reconhecido”, ele é, portanto, substantivo necessário para a vida em sociedade, marca uma propriedade individual de direito vinda de um lugar não próprio. Assim, o nome próprio é traço fundamental da constituição psíquica do humano e traz no seu surgimento uma carga histórica anterior àquela presente, como então construir a própria história? Quais os efeitos dessa marca na vida do indivíduo?

A partir das questões suscitadas acima surgiu o interesse na obra vencedora do Nobel de literatura, *Cem anos de solidão*, de Gabriel

1. Graduada em Psicologia (UNIME), mestranda no Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagens (UNEB), formação em psicanálise pelo Colégio de Psicanálise da Bahia.

García Márquez. Através de tramas geracionais descritas ao longo dos cem anos de uma família latino-americana nomeada como os Buendía, são colocadas perspectivas de cada um desses membros dentro do seu presente, o que traz a possibilidade de um aprofundamento da narrativa de cada personagem, suas ideias, seus desejos, seus pensamentos. É uma família marcada por repetições de nomes próprios em todas as gerações e destinos previamente traçados, o que confunde ao mesmo tempo em que instiga o leitor a adentrar essa história.

Desse modo, o objetivo dessa escrita está em pensar, pelo viés da psicanálise, acerca da questão do nome próprio e das possíveis narrativas advindas desse significante, trazendo a perspectiva literária como suporte para elucidar questões tão fundamentais ao humano, sendo a Literatura terreno sempre fértil para a compreensão dos enigmas da vida, trazendo à luz da sublimação a possibilidade de fazer laço através da linguagem, da palavra, e, assim como o objeto do presente estudo, a partir de um dizer que atravessa gerações. Segundo Sousa (2019, p. 190) “as gerações que antecedem o sujeito permanecem vivas nos sentidos e no sem-sentido que é transmitido de pais para filhos; há aí um dizer que passa” e é no contexto dessa passagem que temas como nome próprio, linguagem, narrativa, memória e história serão elucidados neste artigo.

Sobre o nome próprio

O nome próprio é utilizado para designar um sujeito, apontar para uma instância única, diferenciar o eu de um outro, e traz para o indivíduo nomeado uma série de possibilidades de identificação nas relações com os outros e consigo atreladas a esse significante primordial. Esse nome é experienciado como a extensão do corpo do sujeito, assim como carrega, “na virtualidade da palavra, o próprio sujeito do inconsciente” (MARTINS, 1991, p. 64). É através do nome que a coisa passa a existir, e se tratando do nome próprio, o que passa a ter vida com a nomeação é o humano, atravessando o campo do não saber, do não sentido, para um lugar de aparecimento, de contorno, de constituição de um processo simbólico (GERBER, 2018).

Rabinovich et al (1991) aborda que à criança é dado um nome, escolhido a partir de todo um “script”, munido de um movimento desejante e marcado pela fantasia daqueles que nomeiam, e esse indivíduo

se desenvolve em meio a expectativas e ao estabelecimento de papéis sociais, histórias pensadas a serem vividas por ele, destinos previamente escritos. Há algo de psíquico, portanto, que é transmitido através do nome, que seria o desejo.

O nome é portador e essência desta dimensão destinal, na medida em que é um significante transmitido de forma transgeracional e que é o termo maior constitutivo do “Eu” de cada um. O nome é por isso identificado a uma potência destinal, sendo veículo de desejos alheios sobre aquele que nasce (MARTINS, 1991, p. 94).

É nesse sentido que se pode pensar a constituição psíquica a partir da nomeação como uma via de entrada na linguagem, o que dá ao sujeito base de sustentação para a vida em sociedade, atravessado pela palavra que comunica e produz demanda. É a partir desse indivíduo que nomeia e que deseja que a criança pode entrar também nesse circuito da falta e do desejo e pode demandar ao outro a questão: “*Che vuoi?*” O que queres de mim? Essa pergunta marca uma operação de estruturação, tendo em vista a relação do sujeito com o significante, com esse lugar do desejo do Outro (LACAN, 1962-1963).

Adentrar na linguagem é aprofundar nos primórdios da formação humana. É a partir dela, como colocado por Lacan (1938/2008), que foi possível o desenvolvimento de uma capacidade de comunicação singular em relação às outras espécies, que evoluiu para a construção de instâncias relacionais atreladas à cultura, à família, às crenças e às leis. A linguagem propicia ao sujeito adentrar na dimensão simbólica e construir sua rede de significantes, para daí serem produzidas significações em torno das palavras, assim como se origina a partir dela o ter e o ser (LACAN, 1998). Segundo Martins (1991, p. 82) “ser’ estabelece uma relação intrínseca na identidade, consubstancia o estado do sujeito. ‘Ter’ estabelece uma relação extrínseca, indireta com a identidade, definindo-se como uma relação de possuído ao possuidor”. *Ser* alguém se difere, portanto, de *ter* um nome, ter implica um espaço, criar uma cena imaginária e nela se colocar, ser implica articulação imediata entre enunciação e enunciado, o que coloca o sujeito em movimento, tornando-o quase que inominável (MARTINS, 1991).

O processo de subjetivação, trazendo como perspectiva a entrada na linguagem, diz da inserção do sujeito nesse campo ficcional e simbólico, que produz para ele um lugar de existência, com o qual

ele vai também se constituir, fazendo aparecer o seu lugar de diferença a partir das suas próprias nomeações, do que ele pode dizer de si e do mundo. A linguagem atravessa o sujeito, assim como o molda, o significa, e a partir dela ele se insere na sociedade. Nesse sentido, pode-se pensar a linguagem como produção de sujeito, ao mesmo tempo em que o aprisiona nessa forma. Barthes (2004) traz que o homem é um prisioneiro de sua linguagem, pois ela o limita à sua própria história, ela o explica, diz da constituição dele. Assim, se pode pensar que toda linguagem tem um lugar de não neutralidade, tem relação com o atravessamento na história subjetiva, social e cultural, é na sua forma, no irredutível do conceito, que o sujeito aparece. Tentar pensar na perspectiva de uma natureza da linguagem é se deparar com o campo da produção ficcional, com a impossibilidade de uma linguagem única, vazia e desinteressada.

É preciso então, a partir desse contexto de produção de sujeito e sentido, poder nomear, para compreender, para se relacionar, para dominar, para inaugurar um discurso. Para Foucault (1996) o discurso é objeto e meio do poder através da linguagem em ato, através das vontades de verdade que atravessam as falas interessadas, as palavras, as nomeações. A língua, portanto, “entra a serviço de um poder”, ela aliena, sujeita, e só se escapa dela pelo preço do impossível (BARTHES, 2007, p. 7).

