
Tendências críticas contemporâneas





Tendências críticas contemporâneas

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

Tendências críticas contemporâneas

**Todos os direitos
desta edição reservados.**

Copyright © 2023 da organização:

Antônio Barros de Brito Junior,
Claudia Luiza Caimi, Karina Lucena
e Rejane Pivetta.

Copyright © 2023 dos capítulos:
suas autoras e autores.

Coordenação editorial

Roberto Schmitt-Prym

Conselho editorial

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

BESTIÁRIO



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

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

T291	Tendências críticas contemporâneas [recurso eletrônico] / organizado por Antônio Barros de Brito Junior... [et. al.]. - Porto Alegre : Bestiário, 2023. 500 p. ; PDF; 4,0 MB. Inclui bibliografia e índice. ISBN: 978-65-6056-026-0 (Ebook) 1. Literatura brasileira. 2. Ensaio. I. Brito Junior, Antônio Barros de. II. Caimi, Claudia Luiza. III. Lucena, Karina. IV. Pivetta, Rejane. V. Título. CDD: 869.94 CDU: 82-4(81) 2023-3802

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)

Capa, projeto gráfico & diagramação

Mário Vinícius

Revisão

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

Como citar este livro (ABNT)

BRITO JUNIOR, Antônio Barros de;
CAIMI, Claudia Luiza; LUCENA,
Karina; PIVETTA, Rejane(orgs.).
Tendências críticas contemporâneas.
Porto Alegre: Bestiário / Class, 2023.



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

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

Sumário

- 7 **Apresentação**
Antonio Barros de Brito Junior
Cláudia Luiza Caimi
Rejane Pivetta
- 10 **Corpos de fronteira: decolonialidade e luta antirracista em *Um defeito de cor***
Adriana Minervina da Silva
- 23 **Maibi: mulher, mimo, mercadoria – a construção metafórica da figura feminina como mercadoria de troca em relações de poder e violência nos seringais da Amazônia**
Alcione Alves de Oliveira de Araújo
- 39 **A autorrepresentação de sujeitos ex-centralizados nas poesias do *Slam das Minas - RJ***
Ana Paula Almeida Moreira
- 52 **A despoética na literatura contemporânea: visadas descoloniais na poeticidade crítico-fronteiriça de Edgar Cézár Nolasco**
Ana Paula Marques Machado
- 63 **Reescritas e ressignificadas: figurações do feminino em Adísia Sá e Maryse Condé**
Anilde da Silva Ribeiro
Imara Bemfica Mineiro
- 75 **Escrita como condição de vida em *Desabrigo*, de Antônio Fraga**
Analia Bicalho Vencioneck
- 87 **Metamorfoses de Luiza Neto Jorge: infinitas invenções poéticas**
Carolina Alves Ferreira de Abreu
- 100 **Um Pretovelho no espaço periférico do Beco em Cora Coralina**
Claudia Miranda S Moura Franco
Henrique Roriz A. Alves
- 111 **Rompendo amarras: a resistência das mulheres velhas em dois contos de Cíntia Moscovich**
Cristiane da Silva Alves
- 125 **Crítica biográfica fronteiriça: teorização descolonial**
Edgar Cézár Nolasco
- 142 **Gabriel García Márquez e Edgar Cézár Nolasco: o exercício da crítica comparatista biográfico-fronteiriça na contemporaneidade para se (des)britanizar a literatura latino-americana**
Fábio do Vale
Edgar Cézár Nolasco
- 157 **A convergência de vozes e o fazer poético em Geraldo Carneiro**
Fernanda Castro de Souza Abreu
- 169 **Um peso e duas medidas: a modernidade em diálogo com o ensaio biográfico fronteiriço e moderno**
Francine Carla de Salles C. Rojas
- 181 **A vitória é uma ilusão de filósofos e néscios: uma leitura do cansaço em *O som e a fúria* de William Faulkner**
Gleydson André da Silva Ferreira
- 194 **O processo reescriturístico da Amazônia sob o olhar de Alfredo no Ciclo do Extremo Norte de Dalcídio Jurandir**
Hélen Suzandrey Maia Sousa
- 205 **Descolonizando os jogos de tabuleiro modernos: de *Catan* à *Spirit Island***
Isabelle Maria Soares
- 218 **Antagonismo e fragmentação: a representação da violência no conto *Espiral*, de Geovani Martins**
Keury Caroline Pereira da Silva

- 231 **A literatura indígena na sala de aula: uma leitura ecocrítica do conto “Wuhu Siburu, peneira de arumã”, de Jaime Diakara**
Lidiana de Oliveira Barros
- 243 **Quanto vale uma baga? *Wilderness* em *Mirtilos Silvestres* de Thoreau**
Luan Caroline O. F. Kugler
- 258 **Indícios na composição narrativa: uma leitura de “La libreta de almacén”, de Mario Halley Mora, com “Os óculos de Pedro Antão”, de Machado de Assis, numa perspectiva comparatista-descolonial**
Luiz Roberto Lins Almeida
- 271 **Representação literária da ciência e do cientista no Antropoceno**
Maria Cecília Marks
- 283 **Representações do feminino em *Um crime delicado*, de Sérgio Sant’Anna**
Marianna de Souza Esteves
- 296 **Ecologia e Poesia: a ecoespiritualidade e a teia da vida na obra adelianna**
Marta Botelho Lira
- 308 **Carolina à luz do gênero e da raça**
Naiva Batista Ferreira
- 319 **Preconceito e dor: os contornos sociais da escrita autobiográfica de Édouard Louis no mundo contemporâneo**
Paulo Cesar da Silva Lopes Junior
- 332 **Autoria e autoridade: notas sobre o conceito de literatura surda**
Paulo Roberto Tonani do Patrocínio
- 347 **Educação das relações étnico-raciais na escola**
Priscila de Souza Oliveira
- 360 **Cidade Selvagem, de Raul Bopp: uma leitura ecocrítica**
Priscila Prado
- 373 **Coreografias imprevisíveis do que se manifesta: vozes mais que humanas na escrita de Marília Floôr Kosby**
Rafaela Scardino
- 386 **Como se livrar do fantasma do boom: o discurso sobre a América Latina em algumas antologias do conto latino-americano**
Renato Bradbury de Oliveira
- 399 **Escutar a palavra de Elicura Chihuailaf: uma conversação literária no Sul Global**
Ricardo Piera Chacón
- 412 **O conceito de engajamento no meio literário em um diálogo entre W. Benjamin e Sartre**
Rodrigo Rocha Rezende de Oliveira
- 428 **A recepção como performance: Um Trauma de longa duração, numa performance poética de um Poetry Slam**
Rogério Meira Coelho
- 443 **Do porão à superfície: reflexões acerca do homoerotismo e do cânone literário a partir das obras de Luís Capucho**
Sandro Aragão Rocha
- 459 **Reflexões sobre a natureza brasileira: o *Nature Essay* na composição de Rosana Paulino**
Scheyla Joanne Horst
- 472 **A literatura entrega o que promete? A “escrita não criativa” entre o que diz e o que faz**
Sergio Marcone da Silva Santos
- 486 **De uma estética da violência: poder e experiência urbana em Patrícia Melo**
Sergio Schargel
- 499 **Informações sobre a presença online da ABRALIC**

Apresentação

Antonio Barros de Brito Junior
Cláudia Luiza Caimi
Rejane Pivetta

Este livro é composto por artigos que são fruto das comunicações apresentadas no âmbito do XVII Congresso Internacional da ABRALIC, sediado em Porto Alegre nos meses de agosto, setembro e outubro de 2021. Na ocasião, muito embora o Sistema Público de Saúde já tivesse lentamente caminhado para seu objetivo de vacinar a população brasileira, ainda havia receios justificados quanto à circulação do vírus da covid-19 e suas consequências potencialmente letais. Por essa razão, o Congresso transcorreu na sua forma virtual, o que, como se nota pela qualidade da produção acadêmica presente neste volume, não esmoreceu o vigor da pesquisa em Literatura Comparada no país. O que os leitores deste livro têm em mãos, portanto, é parte do esforço que acadêmicos do Brasil inteiro fizeram para vicejar o campo de estudos da literatura, a despeito do contexto desfavorável.

Aliás, em se tratando disso, não devemos deixar de fora dessa conjuntura as danosas políticas do governo passado, felizmente encerrado em 2022 com a vitória do campo progressista nas urnas. É sabido que a administração do ex-presidente Jair Bolsonaro deixou sequelas potencialmente duradouras na estrutura do ensino superior e da pesquisa em território nacional. Os sucessivos cortes nos financiamentos das universidades e centros de pesquisa, aliados à diminuição de bolsas e a empecilhos no fomento à formação em pós-graduação, criaram uma situação bastante adversa para qualquer evento nacional de grande porte. Nem por isso os organizadores do XVII Congresso Internacional da ABRALIC fugiram à responsabilidade de entregar – como de fato o fizeram – um evento nacional de inquestionável qualidade, honrando não apenas a tradição do evento, como também o elevando por cima das adversidades materiais, como prova sistemática de que o trabalho árduo e a cooperação acadêmica produzem os melhores efeitos. É por isso, também, que os organizadores deste volume se encontram satisfeitos de poder entregar ao público os textos que dão testemunho do empenho de todos os participantes desse Congresso.

Estão reunidos, aqui, os textos que, em linhas gerais, contribuem para o que chamamos de “novas tendências críticas”. Isso porque os

leitores vão se deparar com artigos que tratam de temas ou que lidam com bibliografias que sinalizam para uma mudança já consolidada no âmbito da Literatura Comparada nacional. É possível observar, por exemplo, o modo pelo qual os estudos decoloniais vêm produzindo mudanças significativas nos vieses de análise de textos canônicos, nacionais ou internacionais, bem como vêm introduzindo, no campo crítico, produções outrora ignoradas. Com isso, pode-se notar o alargamento do campo da crítica, que se beneficia das pesquisas dedicadas a dar maior protagonismo às produções literárias e/ou artísticas de mulheres, negros e indígenas. Em última instância, esses artigos fortalecem o paradigma decolonial, que nos últimos anos tem transformado a sensibilidade estética e política não apenas no interior da Literatura Comparada, senão também no âmbito mais amplo das publicações e do mercado editorial, como atestam os catálogos renovados das editoras brasileiras, cada vez mais plurais, e o interesse público da crítica e da mídia na representatividade. Pode-se afirmar – e saudar – que atualmente há uma mudança significativa de paradigma, uma vez que a crítica literária se debruça cada vez mais sobre sujeitos políticos os mais variados, buscando dar voz e protagonismo às produções literárias que põem em xeque os resquícios da mentalidade colonialista que infelizmente ainda impregna boa parte das concepções teóricas vigentes. Nesse sentido, os artigos dedicados às temáticas decoloniais renovam ainda mais as perspectivas críticas, empenhando-se politicamente na missão de elaborar um pensamento mais igualitário no que tange às formas de abordagem comparatistas.

Além destes, encontram-se aqui artigos que renovam as tendências críticas na Literatura Comparada de outras maneiras. Trata-se dos textos dedicados à ecologia e às questões climáticas e ambientais, que atualizam as preocupações ecológicas num contexto cada vez mais sensível de devastação e destruição do meio-ambiente. De fato, considerando que estamos definitivamente em uma nova era geológica (o Antropoceno), marcada pela intervenção humana no clima, faz-se bastante necessária a interface entre os estudos literários e as questões ambientais. Na medida em que os humanos, através da queima de combustíveis fósseis, da mineração, da poluição dos rios, do extrativismo colonialista – enfim, de uma série de práticas socioeconômicas que deterioram os ecossistemas –, modificam sistematicamente as condições de vida na Terra, mais e mais importantes se

tornam os estudos das relações interespecíficas que possibilitam a conservação do meio-ambiente e da vida humana, em última análise. Com isso, as novas tendências críticas na Literatura Comparada se manifestam, também, na análise cuidadosa da sensibilidade estética para os problemas concretos de nossa nova era geológica. O resultado disso se observa, neste livro, nos artigos dedicados a pensar a ecologia através das diferentes representações que a natureza encontra em obras literárias.

Por fim, as novas tendências críticas da Literatura Comparada se fazem presente nos demais artigos que, renovando as ferramentas críticas da disciplina, dão novos contornos ao pensamento estético. Assim, a “miscelânea” de artigos que compõem o restante deste volume entrega aos nossos leitores olhares frescos sobre as diferentes formas poéticas, dos tradicionais conto e poesia, aos contemporâneos jogo de tabuleiro e slam. Nesses textos, encontramos toda a força argumentativa que a Literatura Comparada sempre foi capaz de produzir, evidenciando as relações íntimas entre a criatividade literária e a formação de sentido no âmbito da cultura moderna. Logo, os leitores poderão também apreciar o aprimoramento constante da disciplina, sempre empenhada, com sua coragem característica e amplamente reconhecida, em abranger as atualidades artísticas e transformá-las em campo fértil para a especulação crítica.

Que este volume possa, então, não apenas sacramentar a produção crítica realizada, mas também incitar novos olhares, encorajar novos pesquisadores, incentivar novas abordagens – enfim, frutificar as novas tendências críticas em Literatura Comparada. Se isso for possível – como imaginamos que seja –, é porque há muitas pessoas trabalhando em conjunto, articuladas ou não, para dar prosseguimento a anos de pesquisa e trabalho em Literatura Comparada. São os autores deste livro, e são as pessoas que, embora não tenham seu nome registrado neste volume, contribuíram de forma inestimável seja para a realização do Congresso, seja para o cotidiano das relações profissionais e acadêmicas sem as quais nenhuma pesquisa de ponta é possível. A essas pessoas, nosso agradecimento.

Corpos de fronteira: decolonialidade e luta antirracista em *Um defeito de cor*

Adriana Minervina da Silva (UFPE)¹

Introdução

Este estudo tem por objetivo analisar movimentos de luta antirracista referentes à personagem Kehinde, no romance *Um defeito de cor* (2016), de Ana Maria Gonçalves. A narrativa é ambientada no século XIX, nos anos de 1800, período historicamente marcado pelas relações coloniais de poder e pela opressão escravocrata, que controlava vidas e mentalidades. Nele é apresentada a história da personagem Kehinde, mulher negra, de origem africana (Savalu), capturada ainda na infância e trazida para o Brasil para ser vendida como escrava.

Ao longo do que nos narra, Kehinde passa por diversas experiências e sofrimentos até conseguir sua liberdade e independência financeira. Uma dessas experiências é a do racismo. Vivendo em um sistema opressor, ela sente duramente o peso de ser mulher e negra dentro do modelo econômico colonial. A narrativa perpassa episódios da história oficial do Brasil e o universo diegético literário, provocando reflexões sobre a condição dos escravizados e o racismo, um tipo de violência que silencia e nega direitos.

Sofrendo os efeitos da colonialidade do poder (QUIJANO, 2005) e da colonialidade de gênero (LUGONES, 2014), Kehinde aprende estratégias de como superar os desafios impostos pelo sistema por sua cultura e sua cor, enfim, por ser um corpo discursivamente localizado na fronteira (Mignolo, 2017) dentro de um sistema dominador que é o colonialismo. Assim, apresentaremos movimentos da narrativa em que percebemos ação de uma luta antirracista referentes à personagem Kehinde, no romance *Um defeito de cor* (2016), de Ana Maria Gonçalves.

Destacaremos situações em que a personagem claramente sofre racismo, mas age com intuito de superá-lo. Propomos tal discussão a partir de temas como a estética da mulher negra, a ocupação de

1. Graduada em Letras (UFPE), Mestra em Letras (Teoria da Literatura – PPGL/UFPE) e Doutoranda pelo mesmo programa e instituição.

espaços de poder e o acesso a uma educação formal. Propomos ainda a possibilidade de leitura desse romance a partir de uma perspectiva decolonial, por apresentar vozes subalternizadas que foram anteriormente silenciadas em busca de recontar a própria história. Para tanto, faz-se necessária uma discussão sobre o contexto histórico da narrativa literária.

A atuação da colonialidade do poder e de gênero na narrativa

O conceito de colonialidade do poder foi desenvolvido por Aníbal Quijano em 1989 e tem por objetivo constatar a continuidade de formas de dominação colonial (políticas, econômicas e sociais) após o fim das administrações coloniais produzidas pelo “sistema-mundo capitalista moderno/colonial” (BALLESTRIN, 2013, p.100). Essa constatação torna-se de extrema importância para a compreensão do pensamento e das formas de opressão das culturas imperialistas (dos colonizadores), bem como para explicar processos e reconhecer os resquícios que permanecem nas culturas coloniais (dos povos colonizados) após o impacto do encontro colonial.

Em seu texto *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*, Quijano (2005, p.107), afirma que em seu sentido moderno, a ideia de raça não tem história conhecida antes da América, e que provavelmente essa ideia tenha se originado a partir das “diferenças fenotípicas entre conquistadores e conquistados”. Com isso, temos a formação de identidades sociais historicamente novas, como “índios, negros e mestiços”, redefinindo outras, como “espanhol, português” e, posteriormente, “europeu”, que passam a não mais definir apenas o local de origem, mas passam a adquirir uma conotação racial.

Toda essa discussão nos mostra que a ideia de raça foi peça chave para o processo de conquista territorial e de dominação proposta pelo sistema colonial. Além disso, conforme afirma-nos Quijano (2005), “na América, a ideia de raça foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista” (QUIJANO, 2005, p.107). Ou seja, a ideia de raça passa a dar legitimidade às relações de dominação colonial tornando-a algo natural, não se aceitando a possibilidade de existência de outra cultura além da dos brancos, já que toda a elaboração de conhecimento reconhecido era apenas o eurocêntrico.

Com isso, verificamos que o sistema colonial mantinha o controle da realidade das populações conquistadas em diversos âmbitos: político, econômico, social e cultural. E cada vez mais intensificavam-se as relações de poder estabelecidas, sendo a posição dos colonizadores como superior e a dos povos colonizados como inferiores. Isso influencia não só as relações de raça, mas também as de classe, divisão social do trabalho e de gênero. É esse modo organizacional de estruturação, dominação e opressão do sistema colonial que Quijano (2005) chama de “colonialidade do poder”.

A exemplo de como atua a colonialidade do poder em *Um defeito de cor* (2016), citamos um trecho em que temos o relato de uma fuga dos escravizados:

De repente, vimos surgir do meio da mata, na direção de outro engenho, alguns grupos de pretos correndo de cães e de tiros, gritando palavras como liberdade, morte aos brancos e justiça. [...] Olhando para um deles que tinha tombado perto de mim, o corpo caído do costas e se debatendo, meu peito foi ficando apertado com a visão do riozinho de sangue, ao mesmo tempo em que nascia em mim uma revolta muito grande pela nossa condição. (GONÇALVES, 2016, p.144).

Em situações de fuga, os funcionários da fazenda se mobilizavam para deter os escravizados e para recuperar os que haviam fugido. Atuavam com armas de fogo que eram letais aos fugitivos, pois estes agiam, na maioria das vezes, apenas com as forças do próprio corpo. Ao ver todo aquele movimento e os companheiros tombando, caindo mortos, Kehinde passa a sentir uma revolta em seu coração, por todos aqueles sofrimentos e pela condição em que ela e os seus viviam, expostos a violência e muita opressão.

Outro conceito importante a ser relacionado no contexto da narrativa é o de colonialidade do gênero. Tal ideia é herança do processo de racialização imposto pela colonialidade do poder, que categorizou brancos como raça superior e negros como inferiores. Essa premissa da hierarquia racial também se estendia na distinção entre os sexos, afetando as relações de controle sobre o trabalho dos escravizados.

As mulheres brancas eram vistas como superiores, como parte do sistema colonial, pois, elas eram responsáveis por cuidar da casa, do marido e dos filhos, garantindo a manutenção do sistema e a descendência legítima dos senhores, embora lhes devessem obediência e submissão. Já as mulheres negras foram subalternizadas, destituídas

de sua subjetividade e de sua humanidade. Homens e mulheres colonizados foram vítimas do que Lugones (2014), chama de “colonialidade do gênero.”

Em seu artigo *Rumo a um feminismo descolonial* (2014), María de Lugones traz reflexões e conceitos válidos para pensarmos a categoria de gênero dentro da situação colonial. Ela traz como reflexão primeira a noção de hierarquia dicotômica entre humano e não humano, imposta sobre os povos colonizados. Diante do contexto colonial, “só os civilizados são homens ou mulheres. Os povos indígenas das Américas e os/as africanos/as escravizados/as eram classificados/as como espécie não humanas” (LUGONES, 2014, p.936).

Despidos de sua humanidade, os escravizados eram considerados meramente animais selvagens. Apenas o homem branco, europeu, colonial era humano e civilizado. A mulher branca, europeia, colonial, educada para ser uma boa esposa e mãe, servia ao senhor e reproduzia a sua raça, como uma peça integrante no processo de funcionamento desse sistema. Assim, de acordo com essa hierarquia dicotômica, somente os colonizadores eram considerados humanos, as populações colonizadas eram vistas como “machos e fêmeas”.

Esse processo hierárquico contribuiu para justificar inúmeras violências, como a exploração sexual, estupros, controle do corpo e ainda uma série de torturas e homicídios (LUGONES, 2014, p.938). A colonialidade do gênero contribui para que possamos pensar nas relações de gênero ou de distinção sexual no período vigente da colonialidade do poder. Além disso, podemos perceber que tal conceito não está distante de nós, mesmo nesses tempos pós-coloniais, pois percebemos que as violências de gênero permanecem na sociedade de modo verbal, físico ou simbólico, talvez como resquícios do pensamento de controle imperialista. A exemplo dessas formas contemporâneas de exclusão e opressão podemos citar o machismo, o racismo e o sexismo.

Como exemplo da atuação da colonialidade do gênero, vejamos mais um trecho da narrativa proposta: “Ele não disse isso para me humilhar ou diminuir, mas para me fazer entender que, apesar de não ter culpa por ser africana e preta, eu seria constantemente punida por isso, o que em si já era revoltante” (GONÇALVES, 2016, p.583). No trecho destacado temos uma situação em que Kehinde se envolve em um tumulto causado por um levante em que ela, de fato, não participou. Mas por estar no local, foi detida e considerada culpada.

É claro o pensamento de revolta da personagem por compreender que estava sendo punida apenas por ser mulher e negra, ou seja, por ser quem ela é. Nessa ocasião, ela é duplamente punida, por suas origens e cor e também por seu gênero. A colonialidade do gênero atua aqui em acordo com a colonialidade do poder para punir, humilhar Kehinde, lembrando-a seu local discursivo de fala. Mas apesar disso, ela tenta ser resiliente e supera muitos desses sofrimentos que acontecem em sua vida.

Nesse sentido, destacamos, ainda, alguns aspectos que evidenciam a atitude decolonial da autora em retratar a história de uma mulher em situação de subalternização, que narra a história por si, consegue a sua liberdade e sucesso financeiro, como acontece em *Um defeito de cor* (2016). A narrativa nos permite conhecer a história pelo olhar de quem sofreu e sentiu na pele todos os sofrimentos retratados. Com isso, compreendemos que “a decolonialidade consiste também numa prática de oposição e intervenção, que surgiu no momento em que o primeiro sujeito colonial do sistema mundo moderno/colonial reagiu contra os desígnios imperiais que se iniciou em 1492” (BERNARDINO-COSTA; GROSGOUEL, 2016, p.17).

Portanto, reconhecemos a atitude decolonial da autora em apresentar essa perspectiva de representação da mulher negra em que permite-se deixar que a mulher fala por si, reconta suas histórias já que por muitos séculos esse direito lhe foi negado pela história oficial. É chegado o momento de valorizarmos esses discursos que nos apontam novos pontos de vista, conduzindo-nos a um novo olhar, uma nova compreensão sobre o nosso passado.

Entendendo o racismo

Entre as muitas formas de violência já conhecidas, o racismo está entre as que mais deixam danos profundos à saúde mental de uma pessoa. Pode provocar sentimento de revolta e ainda retirar direitos, gerando demandas sociais, econômicas e simbólicas. Para Grada Kilomba (2019):

O racismo é uma realidade violenta. Por séculos, ele tem sido fundamental para o fazer político da Europa, começando com os projetos europeus de escravização, colonização [...]. Por muitos anos,

o racismo nem foi visto nem refletido como um problema teórico e prático significativo nos discursos acadêmicos, resultando em um déficit teórico muito sério (KILOMBA, 2019, p.71).

Conforme percebemos na citação acima, durante muito tempo não se podia falar sobre o racismo ou tratar sobre ele academicamente. Por esse motivo, temos um déficit teórico sobre autores que se interessem em tratar sobre isso, pois são poucos os que se aventuraram nessa temática. A verdade é que o racismo expõe uma realidade muito dura sobre as nossas relações interpessoais e principalmente sobre o sistema econômico e social ao qual estamos inseridos, pois aí existem profundas relações pautadas nesse tipo de violência.

Ao tratar sobre racismo, sabemos que há uma veia histórica que perpassa o tema, a herança do colonialismo, das diversas formas de opressão colonial e do processo de racialização nas Américas em si. Tendo por base o princípio de hierarquia racial, em que acredita-se que as pessoas negras são inferiores às pessoas brancas simplesmente por sua cor, essa forma de violência tenta se legitimar de modo silencioso e estrutural. Não é comum ouvirmos declarações abertamente racistas, mas sim de modo velado, o que também comprova a gravidade do problema.