Os nomes em *Cem anos de solidão*

“Um nome deve significar alguma coisa?” é a pergunta que Alice faz a Humpty Dumpty. O que significa o nome para o sujeito nomeado? O nome próprio chega ao sujeito através do Outro da linguagem, se inscreve, produz efeitos nesse indivíduo, mas o que para ele quer dizer essa marca? São questões as quais denotam a posição do humano em relação ao seu nome durante a sua vida, perguntas essas que mais do que respondidas estão para ser pensadas, adentradas na perspectiva da história de cada um. A imersão na vida dos Buendía a partir da obra *Cem anos de Solidão* vai dar lugar para pensar quais as trilhas percorridas em torno das nomeações e suas implicações nessa família.

Do início ao fim da obra é representada a história dos 100 anos da família Buendía. Geração após geração acompanhamos a fundação de uma cidade chamada Macondo, nascimento de filhos e netos que

carregam os mesmos nomes próprios, sentimentos incestuosos entre familiares, superstições tidas como pragas colocadas através dos discursos, e várias outras cenas que trazem um misto de misticismo e realidade muito bem testemunhadas na escrita de Gabriel García Márquez. Ao longo de toda a trama, existem pergaminhos escritos por uma figura enigmática do livro, Melquíades, e que não podem ter seu sentido revelado antes de completarem os cem anos. Diferentes personagens da família tentam entender o que está escrito, mas os manuscritos estão completamente codificados e acabam não conseguindo ser decifrados com exceção do último Aureliano, que ao fim do livro descobre os sentidos contidos naqueles códigos. “Aureliano está, sugiro, lendo o que se poderia ler de seu próprio inconsciente” (SOUZA, 2019, p. 197). A dificuldade em decodificar os pergaminhos traz a questão do que ali era tão difícil de compreender, que se trata do próprio nome, da própria história.

O não saber ou não querer saber sobre o passado permeia as narrativas, demonstrada por uma frase logo no primeiro capítulo “era, pois, um caminho que não lhe interessava, porque só podia conduzir ao passado”, discurso esse que se inscreve na vida dos personagens em várias cenas. E ao serem resgatadas as histórias, elas vêm com um peso, como se fossem um fardo: “naquele relampejar de lucidez teve consciência de que era incapaz de aguentar em cima da alma o tremendo peso de tanto passado” (MARQUEZ, 1967/2019, p. 18 e p. 424).

A construção desse objeto literário no presente artigo enfatiza a repetição desses nomes próprios, como se caracteriza a história e os destinos dos personagens a partir das suas nomeações. Segundo Souza (2019) o que se repete nessa história não são apenas os nomes, mas também os sentidos ligados aos nomes repetidos. “Enquanto os Aurelianos eram retraídos, mas de mentalidade lúcida, os José Arcádio eram impulsivos e empreendedores, mas estavam marcados por um destino trágico” (MARQUEZ, 1967/2019, p. 193).

Nesse contexto da repetição, Martins (1991, p. 24) coloca que

o nome próprio muitas vezes aponta este *automatismo de repetição*, que parece ultrapassar de muito a existência do sujeito, e que é sustentado pela linguagem. Este automatismo é por vezes tão forte que o sujeito o vive como algo destinal, algo que estava ‘escrito nas estrelas’, como sendo da ordem da fatalidade.

Ao mesmo tempo em que o nome próprio na família, segundo Martins (1991), proporciona uma diferenciação simbólica entre os parentes, evitando um processo simbiótico, a representação desse nome para o sujeito é tão constituinte que, de acordo com Rabinovich et al (1991), ele não consegue muitas vezes fazer um descolamento desse signo de si, traz esse significante colado ao seu corpo. Isso é tão evidenciado no livro que determinados personagens denominados Aureliano Segundo e José Arcádio Segundo são gêmeos e tidos como se tivessem trocado seus nomes quando eram crianças, pois o que cada um fazia na sua vida enquanto adulto lembrava de forma avessa seus antepassados de mesmo nome, José Arcádio Segundo remetia ao coronel Aureliano Buendía, enquanto Aureliano Segundo lembrava seu avô José Arcádio. Tragicamente os dois morrem em momentos próximos e são enterrados juntos, o que comicamente resulta em uma troca dos túmulos. “No tumulto da última hora, os bebadinhos tristes que tiraram os caixões da casa se confundiram, e os enterraram em túmulos trocados”, cada um assumindo, portanto, seu suposto lugar de origem (MARQUEZ, 1967/2019, p. 365).

A carga destinal colocada na obra é trazida com essas narrativas dos nomes e com superstições perpassadas entre os familiares. Uma das falas importantes era a de que filhos entre casais que compartilhavam o mesmo sangue nasceriam com rabo de porco. Desde o início do livro isso é exposto pela matriarca dos Buendía Úrsula, assim como outros personagens perpetuam ao longo da trama esse medo. Já em outro momento, se tratando de pelo menos três gerações à frente isso é lembrado por ela:

Quando os filhos do coronel Aureliano Buendía estiveram em Macondo pela primeira vez, Úrsula recordou que levavam nas veias o mesmo sangue de sua bisneta, e estremeceu com um espanto esquecido. “Abra bem os olhos”, preveniu-a. “Com qualquer um deles, seus filhos sairão com rabo de porco” (MARQUEZ, 1967/2019, p. 242).

Esse é um destino que ao final da história, a partir de um esquecimento dessa praga antiga pelos últimos familiares vivos dos Buendía em Macondo, acaba por se realizar. Esse é o casal, portanto, que “realiza o destino solitário da família, após cem anos de repetição encoberda por significantes que insistem no sentido de burlar a interdição relativa ao incesto” (SOUSA, 2019, p. 196). É através dessa realização que o passado dessa família passa a ser compreendido por Aureliano

Babilônia e pelo leitor, como se fechasse um ciclo de uma história já escrita e inconscientemente testemunhada por gerações até se perder na memória, sendo resgatada apenas a partir de uma tragédia de confirmação impossível de ser significada (Ibidem).

Esse é um livro permeado por um aprofundamento na subjetividade, nos desejos, nos medos e anseios dos indivíduos dessa família, assim como toda a sua trajetória de vida que leva a um fim sempre marcado pela solidão. No final da história de cada personagem eles sempre estão sozinhos, solitários em seus devaneios, sem saída, sem possibilidade de novas construções, repetem seus afazeres, suas memórias, como se esse fosse seu único fim possível.

A repetição marca um tempo que passa, mas que não é elaborado por esses personagens. São decorridos cem anos e as situações se repetem em cenas já determinadas a ocorrerem. “Ao dizer isso, percebeu que estava dando a mesma resposta que recebera do coronel Aureliano Buendía em sua cela de condenado, e uma vez mais estremeceu com a comprovação de que o tempo não passava, como ela acabava de admitir, e sim dava voltas redondas”. É exatamente no contexto da família Buendía que essa repetição faz marca, nos nomes, como exposto acima, no próprio dia a dia, em que os familiares fazem sempre os mesmos trajetos, falam sempre as mesmas palavras quase na mesma hora como observado pela personagem Úrsula, assim como no costume de alguns desses personagens quando envelheciam, o “vício de fazer para desfazer”, produzir algo, destruir e depois refazer. A história da família era, portanto, “uma engrenagem de repetições irreparáveis, uma roda giratória que teria continuado dando voltas até a eternidade, se não fosse o desgaste progressivo e irremediável do eixo” (MARQUEZ, 1967/2019, p. 346, p. 326 e p. 406).

Há um determinado momento na história em que o povoado de Macondo é assolado por uma “peste da insônia”, que além de deixá-los acordados, não permitia que eles lembrassem, e eles passam a entrar em um processo de esquecimento, não sabendo mais inclusive os nomes das coisas e sua utilidade. Nesse sentido, não podem mais recordar e elaborar seu passado, resta apenas uma tentativa de, através da escrita dos nomes ainda lembrados, dar algum sentido para seus afazeres, sensações e relações.

Na entrada do caminho do pantanal tinha sido colocado um anúncio que dizia *Macondo*, e outro maior na rua central que dizia *Deus*

existe. Em todas as casas tinham sido escritas palavras para memorizar os objetos e os sentimentos. Mas o sistema exigia tamanha vigilância e tanta fortaleza moral que muitos sucumbiram ao feitiço de uma realidade imaginária, inventada por eles mesmos, que acabou sendo menos prática, porém mais reconfortante (MARQUEZ, 1967/2019, p. 56-57).

Essa cena parece muito simbólica para pensar o que se perde quando não se rememora o passado, quando se tenta negar acontecimentos ou não retornar a eles. Algo aí nesse movimento paralisa, não há lugar para elaboração e transformação do presente, e no contexto dessa obra o que por fim cai no esquecimento é a própria família Buendía, sua história. Já no fim do livro, Aureliano Babilônia “não encontrou quem se lembrasse de sua família”, o que para o leitor parece um fato muito curioso, já que foi essa família a fundadora da cidade, assim como nela se construiu toda a sua vida, demonstrando assim um destino impensável, mas perpetuado por uma história construída pautada nos esquecimentos. Dessa forma, nomes próprios foram transmitidos e prolongados, de modo a eternizar histórias de personalidades que na verdade foram completamente “arrastadas pelo vento e desterradas da memória dos homens” (MARQUEZ, 1967/2019, p. 395 e p. 427).

Sobre memória e história

De modo a melhor desenvolver as perspectivas de repetição e esquecimento trazidas em *Cem anos de solidão* e suas repercussões, faz-se necessário pensar nos conceitos de memória e história, como pontes para elucidar as questões da trama tão complexa que envolve a família Buendía e que dizem, na verdade, de narrativas presentes na vida para além dessa construção literária.

A memória, segundo Gagnebin (2006), exerce uma relação estrita entre presente e passado, há uma presença do presente que traz à tona um passado desaparecido, e há um passado que faz presença irrompendo o presente. Ela depende, portanto, de uma possibilidade de presentificação do passado, o que traz em vista também a história como construção atualizada de acontecimentos antigos, afinal é o passado que constitui a história (HOBSBAWM, 2013). Para Halbwachs (1990), junto com a história escrita há uma história viva que se renova, que é perpetuada no tempo, e é nesse passado vivido, mais

do que no escrito, que a memória pode se apoiar. Nesse contexto, o autor pensa a memória tanto como individual quanto como social e as difere, sendo a memória social uma memória histórica, envolvendo lembranças aprendidas, enquanto a individual seria autobiográfica, envolvendo lembranças vividas, mas que ainda assim são sempre fruto de eventos sociais, denotando que uma se apoia na outra.

A história, segundo Benjamin (1987, p. 229), “é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’”, demonstrando a dinâmica presente-passado como não só constituinte da memória, mas desse espaço de interlocução em que se faz história. Já para Halbwachs (1990), a história começa quando acaba a tradição, quando a memória social se esvai, é uma forma de fazer ponte entre passado e presente, quando esse passado já está muito distante e precisa ser lembrado pela escrita. É a partir da lembrança do passado que é possível se situar em uma comunidade, em um grupo, sendo ele “uma dimensão permanente da consciência humana, um componente inevitável das instituições, valores e outros padrões da sociedade humana” (HOBSBAWM, 2013, p. 17).

Escrever a história faz parte de uma construção mais “palpável” dessas memórias, possibilitando um acesso, um não esquecimento. Os escritos, para Halbwachs (1990), permanecem ao longo do tempo e das gerações, enquanto pensamentos e palavras se vão, sendo uma forma de perpetuar uma construção mnemônica que morreria.

O narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda. Essa tarefa paradoxal consiste, então, na transmissão do inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos, mesmo – principalmente – quando não conhecemos nem seu nome nem seu sentido (GAGNEBIN, 2006, p. 54).

O passado corre, nos atravessa velozmente, e só pode ser fixado a partir do momento em que é reconhecido (BENJAMIN, 1987). Nesse sentido, Hobsbawm (2013) coloca que se torna indispensável adotar uma postura em relação ao passado, que o sujeito possa se situar na própria existência, família e grupo a que pertence, pois é o passado a ferramenta principal necessária para se lidar com as constantes mudanças, trazendo transformação para sentidos antes estabelecidos. Lutar contra o esquecimento, para Gagnebin (2006), é também lutar contra a repetição, trazer a verdade do passado é possibilitar uma verdade e uma ação no presente através da rememoração. “A fidelidade

ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente” (GAGNEBIN, 2006, p. 55).