Djamila Ribeiro em seu *Pequeno Manual Antirracista* (2019), afirma que “uma pesquisa do Datafolha realizada em 1995 mostrou que 89% dos brasileiros admitiam existir preconceito de cor no Brasil, mas 90% se identificavam como não racistas” (RIBEIRO, 2019, p.10). Diante desses dados, percebemos que não parece comum o ato de assumir declarações racistas, pois “racistas são os outros”, pratica-se como se fosse algo inconsciente, fruto de uma memória histórica consolidada e permissiva.

Mais do que uma simples “opinião”, o racismo é uma prática segregadora, que retira direitos e propaga ódio de modo institucionalizado, gerando séculos de uma dívida histórica que jamais será reparada. Grosfoguel nos apresenta um conceito de racismo que nos parece útil para compreender sua dimensão política e econômica.

O racismo é um princípio constitutivo que organiza, a partir de dentro, todas as relações de dominação da modernidade, desde a divisão internacional do trabalho até as hierarquias epistêmicas, sexuais, de gênero, religiosas, pedagógicas, médicas, junto com as

identidades e subjetividades, de tal maneira que divide tudo entre as formas e os seres superiores (civilizados, hiper-humanizados, etc., acima da linha do humano) e outras formas e seres inferiores (selvagens, bárbaros, desumanizados, etc., abaixo da linha do humano) (GROSGOUEL, 2020, p. 59).

Sendo esse princípio que organiza todas essas relações acima citadas a partir de dentro, percebemos que o racismo tem origem histórica fortemente legitimada em nossa sociedade. Por isso, cabe a nós provocar as fissuras necessárias para criar espaços de fala favoráveis a essa discussão, que apontem essa realidade simbólica e discursiva. As pessoas negras passaram a denunciar com mais frequência casos relacionados a esse tipo de opressão e a buscar meios de superá-lo, seja denunciando ou expondo os autores de atitudes ou falas racistas. Mas ainda assim, reconhecemos que ainda há muito por fazer. Nós que tivemos nossos corpos racializados, nossa estética considerada errada e nossa cultura vista como demoníaca, temos ainda um longo percurso para desmistificar esses pensamentos.

Movimentos de luta antirracista são de extrema importância para a consolidação desse processo e para a criação de narrativas que contribuam para uma educação antirracista, pois é um caminho difícil, repleto de individualismo e carente de oportunidades para debate. Daí a necessidade de criação de espaços de fala que promovam ideias contrárias ao racismo e a qualquer discurso de opressão. Na literatura já é possível perceber esse discurso que provoca reflexões sobre protagonismo, representação e autoapresentação de personagens negras, principalmente mulheres, como acontece em *Um defeito de cor* (2016). Veremos a seguir alguns fragmentos da narrativa literária que nos conduzem a uma compreensão de movimentos de luta e resistência antirracista.

Movimentos antirracistas em *Um defeito de cor*

O primeiro ponto que destacamos dentro da perspectiva de movimentos de luta antirracistas em *Um defeito de cor* (2016) é a estética da mulher negra. Todas as meninas e mulheres negras possuem questões em relação à sua estética, seja por traumas, situações de violência, racismo ou até mesmo por não haver representações frequentes dessa estética na mídia. Crescemos sem essas referências e isso

também nos provoca reflexões. No trecho a seguir, trata-se da primeira vez em que a protagonista Kehinde pôde ver a sua imagem refletida em um espelho

Quando abri os olhos, não percebi de imediato que eram a minha imagem e a da Esméria paradas na nossa frente. Eu já tinha me visto nas águas de rios e de lagos, mas não com tanta nitidez. [...] Eu era muito diferente do que imaginava, e durante alguns dias me achei feia, como a sinhá sempre dizia que todos os pretos eram, e evitei chegar perto da sinhazinha. [...] E assim foi até o dia em que comecei a me achar bonita também, pensando de um modo diferente e percebendo o quanto era parecida com a minha mãe (GONÇALVES, 2016, p.85-86).

Nesse fragmento, percebemos que Kehinde ao se deparar com o seu reflexo no espelho, a princípio, faz memória de todos os comentários depreciativos que ela costumava ouvir da Sinhá. Isso afeta a sua vida de tal modo que ela até se afasta da sinhazinha, que era sua protegida, já que era função de Kehinde cuidar da sinhazinha Maria Clara. Um tempos depois, Kehinde compreende que ela por suas origens e cultura era apenas diferente dos brancos e sua aceitação estética se dá pelo fortalecimento dos vínculos ancestrais. Ela passa a se achar bonita quando percebe o quanto era parecida com a mãe, já falecida.

A memória da mãe, seus cabelos, corpo e atitudes é o que dão força para que Kehinde possa superar essa situação de racismo. Para Djamila Ribeiro, “ser a diferente – o que quer dizer não branca – passou a ser apontado como um defeito” (RIBEIRO, 2019, p.12). É o que ocorre nesse contexto com a nossa protagonista. Ao compreender-se como diferente dos brancos, ela reconhece sua beleza e fortalece a memória afetiva da mãe. Mas para a sociedade, de fato, a pele negra será constantemente apontada como defeito.

O segundo episódio de luta antirracista que destacaremos é o fato de uma mulher negra estar ocupando espaço considerado de poder. Após conseguir a sua liberdade, Kehinde torna-se comerciante e passa a vender produtos na rua, depois, ao ir viver com Alberto, ela passa a administrar estabelecimentos comerciais juntamente com ele. Daí, ela também passa a ser questionada por estar nesse tipo de local, sendo uma mulher negra.

E pela Esméria, que me contou da curiosidade deles em saber se eu era mesmo a sinhá. Eu achava engraçado aquele tipo de dúvida, e tinha passado pelo mesmo problema com as empregadas da padaria, que só acreditaram nas minhas ordens depois de me verem com o Alberto, decidindo tudo em conjunto e não apenas acatando ordens (GONÇALVES, 2016, p.409).

Kehinde passa a ser vista como uma negra ocupando “lugar de sinhá”. A princípio, nem suas funcionárias acatavam suas orientações, pois não reconheciam sua legitimidade por acreditar que ela fosse ainda escravizada. Nesse fragmento, destacamos a vivência de estar em um local dito de poder, de liderança, o que é muito raro até no contexto contemporâneo. Cargos de destaque exigem um padrão imposto pela sociedade e pessoas de pele negra não compõe esse perfil veladamente exigido. O racismo nesses casos age atrelado às atitudes das instituições, que acaba por negar as oportunidades de acesso a esses espaços.

A posição social de comerciante e proprietária do negócio foi reconhecida pelas empregadas a partir do momento em que Kehinde foi vista trabalhando com Alberto, seu companheiro, homem branco, que disfrutava dos privilégios da época. Para Djamilia Ribeiro, “se a população negra é a maior no país, quase 56%, o que torna o Brasil a maior nação negra fora da África, a ausência de pessoas negras em espaços de poder deveria ser algo chocante” (RIBEIRO, 2019, p.16). No entanto, sabemos que essa ausência é naturalizada e vista como “normal”, enquanto a sociedade segue disseminando discursos racistas e negando às pessoas negras as oportunidades de acesso a espaços de poder.

O terceiro e último fragmento que discutiremos é sobre a formação intelectual de Kehinde. Ela teve acesso às primeiras letras enquanto era acompanhante da sinhazinha na casa grande. Mesmo sem ter grandes incentivos, ela desenvolve as habilidades de leitura e escrita. Tudo se consolida quando a sinhazinha a apresenta textos literários. É a partir daí que Kehinde toma ainda mais gosto pela leitura e passa a consumir literatura, se envolvendo com as leituras, desenvolvendo sua formação intelectual. O episódio que iremos comentar se passa em um contexto em que Kehinde estava comprando livros.

Quando voltei, pouco mais de uma semana depois, o próprio senhor Mongie foi falar comigo, perguntando para quem eu comprava livros.

Eu adorei que ele tivesse perguntado aquilo, porque me orgulhava de contar para as pessoas que sabia ler. Ele não me pareceu muito espantado, ou então foi suficientemente educado para não parecer, e perguntou de que tipo de leitura eu gostava (GONÇALVES, 2016, p. 661).

Ao ser vista com frequência na mesma livraria, Kehinde chama atenção do senhor Mongie, responsável por vender os livros. Por ser uma mulher negra, ele a princípio julga que ela poderia estar comprando livros a pedido de seu dono. Ao se certificar que ela comprava livros para si, o senhor Mongie a vê com outros olhos e passa a ajudá-la com a escolha dos títulos. De fato, o acesso das pessoas negras ao ensino formal foi tardio e não fazia parte da cultura colonialista permitir condições favoráveis para que os escravizados e ex-escravizados pudessem estudar. Tal herança é refletida até hoje para a população economicamente desfavorecida que continuam tendo dificuldades em concluir o ensino básico e iniciar uma carreira acadêmica.

Segundo Djamila Ribeiro (2019, p.6), apesar de a “Constituição do Império de 1824 determinar que a educação era um direito de todos os cidadãos, a escola estava vetada para pessoas negras escravizadas”. Sabemos que o título de cidadania era condicionado a posses e poder econômico, o que dificultava que pessoas negras tivessem acesso, já que escravizados não poderiam ter bens em seus nomes. Aqui o racismo institucionalizado atua novamente restringindo direitos e ditando quem era autorizado a ter acesso ao ensino formal na época. Porém, Kehinde consegue se sobressair desse contexto e busca ainda que por meios próprios evoluir e adquirir conhecimentos que a ajudarão a mudar o seu contexto de vida.

Com isso, percebemos nas três situações destacadas ressaltam o racismo e que a personagem protagonista reage a essa situação no intuito de buscar superá-la. É por buscar forças em si e na sua ancestralidade que Kehinde consegue aceitar sua estética, estar em situações de liderança e seguir o curso de suas leituras literárias, pois é a literatura que a motiva e inspira suas escritas, partilhas de vida e cultivo de memórias dos seus. Os movimentos de resistência aqui são anúncio de uma nova possibilidade de leitura para a narrativa de *Um defeito de cor* (2016), que apontam para uma leitura decolonial a partir da experiência de quem resiste e buscar falar de seus sofrimentos por si, tecendo sua história.

Assim, a narrativa de *Um defeito de cor* (2016) se localiza entre as possibilidades de releitura da história oficial, pois é a partir da voz de uma

escravizada que podemos ter a dimensão profunda dos fatos no universo narrativo. As experiências pelas quais Kehinde passa são transformadoras, ao ponto de modificarem seu modo de enxergar a vida e posicionar-se no mundo, assumindo uma postura ativa de resistência

Considerações finais

Este estudo buscou apresentar e discutir movimentos de luta antirracista no romance *Um defeito de cor* (2016), de Ana Maria Gonçalves. A partir da história de uma mulher negra, africana, capturada e trazida ao Brasil para trabalhar como escravizada, temos descrições de episódios em que acontecem situações de racismo. Kehinde busca sempre superá-los, numa atitude de resistência a esse e aos demais tipos de violência existentes naquele contexto permeado por opressões sociais, econômicas e de gênero.

Reafirmamos a atuação da colonialidade do poder (QUIJANO, 2005), que com o processo de racialização passou a segregar pessoas por sua cor, criando novas identidades que foram consideradas inferiores. Essa forma de violência tinha por objetivo exercer um controle da vida e a mentalidade das pessoas naquele contexto, agindo sobre os âmbitos social, econômico e cultural. Diante disso, o critério racial passa a legitimar diversos tipos de preconceitos, como o racismo, contribuindo para a propagação da discriminação racial.

Além da colonialidade do poder (QUIJANO, 2015), a colonialidade de gênero (LUGONES, 2014) também contribuiu para a disseminação de discursos racistas e sexistas, pois ao considerar o gênero um fator de distinção sexual, cujo objetivo era o maior aproveitamento da mão de obra escravizada, negando-lhes a subjetividade, as pessoas negras eram vistas como meros produtos de mercado num sistema econômico opressor. A importância de suas vidas estava reduzida a capacidade de trabalho de cada um, nada mais que isso. E valiam somente o que o mercado decidisse que eles valiam.

Destacamos ainda o interesse na manutenção de um sistema excludente, que promove o racismo institucionalizado e retira oportunidades de acesso a melhores condições de vida para as pessoas negras. Tais resquícios ainda podem ser observados na contemporaneidade, com novas formas de opressão, preconceitos, violências e dominação que contribuem para que as pessoas negras não tenham acesso

ao ensino superior, espaços de poder ou profissões de grande envolvimento de imagem, relacionadas a mídia em geral.

A partir dessa discussão, reafirmamos a necessidade de promover discursos e práticas sociais antirracistas, a fim de provocar a discussão sobre o tema e apresentar novas perspectivas sobre a abordagem de cultura e racismo. Isso não se restringe apenas ao âmbito acadêmico, mas estende-se ao social e econômico, combater o racismo é uma luta diária e é preciso atentar para as situações de constrangimentos e micro violências que também ocorrem a cada dia. Conforme nos afirma Mignolo (2017):

Daqui em diante, a opção decolonial não é só uma opção de conhecimento, uma opção acadêmica, um domínio de 'estudo', mas uma opção de vida, de pensar e de fazer. Ou seja, de viver e com-viver com quem acha que a opção decolonial é sua e com quem tem encontrado opções paralelas e complementares à decolonial (MIGNOLO, 2017, p.31).

A opção decolonial é uma opção teórica, acadêmica e de vida, de como posicionar-se diante de situações de racismo e demais violências. É assumir o papel de se manter em formação, ouvindo, lendo, aprendendo mais sobre temas afins e observar as experiências, refletindo criticamente sobre elas. Em *Um defeito de cor* (2016), podemos observar que a personagem Kehinde se mantém em atitude de resiliência sobre as situações de sofrimentos. Mesmo nos momentos em que sofreu racismo, ela busca se reerguer e mobilizar forças para seguir trilhando o seu caminho. A experiência de vida representada em Kehinde nos revela também a atitude decolonial da autora, que com essa narrativa nos apresenta novas possibilidades de vozes de mulheres na literatura. Com Kehinde aprendemos que estar, pensar e viver na fronteira é ser resistência

Referências

- BALLESTRIN, Luciana. *América Latina e o giro decolonial*. Revista Brasileira de Ciência Política. Brasília, n.11, p.89-117, maio/agosto, 2013.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze. GROSFOGUEL, Ramón. *Decolonialidade e perspectiva negra*. Revista Sociedade e Estado, vol 31, no.1, janeiro-abril, 2016.

- GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record, 2016.
- GROSFOGUEL, Ramón. Para uma visão decolonial da crise civilizatória e dos paradigmas da esquerda ocidentalizada. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFOGUEL, Ramón.(Org). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*. Episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.
- LUGONES, María. *Rumo a um feminismo descolonial*. Estudos Feministas. Florianópolis, vol.22, n. 320, p.935-952, setembro/dezembro, 2014.
- MIGNOLO, Walter. *Desafios decoloniais hoje*. Epistemologias do Sul. Foz do Iguaçu, vol 1, n.1, p. 12-32, 2017.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, E. (Org). *A Colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais Perspectivas latino-americanas*. Colección Sur Sur, Clacso, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2005.
- RIBEIRO, Djamila. *Pequeno manual antirracista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

Maibi: mulher, mimo, mercadoria – a construção metafórica da figura feminina como mercadoria de troca em relações de poder e violência nos seringais da Amazônia

Alcione Alves de Oliveira de Araújo¹

Introdução

Apresento aqui uma das muitas cenas de mazelas humanas no cenário dos seringais da Amazônia: as relações de poder e violência contra a mulher imbricadas no inóspito ambiente da floresta. A cena apresentada foi retirada da obra *Inferno Verde: cenas e cenários do Amazonas*, publicada originalmente em 1908 por Alberto Rangel. A secular obra desvenda-se ao leitor numa discreta viagem pelo caminho percorrido rio adentro na lida constante dos seringueiros nos afastados seringais, recorrendo a uma estrutura moderna e apurada no formato de onze contos ou capítulos, o que possibilita analisá-la como um livro de contos horizontais ou um romance cuja unidade é construída pelo narrador-viajante onisciente e onipresente (KRÜGER, 2001).

Opto por destacar horizontalmente na escolha do conto “Maibi” para uma recontextualização, a partir das percepções sociais presentes no atual momento do século XXI, dessas relações de violência e poder com a objetivação e coisificação da mulher nos seringais tão presente neste conto e em tantas outras obras que discorrem sobre este cenário. A apresentação não intenciona provocar o medo ou a indignação, mas se propõe a revelar metáforas e seus mecanismos discursivos enunciativos – neste ou em outros contos, romances, poemas cujo cenário são os seringais – não deixando apagar da história a perpetuação do patriarcalismo que subjuga a mulher há séculos.

Essa revelação contará com o aporte teórico da Teoria da Metáfora Conceitual (TMC) com base em Lakoff e Johnson (2002), construir-se-ão as relações de poder e violência de gênero postulados em Beauvoir (1967) e Bourdieu (2003), dos mecanismos discursivos enunciativos para a discussão “das não coincidências do dizer” do século

1. Graduada em Letras (UFAM), Mestra em Letras, área de Estudos da Linguagem (UFAM), docente no curso de Licenciatura em Letras Língua e Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras/UFAM.

passado para a atualidade apresentadas por Authier-Revuz (1998), entre outros nomes que contribuirão para pensar o lugar da mulher na Amazônia dos seringais numa perspectiva histórico-social presente na literatura da e para a época (WOLFF, 1998; LIMA, 2009).

Assim, a análise aqui proposta, a partir do conto Maibi, objetiva discutir as relações de gênero, poder e violência metaforizadas na personagem secundária do conto. Maibi é a esposa de Sabino e foi usada como moeda ao ser trocada por ele com Sérgio que quitaria sua dívida para com Marciano, dono do Armazém Soledade, intermediário do “negócio”. Vale ressaltar que este conto já apresenta outras análises, nas quais Maibi é uma alegoria para a morte (SILVA; SILVA, 2015), vítima de um crime passionai (LEÃO, 2008) e mercadoria rara (GUEDELHA, 2015).

Maibi, o conto

A história tem início com a *negociação* desenrolada no seringal Soledade cujo dono, tenente Marciano, vendo a vultosa dívida de Sabino, acumulada ao longo de quatro anos, impõe a ele “o mais comum dos arranjos comerciais”, uma “transferência de débito, com o assentimento do credor, por saldo de contas”. O seringalista, dotado de sua autoridade, não querendo ter prejuízos e almejando maior segurança no recebimento de seus créditos, realiza toda a “operação hedionda” a qual consistia em Sabino “deixar” Maibi com Sérgio, “rapaz afamado como trabalhador insigne”. Maibi, cabocla de cabelos com “o negror da polpa do mutum ‘fava’ e de “vulto roliço...” perita em “carícias ardentes”, com quem Sabino casara na localidade do Castanho, mostra-se, para ele, não mais a linda e sedutora cunhã de olhar encantador, e sim um estorvo a lembrar-lhe do débito, tirando o vigor sexual, um obstáculo a suas pretensões de liberdade, já que “em companhia da esposa, por mais que trabalhasse, nunca pagaria a dívida crescente e escravo se tornava.” (RANGEL, 2008, p. 121-124).

Na *esperança* de ter um saldo positivo, Sabino, embora procurasse abafar os sentimentos e com saudades das “juras e suspiros” de Maibi, sentia-se aliviado de incômodo suplício e via na negociação um meio de sanar suas dívidas, além de possível ânimo para labutar com afinco e “tirar saldo” no fim do ano. Sabino, para alcançar seus objetivos, busca um novo posto de extração para onde vai após

a chegada do vapor com a mercadoria de que precisava para assentar-se na “nova colocação”. (RANGEL, 2008, p. 124-127).

Até que em uma tarde “vazia, fúlgida e vagarosa”, Sérgio procura Marciano para contar-lhe que viera ao centro, aos ser impedido de trabalhar por causa das chuvas, mas não encontrara Maibi em casa. Marciano, com a astuciada experiência policial, dá ordens ao capanga Zé Magro para ir à “nova colocação” de Sabino, onde o encontra saindo na boca da estrada, em incontida comoção, carregando farta colheita do látex, afirmando ter “botado uma madeira em pique”, uma madeira “boa que admira”. Zé Magro adentra a mata em busca desse pau tão farto, enquanto Sabino entra em frenesi, a intensa loucura e o choro o dominam e levam-no a sumir na obscura mata. Nesse tempo, Zé Magro chega à seringueira fenomenal, deparando-se com “o espetáculo imprevisto e singular”: Maibi crucificada e embutida em sua carne doze tigelas a serem enchidas com seu sangue cujo transbordamento regaria as raízes do poste vivo que a sustinha num *sacrifício* pagão à floresta. (RANGEL, 2008, p. 127-131).

A narrativa apresenta implicitamente a personagem Maibi como mercadoria, como mulher e como mimo na divisão atribuída por mim ao conto: a negociação de Maibi; a esperança da Fatura diária; e a oblação para a Ambição. É interessante pontuar que os três momentos do conto reproduzem não só o martírio de Maibi, mas também a trajetória do seringueiro de seu lugar de origem até a estabilização no seringal. O agenciador *negociava* a ida do nordestino; este, na *esperança* de melhorar suas condições de vida e voltar, abandonava tudo e vinha em busca da fortuna; para alcançar os próprios sonhos, *sacrificava* a seringueira na lida diária. No entanto, ao chegar ao seringal era escravizado pelo coronel que controlava os bens de produção e de consumo, com negócios espúrios, esperança utópica e constantes *sacrifícios* dos seringueiros para a extração do látex.

A partir do enredo de Maibi em confluência com o enredo real do seringueiro, o narrador deixa a cargo do leitor concluir sobre as condições que levam Maibi à colocação do Sabino no seringal: ela pode ter ido por vontade própria (já que somente a anágua foi encontrada na casa) ou pode ter sido levada à força por Sabino, arrependido do negócio e com ciúmes a sequestra da casa de Sérgio. Não se pode negar, porém, a existência de uma relação cíclica *Sabino – seringueira – Marciano* cujo elo é Maibi: tendo conseguido retirar de seus ombros o fardo que era a esposa, por meio de uma negociata com o dono

do barracão Soledade, por que não negociar com a dona da terra, a própria floresta?

A negociação de Maibi, moeda de troca

A Maibi do conto não difere de tantas outras mulheres reais pelo mundo. As sociedades “sempre” coisificaram a mulher e a usaram como moeda de troca, ao longo da história. Hoje essa mercantilização é mais comum em países do Sul e Sudeste da Ásia e na África Sub-Sahariana, onde são negociadas pela figura patriarcal em relações forçadas que visam a dotes, solução de contendas, manutenção de herança na família; já as sutilmente objetificadas (às vezes nem tanto!) na exploração sexual estão nos corredores do submundo da política, do meio jurídico, da moda ou da televisão.

No conto, a metaforização de Maibi como objeto de posse se faz concreta com as duas negociações feitas pelo companheiro. Sabino primeiro negocia a esposa por dinheiro, o saldo devedor zerado no barracão, e depois por fé, o sacrifício à terra para aumentar a produção. Mas por que foi necessário negociar seu único bem? É sabido que os barracões viviam do espólio e que os seringueiros só recebiam o saldo do trabalho ao final do ano, descontado os gastos com material de produção e de consumo.

A grande questão é que, apesar de ganhar com a seringa muito mais dinheiro do que poderia obter no Nordeste, o seringueiro aqui era obrigado a gastar muito mais com a sua subsistência, pois qualquer mercadoria era vendida nos barracões a um preço muito maior do que nas cidades, às vezes 200% mais caro. Além disso, a troca não era normalmente mediada pelo dinheiro, o qual o seringueiro somente obtinha ao final do período de corte, se lograsse ter saldo em sua conta corrente, na qual eram debitadas suas compras no barracão e creditada a borracha produzida. Isso se o patrão ainda se dispusesse a pagar o saldo, pois são muitos os relatos de brigas entre patrões e seringueiros que cobravam seus saldos. (WOLFF, 1998, p. 141)

Nessa relação de escambo, aqui definida como alternativa à economia monetária de mercado para a troca de bens e serviços por outros bens e serviços de igual importância entre os envolvidos, devendo haver uma dupla coincidência de desejos, sendo fundamental que

a relação de troca direta, de um para um, cada uma das partes faz sua troca e vai embora (GRAEBER, 2011). Maibi é o objeto de desejo de Sérgio que é comparado ao pagamento da dívida objeto de desejo de Sabino, numa negociação intermediada pelo credor da dívida, tenente Marciano. A narrativa da negociação da transposição da dívida é carregada de elementos metafóricos, sublinhados no trecho que segue, apresentando Maibi como moeda de troca:

Pronunciava-se este diálogo junto ao balcão, no armazém, entre o tenente Marciano, dono do Soledade, e um seu freguês, o Sabino da Maibi. Quando a **operação hedionda** finalizou assim, de uma assentada, entre os dois homens, **o sol descambava mordendo o friso verde-negro da mata**, e a **luz** de fora **filtrava-se por entre as brechas das paxiúbas** mal ajustadas, no barracão, como se coada fosse por entre as barras férreas de um **calabouço**, guardando **dois réprobos**. (RANGEL, 2008, p. 121, grifos meus)

As marcas discursivas grifadas no parágrafo lido criam o efeito de sentido metaforiza um negócio criminoso: a comercialização da vida humana (**operação hedionda**); e suas consequências com o efeito semiótico de uma cela onde estão dois indivíduos maus e perversos (**a luz** de fora **filtrava-se por entre as brechas das paxiúbas... guardando dois réprobos**) em um calabouço com grades. O uso do termo **operação hedionda** para, anaforicamente, retomar todo o diálogo anterior sinaliza a indignação do narrador diante do destino sinistro traçado para Maibi, confirmado por outras marcas: **o sol descambava mordendo o friso verde-negro da mata** – essa personificação de um pôr-do-sol engolindo a beirada contínua da floresta, remete o leitor ao processo de obscurantismo quanto à recorrência do fato.