O que se coloca em questão a partir de toda a abordagem teórica exposta é como as perspectivas de repetição e esquecimento permeiam a vida da família Buendía em *Cem anos de solidão* e as consequências disso em um fim trágico, mas belíssimo, trazido pelo autor. Retomando o nome próprio enquanto via de sentido para a construção da história do sujeito, todos esses aspectos de memória, rememoração e transformação se entrelaçam, demonstrando as tentativas possíveis ao mesmo tempo impossibilitadas de construção de uma história própria na obra. A repetição do nome marca também repetições de histórias passadas não revisitadas e o cumprimento de destinos previamente pensados colados a discursos. Os *Cem anos de solidão* falam de um tempo estático, os acontecimentos vêm e vão, mas nada é revisitado, o passado parece nunca ter existido, o que torna o único fim possível o da solidão.

Pensar em uma história própria é pensar em uma construção narrativa a partir do próprio sujeito, sendo o nome próprio ferramenta que marca, mas que a partir dela é possível se apropriar desse texto que foi dado e fazer uma escrita de si, o que requer todo um resgate, um aprofundamento e uma elaboração das questões fundantes desse nome, resgatar o que convém dessa herança que foi dada. “A partir desse significante que lhe é doado, cada um fará uma construção singular” (GERBER, 2018, p. 10). As singularidades dos personagens em *Cem anos de solidão* são atravessadas por um destino já nomeado e datado nos pergaminhos que são a representação de uma história inconscientemente escrita, vivida, portanto, por todos, mas negada e esquecida. Assim, o que pode restar dessa história? Resta a morte, o apagamento do nome, o desaparecimento do sujeito.

Considerações finais

O processo de nomeação trazido nesse artigo perpassou diferentes caminhos que buscaram pensar as questões do nome-próprio em relação às possibilidades de construção de uma história própria ao sujeito, trazendo o livro *Cem anos de solidão* como objeto de aprofundamento nos enigmas humanos e na complexidade que envolve a vida, retratada pela história da família Buendía.

A teorização do nome próprio a partir da perspectiva psicanalítica trouxe à tona o sentido do nome enquanto produção de existência, de possibilidade de entrada na linguagem, de sustentação no meio social. A escolha do nome está inserida no movimento desejan- te de quem nomeia, a demanda do Outro se impõe sobre o sujeito nomeado e produz uma marca, uma herança a qual o indivíduo precisará elaborar. Há um aspecto destinal que caracteriza o nome, e que pode entrar como único caminho possível ou como possibilidade de apropriação e reescrita desse destino.

Em *Cem anos de solidão* o tema do nome próprio permeia toda a obra, sendo uma marca de repetição na família, trazendo com isso significados também repetidos para a narrativa dos personagens. Existe uma impossibilidade de retorno e ressignificação do passado, as histórias se repetem ao mesmo tempo em que desaparecem no tempo, os personagens, tão cheios de vida, caem na solidão quanto mais envelhecem. O destino dessa família já está escrito e os rodeia, mas não conseguem dele saber. É uma obra que envolve situações aparentemente míticas, mas que revelam uma realidade social e psíquica entranhada em questões extremamente profundas do humano.

As marcas da repetição e do esquecimento tão abordadas no contexto do nome próprio na obra proporcionaram a necessidade de trazer os conceitos de memória e história como base fundamental para questionar os caminhos do sujeito frente a uma história já escrita. Memória e história se misturam nessa empreitada de resgate de um passado e de atualização de um presente. Não há história sem memória, não há memória sem história, e nesse contexto a transformação da vida no agora exige o olhar para trás, reaver o que ficou. Assim, construir uma história própria requer uma apropriação do nome, para não mais ser narrado pelo outro, mas para poder traçar a própria narrativa.

Referências

- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França pronunciada dia 7 de janeiro de 1977*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre*

- literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no país das maravilhas; Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GERBER, Keilah Freitas. *Teu nome é minha herança*: a nomeação a partir da psicanálise lacaniana. 2018. 147 f. Dissertação (Doutorado) - Curso de Mestrado em Psicologia, Universidade Federal de Alagoas, Alagoas, 2018.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.
- HOBBSAWM, Eric. *Sobre história*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998.
- LACAN, Jacques. *Os complexos familiares na formação do indivíduo*: ensaio de análise de uma função em psicologia. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- MARQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. 112. ed. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- MARTINS, Francisco. *O nome próprio*: da gênese do eu ao reconhecimento do outro. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991.
- “NOME”, in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-2020, <http://www.priberam.pt/dlpo/nome> [consultado em 20-10-2020].
- RABINOVICH, Elaine Pedreira *et al.* Atribuição de nomes próprios e seu papel no desenvolvimento segundo o relato dos nomeados. *Rev. Bras. Cresc. Des. Hum.*, São Paulo, p. 84-94, 1991.
- SOUSA, Francina Evaristo de. Macondo é Lalíngua: ensaio sobre cem anos de solidão. *Stylus Revista de Psicanálise*, Rio de Janeiro, p. 187-198, jul. 2019.
- SUY, Ana. *Talvez nada do que é dito como “próprio”, de fato, nos pertença*. 2020. Instagram: @ana_suy. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B7zkUT_IDIn/?hl=pt-br. Acesso em: 22 out. 2020.

Resistências políticas e subjetividades em *Tocaia grande: a face obscura*, de Jorge Amado e *Torto Arado*, de Itamar Vieira Júnior

Pedro Dorneles da Silva Filho (UFF)¹

Introdução

Objetiva-se nesse artigo localizar pontos de contato entre as obras *Tocaia grande: a face obscura*, (1984), de Jorge Amado e *Torto arado* (2019), de Itamar Vieira Júnior, no que concerne à construção de suas personagens, pertencentes a grupos sociais subalternizados, no contexto da luta pela terra. Essas figurações, de algum modo, acabam por imbricar suas experiências subjetivas à necessidade de reivindicação contra as imposições das forças políticas e sociais hegemônicas. Em ambas as narrativas, a memória ancestral, a relação íntima com a terra, os projetos de vida e a subversão dos limitantes sociais articulam gestos que podem ser compreendidos como atos de resistência não só política, mas, sobretudo, humana. A presente investigação ampara-se em um instrumental teórico dos estudos culturais, do pós-colonialismo e da decolonialidade, justamente para pensar na complexa construção identitária dessas personagens subalternizadas como potências de vida.

A perspectiva aqui adotada procura sobrelevar a discussão localista dos romances, tidos como regionalistas, a uma abordagem em que as experiências e realizações pessoais dessas figurações sejam levadas em conta; revelando, dessa maneira, as diversas camadas de significados que representam. O propósito de fazer uma leitura comparada entre a obra de Itamar Vieira Júnior e a obra de Jorge Amado não é traçar um panorama comparativo e evolutivo de abordagens, representações e estilos, haja vista que são textos construídos esteticamente de maneiras peculiares, isto é, cada um se vale de dispositivos

1. Doutorando em Literatura Comparada e Mestre em Literatura brasileira e teoria literária pelo programa de pós-graduação em Estudos de Literatura da UFF. Especialista em Literatura, memória cultural e sociedade pelo IFF. Graduado em Letras pela FAFIMA. Professor da Educação básica de Literatura e Linguagens, códigos e suas tecnologias na rede privada de ensino em Macaé-RJ e na rede municipal de Rio das Ostras-RJ.

específicos em sua construção. Para tanto, proponho pensar nas intersecções entre as obras em relação a suas temáticas correspondentes em que, a partir de um mote regional, acabam por tocar em questões outras, como a solidariedade, a empatia, a memória.

Portanto, pensar o possível cotejamento entre os objetos literários aqui analisados parte do interesse de redimensionar a selagem regionalista que recai muita das vezes sobre as obras dos autores nordestinos. Essa designação, de caráter restritivo, parece enviesar a leitura dessas obras, no sentido de limitar-lhes a potência expressiva de significados outros. Levantar discussões tão pertinentes na agenda da sociedade brasileira contemporânea, a partir desses romances, talvez seja um modo de evidenciar o quanto as problemáticas presentes no contexto local figurado nessas narrativas possuem similaridades substanciais com outros contextos, gentes e modos de vida. Figurações-potências que coadunam.

Jorge e Itamar: Bahia, régua e compasso

Jorge Amado é um dos mais conhecidos nomes da literatura brasileira. A fortuna crítica em relação a sua produção é vasta e heterogênea; afinal, trata-se de um autor que se dedicou a mais de sessenta anos de atividade artística. Associada a ela, o autor de *Tocaia grande* também atuou em outras esferas da vida pública: foi deputado federal, militante do Partido Comunista Brasileiro, articulador social de diversas causas, verdadeiro agente cultural e político de seu tempo.

Suas obras são ambientadas ora em Salvador ora na região cacaueira do estado da Bahia, revelando peculiaridades do *modus vivendi* desses espaços. Mesmo em um processo de recriação da realidade, Amado procurou preservar as principais cifras identitárias dos povos representados em suas obras e, sobretudo, fez explicitar-se as principais pulsações de humanidade e de subjetividade presentes nas criaturas que habitam seus universos ficcionais.

O autor de *Gabriela, cravo e canela* (1958), *Tieta do Agreste* (1979) e *Capitães da areia* (1937) notabiliza-se por narrar as múltiplas facetas da nação brasileira. Seus universos ficcionais funcionam como microcosmos dos brasis plurais de raras belezas, mas também de profundos vincos de pobreza, desigualdade, desamparo político e social. Nesse sentido, Amado é um tradutor de uma nação movida pela

constante dicotomia: existência e resistência. Nesse sentido, é inegável a permanência da obra de Jorge Amado, pois suas narrativas ocuparam-se em tematizar pautas ainda pertinentes no Brasil atual.

Itamar Vieira Júnior, jovem escritor baiano, desponta na cena literária com seu celebrado romance *Torto arado*, em que ficcionaliza um Brasil ancestral, circunscrito de memória e resistências. Vencedor de prêmios significativos de literatura, o romance de Itamar é ambientado em Água Negra, fazenda situada na região da Chapada Diamantina, e conta a história de duas irmãs, Belonísia e Bibiana, intimamente vinculadas à terra e às tradições religiosas de seu pai, Zeca Chapéu Grande.

Viventes nas terras esquecidas de grandes fazendeiros, a família de Zeca Chapéu Grande, bem como a população local, partilhadores das mesmas condições de subalternidade, são proibidos de construir suas casas de alvenaria. Podiam utilizar apenas o barro para edificar suas provisórias moradias, que sempre precisavam ser reconstruídas, devido às intempéries que acometiam a região. Apesar disso, esses trabalhadores estão profundamente ligados à terra. Eles a conhecem, cultivam-na, compreendem seus ciclos, a ponto de seus corpos serem atrelados à ecológica dinâmica de vida desse espaço.

Tocaia grande: a face obscura conta a história do surgimento de um lugarejo, faixa de terra concedida pelo coronel Boaventura a seu jagunço de confiança, que passa ser designado, em honraria, como Capitão Natário da Fonseca. O coronel Boaventura e seus comparsas armam uma tocaia para eliminar os adversários na disputa de terras. Justamente essas terras herdadas por Natário da Fonseca foram palco do derramamento de sangue. O lugar, portanto, ficara conhecido como Tocaia grande.

Com o tempo, a região passa a ser ocupada por alguns indivíduos, dentre eles, o turco Fadul Abdala, que em meio a suas andanças descobre a região e, encantado com sua beleza, acaba por se estabelecer nela, abrindo um estabelecimento parco, o único do local. Além do comerciante, Jacinta Coroca, a mais velha, e Bernarda, a jovem ansiada, putas residentes de um barraco, ocupam o lugar e nele fazem história. Em seguida, chega foragido de Cachoeira, região do Recôncavo baiano, Negro Tição Abduim, homem garboso, ferreiro, que cultua a força sagrada dos Orixás, ensinamento ancestral que faz questão de preservar. Retirantes sergipanos e outras figuras marginalizadas acabam ocupando aquele território e, dessa forma,

Tocaia grande, antes mero ponto de pernoite de viajantes, sobreleva-se à condição de lugarejo.

O Coronel Boaventura passa a acompanhar o crescimento da região. Capitão Natário da Fonseca aposenta-se de suas funções de cabra matador, mas sempre aconselha, faz pequenos favores, acompanha o filho/herdeiro do coronel, o destemperado Venturinha, que vive a dar desgosto ao pai, morando longas temporadas longe da família, consumindo suas mordomias na capital.