Segundo Lakoff e Johnson (2002, p. 4), “a metáfora conceitual é uma maneira convencional de conceitualizar um domínio de experiência em termos de outro, normalmente de modo inconsciente”, utilizando o domínio-fonte para conceitualizar o domínio-alvo. O narrador define o negócio entre Sabino e Marciano, com os dois domínios: o domínio-fonte é o elemento linguístico concreto, usado para conceitualizar metaforicamente alguma coisa – DINHEIRO; o domínio-alvo, é o que se vai conceitualizar – MULHER.

Com esses domínios, a narrativa concebe a mulher como uma forma de moeda ou mercadoria comercializável: MAIBI É MOEDA DE TROCA. Identificadas em expressões metafóricas, a saber: “você

nada me deve e deixa Maibi com Sérgio"; "o mais comum dos *arranjos comerciais*"; "uma transferência de *débito*, com o assentimento do *credor*, por *saldo de contas*"; "tirar *saldo no fim* do ano"; "a *troca* interessava ao patrão".

As marcas discursivas, proeminentes nas expressões, produzem no texto o efeito de sentido que remete às relações comerciais no seringal, os quais tinham as mulheres como mercadoria rara e de alto custo, colaborando com o que relata Wolff, (1998, p. 68) "Ter' uma mulher em um seringal daquele tempo era como ter um objeto de luxo, que se podia comprar por quinhentos quilos de borracha" e Reis (1997):

Os seringueiros, no seu infortúnio, encomendavam aos 'patrões' e estes às "casas aviadoras", mulheres, como encomendavam gêneros alimentícios, utensílios, roupas, etc. Verdadeiras mercadorias, entravam nas contas, escrituradas pelos guarda-livros como quaisquer outros objetos de uso diário. (REIS, 1997, p.123)

Nessas relações comerciais, sobrepõe-se o olhar do patriarcado. Um patriarcado que impera e conduz as organizações sociais dominadas pela violência psicológica, sexual e física, dentro da complexa rede de exploração sexual, transformando Maibi na representação das outras tantas mulheres que serviram a esse comércio com seus corpos, como bem sintetiza Guedelha (2015) a partir do que narra Maia (1997) em *Banco de Canoas*:

Maia (1997) fala que o cenário era praticamente o mesmo em todos os seringais situados ao longo do rio Madeira e seus afluentes: logo que chegaram as primeiras levas de nordestinos, só existiam mulheres indígenas, e muitas delas passaram a ser perseguidas e estupradas pelos sertanejos abrasados. Ele lembra que, no caso da abertura dos trabalhos de construção da ferrovia Madeira-Mamoré, os quinhentos homens inicialmente levados do Ceará para trabalhar na empresa George Church não conduziam mulheres.

De situações como essa decorreu o surgimento do mercado de mulheres na selva, que se tornou uma prática corriqueira. A mulher passou a ser utilizada como moeda de troca. Maia (1997, p. 93) informa que 'as despesas com mulheres figuravam nas prestações de contas, no fim das safras, entre máquinas de costura, rifles, fazendas, sabão e café. Havia também o pagamento do valor feminino, baseado na saúde e nos encantos fisionômicos.' (MAIA, 1997, *apud* GUEDELHA, 2015, p. 9)

A constante relação de dominação masculina sobre a mulher silenciou-a e apagou da história o seu pertencimento ao seringal e seu protagonismo na criação das alternativas de subsistência que fossem independentes do barracão, como no plantio da mandioca, na criação de pequenos animais e no extrativismo de sementes.

A esperança de Fortuna e as relações de poder

Se na história não há o justo registro da presença feminina no seringal, a literatura da época ou sobre ela também não apresenta explicitamente a importância desta presença, estando sempre em segundo plano. Afinal, que figura feminina poderia concorrer com a grandeza da floresta? Ou com a esperança da fortuna? Isso porque os registros históricos e literários sempre tiveram como pauta as relações de poder no Seringal definidas a partir dos três elementos do capital econômico: Seringueira – Produção – Saldo.

Por meio da proposta de recontextualização, permito-me levantar inferências quanto às relações de poder, implícitas no texto, reproduzida entre Marciano – Sabino – Maibi. Tendo por base os escritos de Bourdieu (2003), tais relações estão claras quando aplicadas às noções de capital social e cultural resultantes das práticas sociais nos seringais, construídas usando o mesmo modelo que estrutura o capital econômico, visivelmente descrito no conto. Assim como eram subjugados, os personagens subjugavam.

Nas primeiras décadas do ciclo da borracha (final do século XIX e início do XX), perpetuou-se na selva amazônica um ambiente de violências múltiplas decorrente do fato de que as mulheres eram uma presença rara nos seringais, conforme a historiografia tradicional. As poucas que existiam, todas tinham “dono”, até mesmo as crianças, meninas pré-adolescentes, cujo compromisso marital era firmado pelo pai desde muito cedo, como uma forma de troca de favores com o futuro marido. (GUEDELHA, 2015, p. 3)

A dominação a que Maibi estava sujeita está em sutis referências resgatadas no capital cultural que subjaz o texto. Sabino, ao afirmar ser Maibi “enguiço núbil”, refere-se à moça casadoura e, ao mesmo tempo, a má sorte, um estorvo, um obstáculo a suas pretensões de voltar a sua terra de origem. Marciano, por sua vez, dispõe dela como

orienta os “fregueses” a dispor da floresta, já que ela serviria ao pagamento da dívida e incentivaria o aumento da produção.

Sabino para melhorar o saldo ao final do ano precisava melhorar a produção (pedindo para ir para outra colocação) e cortar gastos (Maibi). A negociata feita reproduz as relações de poder sobre a mulher imbricada arbitrariamente na estrutura de capital econômico, social e cultural do seringal: o látex é trocado pelo alimento, pela ferramenta, pela esperança de liberdade, já Maibi é trocada pela dívida no “mais comum dos arranjos comerciais”.

A arbitrariedade de ambas as negociações acirra também as relações coercitivas entre os indivíduos que se inter-relacionam no ambiente dos seringais. Com isso, os personagens estão em constante dicotomia dominante/dominado uns com os outros: Sabino/Maibi ou Marciano/Sabino e Maibi –, e que apenas Maibi será sempre a dominada pelo poder dos homens no seringal. No entanto, a dominação masculina está subjacente nessa dicotomia e refletida no tratamento dado à personagem Maibi (ou às mulheres no seringal). A ela(s) não cabe(m) dominar – embora seja(m) o objeto de desejo –, isso porque no *habitus* daquela estrutura e na sociedade de ontem e de hoje – o homem ter o poder de dominá-la(s) –, é naturalizado nestas palavras do narrador:

A troca interessava ao patrão, que ficava mais seguro com o Sérgio, rapaz afamado como trabalhador insigne. E o Sabino iria labutar com ânimo, na esperança, agora bem realizável, de tirar saldo no fim do ano. *Com a mulher, a sua peia maior também tinha desaparecido*: os sete contos e tanto, que neles pensar era se lançar pela certa num deplorável estado de desalento. Compreendia o Sabino que, *em companhia da esposa, por mais que trabalhasse, nunca pagaria a dívida crescente e escravo se tornava*. O débito era um par de machos [...]. (RANGEL, 2008, p. 122, grifos meus).

Chamo atenção também para a intervenção do narrador na reprodução do pensamento de Sabino em três momentos (dois grifados na citação). Nesse *modus* de pensar Sabino atribuiu à esposa a razão de não poder pagar a dívida, esquecendo-se, talvez, de considerar que a dívida poderia ser paga se produzisse mais e de que ele próprio já havia se desiludido e, novamente sem citar a esposa, em muitas ocasiões, dera-se ao “ímpeto de sacudir fora o balde de leite, cruzar os braços na estrada, nela ficando hirto, até a morte sobrevir” ou fugir para Manaus.

No terceiro momento do trecho citado, o narrador utiliza-se da metáfora “o débito era um par de machos” para mostrar como estava o casamento de Sabino e Maibi, apresentando ao leitor uma relação masculino/feminino objetiva, mas com uma subjetividade imposta pelo capital econômico no seringal, em que a virilidade ou não de Sabino está atrelada a essas complexas relações dicotômicas no Barracão Soledade e mesmo Maibi sendo objeto de desejo de tantos outros seringueiros essas oposições

são suficientemente concordes para se sustentarem mutuamente, no jogo e pelo jogo inesgotável de transferências práticas e metáforas; e também suficientemente divergentes para conferir, a cada uma, uma espécie de espessura semântica, nascida da sobre-determinação pelas harmonias, conotações e correspondências. [...]

Não vemos como poderia emergir na consciência a relação social de dominação que está em sua base e que, por uma inversão completa de causas e efeitos, surge como uma aplicação entre outras, de um sistema de relações de sentido totalmente independente das relações de força. (BOURDIEU, 2003, p. 16-17)

Para a compreensão dessa subjetividade, antes é necessário entender a organização do seringal. O Barracão Soledade comandava todo o seringal. O seringal era mantido pelo vapor Rio Yaco, sua chegada provia o barracão de mercadoria de produção (agenciados e ferramentas) e de consumo (farinha d'água, pirarucu e o jabá). Satisfeito o barracão, o barco partia para outro seringal, abastecido do látex. A vida seguia: os novos fregueses eram dispersados depois de orientados quanto às exigências de “trabalho e freguês com saldo”, o desprezo por escrúpulo e cuidados para com a floresta, e a importância da alta produção mesmo que isso custasse a árvore. Os seringueiros eram metidos nas colocações e o dono do barracão ficava a contabilizar os lucros. Os “fregueses” reproduzem essa mesma relação de capital econômico desde o momento que são agenciados em sua terra natal: uma negociação em que tudo deve ser pago (translado, ferramenta, alimento, remédios e equipamento de proteção) regamente, já que a esperança de liberdade estava no saldo:

“Tirar saldo” é a obsessão do trabalhador, no seringal. E como não ser assim, se o saldo é a liberdade? O regime da indústria seringueira tem sido abominável. Instituiu-se o trabalho com a

escravidão branca! Incidente à parte na civilização nacional, determinaram-no as circunstâncias de uma exploração sem lei. O código surgiu mesmo nas contingências da luta. Não por intimações de uma autoridade, que não existia; mas por acordo tácito entre todos. Demais, fora preciso organizar, em plena selva aquilo de que o pensamento social do país, focado na Rua do Ouvidor, não a cogitara nunca. Dir-se-ia uma nação de malandrins, um país de cocagne; jamais se sentiu a necessidade de dar ordem ao trabalho, como se este a ninguém preocupasse. [...] (RANGEL, 2008, p. 122)

Na citação acima, fica evidente as forças de dominação na estrutura social do seringal, cujas leis com relação à dívida contraída, não deixa que Sabino ludibrie a fronteira entre dominante, na pessoa do seringalista, e o dominado. As questões de dominação eram reproduzidas no seringal com a carga de um inimigo comum: a floresta. As relações do seringueiro com o seringal e a floresta estão nos fundamentos da violência simbólica imposta à Maibi. Para Bourdieu (2003),

A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem essa relação ser vista como natural; [...] (BOURDIEU 2003, p. 47)

Na sociedade comercial dos seringais, a mulher está numa relação em que é despesa, mercadoria ou moeda de troca: despesa para Sabino e Sérgio; mercadoria para tenente Marciano e Sérgio; moeda de troca entre Sabino, Marciano e Sérgio. Nesse sentido, embora Maibi seja o título do conto, ocorre a negação ou ocultação dela como personagem principal, produzindo sentidos possíveis de serem resgatados e lidos a partir de novas e atuais perspectivas das relações de poder e dominação.

Para tanto, é importante relembrar os três momentos que Maibi é citada: a negociação – o desejo – o martírio; e sob três aspectos diferentes: moeda – objeto sexual – oferenda. O primeiro desses momentos, o da negociação/moeda, ocorre no início do conto quando é negociada pelo pagamento da dívida; no segundo momento, Sabino a deseja e a ver como objeto sexual, casando-se com ela mesmo ciente de que teria mais despesas, descrevendo Maibi como uma “tentação

que lhe chegara para atrapalhar a vida” depois de três anos sem vantagem nos seringais do baixo Amazonas; e no terceiro momento, o desfecho do conto quando Maibi serve de oferenda em sacrifício à floresta.

Authier-Revuz (1998, p. 20-21) contribui para a compreensão dessa relação de poder sobre o explícito apagamento e silenciamento feminino, no conto metaforizado em Maibi, com o que discorre acerca do “dizer que não é óbvio” em que as palavras estão carregadas de discursos transmutados em outras palavras e a ausência do que falta é o que permite nomear a realidade das não-coincidências do dizer para produzir os sentidos. No conto essa relação é metaforizada em seus personagens: Ten. Marciano, dono do Barracão e, portanto, das seringueiras; Sabino, aquele que produz o látex na esperança de um saldo positivo ao final do ano; Maibi, “objeto de luxo” que gerava primeiro a dívida e depois possibilitou o seu pagamento.

A oblação para a Ambição e as relações de violência

Em Maibi, a violência simbólica vivida já se inicia com o anonimato. Sua relação com o esposo, com o tenente e com a floresta é apenas insinuada e concretiza o androcentrismo que prevalecia nos seringais e seu em torno, amplificado pela própria escassez da figura feminina. É interessante salientar que no conto Maibi não é apresentada como o “a Maibi do Sabino”, mas o contrário: ela é a dona de Sabino – “O Sabino da Maibi” (p. 121). O mecanismo linguístico (a preposição ‘de’ aglutinada ao artigo definido ‘a’) escolhido pelo narrador aponta uma relação semântica de posse, em que ela seria a dominante na relação.

No entanto, Maibi é um nome como tantos outros nomes femininos citados em contos, romances e poemas cânones, mas não chega a ser Helena, Eurídice, Ângela, Marília, Izaura entre tantas outras personagens mulheres por quem guerras foram travadas e para quem poemas foram dedicados. Maibi é apenas um nome, um nome representativo de todas as mulheres do seringal; seu nome sintetiza a exploração naturalizada no seringal que vulnerabiliza a mulher; é o nome do conto, sem voz, sem rosto, embora tenha um corpo para ser trocado, desejado e sacrificado!

Bem tempo fazia que deixara o baixo Amazonas, primeira etapa de seu exodo de condenado. Lá trabalhara três anos sem vantagem. Afora um

pouco de “tapuru”, a seringa era “fraca”, “itaúba”. No lago do Castanho, casara-se com aquela **cabocla**, *linda cunhã*, *enguiço núbil*, *tentação* que lhe chegara para atrapalhar a vida, pois, se tivesse vindo sozinho, nessa época, labutar no alto, na seringa, estaria certamente a essas horas, no seu querido Ceará. Era verdade que, em companhia da Maibi, mais doce lhe correria a existência... Contudo, tinha sido um atropelo. *Conseguira desenvencilhar-se, mas ganhando*; tinha saudade, porém, da “danada” cabocla. Ah! **os olhos** dela, *tingidos no sumo do pajurá*; o **andar miúdo e ligeiro** de um maçarico; ah! os seus **cabelos** do *negror* da polpa de mutum “fava”; o **vulto roliço**... As **carícias** *ardentes* da moça iriam agora aplicar-se em outro... Nos braços de outro ela se arrebataria em juras e suspiros... Fora-lhe bem duro apartar-se; mas “era o jeito”. E o seringueiro procurava abafar pensamentos que o incomodavam... O certo é que, ao sair do armazém, a **sensação do Sabino foi a de desafrontado de carregosa canga**. (RANGEL, 2008, p. 123)

Não se consegue adentrar na construção da personagem além do que o narrador mostra. A negativa de mostrar quem é realmente Maibi permite emergir a consciência sobre as relações sociais de dominação cuja causa está na base antropocêntrica e cujas consequências são vividas por Maibi na violência de ser trocada e depois assassinada em sacrifício pagão. Essa consciência faz sobrevir para o leitor a violência psicológica e física vivida de fato por Maibi de quem não se sabe a opinião ou vontade. Embora simbolizadas, já que são naturalizadas no contexto do seringal, as relações de força não se mostram abertamente no conto, cabendo ao leitor imaginar as reações de Maibi à violência vivenciada: primeiramente à troca e depois ao seu sequestro e morte.

É importante salientar a percepção de que a violência vai além da transgressão de normas ou leis, configurando-se como uma mudança de uma diferença de *status* biológico ou social para uma desigualdade. Essa disparidade está presente em uma relação de desigualdade, em que a dominação, a exploração e a opressão ocorrem por meio de atos que tratam a pessoa não como sujeito, mas como coisa nula, silenciada e passiva. Para a filósofa Marilena Chauí,

A violência é definida como uma ação que transforma diferenças em desigualdades hierárquicas com o fim de dominar, explorar e oprimir. A ação violenta trata o ser dominado como “objeto” e não como “sujeito”, o qual é silenciado e se torna dependente e passivo. O ser dominado perde sua autonomia, ou seja, sua liberdade, entendida como “capacidade de autodeterminação para pensar, querer, sentir e agir”. As diferenças

entre o feminino e o masculino são transformadas em desigualdades hierárquicas através de discursos masculinos sobre a mulher, os quais incidem especificamente sobre o corpo da mulher. (CHAUÍ, 1985, p. 36).

A mulher esteve em condição de inferioridade à época do Ciclo da Borracha, nos Seringais e Beiradões da Amazônia, e ainda está, tornando-se a vítima silenciada de um machismo estrutural. Evidencia-se, assim, a violência como resultante de uma ideologia de dominação masculina. Na recontextualização aqui proposta, não é exagero afirmar que essa dominação é a-histórica, por ser um trabalho incessante de reprodução, “para o qual contribuem agentes específicos (entre os quais os homens, com suas armas como a violência física e a violência simbólica) e instituições, famílias, Igreja, Escola, Estado” (BOURDIEU, 2003, p. 46).

Atado com uns pedaços de ambécima à “madeira” da estrada, o corpo *acanelado* da cabocla *adornava* bizarramente a planta que lhe servia de estranho pelourinho. Era como *uma extravagante orquídea, carnosa e trigueira*, nascida ao pé da árvore fatídica. Sobre os seios túrgidos, sobre o ventre arqueado, nas pernas rijas, tinha sido profundamente embutida na carne, modelada em argila baça, uma dúzia de tigelas. Devia o sangue da mulher enchê-las e por elas transbordar, regando as raízes do poste vivo que sustinha a morta. Nos recipientes o leite estava coalhado – um sernambi vermelho...

Tinha esse espetáculo de flagício inédito a grandeza emocional e harmoniosa de imenso símbolo pagão, com a aparência de holocausto cruento oferecido a uma divindade babilônica, desconhecida e terrível. É que, imolada na árvore, essa mulher *representava a terra*...

O martírio de Maibi, com a sua vida a escoar-se nas tigelinhas do seringueiro, **seria ainda assim bem menor que o do Amazonas, oferecendo-se em pasto de uma indústria que o esgota**. A vingança do seringueiro, com intenção diversa, esculpira a imagem imponente e flagrante de sua sacrificadora exploração. Havia uma auréola de oblação nesse cadáver, que se diria representar, em miniatura um crime maior, não cometido pelo Amor, em coração desvairado, mas pela Ambição coletiva de milhares d'almas endoidecidas na cobiça universal. (RANGEL, 2008, p. 130-131, grifos meus).

Ao descrever as consequências da violência física no conto, resultando na morte da personagem, o narrador não se compadece do sofrimento de Maibi, cujo “martírio [...], com a sua vida a escoar-se nas tigelinhas do seringueiro, seria ainda assim bem menor que o do Amazonas,

oferecendo-se em pasto de uma indústria que o esgota”. Tal postura amplifica as relações de dominação masculina e a percepção de que a mulher, à época, era objetificada, era recurso de troca, agora com a floresta e, por conseguinte, era diminuída em sua própria humanidade.

A diminuição da humanidade de Maibi é apresentada na escolha dos elementos da natureza para metaforização de sua figura com “corpo acanelado”, “adornava”, “uma extravagante orquídea, carno-sa e trigueira” e “essa mulher representava a terra”. O narrador, ao apresentá-la em seu último instante de existência metaforicamente com elementos da natureza, produz efeitos de sentido de um ser desumanizado em sua essência. Enquanto Sabino entra em frenesi, Maibi integra-se de corpo e alma à floresta regando-a com seu próprio sangue, não para nutrir a floresta, mas para saciar a ambição de seus algozes: Sabino e Marciano.

[...] nas antigas cosmogonias um mesmo elemento tem amiúde uma encarnação, a um tempo, de macho e de fêmea; assim é que entre os babilônios, o Oceano e o Mar são a dupla encarnação do caos cósmico. Quando o papel da mulher se torna mais importante, absorve ela, em quase sua totalidade, a região do Outro. Aparecem, então, as divindades femininas através das quais se adora a ideia da fecundidade. [...] Ídolo supremo nas regiões longínquas do céu e do inferno, a mulher acha-se, em terra, cercada de tabus como todos os seres sagrados; ela própria é tabu. Em virtude dos poderes que detém olham-na como feiticeira, como mágica; associam-na às preces, torna-se às vezes sacerdotisa como as druidesas entre os antigos celtas; em certos casos, participa do governo da tribo, e acontece até que o exerça sozinha. (BEAUVOIR, 1967, p. 90)

No fim, Maibi não foi morta para abrandar o ciúme de Sabino ou mesmo para “representar, em miniatura, um crime maior [...] d’almas endoidecidas na cobiça universal”, ela foi morta por ser mulher. No ato de oblação, seu esposo a escolheu como oferenda à floresta, Maibi era a moeda a ser dada ao barqueiro na última travessia de Sabino.

Considerações finais

A Amazônia foi, e ainda é, um espaço de interação de seres humanos em um ambiente inóspito. Desde as primeiras viagens para mapear economicamente a região até a criação de postos de exploração

extrativista, a floresta se mostra tal qual a terra prometida incivilizável. Sonho de riqueza, de liberdade e de sucesso fizeram aglutinar-se na deslumbrante floresta pessoas de diferentes lugares que aos poucos foram se tornando personagens nas dantescas incursões pelo paraíso tropical ou inferno verde.

Nesse contexto, as relações de poder e violência são ainda mais acirradas. A reprodução de um sistema opressor e subordinatário obriga seus atores a se subjugar a ele. Com isso, os oprimidos são vítimas fáceis e com papel previamente determinado: seringalista detém o poder sobre todos, dono do seringal, emprega o flagelado nordestino; o aviador, compra a mercadoria por preço mínimo, segura o chicote da caderneta que escraviza a todos; o seringueiro, ilude-se diariamente que poderá partir com as “burras cheias” para ajudar a família; a mulher do seringueiro é o mimo, o acalanto, para as noites quentes na floresta, a mucama que lhe garante a comida quente ou a mercadoria que saldará sua dívida.

Maibi é uma mulher. É um mimo. É uma mercadoria. É uma mucama. Na acepção biossocial, é uma mulher, já que se trata de um ser humano fêmea em relação matrimonial com um ser humano macho. No seringal, é um mimo, um objeto de luxo destinado apenas aos com mais crédito no barracão, como Sérgio, e desejada por outros. No barracão Soledade, uma mercadoria da qual tenente Marciano poderia dispor para negociação. Na floresta, a mucama que nutre a terra com o próprio sangue para servir a Sabino em seu ideário de liberdade.

O início e o desfecho do conto deixam claras as relações subjetivas de poder e violência com a descrição objetiva de Sabino usando Maibi como moeda, um instrumento de negociação: primeiro no pagamento da dívida no barracão (forçada ou não, ele fez e ainda se sentiu aliviado); seja no segundo, com a oblação de sangue (o próprio corpo de Maibi) necessária, na argúcia dele, para regar a seringueira fenomenal e maior produtividade do tão desejado “ouro branco”, que saciaria a fome da própria Ambição.

Referências

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Palavras incertas: as não coincidências do dizer*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1998.

- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo 2: a experiência vivida*. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- CHAUÍ, Marilena. Participando do Debate sobre Mulher e Violência. In: Franchetto, Bruna, Cavalcanti, Maria Laura V. C. e Heilborn, Maria Luiza (org.). *Perspectivas Antropológicas da Mulher 4*, São Paulo, Zahar Editores, 1985, p. 23-62.
- GRAEBER, David. O mito do escambo. Subta, 2011. Disponível em we.riseup.net/subta/mitodoescambo. Acesso em 07/07/2020.
- GUEDELHA, Carlos Magalhães. “Lubricidade no inferno e no paraíso. In: GUEDELHA, C. A. M; PENA, T. F. A. (Orgs). *Expressões Amazonenses na Literatura*. 1. ed. Curitiba, PR: CRV, 2015, p. 7-30.
- KRÜGER, Marcos Frederico. “Grande Amazônia: Veredas”. In: RANGEL, Alberto. *Inferno verde – cenas e cenários do Amazonas*. 5. ed. Manaus: Valer / Governo do Estado do Amazonas, 2001.
- LAKOFF, G. & JOHNSON, M. L. *As metáforas da vida cotidiana*. Campinas-São Paulo: Mercado das Letras/EDUC, 2002.
- LEÃO, Alisson. REPRESENTAÇÕES DA NATUREZA NA FICÇÃO AMAZONENSE. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais. Or. Prof.a Dr.a Eliana Lourenço de Lima Reis, 2008.
- LIMA, Lucilene Gomes. *Ficções do ciclo da borracha: A selva, Beiradão e O amante das Amazonas*. Manaus: Edua, 2009.
- RANGEL, Alberto. Maibi. In: *Inferno Verde*. Organização de Tenório Telles e estudo crítico por Marcos Frederico Krüger. 6ª ed. Manaus: Editora Valer, 2008.
- REIS, Arthur Cezar Ferreira. *O Seringal e o seringueiro*. 2ª ed. Manaus: Governo do Estado do Amazonas/EDUA, 1997.
- SILVA, Maria da Luz Soares da; SILVA, Felipe José Ferreira da. Maibi e a alegorização da morte. In: OLIVEIRA, R. B.; CIRNE, M. C. R.; AZEVEDO, K. S. (Orgs.). *Exercícios de crítica literária*. 1ª ed. – Rio de Janeiro: Letra Capital, 2015, p. 150-167.
- WOLFF, Cristina Scheibe. Marias. Franciscas e Raimundas: uma história das mulheres da floresta Alto Juruá. Acre 1870-1945. Tese de Doutorado – História Social. Or. Profa D ra Maria Odila Leite da Silva Dias. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1998. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/30433326.pdf> . Acesso em 12/01/2021

A autorrepresentação de sujeitos ex-centralizados nas poesias do *Slam das Minas* - RJ

Ana Paula Almeida Moreira (UFRJ)¹

Considerações iniciais

Em maio de 2015, já cansadas de não terem espaço no lugar em que seria, necessariamente, de inclusão, nasceu, em Brasília, o primeiro *Poetry slam* só para as elas – *Slam das Minas* - DF. Algumas mulheres uniram-se e criaram um movimento inclusivo que batalhava poesia. Uma das idealizadoras dessa ideia foi a poeta Tatiana Nascimento. Ela ressalta que

Em 2015, quando pensei na ideia que ia virar a pergunta-convite meio gritada no meio à barulhada de vozes que não eram nossas, declamando poemas muitas vezes sobre nós (“vamo fazer um slam só pra minas!”), jogada no meio do subsolo do bar raízes, na asa norte, onde rolava uma batalha do primeiro slam do DF, que era gênero-misto mas dominado por não-mulheres, y quando o convite-pergunta foi pousar no ouvido duma outra ativista lésbica negra do DF, que topou a parada, eu nem pensei em imaginar que slam das minas ia virar uma batalha nacional acontecendo em vários estados. Além de Brasília: o segundo em SP, então em Goiânia, no RJ, Porto Alegre, Pernambuco, salvador, minas, Belém, Alagoas, Mato Grosso ensaiando... (NASCIMENTO, T. apud FERREIRA, 2018, p. 2)

Outra poeta que fundou, junto à Tatiana, o movimento de poesias no Distrito Federal foi Memei Bastos. Sobre a criação desse espaço, a poeta frisa, em entrevista ao jornal *Artefato*², que:

criar um espaço só pra minas. Isso se expande a todas as mulheres do gênero feminino: lésbicas, transexuais e não binárias (que não se identificam com o padrão binário de gênero, homem-mulher/masculino-feminino). É um espaço de empoderamento e acolhimento. (2016, p. 14)

1. Graduada em Letras pela Unesa, Mestranda em Ciência da Literatura (UFRJ). Professora da rede pública de Campos dos Goytacazes.
2. Entrevista retirada do site *Artefato*. Disponível em <<https://artefatojornal.wordpress.com/2016/12/15/poetry-slam-batalha-poetica/>> Acessado em 09 de agosto de 2021.

Desde então, o movimento difundiu-se pelo Brasil, em 2016 ganhou novas vozes em São Paulo. No Rio de Janeiro, foco deste trabalho, o coletivo para mulheres e pessoas LGBTQIA+ nasceu em 2017. A partir daí, o grupo busca junto a vozes oprimidas ganhar espaços para que elas possam ser ouvidas. Em entrevista concedida ao site *Rio adentro*³, as minas destacam que

nossa missão é proporcionar experiências poéticas e empoderadoras para pessoas LGBTQ+ e mulheres cisgêneras...Viver de nossa arte e ajudar outras mulheres e LGBTQs ... se fortalecerem de suas dores por meio da poesia, da oralidade, da leitura e da escrita (2019)

O surgimento do coletivo do *Slam das minas*, nas ruas do Rio de Janeiro, demonstra que esse grupo foi para as ruas com a finalidade de ocupar os espaços que sempre foram seus por direito, mas lhes foram tão negados, uma vez que foi necessário reivindicar o poder e o direito de falarem. Essa ressignificação feita por elas, remonta que o coletivo não apenas ocupa e se destaca, mas também revigora a cena brasileira. Porém, o surgimento desse coletivo aconteceu, pois era necessário gritar contra o patriarcado que as oprimia, uma vez que elas eram hostilizadas quando declamavam suas poesias.

No documentário “A voz das minas” disponível no *youtube*, elas ressaltam que os homens falavam que a voz delas era chata. A falta de respeito era a marca fiel que ocorria em muitas dessas cenas. Por isso, o conceito de *dispositivo*, de Michel Foucault, destacado por Gilles Deleuze, como “as curvas de visibilidade e as curvas de enunciação [...] são como as máquinas de Raymond Roussel, máquinas de fazer ver e de fazer falar” (DELEUZE, 1990, pág. 155). Vale pensar nessas curvas de poder: no que eles dizem e no que eles fazem. Já que muitas atitudes machistas aconteciam na cena e fora dela. Portanto, cabe pensar em autorrepresentação e em autoria, abordando como essas minas reivindicam um espaço para que elas tenham voz e vez. No cerne desse contexto, ainda, compete reflexionar em: como elas se autorrepresentam? O que elas reivindicam? Como pensar em sujeitos *ex-cêntricos* nas batalhas do *Slam*?

3. Documento disponível em: <<https://rioadentro.blogosfera.uol.com.br/2019/05/18/slam-das-minas-ninguem-precisa-levar-arte-a-favela-a-arte-ja-vive-la/>> Acessado em 09 de agosto de 2021.

Se antes as mulheres eram objeto de estudo, agora as minas passam a ser sujeitos da própria história, como numa espécie de “eu mesmo me represento”. Uma vez que a autorrepresentação é o olhar que temos sobre nós mesmas. Essa maneira de se autorreferenciar é uma virada epistemológica sobre a representação de si, e sim é a validação da auto presença digital, ainda mais nas poesias dessas minas que, em sua maior parte, são pessoas negras e marginalizadas, que querem ter o direito de falar. Assim, parafraseando Judith Butler (2019) seria uma reivindicação pelo direito à liberdade, à igualdade, não que ela seja apenas falada ou escrita, mas que seja ocasionada quando esses corpos buscam pelo direito de aparecer.

A pesquisadora Cláudia Miranda, em sua dissertação defendida pela PUC constata que muitos dos poetas que participam desses entrecruzamentos sociais, “a partir de uma elasticidade das fronteiras da web”, estão adentados também constante no meio digital, demonstrando como essas redes funcionam como um “aditivo para a produção literária emergente da periferia”. Ainda, segundo Miranda (2015, pág. 16), esse “processo de amplificação constante da voz” preconiza a importância de se pensar em um novo espaço. Por isso, cabe refletir sobre essa autorrepresentação do coletivo nas mídias digitais.

As mídias e o movimento de autorrepresentar

As mídias digitais têm por conceito a comunicação feita pela internet. Desse modo, somos um ponto que se conecta a outros pontos formando novos entrelaçamentos. Dentre estas, algumas redes são mais populares, como: *Facebook*, *Instagram*, *Youtube*, *Whatsapp*, *Twitter*, e influenciam também o coletivo do *Slam das minas – RJ.*, mesmo que das redes mencionadas elas possuam apenas as três primeiras. Portanto, o uso das mídias também é uma realidade no nível de autorrepresentação. Cláudia Miranda ainda menciona que “o cenário contemporâneo favorece para repensar este conceito de um outro lugar, em função das performances urbanas e das mídias” (2015, pág. 78). Embora caiba ressaltar que a performance acontece no espaço público e no tempo presente como destaca Camara e Aguilar (2017), porém, nas redes, o que se conserva é o registro, e, às vezes, nem isso.

Para Taylor (2011, pág. 22), “Un video de un performance no es el performance; es el registro de archivo, pero no el acto en vivo. Sin

embargo, la diferenciación entre el acto en vivo y su reproducción no están firme ni estable”. Portanto, desde o surgimento do coletivo, as mídias sociais estão presentes. A divulgação do acontecimento é propagado pelo grupo, já que há um aumento e um conhecimento a partir da presença do coletivo nas redes. Essa estrutura é monitorada pelas próprias integrantes, a página do *Slam das minas – RJ*, no *Instagram*, conta com mais de 23,7 mil seguidores e possui 946 publicações⁴, já o *Facebook*, no entanto, tem 8.133 seguidores. A intenção deste artigo não é fazer um estudo comparativo entre as redes, mas o que posso afirmar é que ocorre uma grande popularidade no *Instagram*. Já no *Youtube*, os vídeos postados possuem aproximadamente 9,7 mil inscritos e um total de 68 vídeos. Na segunda metade do semestre de 2020, as minas fizeram uma série de lives com título de “poesia e território”, embora a poesia tenha ficado um pouco de lado, a intenção de propagar o território foi cumprido. Deste modo, o último vídeo intitulado: *Poesia e território: #5 Santa Teresa*, possui 25 curtidas, 180 visualizações e algumas participações no chat.

As mídias sociais tornaram-se aliadas fiéis na pandemia da Covid-19, no Brasil, embora desde o seu surgimento tenha impactado a nossa sociedade. Ela atinge um público mais amplo, em uma taxa mais rápida e em um ritmo maior. O acesso (ou a percepção dele) a determinados benefícios são facilitados, podendo ser melhor aceito pelos consumidores (RECUERO, 2012).

É isso que destacam Cristina Bordinon e Irme Salete Bonamigo (2017), muitos dos jovens geralmente possuem mais familiaridade com a Internet e redes sociais virtuais, eles as enxergam como uma forma de estar em contato com uma grande quantidade de informações focando nos mais diversos assuntos. Desse modo, as mídias ganharam notoriedade por serem uma plataforma apta a armazenar o seu trabalho e a se autorrepresentarem. Já que esse meio surgiu e permanece como artefato para a produção da cultura dos meios e para o agenciamento da produção e da propagação de grupos (marginalizados) para que eles possam ser visualizados e visibilizados. O grupo é motivado pela necessidade de serem sujeitos de seus próprios corpos e vozes, mostrando que há, sim, uma necessidade urgente nos seus discursos.

4. Esses dados das mídias sociais são referentes ao dia 28 de agosto de 2021.

A última batalha de poesia presencial ocorreu antes do decreto que proibia as pessoas de estarem em vias públicas: juntas e agrupadas. Uma semana antes lá estava eu no Rio assistindo a uma bela batalha de poesia no Parque Laje com o título: *Verão para todxs os corpxs*. Na verdade, foi no início de março de 2020 que nossas vidas mudaram completamente, a partir daí, a poesia do *Slam das minas* teve que viver uma quarentena sem que houvesse a sinalização para o fim junto à poesia e de todo o coletivo. Essas minas passaram a viver por videoconferências de apresentações em variados locais. Quanto às batalhas, estas começaram de forma virtual, porém, agora limitadas pela rede, a sensível sinalização que determina onde esse sinal vai chegar, como vai chegar e de que maneira vai chegar, sendo muito problemático. No prólogo do livro “a la edición em español”, da Marcela A. Fuentes, que foi publicado na Argentina em 2020, ano que se iniciou a pandemia em todo o continente, a apresentação em espanhol faz menção ao momento em que nós estamos vivendo, embora o título do livro ressalte sobre o ativismo nas manifestações do Chile e a transmissão de um “un activismo digital”, utilizando o termo da Fuentes. É importante ressaltar que, segundo o livro, “las redes digitales funcionan como vehículos de comunicación hacia una futura movilización em la calle, y a la vez funcionan como sitios de activación em tempo presente.” (FUENTES, 2020, posição 16). Por esse viés, ressalto o Emerson Alcade (2021, p. 8) que destaca que “A maioria dos slammers sobrevivem das vendas de seus zines nas rodas culturais e da declamação de poesias dentro do transporte coletivo.” Friso que com a não sinalização de um término para pandemia muitos deles tiveram que se virar para minimizar os danos causados pelo sarcoma da Covid em nosso país.

O coletivo do *Slam das minas – RJ* respeitou a pandemia e, depois da vacinação, as minas foram para a rua por uma questão de sobrevivência. Utilizaram a *kombinação*, que é um veículo que tem a função de levá-las para recitarem poesia (pagas) para quem quiser e, ainda, montarem stands na feira da Glória no Centro do Rio de Janeiro.

O coletivo como “ex-cêntrico” e como máquina de guerra

Vivemos em um país que foi construído na base da economia produzida por um sistema racista. O cânone é um lugar de exclusão que possui um sistema sexista, classista e excludente, ou seja, é um sistema

de repetição dessa hierarquia que ainda se constitui em nosso país. Na contramão desse lugar ‘detentor do saber’, elas surgem para buscar espaço para esses corpos. Por isso, busco refletir a partir do que foi mencionado no livro “Poética do pós-modernismo”, da teórica Linda Hutcheon. Ela afirma que a ficção e a história são duas formas de narrativa. Ambas são sistemas de significação em nome da cultura (1991, p. 149). Isso reflete sobre a importância do contexto na forma de interpretá-las. Para a teórica, as palavras se apresentam de maneira acessível com os prefixos que visam negar a obrigação. Agregando vertentes que tendem a contestá-los. É um aspecto do pós-modernismo, o modo como “usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia” (ibid., p. 19), por isso ele se apresenta como um “fenômeno contraditório”, segundo a teórica.

Por essa vertente, é necessário, a partir de uma visão do habitual, formar uma composição do contraditório. Sendo assim, pensar no “descentramento do pós-moderno”, é frisar que o *ex-cêntrico* busca por uma totalidade, uma universalidade que quer dar conta de tudo. Ele é o sujeito subalternizado ou marginalizado que de uma certa forma se descentraliza do centro, embora a teórica vá mencionar que ele não é o deslocamento e nem o excluído. Desse modo Linda Hutcheon pontua que o

pós-modernismo questiona sistemas descentralizados, totalizados, hierarquizados e fechados. Questiona, mas não destrói (cf. Bertens 1986, 46-47). Ele reconhece a necessidade humana de estabelecer a ordem, e ao mesmo tempo observa que as ordens não passam disso: elaborações humanas, e não entidades naturais ou preexistentes. (ibid., p. 65.)

Essa pontuação menciona que o pós-moderno questiona o centro, mas não o exclui, porque para a teórica “O centro não pode permanecer, mas ainda é uma atraente ficção de ordem e unidade que a arte e a teoria pós-modernas continuam a explorar e subverter” (ibid., p. 88). Por isso, na tentativa de manter o status quo, ela questiona o centro não de uma maneira invariável, mas, sim, com uma visão de “comunidade descentralizada”. Sobre isso, essa descentralização pode ser igualada a uma rede que significa que essa não é um ponto único de falha no sistema. Analogamente ela pode ser comparada a um nó que deixa a rede e outros nós já têm armazenada uma cópia exata de toda a informação compartilhada. Ainda assim, caso um nó entre na rede, os nós iniciais imediatamente criam cópias de suas

informações para o novo membro. Desse modo, o coletivo se apropria da linguagem e produz um discurso do efeito. Utilizo o conceito de máquina de guerra cunhado pelo Deleuze e Guattari (2008) que, assim, como o coletivo do *Slam das minas* abole o discurso do regime político articulando e apropriando desse espaço e formando um arranjo contrário aos “Aparelhos ideológicos do estado.” Nessa relação entre centro e periferia, elas ocupam o centro, não querendo reivindicar o centro, mas assim como no conceito abordado, o grupo reivindica um espaço e forma uma batalha na comunicação, já que o combate é através do discurso e da ocupação de um espaço que sempre foi nosso por direito.

Pensando o testemunho e refletindo sobre a Escrivivência

O conceito de *Escrivivência* dimensionado por Conceição Evaristo aborda sobre a combinação de escritos da memória e escritas de denúncia que marcam suas obras. Ainda ressalta que a experiência negra no Brasil “não pode ser lida como histórias para ninar os da casa grande”. Ainda sobre esse conceito, Evaristo vai destacar que “Escre(vi) (vendo) me: ligeiras linhas de uma autorrepresentação (EVARISTO, 2005, p.1). Por outro lado, como este trabalho procurou buscar como uma lupa que, segundo o Dicionário Online,⁵ representa uma lente convergente que amplia os objetos perto da escrevivência, ao gênero testemunho como uma reflexão sobre ambos. Nesse sentido abordo uma citação da Conceição Evaristo proferida sobre a escrevivência no texto “Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita”:

Tento responder. Talvez, estas mulheres (como eu) tenham percebido que se o ato de ler oferece a apreensão do mundo, o de escrever ultrapassa os limites de uma percepção da vida. Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua autoinscrição no interior do mundo. E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação.

5. Definição disponível em: < <https://www.dicio.com.br/lupa/> > Acessado em 25 de Agosto de 2021.

Insubordinação que pode se evidenciar, muitas vezes, desde uma escrita que fere “as normas cultas” da língua, caso exemplar o de Carolina Maria de Jesus, como também pela escolha da matéria narrada. (EVARISTO, 2020, 53-54)

Nós, negros, temos o peso de todas as nossas dores. O grito através da escrita busca a invisibilidade oriunda de muitos espaços periféricos. A poeta mal consegue respirar quando fala a poesia, embora desacelere o ritmo quando aborda “Dedos te apontaram ontem / hoje o cano te aponta”, porque o que ela necessita é descarregar o que estava preso na garganta e que vai impactar na recepção de muitas “filha de preta”.

Ao narrar sobre o trauma, Márcio Seligmann-Silva explica que o trauma seria no sentido de deixar um marca na memória de quem conta a sua história. Para ele, “Narrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer.” Embora o contexto de que o professor da Unicamp aborde seja o da ditadura, designo que, para muitos dos sujeitos *ex-cêntricos*, seja de lembrar e não de renascer no sentido memorialístico, porque não se quer esquecer, se quer ter vivo na memória. O testemunho para ele seria uma espécie de “modalidade da memória” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.73). Por isso, pensar em literatura do trauma é ressaltar a “busca de compromisso entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade.” Para Salgueiro,

A literatura de testemunho deve ter densidade, profundidade, qualidade literária, durabilidade, fidelidade aos fatos, conhecimento do evento, relevância para o contexto. Percebe-se que a avassaladora existência da ‘literatura de testemunho’, na sua salutar diversidade conceitual, promove um inevitável abalo na noção de cânone e de valor literário, além de alterar o quadro dos agentes ou produtores de literatura: textos e registros de presos, torturados, crianças de rua, favelados, empregados domésticos, doentes terminais, índios, enfim, todo um grupo ‘subalterno’ que agora depõe e se expõe não só em nome próprio, mas também em nome de muitos (SALGUEIRO, 2010, p. 133)

Elizabeth Dore explica de forma sucinta em sua introdução ao livro *Reyita*, o gênero provoca um debate “sobre problemas de autenticidade, sobre a verdade, e sobre quem está representando quem e para quais propósitos” (CASTILLO BUENO, 2000, p.12). No caso da narrativa das minas, não tomando o eu como unidade, mas enxergando

pensar nesse gesto sob a perspectiva de um sujeito que se coloca em jogo, a própria voz e a expressão da memória produzida no poema.

Sobre essas narrativas, há no *Youtube* vários vídeos do coletivo, nem todos são de poesias, mas em todos elas querem mostrar que elxs existem. Um dos vídeos mais assistidos foi o da Caroll Dall Farra na final do *Slam das minas 2017*⁶ com aproximadamente 99 mil visualizações. Na poesia, a performance da Dall Farra chama a atenção: é um grito, é um desabafo, é o relato de parte da história da poeta. Em uma aula aberta na UFRJ, ela mencionou que esta poesia foi difícil para ser memorizada e até para o próprio processo de criação. São fatos arquivados na memória da poeta.

Na ponta do abismo lá vai a mãe preta
 Aguenta o infinito num corpo que o grito socorro acusa
 Suspeito
 Não chora nem fala das mortes diárias
 Pariu cinco vezes sem anestesia com falas no ouvido:
 – Preta é firme!
 Teu corpo foi alvo da falta de amor
 Teu peito batuca a dor de um dos filhos que ontem dormiu
 Quando na escura da noite um corpo fardado mirou sem certeza por
 causa da cor
 Mas preto é forte, sempre ouvi falar
 Mãe, preta!
 Resiste desde que não sabia o que era existir
 Mãe preta teve teus calos calejados pela falta de arrego dos
 [atrasos da história
 que
 traçaram teu destino
 Mãe preta
 Que pariu no reboliço e trouxe com muito ofício outra preta que não
 sorriu
 filha de Preta!
 Que com a vida já traçada / me desfiz de tanta tralha com grito de
 cansaço entalado na garganta
 E os bicos de diarista entalado na minha herança
 Vi o mundo cortar com a foice minha passagem pela infância
 Os homens que me olhavam revestidos de ganância
 E pra eles não importa / se trata-se de uma criança
 Hipserssexualizar o hobby da vizinhança

6. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DbQXy_jcCXE&t=127s>
 Acesso em 01 de agosto de 2021.

Dedos te apontaram ontem / hoje o cano te aponta
 Amanhã outro julgamento julgando que cê aguenta
 Tua cabeça um reboição
 Teu corpo cumpriu caprichos
 Tua mãe também passou por isso e todas da tua família
 Tua avó bem que dizia:
 – É uma praga feito sentença, eles dizem que a gente aguenta, mas
 vejo uma morte lenta
 tua vida nunca passou disso, nunca fugiu da sentença
 Com a força dos ancestrais internalizou que aguenta
 Imaginou o chicote lento na vértebra de um branco
 E viu que a força é um detalhe pra quem vive resistência.

(DALL FARRA, 2019).

Sobre os momentos da performances, considero fundamentais alguns pontos: o primeiro quando a poeta bate no peito e menciona “trouxe com muito ofício outra preta que não sorriu/ Filha de preta[...]”. Depois, quando ela no calor na poesia performatiza o “cano” que te aponta e por fim, quando ela vai na direção do público e aponta para uma pessoa recitando o seguinte trecho: “/ tua mãe também passou por isso / e todas da tua família”. Nesse momento, ela “joga” com a plateia, coloca-a no jogo. É a escrevivência, a escrita da mulher negra que pode narrar a sua história ou do coletivo.

No caso da poesia, a primeira parte, ela discorre sobre o título do poema. O que é retratado é a vida cotidiana de uma mãe periférica que vive na “ponta do abismo”. Essa palavra representa em seu sentido original: precipício muito profundo, profundidade. Uma mulher que não pode gritar por socorro, porque nem isso lhe é permitido. Já na segunda parte, representa o retrato da vida do eu que narra a história.

Ainda há de se analisar a forma da letra do texto no livro organizado pela Mel Duarte: os versos são livres – não os versos que não utilizam esquemas métricos, e muitas vezes não faz uso das rimas, preocupa-se somente com ritmo, unidade semântica, musicalidade natural da fala e leitura e foi uma tendência que ganhou força a partir do Modernismo brasileiro. No poema ocorre a repetição das palavras: “mãe / preta”. Ainda os pronomes possessivos: teu/tua. O T é uma oclusiva alveolar surda e é uma consoante bilabial e a palavra é nasal o que privilegia a repetição. Na poesia falada percebe-se em: hiperssexualizar o hobby/ quando na escura da noite um corpo fardado mirou sem certeza, a aliteração é a repetição de fonemas

idênticos ou parecidos no início de várias palavras na mesma frase ou verso, visando obter efeito estilístico na prosa poética e na poesia. Temos uma anáfora em: “Tua cabeça[...] Teu corpo[...] Tua mãe[...] Tua avó[...] – essa figura tem como base a metáfora e é a repetição de sintagmas no início dos versos.

Por conseguinte, os espaços subalternizados pertencentes aos grupos oprimidos em uma classe de representação podem ser observados nas seguintes palavras mencionadas no poema: servidão/grito cansada/entalados/socorro/não chora. Outro ponto para diferenciar são as palavras: mãe preta e mãe, preta. Na primeira faz uma alusão à época em que as mulheres negras eram amas de leites (no período escravocrata). Na segunda designação refere-se ao modo de falar da cor da mãe. Por fim, há uma crítica explícita em “mas preto é forte / preto aguenta”. Como destaca Élide Aquino “Parem de dizer às mulheres negras que sejam fortes!!”⁷ Parem de dizer que nós aguentamos, porque como o eu do poema diz no último verso: “A força é um detalhe pra quem vive resistência!”

Considerações finais

“As redes sociais na Internet ofereceram *um modo mais próximo de estudo da propagação das idéias*, suas recombinações e suas partes” (RECUERO, 2011, grifos da autora). Por isso, abordar sobre o surgimento do *Slam*, a difusão de movimento que chega ao Rio de Janeiro, em 2017, e consequentemente retratar sobre as faces das redes como instrumento de autorrepresentação do coletivo. As redes sociais como percepção de um movimento que se fez alavancar muito, já que no ambiente virtual ocorre a interação síncrona e assíncrona a partir das mais diferentes ações educativas. Novamente citando a Raquel Recuero (ibid., 2011), participar de interações online oportuniza aos indivíduos estabelecem relações de geração e de laços sociais. Dessa maneira faz com que as minas falem de si, do seu trabalho não de uma maneira acidental, mas sim essencial.

Por isso, pensar nesses sujeitos ex-centralizados que saem do seu lugar e buscam o centro, uma vez que o ciberespaço se ampliou, se

7. Disponível em <<https://www.geledes.org.br/parem-de-dizer-mulheres-negras-que-sejam-fortes/>>. Acesso em 25 de setembro de 2021.

tornou “universal” e proporcionou uma comunicação todos-todos e também a junção de um centro que reivindica e cobra por seu espaço. São corpos que estão nas ruas e se alinham as vicissitudes culturais (BUTLER, 2018), mas também são corpos que estão nas redes mostrando o seu trabalho, mostrando que sabem fazer poesias e reivindicando o seu espaço. Por fim, a escrita da Carol que parte da vivência e do testemunho é uma escrita que (re)existências, para existir e resistir.

Referências

- AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*, tradução de Gênese Andrade, Rio de Janeiro: Rocco (Entrecríticas), 2017.
- BORDIGON, Cristina; BONAMIGO, Irme Salete. *Os jovens e as redes sociais virtuais. Pesquisas e Práticas Psicossociais* 12 (2), São João del Rei, maio-agosto de 2017.
- BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa da assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2019.
- CASTILLO BUENO, María de los Reyes. *Reyita, The Life of a Black Cuban Woman in the Twentieth Century*: María de los Reyes Castillo Bueno, as told to her daughter Daisy Rubiera Castillo, intro by Elizabeth Dore, trans. Anne McLean. Durham: Duke U Press, 2000.
- DALL FARRA, Carol. Na ponta do abismo. In: DUARTE, Mel. (org.). *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia* (Vol.5). São Paulo: Editora 34, 2012.
- DELEUZE, Gilles. *O mistério de Ariana*. Lisboa: Ed. Vega – Passagens, 1996.
- EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. *Escrevivência: a escrita de nós : reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. (Org) Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes ; ilustrações Goya Lopes. 1. ed. Rio de Janeiro : Mina Comunicação e Arte, 2020.
- FERREIRA, Carolina Vidal. As Mulheres no Slam: Poesia, Feminismos e Insurgência. In: VIII SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE

- PESQUISA EM MÍDIA E COTIDIANO, 8., 2021, Niterói. *Anais [...]* Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2021. p. 179-194.
- FUENTES, Marcela A. *Activismos tecnopolíticos: constelaciones de performance*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2020. [livro digital]
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1988.
- JESUS, Emerson Alcalde de. *Slam da Guilhermina: oito ponto zero*. São Paulo, 2021.
- MIRANDA, Claudia de Azevedo. *Aubervilliers e Cooperifa: o olhar pós-urbano da periferia sobre a cidade*. Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2015.
- NASCIMENTO, Tatiana. da palavra queerlombo ao cuíerlombo da palavra. *PALAVRA, PRETA! poesia di dendê, [s.l.]*, 2018. Disponível em: <<https://palavrapreta.wordpress.com/2018/03/12/cuierlombismo/>>. Acesso em: 9 ago. 2021.
- RECUERO, Raquel. O capital social em rede: como as redes sociais na internet estão gerando novas formas de capital social. *Contemporânea (UFBA. Online)*, v. 10, p. 597-617, 2012.
- RECUERO, Raquel. Sobre memes e redes sociais. *Raquel Recuero Social Media, [s.l.]*, 5 set. 2011. Disponível em: <http://www.raquelrecuero.com/arquivos/sobre_memes_e_redes_sociais.html>. Acesso em: 12 set. 2021.
- REIS, Livia. Testemunho como construção da memória. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Letras e Direitos Humanos*, n. 33, 2007.
- SALGUEIRO, Wilberth. A poesia brasileira como testemunho da história (rastros de dor, traços de humor): a exemplo de Chacal. Araquara, *Texto poético*, n. 10, 2010.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma. A questão dos Testemunhos de Catástrofes Históricas. In: UMBACH, Rosani Ketzer (Org.). *Memórias da repressão*. Santa Maria: UFSM, PPGL – Editores, 2008.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.
- TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela. *Estudios avanzados de performance*. México: FCE, 2012.

A despoética na literatura contemporânea: visadas descoloniais na poeticidade crítico-fronteriza de Edgar Cézar Nolasco

Ana Paula Marques Machado (UFMS)¹

O professor-poeta Edgar Cézar Nolasco é conhecido por seu relevante papel, através de sua escrita e fala a partir da fronteira-sul Brasil/Paraguai/Bolívia, que foi o meu lugar de fala por cinco anos, e suas vivências e memórias, desde sua infância, estão descritas em sua trilogia, como *Pântano* (2014), *Oráculo da fronteira* (2018) e *A ignorância da Revolta* (2019). É a partir dessa fronteira ficcional, geográfica e epist  mica que ele erige seu discurso contemporâneo, por simbolizar esse lugar subalterno por excelência, representado pelos sujeitos-fronteira, cuja vida *sangra* em razão do poder do discurso hegemônico e excludente dos grandes centros. E quando a Revolta se tornou um lugar fantasmático para si só, construiu uma barragem em seu imaginário, na tentativa de contornar suas bordas, tendo tempo ainda para ouvir o urutau cantar do outro lado da fronteira, em v  o. Então, clamou por um qualquer deus subalterno para que lhe permitisse rever o barrado sanguinolento do crepúsculo sobre o paralisado pântano.

Pode-se dizer que o intelectual Edgar Nolasco é um poeta contemporâneo, pois, segundo ele enfatiza “Uma poética de fronteira escuta a fronteira do lado de dentro e do lado de fora, acompanha o movimento incerto de seu corpo movediço e as histórias locais que dele se despregam” (2018, p. 63). Como o professor-poeta delinea em suas poesias, a poética da fronteira é uma poética outra, que abunda no falar gutural dos Bugres, na água represada do pântano, no caminhar silencioso dentro da noite de foragidos que cruzam a fronteira a p  , e o fazer teórico de uma poética de fronteira está por ser construído pelos intelectuais bárbaros e selvagens que não medem esforços para conhecer pessoalmente as histórias dos povos fronteiriços, dos ameríndios, além das das maias, incas e astecas. Edgar Nolasco fala que não é moderno, porque não tem medo do Tempo. Ele diz “Tenho medo desse meu modo de pegar o vermelho de um poema que está predestinado a ser uma paisagem. Vi e guardei a cor sanguinolenta do crepúsculo oscilante da fronteira-sul num verso [...]” (2018, p. 97).

1. Mestranda no Programa de Pós-gradua  o em Estudos de Linguagens na UFMS; Campo Grande, Mato Grosso do Sul, Brasil; anapaulamorozzo@hotmail.com.

O poeta - o contemporâneo - deve manter fixo o olhar no seu tempo. Mas o que vê quem vê o seu tempo, o sorriso demente do século? [...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente (AGAMBEN, 2009, p. 62-63).

O autor Giorgio Agamben questiona o que ocorre quando nos encontramos num ambiente sem luz ou mesmo quando cerramos os olhos? E o que é esse escuro que enxergamos então? Quem fornece uma resposta são os neurofisiologistas, que falam que a ausência de luz desenvolve uma série de células periféricas da retina, que entram em atividade, produzindo essa espécie típica de visão que nominamos de escuro. Portanto, o escuro não é um conceito privativo, e a falta da luz, podendo ser como uma não-visão, mas a consequência da atividade das *off-cells*, um produto da nossa própria retina. O escuro na contemporaneidade é o notar que esse escuro não é uma forma de passividade ou inércia, mas que requer uma habilidade e uma atividade própria, que igualam na neutralização das luzes que originam-se da época para achar as suas trevas, o seu especial escuro, que não são separáveis das luzes.

Conforme o filósofo italiano Agamben, pode mencionar-se contemporâneo somente quem não se deixa cegar pelas luzes do século e quem também consegue prever o pedaço da sombra, a sua vinculada obscuridade. Agamben enfatiza “o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpretá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele” (2009, p. 64). O contemporâneo é aquele que ganha em seu rosto o facho de trevas que se origina do seu tempo, e ser contemporâneo é, primeiramente, uma questão de coragem, porque tem o significado de ser capaz não somente de conservar fixo o olhar no escuro da época, como de notar nesse escuro uma luz que, quando direcionada para nós, afasta-se infundavelmente de nós, também ser pontual num determinado compromisso que pode-se meramente faltar.

O professor-poeta tem uma visada fronteira, da borda, de quando recorda que não se pode mais atravessar a sua fronteira-sul sem correr o risco de se perder em suas exterioridades, em suas entranhas,

em seu abandono e em suas linguagens. Edgar Nolasco diz “Minha fronteira-sul é um *lugar* de lugares e de linguagens. Atravessam por esse lugar de entre-lugares bugres, bandoleiros, turistas, andariegos, gentes abandonadas, perseguidos e foragidos da Lei [...]” (2021, p. 37). Ele transcreve em suas poesias que não bastava mais hospedar passivamente as teorias vindas dos grandes centros do país e do mundo, mas que devíamos no mínimo teimar, desobedecê-las, despren-dê-las, para poder aprender novamente. O professor-poeta salienta ainda que [...] “O mais importante: lembrando sempre que nosso lugar, como qualquer outro no mundo, também produz sua teoria, com suas especificidades conceituais” (2019, p. 16).

Escrever me desaloja de mim. Fico me sentindo sem um lugar – logo eu que preservo tanto o direito de falar, pensar e escrever a partir de um lugar específico nesse mundo. Tenho medo; medo, não, receio. Mas minha coragem fala mais alto e estou pronto para o desafio. Atravesso fronteira e pântano, atravesso o descampado do cerrado, enfrento a falta da palavra e o silêncio da letra no desejo de me encontrar comigo mesmo do outro lado do que ainda fará sentido para mim. (Meu corpo abandona a cidade, de que tanto gosto, se preciso for, para se perder nos entardeceres sanguinolentos da Revolta. Meu lugar é a origem de meu desejo de poeta.) (NOLASCO, 2019, p. 38).

As autoras Guerra e Souza discutem a fronteira a partir da ideia de identidade e de diferença cultural. Argumentam que “a declaração da identidade “sou indígena”, ou seja, a identidade de um povo indígena, carrega, contém em si mesma, o traço do outro, da diferença” (2013, p. 53). Isto quer dizer que quando se afirma “não sou branco”, “não sou Japonês”, ou “não sou Mundukuru”, “não sou Terena”, assim dizendo, a identidade sempre carrega o traço da diferença.

[...] pensar o Brasil, a América Latina, em suas especificidades, é pensar os movimentos que problematizam as porosas fronteiras deste país, deste continente e refletir sobre aquilo que nos caracteriza como fluxo, não como denominação. Conceito em aberto, a América Latina atende a determinados projetos históricos de acordo com as agendas políticas que definem, pela política de representação, as imagens nas quais as múltiplas identidades se reconhecem (GUERRA; SOUZA, 2013, p. 54).

Segundo as pesquisadoras, têm-se a certeza de que a normatização de novas fronteiras pode construir sentido que não caminhem mais

atrás do que é tracejado pelos discursos oficiais, mas evidenciando muitas outras ligações e processos de juntura que abram passagens por novas concepções discursivas sobre a fronteira, como por exemplo, o pertencimento ao local da periferia, ou o sentir-se excluído. Deste modo, as mídias se mostram como sendo um lugar privilegiado de articulação dos enfrentamentos que giram ao redor dos novos procedimentos cartográficos de delimitação de fronteiras. Guerra e Souza destacam que esta cartografia que redireciona fronteiras e moderniza o discurso da diferença desde a mutação de paradigmas, desautoriza a harmonia determinada pela dicotomia do centro para a periferia, pondo sob suspeição as narrativas do local e do nacional.

Esta movimentação, marcada pelas migrações e diásporas que alteraram a concordância de um poder tradicional, desvelando também a delicada solidez destes mapas, mostrando novos caminhos culturais propagadores de várias outras cartografias do poder. As professoras Guerra e Souza salientam que “A questão da identidade e da fronteira é permeada, segundo Achugar, pela discussão entre posição e localização de quem pronuncia o discurso” (2013, p. 55). Dito isso, as professoras evidenciam que tanto a memória quanto a localização poderiam estar ligadas exatamente na elaboração da identidade particular de cada sujeito, isto quer dizer que é desde o local de onde o discurso é lido e enunciado, que formamos o que chamamos de identidade.

Segundo Raquel Alves Mota, “A existência da fronteira se faz na promoção da diferença – do enxergar a alteridade – como forma de produção de ideias” (2015, p. 2). Na leitura da professora, os novos discursos também surgem por intermédio da disposição de institucionalização dos pensamentos, isto é, quando se deixa esse espaço de entremeio, ele é cambiado pelo movimento agressivo da diferença. A realidade dos discursos essencialmente se faz pelo propósito do *lócus* da fronteira. Para Mota (2015), o conceito de *entre-lugar* pode ser debatido a partir do próprio fazer teórico. A questão proposta é como arquitetar uma teoria que seja capaz de abarcar esse *não-lugar* ou que signifique essa outra voz de enunciação. Mota questiona como é possível notar, no texto de Santiago, o que se passa na realidade dos latino-americanos, podendo ser ampliada a dos outros países que em seguida também foram colonizados, como por exemplo os países do continente asiático e africano, ou seja, é a própria realização do conceito de fronteira.

Conforme ressalta Raquel Alves Mota “A tarefa central está em não obliterar essa realidade quando da estruturação do pensamento teórico [...]” (2015, p. 10), isto é, a teoria para simbolizar esse *não-lugar* precisa ser arquitetada com os procedimentos do pensamento de fronteira. Essa dúvida se mostra quando se pensa em como conseguir permanecer como pensamento de fronteira ou como se pode continuar significando de fato esse lugar, não permitindo que o discurso seja enganado pela enganosa vontade de atingir um lugar estável. É nesse ínterim que o jogo entre os discursos pode efervescer, já que o convívio entre as diferenças está posto como pressuposto do próprio jogo.

Para Edgar Nolasco, aqui no Brasil, há duas vertentes quando se pensa de modo exclusivo no âmago da crítica nacional, que são os limites que existem entre os centros e as margens, o fora de eixo e o eixo são muito bem demarcados, e a outra vertente é que, de certa forma, o que não está muito bem detalhado é a maneira de como a crítica que é estruturada nos centros hegemônicos do Brasil conversa com as críticas que surgem nas margens do país. O professor-poeta destaca “Aprendo com meu verso do Sul, que aprendeu com a natureza as sensibilidades biográficas e locais; que aprendeu a prezar a vida do outro” [...] (2020, p. 28). Sou gaúcha, terra onde o vento minuano sopra intensamente e também faz uma baita curva, terra da geada e de gente hospitaleira, que faz fronteira com Uruguai e Argentina. Durante cinco anos, meu discurso, assim como o do professor Edgar Nolasco, foi erigido da fronteira-sul Brasil/Paraguai/Bolívia, lugar fronteiriço por possuir uma natureza ímpar, considerado periférico, marginalizado e subalterno pelos grandes centros hegemônicos. E é nessa logicidade que a fronteira a qual elucidado é tanto de ordem epistemológica quanto territorial, é um lugar de acercamento, também sendo de afastamento. O professor-poeta diz “Um poeta desobediente é aquele que aprendeu a *des-fazer* o mundo por paisagens e *re-fazer* o verso por sensibilidades biográficas e locais, por intimidades e por lonjuras”. (2021, p. 28).

As fronteiras, as margens, não são mais o lugar onde fica o resto do mundo. O resto do mundo não é mais aqui. Nenhuma fronteira neste século XXI pode mais ser estudada pelo outro, quer este seja de fora ou de dentro. Enquanto lugar que amalgama as histórias locais, as fronteiras produzem sua própria teoria e crítica específicas que escapam a qualquer ideia de universalidade. O resto do mundo

da fronteira-sul situa-se na mobilidade dos pássaros do poeta que voam “depois do último céu”, reunindo-se na dispersão, num tempo presente continuum da história (NOLASCO, 2013, p. 61-62).

Conforme o professor-poeta afirma “As vidas na fronteira, assim como a crítica que se articula na encruzilhada da transfronteiridade, transformam-se, como transculturam-se as fronteiras” (2013, p. 62). Portanto, são as especificidades que marcam suas diferenças geoistórico culturais, e são essas especificidades, quiçá por formarem o campo do bios, não são próprias da natureza. Edgar Nolasco enfatiza ainda que inseriu em seu estudo a questão da territorialidade, porque já havia estudado e compreendido com Mignolo que são essas sensibilidade locais geoistóricas que “relacionam-se com um sentido de territorialidade, incluindo “a língua, o alimento, os odores, a paisagem e todos os signos básicos que ligam o corpo a um ou diversos lugares” (2013, p. 62). Para o professor-poeta, o sujeito subalterno consegue se achar e andar consigo próprio no tempo da travessia, que é sua singular condição, e a fronteira talvez poderá ser a direção que o guia para os dois lados, que são o local epistemológico e o geográfico. Edgar Nolasco diz “As fronteiras, as margens, não são mais o lugar onde fica o resto do mundo. O resto do mundo não é mais aqui” (2013, p. 61), pois as fronteiras criam sua teoria e crítica próprias que fogem, seja qual for, da ideia de universalidade.

[...] uma das versões da teorização que antevejo e defendo é o de pensar a partir da fronteira e sob a perspectiva da subalternidade. Nesse caso, a partir da fronteira do conceito moderno de teoria e daquelas formas anônimas de pensamento silenciadas pelo moderno conceito de teoria: pensar teoricamente é dom e competência de seres humanos, não apenas de seres humanos que vivam em um certo período, em certos locais geográficos do planeta e falem um pequeno número de línguas específicas (MIGNOLO, 2003, p. 159).

Walter Mignolo mostra, em seu texto *Histórias locais/projetos globais*, que é necessária e urgente uma leitura de semelhanças na diferença, que o pensamento descolonial está ancorado em conceitos periféricos, desprendendo-se de uma leitura comparada, sempre do colonizador para o colonizado, do centro para a margem, do letrado para o não letrado. De acordo com Mignolo, a literatura comparada, desde sempre, comparou a leitura do colonizador com o do colonizado, reforçando a

leitura da diferença do *outro*, originada pelo centro, e esse dito *outro* é o índio, o negro, sempre excluídos. O índio foi colonizado distintivamente de como o branco foi colonizado, a exterioridade é o construto da interioridade, o dentro cria o fora para dominá-lo e, infelizmente, o terceiro mundo está sempre a reboque do primeiro mundo.

O professor-poeta afirma “Minha *existência fronteira* me mostra que meu caminho é o da despoética, forma de desbiografar a minha vida até o caroço e também minha forma de *des-escrever a formação de escrito*” (2021, p. 23). Ele descreve que a Revolta desvela a origem biográfica do poeta da fronteira, que escreve seu verso desfeito em sua língua culta, e sabe ao certo o que possa e deva fazer por ela, mas sabe antes de tudo que a diferença se instaura porque escreve a partir de seu corpo situado na fronteira. O lócus fronteiro é visto como um lugar próprio da ignorância, que só é possível de se romper por uma visada descolonial. Sobre o nome da Revolta, Nolasco afirma “A Revolta é o destino do poeta da fronteira-sul” (2019, p. 27). O professor-poeta ainda acrescenta:

Revolta aqui tem por base dois sentidos: no sentido de teimar, de desobedecer, diante de tudo e de todos que acham que podem *pensar* pelo *outro* (outro com letra minúscula mesmo, por se tratar do *outro* da diferença colonial, aquele nunca contemplado pela história, pelo discurso e pela letra vindos de longe). O poeta fronteiro como aquele que teima, que desobedece diante de todas normas cultas vigentes impostas pelas línguas e discursos itinerantes migrados dos grandes centros do país e do mundo. O outro sentido da palavra Revolta tem um sentido de fundo mais biográfico: por se tratar das terras da Revolta, lugar onde nasci, cresci e para onde acabei voltando trinta anos depois, terras que ao leste esbarravam no Porto Cambira, ao Sul eram banhadas pelas águas turvas do rio Dourados, a Oeste pelo chaco paraguaio e pelo pôr do sol sanguinolento, cuja paisagem era completada por um pântano vermelho suspenso e um urutau cuja vida fora devotada a um único galho seco, e ao Norte pelo portão de madeira de lei da Revolta que continua a ranger diante da tapera vazia. (NOLASCO, 2019, p. 27-28, grifos do autor)

A importante autora Glória Anzaldúa ressalta em seu texto *Borderlands/la frontera*, que a fronteira está constantemente em transformação, seus habitantes são os proibidos e os banidos, e lá vivem os atravessados, que são os vinhos, os estranhos, os perversos, os problemáticos, os mulatos, os cães de rua, os mestiços, os meio-mortos, simplificando, quem cruza, quem passa por cima ou atravessa os

confins do normal. Mas o que é o normal? Já os estrangeiros do sudoeste dos Estados Unidos tomam os habitantes das terras fronteiriças como forasteiros, contraventores, sejam eles Chicanos, sejam Negros ou Índios. Proibida a entrada, os *trespassers* serão mutilados, violados, atacados com gás lacrimogêneo, estrangulados, e os singulares habitantes legítimos são quem detém o poder, isto é, os brancos ou quem se alinham a eles, e a tensão toma conta dos habitantes das terras fronteiriças como um verdadeiro e original vírus.

Conforme Anzaldúa, trazemos uma tradição de imigração, uma tradição de longos e infundáveis trajetos a pé e, nos dias de hoje, estamos vendo a migração de povos mexicanos, uma verdadeira odisseia do regresso a Aztlán histórico-mitológica, sendo que agora, o movimento é do sul para o norte. O retorno a terra prometida começou com os índios que eram oriundos do interior do México e os mestiços que chagaram com os conquistadores no século XVI. Prosseguiu a imigração por três séculos seguintes e, no século atual, continuou com os braceiros que ajudaram a construir nossas estradas e que colhem nossas frutas. Atualmente, milhares de mexicanos atravessam a fronteira, de maneira legal, conforme com a lei, ou por ela prescrito, ou ilegalmente, isto é, de maneira ilícita, não obedecendo normas e preceitos legais, em que dez milhões de pessoas sem documentos voltaram para o sudoeste. As fronteiras são bem mais do que a diferenciação entre o estrangeiro e o interior, e mais do que um local de reflexão. Conforme Anzaldúa:

Fronteiras são organizadas para definir os lugares que são seguros e não seguros, para nos distinguir deles. Uma fronteira é uma área de divisão, uma faixa estreita ao longo de uma borda íngreme. Uma fronteira é um lugar vago e indeterminado criado pelo resíduo emocional de um limite não natural. Está em um constante estado de transição. O proibido e o não permitido são os habitantes. Los atravessados vivem aqui: [...] (ANZALDÚA, 1987, p. 25, tradução nossa).

Em seu discurso decolonial e transcultural, Glória Anzaldúa, uma mulher ativista, mestiza, fronteiriça e chicana, promove em *Borderlands/La Frontera*, seu pensamento e sua identidade, a partir de seu lugar de fala: a fronteira. Anzaldúa ocupa um papel importante por ter uma consciência multifacetada, isto é, consegue ver a fronteira como restritiva, mas também como capaz de criar certos discursos, tanto materiais quanto distintivos um do outro. Anzaldúa, desde o

início de seu texto, procura dar voz aos marginalizados e rechaçados pela sociedade, que é excludente desde sempre. Seu texto tem um papel significativo, que é o de recuperar as histórias locais e as identidades desaparecidas, também reproduzir nos sujeitos que vivem ou viveram no entre-lugar, o seu modo de pensar e de agir. Anzaldúa propôs em *Borderlands/la frontera*, mostrar o modo de vida dos seres da fronteira, concedendo-lhes voz através de sua própria língua. Segundo Edgar Nolasco, a fronteira-sul é também território geográfico, lugar sem lei, fora da lei, lugar que faz suas próprias leis, sem lados, zona de ilegalidade e do contrabando. Ele afirma “Lugar onde sujeitos *oprimidos pero no vencidos* trabalham. Lugar abissal e biográfico onde canta o urutau” (2014, p. 17). O professor-poeta ainda ressalta que, quando se trata de países, povos e culturas fronteiriços, existe refluxos e influxos, bem como os lugares, as terras do lado de cá, como por exemplo, “rebrasileira muita coisa alheia, também a fronteira move-se numa transfronteiridade sem fim” (2013, p. 75).