Tocaia grande passa por um ciclo de severas adversidades: uma grande enchente, uma peste alastrante e a invasão sanguinária do mandonismo do herdeiro desmedido, Venturinha. Da enchente, recuperou-se a população local, refazendo suas moradias, reconfigurando o território e reencaminhando a vida; com a peste, covas novas abriram-se doloridamente na terra, mas restaram sobreviventes que continuaram seu percurso de resistência. Todavia, ao ataque sanguinário das invasões dos apossadores ambiciosos, capitaneados por coronel Boaventura Júnior, não foi possível resistir. Sucumbiu a população. Saldo medonho de mortes, forças opressoras de armas em punho, queima-roupa covarde, armas de todas as categorias empunhadas na luta pela posse de terras dantes concedidas pelo pai, lugarejo promissor, posse tomada a pulso. Sobrevivem apenas Coroca e Capitão Natário da Fonseca. Natário pede licença à memória do patrão já falecido, mão de mira certa, bala fincada no meio da testa de Venturinha. Com esse desfecho e, a partir de então, o narrador interrompe a narrativa:

E aqui se interrompe em seus começos a história da cidade de Irisópolis quando ainda era Tocaia grande, a face obscura. O que aconteceu depois – o progresso, a emancipação, a mudança de nome, a comarca, o município, a igreja, os bangalôs, os palacetes, os paralelepípedos ingleses, o intendente, o vigário, o promotor e o juiz, o fórum e a cadeia, a loja maçônica, o clube social e o grêmio literário, a face luminosa – não paga a pena contar, não tem graça. Até mais ver. (AMADO, 1992, p. 432).

A Bahia da região do cacau e a Bahia sertaneja da Chapada Diamantina, figuradas nos romances de Jorge e Itamar, reservadas suas particularidades, apresentam-se como locais por onde transitam complexas e resistentes formas de vida que, mesmo diante das opressoras forças de poder, conseguem preservar uma memória ancestral

capaz de lhes garantir os princípios vitais para seguir sobrevivendo, atenuando suas dores.

As putas, os jagunços, os ferreiros, imigrantes desterrados, lavradores, lavadeiras, líderes religiosos de cultos marginalizados, toda essa gente *ex-cêntrica*² compõe as formas humanas de existência que se inscrevem nas terras onde habitam, terras que ajudaram a construir e que por longos anos ajudaram a preservar.

Muito embora sejam autores que ficcionalizaram regiões específicas da Bahia, Jorge e Itamar acabaram por revelar as desiguais relações de poder vigentes no Brasil, desde remotos tempos. São comunidades rurais, subalternizadas, situadas em determinado tempo e espaço, mas que partilham condições de vida precárias e à margem, tal qual existências pertencentes a paisagens outras dentro do próprio país.

Nesse sentido, as obras dos autores baianos funcionam como espelho de uma nação excludente, mas por onde também transitam, apesar de marcadas pelas durezas das injustiças sociais, personagens profundamente resistentes e de olhar humanizado, capazes de criar rotas de ressignificação e sobrevivência. A categoria regionalista a que estão encerradas tais obras expande-se e passa a ser marca identitária apenas para designar a origem dos escritores, pois a dimensão delimitada, localista, estrita, não faz sentido perante as profundas irradiações que emanam das experiências encenadas pelas personagens de suas narrativas.

Homi Bhabha (1998) define que uma nação é construída discursivamente, ou seja, constitui-se a partir das narrativas feitas sobre ela. Para isso, aponta duas modalidades enunciativas que configuram essa construção: as *narrativas pedagógicas*, que instauram símbolos e consagram cifras paradigmáticas e as *narrativas performativas*, que são modos alternativos de se viver/relatar a nação, fora dos parâmetros hegemônicos vigentes.

2. O uso desse termo advém da contribuição da canadense Linda Hutcheon, em *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* (1991), em que aborda a atuação dos grupos à margem das sociedades, na busca por uma demarcação de determinado espaço e visibilidade, aborda, nesse sentido, como essas ocorrências aparecem em narrativas ficcionais. Chama de *off-centro* o lócus social ocupado por esses indivíduos que insurgem não para reivindicar o lugar de centralidade, mas para terem suas existências consideradas e visibilizadas, preservadas em suas peculiaridades.

Nesse sentido, a literatura, enquanto instância discursiva e representacional da cultura, configura-se como um desses modos de enunciar a nação, ora reiterando a força de símbolos já consagrados como representativos, ora rasurando esses mesmos códigos, revelando outras facetas/experiências.

No Brasil, durante o século XIX, mais precisamente após a Independência de 1822, foi intenso o fluxo de produções literárias cuja abordagem empenhava-se em construir um ideal de nação. Para isso, símbolos específicos foram elencados a fim de que pudessem, de algum modo, representar positivamente as origens de nossa terra, nossa gente e nossa história.

Palmeiras, sabiás, céu estrelado, extensão territorial robusta, paisagem edênica de uma natureza exuberante, indígena como herói valente e pacífico, foram alguns dos elementos inventariados pela literatura durante o processo de constructo da identidade nacional brasileira. Na poesia, Gonçalves Dias concede nítidos exemplos de representações dessa nação que acabava de surgir, com seus emblemáticos “Canção do exílio”, “Os Timbiras” e “I-Juca-Pirama”. Na prosa, os romances indigenistas escritos por José de Alencar (*Iracema*, *O guarani*, *Ubirajara*) endossaram tais elementos e suas representações.

Entretanto, reservadas suas singularidades, tanto as personagens do universo ficcional amadiano quanto as da ficção de Itamar parecem corresponder à ideia de *contra narrativas* da nação, ao representarem elementos subalternizados, à margem dos centros de poder e revelando formas alternativas de sobreviver à exclusão que lhes é imposta. Essa permanente desigualdade vigente no Brasil, que serve de mote para a ficção de alguns autores de nossas letras, está profundamente associada a formas de pensamento reguladoras da nação: a colonialidade. Segundo Aníbal Quijano,

A incorporação de tão diversas e heterogêneas histórias culturais a um único mundo dominado pela Europa, significou para esse mundo uma configuração cultural, intelectual, em suma intersubjetiva, equivalente à articulação de todas as formas de controle do trabalho em torno do capital, para estabelecer o capitalismo mundial. Com efeito, todas as experiências, histórias, recursos e produtos culturais terminaram também articulados numa só ordem cultural global em torno da hegemonia europeia ou ocidental. Em outras palavras, como parte do novo padrão de poder mundial, a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de

controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento. (QUIJANO, 2005, p. 121).

Conforme explicitam os apontamentos de Quijano, a colonialidade operada pela Europa nas ex-colônias ultrapassa a ordem do econômico, intervindo de modo mais capilar em diversas esferas da vida. Sob esse viés, podemos deflagrar que até mesmo as subjetividades são diretamente afetadas pelo pensamento eurocêntrico. Projetos de vida e experiências de realização dos indivíduos são regidos por parâmetros ditados por uma lógica hegemonicamente europeia. Isso revela o quanto a colonialidade, enquanto substância de afetamento, está suplantada nas ações humanas (subjetivas e coletivas) de países que têm a inscrição de ex-colônia sublinhando sua história.

As personagens das narrativas ficcionais aqui analisadas são subalternizadas por todas as decorrências desse pensamento supremacista da colonialidade. No entanto, essas mesmas personagens instauram modos muito particulares de ser e estar no mundo, o que demonstra complexidade em sua formação. Longe de serem tipificações fáceis e esquemáticas, essas figurações marginalizadas protagonizam *modos especiais de luzir*³ que lhes garantem a *sobrevivência*. Esses seres, por mais limitados que sejam no acesso aos componentes básicos de sua cidadania e dignidade, possuem uma subjetividade visceral: contradições, desejos, rejeições, representatividades.

Entre imagens, representações e consonâncias

A narrativa de *Torto arado* é iniciada com o episódio do corte da língua de Belonísia, quando as irmãs brincavam com a faca de cabo de marfim, escondida na mala velha da avó paterna, Donana. A faca é signo potente na trama, porque guarda no fio de seu aço a memória de rupturas dolorosas vivenciadas pela avó. Faca que instaura a tensão inicial do silenciamento da menina, faca tão obscura quanto a maneira como ela fora adquirida por Donana na casa dos antigos patrões. A faca do cabo de marfim, arma branca, dos brancos, apropriada às escondidas pela preta velha. Instrumento com o qual Donana

3. Esse grifo faz alusão ao texto *A sobrevivência dos vaga-lumes*, de Georges Didi-Huberman.

liberta, nos antigos tempos, a filha mais nova da violência sexual sofrida dentro de casa pelo marido abusador. Faca-metonímia do poder, que fere corpos e altera destinos.

Obscura é a faca em *Torto Arado*, mas também a face de Tocaia grande, que aparece como subtítulo da narrativa amadiana e justamente relaciona-se a uma memória de doloridas passagens. Faca escondida que guarda traumas e rupturas; face obscura de rivalidades pela posse de terras e derramamento de sangue.

Digo não quando dizem sim em coro uníssono. Quero descobrir e revelar a face obscura, aquela que foi varrida de compêndios de História por infame e degradante; quero descer ao renegado começo, sentir a consistência do barro amassado com lama e sangue, capaz de enfrentar e superar a violência, a ambição, a mesquinhez, as leis do homem civilizado. Quero contar do amor impuro, quando ainda não se erguera um altar para a virtude. Digo não quando dizem sim, não tenho outro compromisso. (AMADO, 1992, p. 11).

Notamos que o narrador opta, de antemão, por um gesto enunciativo que recorre à memória de um passado renegado. A construção de Tocaia grande foi feita a partir do confronto, do “amor impuro”, da ausência de lei. O que baliza sua gênese é o constructo muito próprio de uma coletividade marginalizada que comunga de um intuito maior: cultivar, partilhar e usufruir a terra. Para isso, nada de regulação de instâncias oficiais. Apenas o sentimento de querer permanecer sobre a terra.

Em *Torto arado*, podemos localizar semelhante sentimento partilhado pela comunidade da fazenda Água Negra. Os corpos ali presentes pertencem à terra e dela não aceitam retirar-se. Esse fato evidencia-se pela tomada de consciência da personagem Severo que, ao retornar a Água Negra, depois de alguns anos fora da comunidade, começa a difundir uma história ancestral da qual ele e seus pares são continuadores. A educação formal a que a personagem teve acesso é sua forte aliada na luta pelos direitos sociais. E é justamente por essa consciência de seu lugar no mundo que se inicia o levante do povo da fazenda de Água Negra.

A imagem do barro misturado ao sangue para nos apresentar a história de formação do local a que recorre o narrador de *Tocaia grande: a face obscura* é também presente na narrativa de Água Negra, em *Torto arado*. A terceira e última parte do livro é intitulada “rio de sangue”,

que se apresenta do mesmo modo: sangue misturado ao barro para fertilizar o solo onde a luta e a resistência insurgem para instaurar uma nova consciência.

A fazenda Água Negra, depois de décadas, fora vendida a uma família que ameaça despejar a população local. Severo luta pela permanência do povo naquelas terras às quais estão intimamente vinculados. Essa luta lhe custou a vida; porém, desencadeou gesto de reivindicação e inscrição de falas até então silenciadas no tempo pelo conformismo amedrontado.

O grito era de Bibiana, prostrada no chão com a cabeça do marido no colo. O rio era sangue e lágrima, caudaloso e lento, como uma corrente de lama avançando pelas casas e chamando o povo para se unir ou fugir da fazenda. [...] Vi senhores enforcarem seus escravos como castigo, cortarem suas mãos no garimpo por roubarem um diamante. Acudi uma mulher que incendiou o próprio corpo por não querer ser mais cativa de seu senhor. Mulheres que retiravam seus filhos ainda no ventre para que não nascessem escravos. Que davam a liberdade aos que seriam cativos, e muitas delas morreram também por isso. [...] Severo morreu porque pelejava pela terra de seu povo, lutava pelo livramento da gente que passou a vida cativa. Queria apenas que reconhecessem o direito das famílias que estavam havia muito tempo naquele lugar, onde seus filhos e netos tinham nascido. (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 206-207).

O texto de Itamar é polifônico. Apresenta diversidade de vozes que narram a história. Dentro dessa pluralidade diegética, o trecho acima é enunciado pela voz a qual parece pertencer a um dos encantados que acompanham as gerações dos negros escravizados e seus descendentes. Aponta-se como e por que se deu a morte de Severo. É obscura e cruel a face da tirania que faz do sangue irrigação para a terra. Ademais, podemos notar uma imbricação de temporalidades, encenação de uma dor antiga, imagens que se confundem, traduzindo o permanente duelo entre vida e morte, dominação e resistência.

O anseio de Severo era ver garantido o direito à terra daquela gente explorada ao longo das gerações, gente da qual ele fazia parte. A personagem é representada como uma espécie de perpetuador de uma luta. Vale notar o caráter atávico não só da condição de exploração na qual estavam enredados aqueles sujeitos, mas também os gestos individuais de se opor às forças hegemônicas vigentes na esteira

do tempo, gestos estes que, como podemos notificar no excerto, podem chegar até a ser autodestrutivos só para não se deixar dominar.