Segundo Edgar Nolasco, é importante o cuidado que precisamos ter em toda negativa que circunda o sujeito subalterno e seu lócus da ótica do discurso colonizante e moderno. Ele afirma “Deve-se considerar também nessa discussão o que possa vir de dentro dos grandes centros desenvolvidos para as zonas periféricas, sobretudo quando se tem em discussão um país continental como o Brasil” (2013, p. 76). De acordo com o professor-poeta, na fronteira sul do Estado de Mato Grosso do Sul, da cidade de Pedro Juan Caballero (PY) e Puerto Quijaro (BO), os atravessados vivem, ou seja, os brasiguaios, os sem-terra, os foras da lei, os índios, os paraguaios, os próprios brasileiros, os bolivianos, os peões, o gaúcho e tantos outros povos, todos em sua condição de atravessados, atravessam e são atravessados por serem considerados sujeito-fronteira. Edgar Nolasco afirma “Essa condição de sujeito marginalizado, excluído e subalterno e sua luta pela sobrevivência também fazem parte das incertezas das margens” (2013, p. 77).

Nas poesias de Edgar Nolasco, é perceptível a recorrência do urutau, mas será que o poeta-urutau precisa se camuflar na fronteira para viver? Foi esse questionamento que fiz ao próprio professor-poeta, e a resposta foi que a presença do urutau o persegue desde antes de seu nascimento na Revolta. Quando cresceu, sentiu a presença fantasmática dele ao seu lado, ao lado de seu corpo de menino, e desde então ele o incorporou e foi incorporado por ele. Mas ele não existe. Como a Revolta, ele não existe. O que existe é uma sensibilidade para

captar o canto do urutau numa Revolta que não existe mais. Às vezes, ambos querem fazer morada em seu verso. Ele já pegou numa tarde o urutau pousado em seu peito e adoeceu. Segundo Nolasco afirma “a Revolta quase nunca não vem a mim. Sofro dela.”

O professor-poeta afirma “Numa profunda saudade o canto do urutau atravessa a fronteira, atravessa o pântano, atravessa as terras da Revolta, atravessa meu coração que se constrange envergonhado para a poesia” (2018, p. 97-98). O poeta Mía Couto enfatiza “Acreditamos, à partida, que o pensamento não tem fronteiras. Foi feito para superar limites, para rivalizar com o sonho na visita ao impossível” (2020, p.1). Essa afirmação nos faz refletir sobre o conceito de fronteira, a postura humana e o sentimento em relação ao que é tido como estranho, levando ao questionamento a questão da identidade móvel daquele que habita a fronteira. O escritor não reconhece essa fronteira do pensar, do escrever, porque escrever é uma arte, é também um ato de liberdade. Segundo Mía Couto, nosso pensamento, assim como toda e qualquer entidade viva, nasce para vestir-se de fronteiras. Fronteiras são espaços de pluralidade, com uma enorme diversidade de representações e significados, que pode também pressupor o dentro e o fora, o igual e o distinto. Esse invento é como se fosse um vício de arquitetura, porque não existe infinito sem linha do horizonte.

A verdade está aí, a vida possui fome de fronteiras, porque essas fronteiras da própria natureza não são somente para cerrar, são fronteiras que foram feitas para delimitar e também para negociar, tudo ao mesmo tempo. O dentro e o fora têm se cambiado por turnos. Edgar Nolasco evidencia que a cor sanguinolenta do crepúsculo oscilante, proveniente da fronteira *selbaje e fronteriza*, faz uma metáfora *da ferida colonial*, que são simbolizadas pelos sujeitos-fronteiras, da qual a vida sangra por causa do desdém do poder estatal, também devido ao poder do discurso hegemônico, que decide qual a melhor maneira para introduzi-los na história.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó-SC: Argos, 2009.
- ANZALDÚA, Gloria. *Bordelands/La frontera: the new mestiza*. São Francisco: Aunt Lute Books, 2007.

- COUTO, Mia. *Repensar o pensamento, redesenhando fronteiras*. In: Fronteiras do pensamento. Ano 2020. Disponível em: Mia Couto - Mia Couto: a vida tem fome de fronteiras | Fronteiras do Pensamento. Acesso em: 12 dez. 2020.
- GUERRA, Vânia Maria Lescano; SOUZA, Claudete Cameschi de. *Entre o (Dis)curso e a Identidade, a emergência de uma epistemologia crítica para entender o jogo da diferença*. In: NOLASCO, Edgar Cézar; GUERRA, Vânia Maria Lescano (Org.). *O sol se põe na fronteira: discursos, gentes e terras*. 1. ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.
- MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/projetos globais: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- MOTA, Raquel Alves. *A teoria da fronteira: reverberações e movimentos*. In: *Revista Amerika*, Migrations et productions artistiques dans les Amériques, n. 13, p. 1 – 24, (2015). Disponível em: <https://journals.openedition.org/amerika/6641>. Acesso em: 18 dez. 2020.
- NOLASCO, Edgar Cézar. *A ignorância da Revolta*. São Paulo: Intermeios, 2019.
- NOLASCO, Edgar Cézar. *El lado oscuro del corazón de la frontera*. São Paulo: Pontes, 2021.
- NOLASCO, Edgar Cézar. *Gramática despoética da fronteira*. São Paula: Pontes, 2021.
- NOLASCO, Edgar Cézar. *O Jardim das Fronteiras*. São Paulo: Intermeios, 2020.
- NOLASCO, Edgar Cézar. *Oráculo da Fronteira*. São Paulo: Intermeios, 2018.
- NOLASCO, Edgar Cézar. *Paisagens biográficas*. São Paulo: Pontes, 2021
- NOLASCO, Edgar Cézar. *Pântano*. São Paulo: Intermeios, 2014.
- NOLASCO, Edgar Cézar. *Perto do Coração Selbaje da Crítica Fronteriza*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.

Reescritas e ressignificadas: figurações do feminino em Adísia Sá e Maryse Condé

Anailde da Silva Ribeiro (UFPE)¹

Imara Bemfica Mineiro (UFPE)²

Introdução

A literatura é um reflexo de seu tempo e, a partir do momento que uma história é contada, pode ser revisitada em diversos momentos. *Capitu conta Capitu*, de Adísia Sá, revisita e ressignifica a história de Bento Santiago e Capitulina, inicialmente contada através da pena de Machado de Assis em *Dom Casmurro*, e nessa obra recontada sob o ponto de vista da própria Capitu. Por sua vez, *Corações Migrantes*, de Maryse Condé, é uma reescrita do clássico de Emily Brontë, *O Morro dos Ventos Uivantes*, situando personagens e trama nos cálidos canaviais de Guadalupe. Este trabalho tem como proposta analisar características dessas reescrituras, buscando identificar os processos que se articulam na ressignificação das tramas e, em especial, das protagonistas Capitu e Katy.

É importante ressaltar que a ressignificação das tramas e das personagens se estabelece, sobretudo, a partir de deslocamentos – do narrador e do gênero, em uma das obras, e da história e da geografia na outra – que nos convidam a pensar as narrativas de Adísia Sá e Maryse Condé em diálogo com as chamadas epistemologias do Sul e perspectivas decoloniais (MENEZES, SANTOS, 2009; LUGONES, 2008; BALLESTRÍN, 2017).

Reescritas...

A partir do momento que o texto literário é apresentado ao público, seu enredo e personagens passam a fazer parte do imaginário social,

1. Especialista em Literatura Brasileira (FAFIRE), mestranda em Literatura Comparada (UFPE), professora do Governo do Estado de Pernambuco.
2. Doutora em Literatura Comparada (UFMG) e docente no Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco.

de modo que estão abertos a releituras e ressignificações. Desta forma, histórias canônicas são revisitadas em diversos formatos, promovendo novos pontos de vista para enredos e personagens já conhecidos do público leitor, como acontece com a obra *Capitu conta Capitu* de Adísia Sá, que reconta a história de *Dom Casmurro* sob a perspectiva de Capitu.

Dom Casmurro, um dos livros mais conhecidos da Literatura Brasileira, foi publicado em 1899. Nesta obra, Machado de Assis conta a história da vida de Bento Santiago enfatizando sua relação com a vizinha Capitolina. O enredo ficou marcado pelo enigma da traição de Capitu com Escobar, melhor amigo de seu marido, visto que o narrador acredita ter sido traído, negando a paternidade do único filho do casal. Contudo, o fato do narrador ser assumidamente um ciumento com bastante imaginação causa dúvidas nos leitores sob a veracidade de sua acusação.

Ademais, embora a obra machadiana trate da vida do advogado, Capitu foi a personagem eternizada na Literatura, sendo conhecida por seus olhos “de cigana oblíqua e dissimulada” (ASSIS, 1999, p. 45), de modo que se tornou um mistério a ser desvendado e, portanto, diversos autores buscaram nas reescritas compreender a dona dos “olhos de ressaca” (ASSIS, 1999, p. 55).

Nas diversas ressignificações da personagem, surge *Capitu conta Capitu*, obra de Adísia Sá publicada em 1992, em forma de diário, que reescreve a história a partir do ponto de vista de Capitu. Nessa obra, questões deixadas em aberto no texto machadiano, como a relação extraconjugal entre Capitu e Escobar, são tratadas abertamente junto com a dúvida sobre a paternidade de Ezequiel.

Por seu turno, obra que entrou para o rol dos clássicos da literatura britânica, *O morro dos ventos uivantes*, se desenvolve a partir do clichê do amor proibido entre amantes de diferentes classes sociais. Heathcliff é trazido para a propriedade rural no interior da Inglaterra pelo pai de Cathy, que o encontra maltrapilho e abandonado nas ruas de Liverpool. O menino tem a pele escura, e supõe-se uma origem cigana. É criado e educado pela família de Cathy. Desde pequenos tornam-se companheiros inseparáveis. No desenrolar da história, Heathcliff é expulso da casa pelo irmão de Cathy, e quando o pai morre, Cathy se casa com um homem abastado da elite tradicional e Heathcliff vai embora. Volta dez anos depois como um cavalheiro de posses e cheio de rancor. Cathy fica dividida entre o marido e o amante,

mas falece pouco depois, ao dar à luz a uma menina e Heatcliff jura vingança a todos os que impediram aquele amor.

A história é reescrita por Maryse Condé no cenário dos canaviais de Guadalupe. Em *Corações Migrantes*, Razyé é um menino negro e Cathy é mestiça. Após a morte de Kathy a trama reverbera na geração seguinte. No período em que esteve ausente da fazenda canavieira, Razyé transita pelas ilhas do Caribe. A narrativa se inicia em uma celebração da Santeria em Cuba e termina em Marie-Galante, uma ilha pela qual passaram ingleses, franceses e holandeses expulsos do Brasil que nela plantavam, com braços de escravizados, algodão, tabaco e café. A escravidão marca os relatos das personagens, especialmente *mabo* Sandrine e *mabo* Julie, que fazem às vezes da governanta do romance inglês. A trama clássica do amor proibido é alinhavada, no romance de Condé, à história e à geografia antilhanas.

Entendemos que nesses processos de reescrita ambas as narrativas e respectivas protagonistas são ressignificadas por meio de opções de Adísia Sá e Maryse Condé, que resultam na operação de deslocamentos. Entendendo, como chamaram atenção autoras como Chandra Mohanty (2008) e Gloria Anzaldúa (2005), que todo saber é situado, tais deslocamentos situam novos olhares, corpos, latitudes e histórias às narrativas clássicas de Machado de Assis e de Emily Brontë, evocando assim outras redes simbólicas e interpretativas.

Ressignificadas...

A Literatura foi escrita por homens durante muito tempo, de modo que muitas autoras ficaram relegadas ao anonimato de pseudônimos. Nesse ínterim, a Literatura, assim como a religião, a mídia, a família e a escola, é instrumento de transmissão de valores da sociedade, perpetuando entre as gerações o papel social de cada gênero, seja o homem como o racional e provedor do lar e a mulher é o sexo frágil, sentimental e ajudante do esposo.

Assim, Brandão (2006) adverte para um silenciamento da mulher nas obras literárias, a qual só possui voz quando para reforçar sua função social de mulher submissa ao marido e devota dona de casa, pois quando se afasta desse papel é penalizada ora com a morte, ora com a loucura.

Outrossim, a função social da mulher pode ser compreendida através da frase icônica de Simone de Beauvoir, “a gente não nasce mulher, torna-se mulher” (apud BUTLER, 2003, p. 17), demonstrando assim que a identidade feminina não é biologicamente preestabelecida, e sim construída em sociedade.

Tal silenciamento pode ser verificado em diversas obras, entre as quais *Dom Casmurro*, cujo enredo apesar de enfatizar a história entre Bento Santiago e Capitu, é contada unicamente pelo ponto de vista do advogado, e quando este permite que Capitu tenha voz ao perguntar-lhe diretamente sobre a filiação de Ezequiel, esta fica calada. Ademais, na obra ocorre ainda outra consequência do silenciamento, pois sendo Capitolina considerada uma mulher mais racional que seu próprio marido, o que vai de encontro ao patriarcalismo da época, a personagem tem como sanção primeiramente o exílio e depois a morte.

Uma história tão importante na Literatura nacional tem sido bastante revisitada por diversos gêneros e perspectivas, porém, sob as folhas de *Capitu conta Capitu* encontramos um novo ponto de vista em forma de diário.

Na narrativa de Adísia Sá, Capitu deixa de ser a personagem para ser a narradora de sua própria história, relatando sua versão dos fatos, sem culpas ou arrependimentos. A ressignificação acontece com a mudança do gênero do narrador, que permite novas interpretações do enredo, e esclarece questões implícitas da obra machadiana que não foram respondidas devido ao silenciamento da personagem feminina, a qual é dada toda liberdade sob a pena de Adísia.

Assim, *Capitu conta Capitu* ressignifica *Dom Casmurro* ao reescrever a narrativa a partir do resgate do olhar feminino, ao apresentar uma mulher que demonstra liberdade enquanto mulher, sem qualquer constrangimento por vivenciar sua sexualidade e realizar suas vontades e desejos, conforme a própria personagem admite “Gosto de dançar, de enfeitar-me e quando vou a um baile aproveito para embelezar-me. Sinto enorme satisfação quando os homens olham para mim com olhos ardentes. Penso nos olhos de Escobar e desnudo os braços, para seduzi-los” (SÁ, 1992, p. 80). Desta feita, a voz de Capitolina ecoa nos femininos subalternos de Ballestrín (2017) como reação à história do homem branco dominador, permitindo que a vizinha mestiça de classe social mais baixa possa ser porta voz de sua vida.

Em *Corações Migrantes*, narrativa e personagens – não somente a protagonista – são ressignificados ao emergirem no contato com os

canaviais antilhanos, marcados pela colonização e pela escravidão. Os múltiplos relatos que compõem o romance se entrelaçam à história caribenha e às questões étnicas e de gênero que atravessam a constituição de Guadalupe e das outras ilhas que aparecem na história. Os tensionamentos que reverberam as condições de classe e gênero no romance de Brontë assumem especificidades do contexto antilhano e evocam marcas da história e da colonialidade (QUIJANO, 2005 e BALLESTRÍN, 2017) da região. A protagonista, Kathy, carrega em si marcas da condição mestiça que, no romance, extrapolam características fenotípicas e evocam o potencial simbólico dessa condição tão problematizada nas reflexões sobre cultura e história da região.

Em entrevista à Rebeca Wolff, Condé ressalta que esse processo de reescrita integra-se à forte tradição literária de natureza canibal (WOLFF, 1999), processo que envolve apropriar-se e ressignificar. *Corações Migrantes* transporta o enredo central de Brontë para a condição de migrância própria das culturas americanas (COUTINHO, 2016), reconhecendo que as identidades formuladas com os processos de colonização carregam marcas da multiplicidade (HALL, 2003). As tramas de amor, da paixão arrebatadora de juventude entre Kathy e Razyé, ao coração partido de perder a amada para um jovem bekê da elite branca, são mergulhadas em questões que atravessam estruturalmente a sociedade em que a narrativa é situada. A estrutura racial que ordena as sociedades marcadas pela ferida colonial, o lugar das mulheres nela, e toda a dinâmica entre gênero e etnia que se arma conforme as combinações das heterohierarquias (GROSFOGUEL, 2009), balizam a migrância dos amores no romance de Condé.

As cenas iniciais se desenrolam na Havana inquieta que atravessava as lutas pela independência, logo após a morte de José Martí e Antonio Maceo. Melchior, respeitado babalaô, admirado pelo capitão general da ilha de Cuba por ser capaz de vislumbrar o futuro em tempos “de desordem e infelicidade” (CONDÉ, 2002, p.11), é consultado por Razyé sobre seu retorno de vingança à Guadalupe. A história da vingança pelo amor roubado toma impulso na ilha insurgente e na busca pela bênção e pelos conselhos de um sacerdote da sante-ria. Ao despedir-se da amante branca que teve em Cuba, Razyé diz que precisa vingar-se,

Vingar-me do homem que tomou a mulher que eu amava e daquele que tornou-me indigno de seu amor. Meu plano está aí,

inteiramente definido. Eu penei por três anos em Cuba para conseguir os meios necessários à sua realização. Colocarei de joelhos o segundo homem e, se preciso for, matarei o primeiro com minhas próprias mãos. (CONDÉ, p. 20)

Ao que a amante retruca: “Se o senhor partir, não ficarei em Havana. No mais, José Martí foi morto por nada. Logo, Cuba se tornará uma colônia dos Estados Unidos. Seus soldados já se encontram no porto e só esperam uma oportunidade para cair sobre nós” (CONDÉ, 2002, p. 20). A partir daí, histórias das personagens imbricam-se às histórias das ilhas, de suas constituições sociais marcadas pela colonização e pela escravidão.

Capitu conta Capitu

Afastando-se do silenciamento patriarcal e aproximando-se do feminismo pós-colonial, Adísia Sá dá voz a Capitolina, mostrando ao leitor a versão feminina do texto machadiano e a extensão da frase icônica do advogado sobre as duas partes do casal “Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem” (ASSIS, 1999, p. 52).

No próprio prefácio do livro, Rachel de Queiroz adianta a missão de Adísia Sá, “ela tenta resgatar a imagem do eterno feminino – sempre silenciado ou mal interpretado, até pelo que é o maior de todos nós, na nossa família literária” (SÁ, 1992, p. 11).

Conforme nos esclarece Ballestrin (2017), o ponto de partida do feminismo decolonial é o discurso branco masculino, visto na obra machadiana sob a perspectiva do advogado Bento Santiago, o qual apesar de ter crescido junto a Capitu, a enxergava como alguém inferior devido a sua classe social, que usara o casamento apenas para subir de status.

Em *Capitu conta Capitu*, a mulher tem voz e pode contar sua versão dos fatos, nos apresentando desde a paixão adolescente por Bentinho “O Bentinho é muito tímido e eu preciso mostrar a ele que gosto dele” (SÁ, 1992, p. 23), passando pela monotonia do relacionamento “Bentinho saiu no fim do ano, do Seminário [...], embora continuássemos namorando, a coisa mais parecia uma obrigação do que paixão, como outrora” (SÁ, 1992, p. 71) até o aparecimento do sentimento de lascívia por Escobar “Quando dei acordo de mim estava em seus

braços, apertando-me a ele, sufocada pelos seus beijos” (SÁ, 1992, p. 74) – “Quando dormi foi para sonhar com Escobar – eu e ele, casados, vivendo o dia-a-dia de marido e mulher. Não de amantes! Tão louca era nossa paixão e desvairado o nosso gozo que não cabiam numa simples união de esposos” (SÁ, 1992, p. 75).

A colonialidade trata das relações entre dominador e dominado, de maneira que as teorias da descolonialidade abordam segmentos de ruptura destes relacionamentos, trazendo as versões dos colonizados em detrimento dos colonizadores, dos dominados em vez dos dominadores.

Assim, quando tratamos do feminismo decolonial, busca-se desconstruir a ideia da submissão feminina, dentre as quais o sexo é trazido para reprodução, sua sexualidade fazendo parte do imaginário masculino.

Desta feita, a obra adisiana escrita durante o século XX aborda a liberdade sexual da mulher, indo de encontro ao silenciamento que lhe foi dado durante vários séculos e igualmente trazendo voz à mulher sul-americana que não faz parte da elite branca eurocêntrica, cujo casamento era visto como uma sorte grande,

Quanto ao sonho foi isto. Como se estivesse a espiar os peraltas da vizinhança, vi um destes que conversava com a minha amiga ao pé da janela; corri ao lugar, ele fugiu; avancei para Capitu, mas não estava só, tinha o pai ao pé de si, enxugando os olhos e mirando um triste bilhete de loteria. (...) Enquanto ele falava, Capitu dava-me com os olhos todas as sortes grandes e pequenas. A maior destas devia ser dada com a boca. E aqui entra a segunda parte do sonho. Pádua desaparece, como as suas esperanças do bilhete (ASSIS, 1999, p. 95).

É nesse feminismo decolonial sulista que Adísia Sá representa a mulher sul-americana mestiça que vai além do estereótipo sexualizado para uma mulher forte, livre, racional, complexa, que alega sobre seu marido “Ele não provaria nada porque nunca me conheceu, nunca me sentiu, nunca me teve” (SÁ, 1992, p. 100).

Deslocando-se para o sul quanto ao gênero e a liberdade sexual da mulher, a Capitu de Adísia Sá compreende sua sexualidade para o prazer e não somente para reprodução. Enquanto, Bentinho conta sobre sua noite de núpcias recitando a primeira epístola de Pedro, a qual tenta explicar “ao cabo, pode ser que tudo fosse um sonho; nada mais natural a um ex-seminarista que ouvir por toda parte latim e

Escritura” (ASSIS, 1999, p. 137), Capitu é mais explícita em seus desejos falando sobre o gozo do ato ao tempo que admite que seus desejos sexuais referiam-se a Escobar “À noite, quando nos deitamos e Bentinho veio a mim, senti-me nos braços de Escobar. E o gozo que partiu de meu corpo era dele e para ele” (SÁ, 1992, p. 76) – “Cheiro de macho ardente. Cheiro de macho ardente de mulher também ardente. Todos os meus sonhos de adolescente e de mulher se materializavam ali com aquele homem – nos seus braços, beijos e sexo” (SÁ, 1992, p. 86)

Corroborando os marcadores de Mohanty (*apud* Ballestrin, 2017, p. 1041), o feminismo subalterno de Adísia em sua personagem Capitu apresenta a mulher sul-americana, mestiça, pobre e pouco escolarizada, apesar de bastante curiosa; entretanto, sua particularidade está na autonomia, diferindo-se da mulher de terceiro mundo que é plana, visto que Capitu, desde Machado até Adísia, é uma personagem redonda.

Assim, enquanto Mohanty compreende o feminismo heterogêneo, no qual as mulheres escolarizadas são autonômas/liberadas e o feminismo subalterno traz as poucas escolarizadas dominadas/vítimas, a Capitu adisiana em nenhum momento é vítima de sua história, cabendo este papel mais para o Bentinho apresentado por Machado; a ela aceitou a escolha de casar com seu melhor amigo, enquanto tornara-se amante de Escobar, melhor amigo de seu marido e casado com sua amiga, e foi dela a escolha de gerar Ezequiel como fruto desse romance escondido, “Eu era amante, prostituta, adúltera, esposa, mulher de Escobar e ele era o meu homem. Que diferença fazia? Não falávamos em separação, em fugas – vivíamos o nosso amor. E nada mais importava. Só isto importava” (SÁ, 1992, p. 86) – “Dentro de mim a certeza de que aquele ser que eu carregava era filho do amor: não tinha nada com Bentinho, de Bentinho não tinha nada. Era de Escobar e por isto eu via os dias passarem com grande ansiedade – queria abraçar o fruto da nossa paixão” (SÁ, 1992, p. 88).

Corações Migrantes

Para ilustrar como as questões étnicas, de gênero e históricas permeiam os relatos das personagens, trouxemos vozes de três mulheres cujos depoimentos vão constituir o corpo da narrativa. O primeiro é de Irmine, cunhada de Cathy, mulher branca, com quem Razyé

se casa depois que retorna de Cuba, que reflete sobre o racismo “O bom Deus tinha, sem dúvida, alguma idéia em mente quando criou os homens negros, brancos, amarelos e até vermelhos. Ele queria mostrar pela cor, que uns têm todo o azar possível e imaginável e que outros são seus preferidos” (CONDÉ, 2002 p. 103). Mesmo sendo uma mulher branca, Irmine explicita a contundência com que a questão racial atravessa as relações. E, em seguida a essa fala, afirma que ela própria, “nunca teve nenhum orgulho de sua cor” (CONDÉ, 2002, p. 106).