Vale ainda trazer para nossa discussão um excerto que apresenta o momento em que a nova dona da fazenda Água Negra, Estela, vai às casas dos moradores na tentativa de convencê-los a se retirarem de sua propriedade. Contudo, Salu, esposa de Zeca Chapéu Grande, mãe de Bibiana e Belonísia, portanto, sogra de Severo, responde, de modo contundente, à tentativa de persuasão da nova proprietária.

[...] Salu estava amargurada pela disputa pela terra que havia tirado a vida de Severo. Pelas ameaças e proibições que tinham a intenção de fazê-los deixar a fazenda. Aquela visita era parte da tormenta que sofriam havia tempos, para constrangê-los, até não sobrar mais nada [...] “Olha, dona”, interrompeu Salu antes que a mulher continuasse sua pregação, “eu não tenho muita letra nem estudo, mas quero que a senhora entenda uma coisa. Eu não sou a única a morar nesta terra. Muitos desses moradores que vocês querem mandar embora chegaram muito antes de vocês. Vocês não eram nem nascidos. Muitos nasceram aqui. Tenho filhos e netos. Todos nasceram em Água negra. Também não posso dizer o que cada um pensa dela, tim-tim por tim-tim, porque não estou nos pensamentos de ninguém. Mas falo por mim: eu nasci em Bom Jesus, mas também nasci de alguma forma nesta terra. Cheguei aqui moça e jovem. Aqui vivi, criei meus filhos, labutei com meu marido, vi meus vizinhos e compadres serem enterrados, lá no cemitério que vocês fecharam. Fui parida, mas também pari esta terra. Sabe o que é parir? A senhora teve filhos. Mas sabe o que é parir? Alimentar e tirar uma vida de dentro de você? Uma vida que irá continuar, mesmo quando você já não estiver mais nesta terra de Deus? Não sei se a senhora sabe, mas eu peguei em minhas mãos a maioria desses meninos, homens e mulheres que a senhora vê por aí. Sou mãe de pregação deles. Assim como apanhei cada um com minhas mãos, eu pari esta terra. Deixa ver se a senhora entendeu: esta terra mora em mim”, bateu com força em seu peito “brotou em mim e enraizou.” “Aqui”, bateu novamente no peito, “é a morada da terra. Mora aqui em meu peito, porque dela se fez minha vida, o meu povo todinho. No meu peito mora Água negra, não no documento da fazenda da senhora e de seu marido. Vocês podem até me arrancar dela como uma erva ruim, mas nunca irão arrancar a terra de mim.”. (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 229-230).

Podemos perceber explicitamente a íntima relação entre os sujeitos subalternizados e a terra. Essa vinculação evidencia-se pela clara consciência de Salu. Vale destacar que ela, apesar de pertencer ao

mesmo *locus* social de Severo, apresenta uma nuance no que concerne ao lugar de fala. Salu faz questão de demarcar que sua percepção acerca das condições a que está submetida não provém de um letramento oficial, isto é, da educação formal; mas sim, de um saber vivenciado ao longo da vida. Nesse sentido, Salu acaba por estabelecer uma dupla *rasura*: rasura o discurso de poder dos novos proprietários, mas também, internamente, rasura o discurso de que a tomada de consciência provém tão somente do acesso ao saber formal. É do fazer brotar a vida sobre a terra, ao ajudar homens e mulheres a virem ao mundo, que torna sua noção pró-vida muito mais latente.

Mediante ao exposto, pudemos verificar como as duas obras aqui analisadas possuem consonâncias importantes e que dizem respeito aos modos muito particulares de traçar novos itinerários de sobrevivência. As subjetivas formas de ver, ser e estar no mundo, formatizadas pelas personagens de *Torto arado* e *Tocaia grande: A face obscura*, acabam por acenar para uma espécie de política molecular, de micro revoluções que muito nos ensinam a traçar novas rotas de desvio/enfrentamento à opressão.

Acenos para permanentes utopias

Encerramos esse trabalho com anseio de continuidades. A proposta aqui foi recolher imagens literárias de duas ficções pertencentes a temporalidades distintas, situadas em tempo e espaço específicos e, a partir delas, pensar o quanto podem ter suas leituras expandidas, dialogando diretamente com as tensões experimentadas por outras paisagens e gentes dentro da nação brasileira. Nesse sentido, não há aqui um esgotamento da discussão acerca dos temas sobre os quais essa investigação se alicerça: identidades, resistências, rasuras de sistemas opressores; mas sim, são gestos de leitura realizados para se pensar, a partir do texto literário, a conjuntura política a que estamos submersos nesses tempos sombrios e, além disso, quais as possíveis iluminuras podemos performar para desobstruir os caminhos que levam à efetivação de uma sociedade mais democrática e menos opressora.

Referências

- AMADO, Jorge. *Tocaia grande: A face obscura*. São Paulo: Circuito do livro, 1992.
- BHABHA, Homi. *O local da Cultura*. (Trad. Myriam Ávila, Eliana Reis e Gláucia Gonçalves). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- JÚNIOR, Itamar Vieira. *Torto Arado*. São Paulo: Todavia, 2019.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

Informações sobre a presença online da ABRALIC

Visite nosso site

abralic.org.br

**Siga-nos no Facebook**

facebook.com/associacaoabralic

**Visite nosso canal no YouTube**

tiny.cc/ABRALIC

**Entre em contato**

contatoabralic@gmail.com



**Saudações
comparatistas!**

Os textos deste livro foram compostos em Source Serif, família tipográfica de Frank Griebhammer livremente inspirada nos tipos gravados por Pierre Simon Fournier, na França, no século XVIII. Os títulos foram compostos em Objektiv, família tipográfica de Bruno Mello. O papel do miolo é o Polen Soft 80 g/m² & o papel da capa é o Cartão Supremo 300 g/m².



“Os textos aqui apresentados, portanto, desajuntam o presente vivo, trazendo contribuições de caráter furtivo e intempestivo, cujo pensamento simula não pertencer mais a este tempo, tempo presente, já que se impõem como reflexões que dão tempo ao tempo, *acrescentando* nele intervalos, e, em simultâneo, o decompõe. São textos que colocam lado a lado a dimensão do trabalho (é preciso fazer algo, e algo já está sendo feito por intermédio desses *diálogos comparados transdisciplinares*) e do luto (é preciso deixar o que foi, e imaginar o que pode e poderia ser a partir de agora): nada mais contundente e atual.”