O segundo relato que evocamos aqui é de *mabo* Julie, que foi empregada dos brancos durante 52 anos e acompanhou a infância de Cathy e Razyé. *Mabo* Julie expressa sua indignação e clareza em relação aos impactos do racismo no curso da história de sua vida e da história da região. Ela diz: “...existe apenas em mim nojo, ódio e ressentimento pelo destino que, me impondo minha cor, condenou-me ao inferno” (CONDÉ, 2002, p. 112). Conta que os dois homens que amou morreram violentamente às vésperas da abolição, nos “dias tormentosos que precederam a abolição, dias febris de esperança, antes que o país recaísse em sua rotina de miséria e desespero” (CONDÉ, 2002, p. 113), e conclui “A escravidão não acabara para alguém como eu. Vou continuar sendo sempre e sempre uma preta dos brancos...” (CONDÉ, 2002, p. 113).

Por fim, a narrativa de *mabo* Sandrine que inicia seu relato contando que nasceu no mesmo mês em que anunciaram a abolição da escravatura.

Eu nasci no mês que anunciaram a abolição da escravatura. Precisamente naquele mês. Fazia semanas que se cochichava a notícia nos campos, nos engenhos, no rio, quando as mulheres iam lavar a roupa, ou nas cabanas quando ellas debulhavam o milho. Porém os mais velhos da plantação, que já tinham escutado essa história, sacudiam a cabeça. Eles se lembravam do que aconteceu com aqueles que tinham acreditado que eram iguais aos outros homens. Um belo dia, esquadras tinham atracado em todos os portos do país, depois os soldados de Bonaparte enforcaram a rodo os negros e os mulatos em tudo quanto era galho que podia aguentar com eles. Aqueles que não eram enforcados, tinham o corpo simplesmente atravessado por lanças e eram deixados com as tripas à mostra, apodrecendo nos canaviais. Por isso, eles nos aconselharam a ficarmos quietos e continuar como se nada tivesse acontecido (CONDÉ, 2002, p. 192).

Ela reflete não apenas sobre a imperativa da herança da escravidão, mas também sobre a condição de ser mulher que lhe impediu de juntar-se aos rebeldes: “Por que também é preciso que eu seja mulher? [...] se eu fosse homem teria me erguido e seguido os socialistas. Diziam que eles punham fogo nos canaviais” (CONDÉ, 2002, p. 194).

Os relatos dessas três personagens de *Corações Migrantes* – Irmine, *mabo* Julie e *mabo* Sandrine – costuram-se a outros tantos relatos que conferem forma e enredo à história da protagonista Kathy e seu conturbado romance com Razyé. Marcada pela mestiçagem, em Kathy parecem conviver uma natureza instintiva, passional e “selvagem” que a conecta com Razyé desde a infância e, por outra parte, o imperativo social, a adequação aos interesses da família e a vida in-sossa que leva com o marido branco e bekê.

Considerações finais

O que percebemos nessas reescritas e ressignificações são os deslocamentos em direção ao Sul. Em *Capitu conta Capitu* há o deslocamento do gênero através da autonomia feminina em seu papel social, a qual ganha voz e possui liberdade para ser uma personagem complexa que não representa a máxima de “bela, recatada e do lar”, e sim uma mulher que é racional, forte e livre, e que apesar da pouca formação é curiosa; é na reescrita de Adísia Sá que personalidade multifacetada de Capitolina de Pádua é expressada, retirando-lhe a mordaza e permitindo que a mulher pudesse contar sua história.

Em *Corações Migrantes*, com o deslocamento histórico e geográfico, o clichê do amor proibido é mergulhado na condição local e nas marcas ardentes da colonialidade. O deslocamento em direção ao Sul mantém-se no eixo do olhar da mulher que estrutura *O morro dos ventos uivantes* e dirige-se à explicitação do racismo que estrutura sociedades marcadas pela colonialidade, à explicitação da condição de migrância que carregam as culturas do continente, em especial das Antilhas, e à explicitação da imbricação entre a história coletiva e a formação das identidades individuais.

Como sugere Cosson, “no exercício da literatura podemos ser outros, podemos viver como os outros, podemos romper os limites do tempo e do espaço de nossa experiência e, ainda assim, sermos nós mesmos” (2006, p. 17). As reescritas e ressignificações levadas a cabo

por Adísia Sá e por Maryse Condé intervêm, através do próprio caráter ficcional e literário, no que Jacques Rancière denomina a “partilha do sensível”. Interferem no regime do sensível ao abrir derivações, ao enfatizar o que antes poderia não ser tão visível e, com isso, insistem que há outras formas de narrar a história, iluminando matices escanteados, propondo outras articulações e ressignificando, também, o presente e aqueles que experimentam suas leituras.

Referências

- ANZALDÚA, Gloria. La consciencia mestiza / Rumo à uma nova consciência. *Estudos Feministas*, n. 13, v.3, Florianópolis, 2005.
- BALLESTRÍN, Luciana. Feminismos subalternos. *Revista de estudos feministas*. n. 25, v.3. set.-dez. 2017.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2006.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- COSSON, R. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2006.
- COUTINHO, Eduardo. O novo comparatismo e o contexto latino-americano. *Alea*, v.18, Rio de Janeiro, 2016.
- GROSFOGUEL, Ramón. Para Descolonizar os Estudos de Economia Política e os Estudos Pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009.
- HALL, S. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- LUGONES, María. Colonialidad y género. *Tabula Rasa*. Bogotá - Colombia, No.9: 73-101, julho-diciembre, 2008.
- MOHANTY, Chandra. Bajo los ojos de occidente: academia feminista y discursos coloniales. In: SUÁREZ NAVAZ, Liliana; HERNÁNDEZ, Aída (Ed.): *Descolonizando el Feminismo: Teorías y Prácticas desde los Márgenes*, ed. Cátedra, Madrid, 2008.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América

- Latina. In: LANDER, Edgardo. *A colonialidade do saber, eurocentrismo e Ciências Sociais*. Buenos Aires, Clacso, 2005. p. 107-130.
- SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009.
- WOLFF, R. *Maryse Condé*. Bomb Magazine, nº 68, Summer, 1999. Disponível em: <https://bombmagazine.org/articles/maryse-cond%C3%A9/>. Último acesso em 03 nov. 2021.

Escrita como condição de vida em *Desabrigo*, de Antônio FragaAnalia Bicalho Vencioneck (UFRJ)¹

Neste texto apresentarei algumas questões concernentes à obra *Desabrigo*, de Antônio Fraga; buscarei delinear brevemente os primeiros contornos da minha pesquisa de dissertação, na qual procuro, a princípio, escrever uma leitura da obra de modo a espelhar a própria obra, propondo questões que emergem dela. Tomo como pressuposto o fato de que algo precede – ou que coexiste com – a obra e que está na obra: a inscrição autoral, seu contexto, aquilo sobre o que ela comunica e como comunica.

Desabrigo é a “grande obra” de Antônio Fraga, por meio da qual ele se tornou relativamente conhecido no meio literário da época. A *quasi* novela, escrita em apenas quatro dias, em 1942, foi lançada posteriormente, em 1945, de forma relativamente autônoma, pelo selo da Editora Macunaíma, no Rio de Janeiro. A narrativa, escrita em gíria e abolindo quase que completamente as pontuações, se passa na antiga região do Mangue (onde hoje temos a Cidade Nova), apresentando personagens que transitam entre o bordel de margô e o “bar e café flor do estácio”; focaliza a vida das personagens desabrigo, co-brinha, evêmero, miquimba, durvalina, margô, anatole, entre outras. Nenhuma dessas personagens são grafadas com iniciais maiúsculas no texto – de fato, nada é – de modo a assegurar a horizontalidade da (des-)importância de todas as coisas. Evêmero é, a princípio, nosso narrador: a princípio porque o narrador se metamorfoseia ao longo do texto. Esse narrador-personagem é um poeta vagabundo, como ele mesmo se situa e situa a questão em torno da distinção entre vagabundos e malandros. A obra apresenta uma divisão em três partes, sendo que cada uma representa uma “esfera vital”² dentro da narrativa, as dimensões da realidade: Primeiro *Round*, que se refere a “luta”, a alma da rua; Segundo Tempo, a “jogo” e “lazer”, o corpo na cidade; e Terceiro Ato, por fim, a “cena”, “farsa”, o espírito da novela.

1. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
2. Tomo de empréstimo o conceito de “círculo vital”, proposto por Erich Auerbach em *Mimesis* (1971), referindo-se ao mundo da experiência social incorporada na realidade literária; sua reverberação social.

Cada parte apresenta capítulos curtos e quase anedóticos, constituídos de passagens, citações e digressões personativas. Por abordar na linguagem literária a linguagem marginal de modo inédito, *Desabrigado* é considerada uma expoente do que se convencionou nomear “literatura marginal”.

De onde vem a necessidade de atribuir a alcunha de “marginal” a determinado texto literário? Quais as características ou condições que circunscrevem a obra essa categoria? E, ainda, até que ponto essa categoria dá conta de abarcar a ampla gama de obras ditas marginais? No caso em questão, texto e autor foram relegados a um lugar muito singular dentro do circuito marginal: sempre à margem, mesmo que tenham obtido algum destaque à época da publicação, e posteriormente a obra tenha recebido boas críticas. Estamos diante da margem do cânone, mas também de uma espécie de “cânone da margem”. Trata-se de um texto que teve uma boa recepção, mesmo que tímida: repercutiu em seções e notas dos jornais da época, dando a Fraga acesso a alguns círculos literários importantes da época, mesmo que brevemente. No entanto, as condições mercadológicas impostas aos autores marginais muitas vezes os afastam da cena literária: lentamente obliterados, autor e obra saem do “centro” dos acontecimentos, retornando eventualmente ao circuito quando ocorre alguma reedição.

Cada leitura é um evento de atualização de um texto em um dado momento e em um dado local, como afirma Seligmann-Silva (1998). Tentarei situar algumas questões inerentes à obra, como o papel do intelectual na difusão da vida marginal, e de que forma isso imbrica a questão do marginal intelectual, o poeta, como mediador e porta voz das margens, e o espaço narrativo que retoma o espaço real em vias de mudança. Em que medida texto e contexto se determinam mutuamente?

O intelectual marginal

O intelectual marginal é aquele que estabelece um elo inicial entre a transgressão social e a cultura letrada. Há, nesse sentido, um espelhamento interessante entre autor e narrador no caso de *Desabrigado*. Convém, aqui, situarmos a condição desse narrador tendo em vista

também a perspectiva de Maria Célia Barbosa Reis da Silva (2011), que o compreende como um alter ego.

Para Andrea Saad Hossne (2002) a questão da linguagem empregada no texto está em função da realidade para a qual se pretende dar forma, o que equivale a dizer que a linguagem empregada constitui a própria realidade. A própria discussão em torno da língua e da linguagem, proposta pelo narrador, expressa sua intenção meta-narrativa, tornando a própria questão em literatura. Na seguinte passagem do texto, em que evêmero dirige-se ao seu amigo anatole, apelidado de anatole frango: “– Vocês beletristas são gozadíssimos! Olham tudo na vida como motivo pra um conto Não suportam o ambiente como é mesmo o palavrão antinatural em que vivem essas criaturas e querem encarcerá-los num mundo de papel”. A figura de anatole é metonímica neste caso: os “anatoles frangos” – referência a Anatole France, escritor francês, seriam os “beletristas”, intelectuais acadêmicos, que aparecem por vez ou outra nos ambientes marginalizados para, depois, impor a distância da diferença de classes, tendo em vista que estão vinculados às classes dominantes. O marginal intelectual é esse mediador entre a classe dos anatoles e a dos malandros, possuindo maior afinidade com os últimos, mas sem distanciar-se completamente do universo conservador e elitista das letras. De certo modo, evêmero também busca “aprisionar” as criaturas do Manguê no seu mundo do papel ao escrever sobre elas, mas crê que sua missão é mais legítima porque tem como objetivo fazer uma mediação entre a cultura marginal e a cultura letrada.

Sobre o nome desse narrador-personagem (que pode ser também personagem-narrador ou pseudônimo, por não possuir posicionamento definido), críticos como Silva (2011) e Antônio Callado (1995) apontam para o fato de que o evêmero da narrativa faz alusão ao seu homônimo, um filósofo grego helenístico, conhecido, dentre muitos motivos, por ter preservado a identidade dos deuses gregos ao associá-los a seres humanos divinizados. O evemerismo é entendido como uma forma de preservação da identidade dos deuses. “Evêmero” expressa também uma relação sonora com a palavra “efêmero”, condição desse narrador que sabe de sua transitoriedade e, ao mesmo tempo, de seu dever em preservar, de alguma forma, a memória das figuras do Manguê.

Espaço narrativo

A ideia de espaço, tanto espaço ficcional quanto espaço real, seu correlato concreto, articula-se com a questão da marginalidade porque o Mangue era, por si só, nessa época, o mais conhecido reduto da contravenção carioca. A narração de *Desabrigo* passa por um narrador que fala de um lugar em vias de mudança, de “desaparecimento” – não apenas ficcional, como se atesta no próprio desenvolvimento da narrativa, mas, também, real, devido a implementação das reformas urbanas higienistas de Vargas, que modificaram profundamente a paisagem e a vida dos moradores.

A possibilidade do intelectual marginal de transitar por esse espaço e de possuir também acesso às letras é o que permite esse olhar autêntico sobre a experiência vivida ali. Nesse espaço, “círculo vital” da narrativa, nos deparamos também com a temática do eterno retorno, personificada na figura de cobrinha, personagem que, em determinado momento da narrativa, começa a devorar a si mesmo por fome – “pra se conservá”, como explica o personagem verbo, de aparição única, ao final da narrativa; nisso, nos remete à figura do *ou-roboros*, a serpente que devora a própria cauda, que representa a finitude e infinitude de todas as coisas. A imagem cíclica ou espiralar reflete em muito a estrutura da novela, que começa e termina com a mesma frase, em um processo de *mise-en-abyme*, onde a estrutura textual recai sobre si mesma, interrompendo a continuidade e continuando a si mesma, paradoxalmente.

A noção de estrutura como “cárcere” se dá aqui nesse sentido: a urbanização enquanto processo vertical, que recai sobre os sujeitos marginalizados em forma de violência policial e encurrala os indivíduos. Mas o cárcere, bem mais que condição final para a experiência de delinquência, é a condição de autoconservação da narrativa. Fraga explora o universo da contravenção e da prostituição sem, no entanto, recair na abordagem dos seus aspectos mais graves ou sombrios. A aposta é outro tema que caracteriza o meio de subsistência de determinadas personagens: a sobrevivência se torna jogo, o jogo se torna sobrevivência, em uma relação de interdependência. E diante desse imaginário do Mangue surge a possibilidade de “traçar, mesmo com contornos difusos, a cartografia afetiva filtrada pelas subjetividades, para além do documental” (GOMES, 2016, p. 164). A citação refere-se ao *Santeiro do Mangue*, de Oswald de Andrade, obra analisada por

Gomes, mas tomo sua leitura de empréstimo para abordar a caracterização do Manguê em *Desabrigo*.

Testemunho

O termo “testemunho” foi largamente utilizado no século XX ao caracterizar, especificamente, relatos de sobreviventes de catástrofes, especialmente das duas grandes guerras; o gênero “literatura de testemunho” foi vinculado a essas narrativas de sobrevivência. Márcio Seligmann-Silva (2009) retoma as acepções desse termo, juntamente com a ideia de “confissão”, tanto no âmbito jurídico, objetivo (*terstis*) quanto confessional, subjetivo (*superstes*), de modo a compreender como a objetividade e a subjetividade se relacionam e se misturam nesse ato em que o “dentro volta-se para fora”, em que o “escondido, o esquecido, vem à tona” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 132). Partindo da observação do testemunho ao longo da história, Seligmann-Silva propõe uma leitura de *Grande Sertão: Veredas* a partir de seus traços confessionais (ato de linguagem) e testemunhais (*terstis* e *superstes*), colocando como possibilidade uma leitura do “teor testemunhal” da obra literária por meio das marcas discursivas, e de observá-la como uma “performance da memória no ato de recordação” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 132). *Desabrigo* foi escrita em 1942 e lançada em 1945; nesse período, o Brasil assistia à Segunda Guerra Mundial relativamente ileso. No entanto, a violência interna, a higienização capitalista, se impõe aos menos favorecidos economicamente.

O último capítulo, intitulado “O eterno retorno” inicia-se com a seguinte passagem: “evêmero andando pelas ruas do manguê (agora o manguê acabou) andando pelos escuros da lapa (a lapa acabou) passando pela praça onze (praça onze acabou) procurando os irmãos dele” (FRAGA, 1995, p. 67), ao passo de que é respondido pela voz intitulada verbo, que o alerta sobre a prisão de seus companheiros. Como resposta à violência contra os seus, decide “metralhar” na “remin-ton”, sua máquina de escrever, dando início ao que seria o texto de abertura da narrativa de *Desabrigo*. A máquina de escrever se torna a “arma” de evêmero. Na imaginação da personagem, temos metralhadoras, mas a sua ação verdadeira é a escrita da novela (à qual pertence), momento de criação e recriação da (própria) história. A revelação que se dá nesse capítulo é a autoria de evêmero, e que sua

escrita se dá em busca de “evemerizar” seus companheiros em extinção. Pode-se dizer que a novela, nesse momento, revela-se “o teatro de suas memórias” (retomo a leitura de Seligmann-Silva sobre Rio-baldo em *Grande Sertão: Veredas*), o terceiro ato que retoma o início do Primeiro Round.

Não estamos diante de uma narrativa que pretende fazer-se testemunho, ou que carregue explicitamente marcas de autoria. O teor testemunhal dessa obra é uma inferência concedida pelo texto do fim ao início. Há uma experiência de violência como criação literária, manifestada tanto no corpo dessas personagens – como no caso de desabrigo, que durante uma briga de bar leva uma navalhada de cobrinha, “abrindo larga avenida” em seu rosto – como também no cânone linguístico e literário (DEALTRY, 2009), porque insere no universo das letras a gíria dos malandros marginais cariocas, essa linguagem auto-protetora, que corresponde a “toda forma de linguagem chula, de calão, de barbarismos e de sujeira em que, desgraçadamente, sempre foi fértil o linguajar do povo” (FRAGA, 1995, p. 22), diz Campos de Carvalho, citado pelo narrador no primeiro dos capítulos intitulados “ponto de vista”. No segundo “ponto de vista”, o narrador cita o próprio evêmero, que diz “não sei onde nem quando”, que vai “escrever ele todo em gíria pra arrelhar um porrilhão de gente Os anatoles vão me esculhambar Mas se me der na telha usar a ausência de pontuação ou [...] gastar a sintaxe avacalhada que dá gosto do nosso povo [...]” (FRAGA, 1995, 24). O próprio registro da gíria pode ser compreendido como de valor testemunhal, dentro do espectro do teor testemunhal, quando o relacionamos à discussão ética em torno da língua e da classe social levantada no texto.

A marginalidade como identidade

Castro Rocha, em seu ensaio “A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: dialética da marginalidade” (2007) afirma que a tradição de ensaios escritos sobre a formação da sociedade brasileira é baseada em uma estrutura paradoxal. Essa identidade paradoxal resulta em uma identidade sempre incompleta: o Brasil “é” a partir de uma ausência, falta, fracasso; uma experiência colonizadora que não deu “certo”, que gerou desigualdades, ao mesmo tempo em que vende a ideia de que a colonização se deu de modo “amistoso”, miscigenado

entre as partes. Nesse sentido, teríamos como herança uma identidade híbrida, mas também contraditória.

O movimento sempre foi feito em direção a apaziguar, pacificar a contradição e a divergência de classes sociais por meio de uma política intermediadora ideologicamente, mas paradoxalmente exercida por meio da violência arbitrária contra as camadas sociais mais pobres, e dentro das camadas mais pobres por meio das microrrelações de poder. O autor estabelece uma analogia com “Dialética da Malandragem” e cunha o termo “dialética da marginalidade”. Essa última se estabelece no princípio das desigualdades sociais por meio do confronto direto: em vez da conciliação e do ocultamento, age por meio da exposição da violência; ou seja, de sua exacerbação.

Há uma diferença perceptível no que se refere à concepção do que seja a autoria marginal nos últimos vinte anos, mudança iniciada com o lançamento de *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, em 1997, e com o manifesto “Terrorismo Literário”, de Ferréz, visando o fortalecimento da voz marginal na cena literária. A emergência autoral muda substancialmente o entendimento do público letrado sobre a concepção de marginalidade, e muda também o cenário hegemônico (PATROCÍNIO, 2010). Na passagem inicial do manifesto, Ferréz anuncia:

(...) agora a gente fala, agora a gente canta, e na moral agora a gente escreve. Quem inventou o barato não separou entre literatura boa/feita com caneta de ouro e literatura ruim/escrita com carvão, a regra é só uma, mostrar as caras. Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto. (FERRÉZ, 2005, p. 9).

A questão da autoria e da autoridade toma uma forma diferente não apenas no Brasil, mas em contexto global, com a ascensão econômica dos países ditos subdesenvolvidos e com o sistemático letramento das classes mais pobres e marginalizadas; essa mudança de paradigma coloca em cena vozes até então relegadas à representação de terceiros, à percepção colonizadora e letrada. No caso de Antônio Fraga, autor e “personagem de si mesmo”, citando expressão de Reis que dá título à biografia de Fraga (2008), temos uma exceção à regra: foi educado nas letras, mas escreveu de dentro da vida marginal, sobre a vida marginal. Muitas das diferenças, que carrega em sua biografia, encontramos diluídas nas personagens que compõem *Desabrigo*.

É necessário compreender essa primeira “linhagem” da literatura marginal a partir de um outro cenário cultural. A marginalidade literária aqui, antes da emergência das pautas identitárias, assume sua identidade não necessariamente pela experiência, mas pela metamorfose identitária, espelhando uma linguagem de “deboche, crítica destrutiva, niilismo, violência, loucura, pornografia, ateísmo, demonismo, etc.” (MOISÉS, 2017). É, antes, uma escrita colada a uma atitude de contestação, geralmente condenada ao “escuro galpão” da crítica. *Desabrigo* resistiu bem ao tempo, de um modo que muitas obras canônicas não conseguiram. Fraga é um dos expoentes do “modernismo carioca” sem, no entanto, ter crescido na cena literária tradicional – o que pode ser lido, sob um olhar romântico, como a resistência do escritor marginal em participar da comunhão mercadológica.

Alfredo Bosi faz um levantamento a respeito dos sentidos da palavra “resistência” em relação à literatura, sendo um termo originalmente relacionado ao campo da ética. Na literatura, o termo pode assumir duas acepções distintas; por isso ele situa a necessidade em “compreender a distinção entre resistência como tema da narrativa e resistência como processo constitutivo de uma cena escrita” (BOSI, 2002, p. 125). Em uma passagem de *Desabrigo*, o personagem de evêmero, após tomar muitas batidinhas com seus companheiros de bar, começa a articular:

Sou poeta por ser vagabundo ou vagabundo por ser poeta? [...] Do ponto de vista ético todo poeta é vagabundo e do ponto de vista estético todo vagabundo é poeta [...] Ora se entre poetas e vagabundos a diferença é milimínima não acontece o mesmo entre vagabundos e malandros O primeiro é sempre um idealista e portanto individualista e enquanto que o segundo é pragmatista e é povo (FRAGA, 1995, p. 48).

Evêmero é poeta e, portanto, um vagabundo (a diferença é “milimínima”), ao passo que seus companheiros, por necessidade e por gosto, são malandros; ambos habitam o mesmo céu “cor de café” e dividem copo no mesmo bar; o bar une, então, todos esses diferentes-semelhantes. A cada qual, cabe seu papel. Sobre essa passagem, Giovanna Dealtry (2009) levanta, ainda, uma outra questão em seu estudo sobre a figura do malandro na cena carioca, e retoma Bosi ao afirmar que o texto de Fraga responde a uma política capitalista e higienista de modo compromissado com as margens, sem, no entanto,

cair na armadilha de utilizar a resistência como tema. Por isso, a novela também se propõe como um ensaio estético, na medida em que os recortes de vozes, as constelações críticas, são trazidas para o texto de modo dialógico com a própria novela.

Os planos ético e estético dentro da obra se articulam de modo a tensionar a narrativa por meio de sua própria linguagem. Nas seções intituladas “pontos de vista”, temos uma disposição singular, calculada, de citações que formam uma constelação crítica, inseridas no corpo do texto na versão original. Na primeira parte da novela, as três citações são de língua portuguesa; na segunda, não há nenhuma citação; na terceira e última parte, estão mais três citações. Todas versam sobre arte e gramática, sobre a predominância da vida e da obra de arte sobre a gramática e todo comportamento padrão. É possível dizer que a inserção de citações em sua versão original, a experimentação da linguagem com o uso de gírias, são recursos que o narrador-autor utiliza para confrontar o leitor com a impossibilidade de tradução, e porque traduzem a autenticidade e predominância da experiência; possivelmente, por isso, as citações mencionadas estão na terceira seção intitulada “terceiro ato” – que equivale ao “espírito” da cena.

Nessa parte, uma das citações apresentadas no “ponto de vista”, a de Pirandello, escritor e dramaturgo italiano, ressoa na novela não apenas em forma de citação, mas reflete na própria composição personativa. Em *Seis personagens em busca de um autor* temos personagens de uma família que procuram um teatrólogo para contratá-las, mesmo que não saibam atuar. Uma relação similar pode ser percebida entre as personagens cobrinha, desabrigo, evêmero e, posteriormente, verbo; as três (e meia) são o tripé narrativo, a “divina trindade”, três e meio um, que têm em evêmero o seu autor. Não só dessa hidra que a narrativa é constituída, mas também de todas as outras personagens, todas elas figurando numa obra que trata de suspender-las no tempo da ficção.

Pirandello viveu paralelamente à derrocada do naturalismo na literatura, o que o levou a amadurecer em sua obra a problemática da estereotipação naturalista das figuras sociais marginalizadas, e esse modo de proceder pode ser compreendido também em *Desabrigo*. Na peça, o personagem do diretor diz: “O senhor, que representa o seu papel, é, voluntariamente, o fantoche de si mesmo” (PIRANDELLO, 1997): o fantoche de si mesmo e de um outro, o seu criador. No texto

“A personagem do romance”, Antonio Candido (1968) fala da noção de “verdade plural” (*noi*) a respeito de Pirandello; a expressão sugere a concepção de fragmentação da personagem, tendo em vista a proposição do autor a respeito da criação de uma “máscara” interpretativa para o personagem cômico, referente também à mutabilidade da representação do “eu”. A consciência da mutabilidade das identidades estaria relacionada ao “sentimento do contrário” que a obra humorística deveria suscitar.

O humor e o absurdismo, enquanto recursos inerentes à condição de escrita desse autor e desse narrador, podem ser lidos como uma reminiscência kafkiana. É o próprio Fraga quem diz: “Eu sou um Kafka carioca, levo tudo no riso”. A menção a Kafka, autor de *A Metamorfose* – obra lançada no ano de nascimento de Fraga – permite traçar um paralelo ao que Deleuze e Guattari (1977) vieram a conceituar como “literatura menor”³. Na literatura menor, “tudo é político”, e quando falamos de literatura marginal, o próprio gesto autoral deve ser tomado como um gesto político, inseparável de seu contexto de produção, enunciando uma condição coletiva. Mas o “Kafka carioca” joga com instrumentos diferentes daqueles utilizados pelo original, utilizando os recursos de um modernista situado à margem da periferia global.

A respeito da recepção dessa “obra menor” na crítica jornalística da época, Pizarro Drummond, em um texto publicado na revista *Leitura*, edição de 1948, cita Antônio Fraga (que, à época, era conhecido exclusivamente por meio de *Desabrigo*) como seu referencial brasileiro para o “imediatismo”, que seria uma concepção de vida orientada por uma “versão anarquista do surrealismo”, em que toda ação é voltada para o momento presente, para a qual todo “o fim é o começo”. Sobre o *modus operandi* imediatista, Pizarro Drummond diz:

Um escritor ou um poeta não esperarão pacientemente a saída das revistas ou dos suplementos literários para publicar um trabalho. Fã-lo-ão circular da maneira possível, pregá-lo-ão nas paredes, nos postes, em via pública. Aí está, a bem dizer, a positivação de um anarquismo

3. Uma literatura menor é aquela que uma minoria escreve em uma língua maior, fruto de uma “desterritorialização da língua, ramificação do individual no imediato-político, agenciamento coletivo da enunciação” (DELEUZE, 1977, 28). O caso de Kafka para Deleuze e Guattari é exemplar, enquanto austríaco escrevendo em língua alemã.

sadio que resolve os problemas da ordem-obstáculo com dois mil e duzentos requisitos para não fazer nada. (DRUMMOND, 1948, p. 43).

A passagem capta bem o espírito da época: remete à condição de publicação da novela, tendo em vista que a Editora Macunaíma, de curta duração, por meio da qual Fraga publica *Desabrigo*, foi um esforço independente de Fraga e mais dois amigos para lançar obras locais. O Mangue, como era conhecido, pode ter dado lugar a uma nova paisagem, mas a vida noturna, seus malandros e seus poetas, suas prostitutas e seus anatoles, foram metamorfoseados e conservados. No eterno retorno narrativo, o malandro retorna à cena, como diz Dealtry (2009). Muito dela permanece como é, tal qual a tradição marginal: resiste por outros meios, ou em outros lugares; resistiu, certamente; fragmentando-se pela cidade, “evemerada” pela ficção.

Referências

- BOSI, Alfredo. *Literatura e Resistência*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2002.
- CANDIDO, A. et. al. *A personagem de ficção*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.
- DEALTRY, Giovanna F. *No fio da navalha: malandragem na literatura e no samba*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DRUMMOND, Pizarro. Os Imediatistas. *Leitura*, Rio de Janeiro, edição 00051, dez. 1948. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=115509&pasta=ano%20194&pesq=Imediatistas&pagfis=5289>. Acesso em: 25 ago 2021.
- FARIA, A. et. al. (orgs). *Modos da Margem: figuração da marginalidade na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015.
- FERRÉZ. Manifesto de abertura: literatura marginal Terrorismo Literário. In: FERRÉZ. (Org.). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro, 2005.
- FRAGA, Antônio. *Desabrigo*. 2. tiragem. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, 1995.
- HOSSNE, A. S. À margem: notas sobre *Desabrigo* de Antônio Fraga. *Literatura e sociedade*, v. 7, n. 6, p. 128-146, 2002. Disponível em:

- <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.voi6p128-146>. Acesso em: 19 mai 2021.
- MOISÉS, Carlos Felipe. Um autor marginal que incomoda. In: CARVALHO, Campos de. *A Lua vem da Ásia*. 5. ed. Rio de Janeiro: Autêntica, 2016.
- PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Escritos à margem: a presença de escritores de periferia na cena literária contemporânea*. 2010. Tese de Doutorado em Letras – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.17771/PUCRio.acad.16720>. Acesso em: 18 ago 2021.
- PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens à procura de um autor*. São Paulo: Abril Cultural, 1997.
- SILVA, Maria Célia Barbosa Reis. *Antônio Fraga: personagem de si mesmo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- ROCHA, João César de Castro. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: dialética da marginalidade. *Revista Letras – UFSM*, v. 32, p. 23-70, 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11909/7330>. Acesso em: 15 ago 2021.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Grande Sertão: Veredas como gesto testemunhal e confessional. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 11, n. 1, 130-147, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2009000100011>. Acesso em: 20 jul 2021.

Metamorfoses de Luiza Neto Jorge: infinitas invenções poéticas

Carolina Alves Ferreira de Abreu (UFAM)¹

Introdução: breves palavras

Ao propor um estudo acerca da poética de Luiza Neto Jorge, poetisa portuguesa, é interessante que se delimitem as temáticas abrangentes em sua poesia: infinitas invenções, que em tal perspectiva, ressalta a significância da escritora durante o século XX perante a literatura portuguesa escrita por mulheres. Junto à Fíama Hasse e à Maria Teresa Horta, Luiza consolidou um arcabouço poético importantíssimo no cenário caótico de um Portugal massificado pelas forças ditatoriais. Delimitar sua poesia não é tarefa fácil, porém é importante para que se possa conhecer cada fragmento de uma poesia multifacetária.

O corpo é um aspecto temático sempre evidenciado na obra de Luiza, e daí a importância, neste artigo, de pensá-lo como um objeto transcorrido por fatores históricos e sociais diante de um ambiente que, por uma perspectiva, é politicamente ordenado e observado sob a hierarquia de gênero, tendo como padrão a imagem do corpo masculino, e que, de outro lado, mostra as maneiras de resistência da mulher àqueles fatores. Horácio Costa (2010) discorre: “Necessito dizer que estas linhas são escritas em boa-fé e que sei estar apenas à superfície dos sentidos da produção de uma das mais irredutíveis poetisas da língua poética portuguesa das últimas décadas?” (COSTA, 2010, p.54). Decerto que sim, já que sua importância na poesia é contestar todo um cenário sob a qual sua obra esteve inserida, cuja tessitura poética faz-se em excessivo cuidado com a elaboração da linguagem, que tinha como objetivo repensar e criticar os discursos ditatoriais vivenciados pelos artistas em Portugal.

Na poesia portuguesa, sobretudo no que se refere à Poesia 61, havia a visão perante a perspectiva formal como um local de poder contra o autoritarismo, no qual Pedro Serra (2010) salienta a respeito: “pela mão dos poetas, a língua portuguesa na década de 1960 é levada a

1. Mestra em Estudos Literários (UFAM), Professora de Língua Portuguesa e de Literatura do Ensino Básico da Rede Federal.

um grau de tensão quase invivível. Um amplo e variado conjunto de dispositivos de intensidade que iluminavam obscuramente uma realidade intratável” (SERRA, 2010, p.117).

A teórica Donna Wilshire (1997) traz à tona a importância sobre a reflexão do corpo enquanto elemento de “re-imaginação do conhecimento” (WILSHIRE, 1997, p.101), no qual denuncia não somente o rebaixamento do corpo perante o dualismo presente na humanidade alma/corpo, como ainda pretende romper com o parâmetro epistemológico. Reflexiva acerca da ideia danosa de ter de falar sobre “os dualismos hierárquicos” (1997, p.102), discorre sobre a uma espécie de re-imaginação do conhecimento tradicional, baseado na Mente e na Razão, diante da revisitação do mito, da imagem e do corpo da mulher. Conforme salienta a teórica:

O que se segue é uma crítica à teoria ocidental tradicional do Conhecimento em um esquema para revisar esse modelo excludente ou apolíneo, transformando-o num modelo de campo ou matriz, que acolhe e respeita todas as formas de cognição humana, mesmo aquelas primordiais do saber de nossos ancestrais criadores do Mito, que considero essenciais para adquirir um amplo patrimônio de conhecimento. (WILSHIRE, 1997, p.101)

Wilshire (1997) reassume os saberes sobre o corpo, outrora marginalizados, sob a perspectiva dos elementos atrelados à natureza, e o difere, na história da humanidade, do Conhecimento, mediante o Mito (ambas as grafias em letra maiúscula, como sugere a autora), levando tais saberes à realidade feminina como ressignificação da condição feminina.

Michelle Perrot (2003), de outro modo, debate a respeito dos silêncios carregados pelos corpos, no qual se pode refletir a literatura produzida por mulheres e com temática sobre a condição feminina, definida, no presente texto, por meio do corpo. Ao pensar a maneira como a mulher tem sido subjugada na história, é necessário situar este silêncio. Ele pesa, primeiramente, sobre o corpo, confinando-o à função da reprodutividade. Em outra perspectiva: “é onipresente: no discurso dos poetas, dos médicos ou dos políticos; em imagens de toda natureza – quadros, esculturas, cartazes – que povoam nossas cidades” (2003, p.13). Nesse viés, o corpo feminino ampara-se como corpo exposto, “objeto do olhar e do desejo” (2003, p.13), porém se mantém silente; não são as mulheres quem falam sobre este, nem mesmo

dizem algo a respeito. A teórica conceitua a isto de feminilidade: “O pudor que encobre seus membros ou lhes cerra os lábios” (2013, p.13).

Elizabeth Grosz (2000) sugere outro ponto: a reconfiguração dos corpos, termo cunhado pela teórica, é a procura por ressignificações a respeito do corpo diante de todo um sistema epistemológico que censura a mulher. Descortinar a dominação e os modos pelos quais a mulher no mundo ocidental sofreu repressões é também alargar ideais provenientes da sua vivência enquanto sujeito, como ainda abdicar de representações impostas pelo sistema patriarcal.

É nesse direção que se pretende compreender como a poética do corpo na obra de Luiza Neto Jorge surge, visto que o corpo é insurrecto, como ela bem ponderou, resultando em um agente, no qual se estabelece de forma consciente e transformadora, e, na realidade mais específica aqui proposta, um corpo de mulher que resiste ao autoritarismo. Maria Odila da Silva Dias (1994) aborda que “outras interpretações de identidades femininas somente virão à luz na medida em que experiências vividas em diferentes conjunturas do passado forem gradativamente documentadas” (DIAS, 1994, p.374). Ou seja, conhecer, para romper parâmetros milenares.

Quatro poemas de Luiza Neto Jorge e a intenção feminista

Com fins de compreender melhor a realidade da crítica literária de Luiza fundamentada em uma perspectiva feminista, delimitou-se quatro poemas intitulados “Deita-se como um objecto propagado ao mar”, “Objecto propagado ao mar”, “Metamorfose” e “Minibiografia”. Os três primeiros foram escritos entre a década de 60 a 70, nos quais podemos observar uma maior criticidade e potência nas palavras, já que a realidade vivenciada nesse período estava imbricada pela ditadura salazarista, e tal condição é indissociável da temática e da construção literária da escritora. O último, pode-se dizer que é um poema póstumo, já que foi publicado na *A lume*, livro publicado no ano da morte da poetisa, em 1989. Percebe-se um teor mais introspectivo, e até mesmo autobiográfico, mas não menos crítico em relação à condição da mulher portuguesa que experienciava uma realidade tão massificadora.

No Estado Novo de António Salazar, as mulheres viviam uma condição imposta, que ia de encontro aos ideais do sistema, no qual o

homem tinha era o provedor familiar e convivia assiduamente na esfera pública; a mulher, por sua vez, ambientava na estrutura privada e dentro dos arredores da casa, governando apenas os afazeres do lar e do cuidado com os filhos, fechando-se nessa realidade limitante. Dessa forma, as análises serão pensadas dentro de tal perspectiva, a fim de que se possa compreender o modo como tais temáticas abordadas a princípio são evidenciadas na poética de Luiza.

No poema “Deita-se como um objecto”, do grupo de poemas presente em “Os corpos vestidos”, da obra *Terra imóvel* (1964), a forma como é atribuída uma conduta para a mulher em relação ao homem, sua sombra, é notável, na qual esta se fundamenta em segundo plano, simples adereço:

Deita-se como um objecto
um metal fundido
entregue ao seu peso a si

Quando ele se ergue
debaixo do peito tem a sombra
enterrada lá vive a mulher
espaço
habituaado a fêmea

Vivendo imposta ao espelho
retocando os seios
como os sábios sabem
para sair em contacto com a sombra
num terror deixar-se em poucos lábios

(JORGE, 2001, p.63)

Se existe uma imagem que precede a imagem da mulher no poema, é decerto a do homem, pois é este que se deita “como um objecto”, definido como “um metal fundido”, como numa representação opressora e não um simples objeto de uso cotidiano. De outra maneira, ao se elevar, “enterrada lá vive a mulher”, tendo como âmbito a figura de fêmea, impassível, sujeita. “Vivendo imposta ao espelho”, reitera o imposta como um propósito ao seu comportamento social sistemático e padronizado a ela, “para sair em contacto com a sombra”, e para “num terror deixar-se em poucos lábios”, em silêncio, calada voz. Importante considerar como a sombra engendra-se como um elemento junto à mulher, como se esta pertencesse a sua

experiência enquanto mulher à margem de um homem em realidade opressora: por onde ela caminha há a sombra, oriunda do homem, que a segue.

O poema mostra toda uma condição social sobre a vivência da mulher portuguesa em meio ao século XX, como ainda as relações de poder presentes entre homem e mulher, ou seja, o poder de um sujeito em detrimento de outro. Nos versos “retocando os seios” e “deixar-se em poucos lábios”, o corpo é trazido à tona novamente: é compassivo, estando em harmonia com o que se espera dele, estes “corpos vestidos”, utilizando o título do grupo de poemas a que pertence.

Outro poema importante e que precisa ser comentado é “Objecto propagado ao mar”, também do mesmo grupo de poemas de “Os corpos vestidos”:

A mulher de areia
conduziu no vento
os grãos do corpo

rios a fazem e trazem

garfos a possuem
escorrem nos dentes
seus olhos de lâmpada

Mulher íntima
máquina mão detida
objecto propagado ao mar

(JORGE, 2001, p. 62)

Se no poema “Deita-se como um objecto” o objeto é “um metal fundido”, a figura masculina, no poema acima, este objeto, é algo inevitavelmente insignificante, usual: a mulher. Ao modificar a definição do objeto e relacionar, dessa vez, a tal perspectiva, é essencial discurrir sobre a representação do “objecto propagado ao mar”. O que há de corpo no poema são grãos, estilhaços, uma mulher de areia a transportar no vento tais elementos, como ainda o peso da sua vida declarada no começo do poema e entendida na fluidez da areia e nos resíduos de corpo.

Há, ainda, a forma como a mulher apresentada no poema é submetida, e até mesmo subordinada a tantas realidades, como se pode observar no seguinte verso: “garfos a possuem/ escorrem nos dentes”,

em uma concepção sexual, visto que o verso traz à tona a condição de cobiça e satisfação; no dia a dia, é percebida no começo uma adjetivação: “mulher de areia”. De outra maneira, “seus olhos de lâmpada”, é a única ênfase no poema a respeito do sujeito, do anseio e da esperança de algo que esta mulher viverá. Até a terceira estrofe existe uma concepção daquilo que o poema define como mulher de areia, e a maneira como este indivíduo é desenvolvido e também vivenciado, como ficou evidente por meio da imagem dos garfos a consumi-lo.

Na última estrofe, há outra definição: “Mulher íntima”, manifestando-se como uma mulher já definida, tecida, “máquina”, “mão de tida”, seja na referência do cotidiano do trabalho, ou pela experiência no mundo enquanto mulher. Desenvolvida e conduzida pelos rios, sua trajetória inclina-se a ser um “objecto propagado ao mar”.

Em outros moldes, o poema “Metamorfose” trata sobre questões fundamentadas em uma ideia que foge da androcêntrica. Mas mais que isso, o poema cria um sentimento de resignificação do itinerário da mulher na humanidade, em meio ao turbulento e sombrio século XX. António Ramos Rosa discorre a respeito:

Na intensa corrosão de tudo, na imensa ruína do mundo, que pode ser a poesia senão uma sublevação excessiva, violenta, irredutível? Só assim, sem mistificação nem mentira, ela poderá responder à opressão sistemática, à redução do espaço ou à sua inversão, à incoerência das perspectivas. (ROSA, 1987, p.130)

Que pode ser a poesia senão um corpo escrito e experienciado, corpo de mulher, diante de toda uma massificação na sua existência? Que pode a poesia senão retornar, conhecer um passado e um presente – tão obscuro – e resignificá-los? Maior que a resistência do corpo, seu embate, sua luta. É nestes moldes que “Metamorfose”, transcrito abaixo, faz pensar este corpo escrito experienciado, sobretudo, acerca da história de Luiza, da minha, e de tantas leitoras, enquanto mulheres:

Quando a mulher
se transformou cabra
marés anuíram
ao ciclo recente
das águas
ah

as bombas
 desceram em paraquedas
 antes dos homens

Esta é a revolta
 a metamorfose
 onde
 equinócios mecânicos
 abortam os filhos

Cabra só cabra
 espeta
 nas pernas dos pagens
 os cornos alucinantes
 como para ergueres dos mortos
 a necessidade da vida
 antes

A mulher se transformou cabra
 ritual de emigração
 em resposta à raiz
 constante das árvores
 ao grande silêncio
 empastado nas letras
 de imprensa

Foi quando a mulher
 se fez cabra
 no compasso de fúria
 contra a batuta
 dos chefes de orquestra
 que escorrem notas
 dos gritos da música

Fez-se cabra
 desatenta de origens
 cabra com fardo de cio
 no peso das tetas
 cabra bem cabra
 adoçando a fome
 na flor dos cardos

(Quando a cabra
 voltar mulher –
 – ressurreição)

(JORGE, 2001, p. 64)

Atenta-se à análise do poema começando pelo título: ser metamorfose implica toda mudança de forma, de estrutura, um se transformar, transmutar-se durante os ciclos de vida de alguns seres vivos. A própria estrutura do poema reitera o ciclo da mulher que se transforma em cabra, e possivelmente a de voltar a ser mulher, e quem sabe este ciclo se repita constantemente, deixando a conjunção “quando” no início e no fim do poema como uma marca na construção deste ciclo.

A mulher metamorfoseada no poema é remetida à simbologia da imagem da cabra, em que: “seu gosto pela liberdade, por uma liberdade feita de impulsos imprevisíveis” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.157) permeia todo o poema. Se esta mulher criou em sua existência a necessidade da mutação, é em cabra, com o significado atrelado ao condicionante liberdade e transgressão, que o emblema deste texto há de se tratar. Neste poema, serão retomadas as ideias de Wilshire (1997) acerca da re-imaginação dos conhecimentos, tendo como enfoque significações relacionadas ao feminino, o tabu, o oculto, a ignorância.

“Quando a mulher / se transformou cabra”, retomou, revisitou as formas pelas quais foi qualificada como dicotômica (corpo/mente) e inferior quanto a toda contrariedade à racionalidade. E se este conceito a determina, o objetivo é decerto retomar este conceito, outra taxaado como “ignorância” (WILSHIRE, 1997) e ressignificá-lo. Perceba o modo como o poema é escrito, como num ciclo (termo que, na tabela de palavras de Wilshire, significava tabu, ignorância), no qual “marés anuíram / ao ciclo recente / das águas”, estando em evidência a natureza, as mudanças, as evoluções, todas evidenciadas neste conceito; as águas como “ilimitadas e mortais, são o princípio e o fim de todas as coisas da terra” (CIRLOT, 2012, p.62), um novo estar no mundo.

Há metamorfose, há um corpo, elementos à margem do conhecimento vigente e masculino. O fato de estar se transmutando corresponde a uma revolta: “Esta é a revolta / a metamorfose”. A revolta a desestruturar as forças, o caos a se instalar, “onde / equinócios mecânicos / abortam os filhos”. Na estrofe seguinte o que se percebe é o movimento da cabra a espetar as pernas dos pagens (sic):

Cabra só cabra
espeta
nas pernas dos pagens

os cornos alucinantes
 como para ergueres dos mortos
 a necessidade da vida
 antes

Há o significado de pagens (sic) como os homens que prestavam serviço à nobreza, e sendo cuidadores das mulheres, no qual é notável o cercear da mobilidade, ou mesmo de liberdade que não detinham em ir e vir. Cabra, mas mulher, para a ordem estabelecida, “espeta / nas pernas dos pagens / os cornos alucinantes”, e novamente o enfrentamento, a luta no sentido simbólico e concreto no poema, pois o que há é – a necessidade da vida / antes”. E para terminar a estrofe:

A mulher se transformou cabra
 ritual de emigração
 em resposta à raiz
 constante das árvores
 ao grande silêncio
 empastado nas letras
 de imprensa

Novamente à tona no poema resquícios da natureza, do corpo. É repetido o fato de a mulher ter sido transformada em cabra e ter nesta metamorfose uma espécie de “ritual de emigração”. Mais uma vez a mutabilidade, evidenciada na perspectiva de Wilshire como o tabu, o feminino, instâncias, deste modo, à espreita. Nas duas estrofes seguintes repete-se a transformação: “no compasso da fúria / contra a batuta / dos chefes de orquestra”, o ciclo constante, agora, do enfrentamento com os chefes, marcados pelo gênero masculino. Perceba a forma como é cíclica e repetida a ênfase no formato metamorfose, esta animalização com a qual a mulher define-se neste poema, bem como pelo confronto, a revolta, a metamorfose.

Na penúltima estrofe, a figura da cabra mostra-se novamente fincada ao tabu: a sexualidade, “cabra com fardo de cio”, mas ainda há a árdua vida que se percebe em específicos vocábulos, como o peso, a fome, e a ênfase no verso “cabra bem cabra”, selando, assim, a crueza pela qual se estabelece a mulher cabra. A forma como supre a fome, “na flor dos cardos”, reitera e formata a possível ressurreição na próxima estrofe. Com a fome cessada, se é que se pode dizer que foi cessada, termina-se o ciclo de cabra: “Quando a cabra / voltar mulher – / – ressurreição.”

Compreende-se o processo do poema como um autoconhecimento da mulher que precisa reler-se, recondicionar-se diante de uma existência estruturalmente opressora, e não vê outra razão senão a de se animalizar, metamorfoseando-se. O ciclo em que esta se ambienta enquanto cabra é o ciclo que toda mulher acaba por fazer em algum momento da sua vida, ou a desconstrução, tão em voga, e voltando, como se numa ressurreição, pudesse concretamente dizer: agora sou eu, uma mulher. Se há ressurreição, há morte. E tal morte penso como uma reinvenção de si. Necessária.

“Minibiografia”, de outra forma, traz uma concepção acerca da mulher em outra realidade mais intimista, quem sabe Luiza falando de Luiza num tom autobiográfico, mas não menos crítica em relação à forma pela qual vivencia o ser mulher:

Não me quero com o tempo e nem com a moda
Olho como um deus para tudo de alto
Mas zás! Do motor corpo o mau ressalto
Me faz a todo o passo errar a coda.

Porque envelheço, adoço, esqueço,
Quanto a vida é gesto e amor é foda;
Diferente me concebo e só do avesso
O formato mulher se me acomoda.

E se a nave vier do fundo espaço
Cedo raptar-me, assassinar-me, cedo:
Logo me leve, subirei sem medo
À cena do mais árduo e do mais escasso.

Um poema deixo, ao retardador:
Meia palavra a bom entendedor.

(JORGE, 2001, p. 254)

O poema, pertencente à obra *A Lume*, de 1989, retoma uma perspectiva mais intimista, fator também mais evidenciado no decorrer da obra. O próprio ser lume, visto no poema com o mesmo nome da obra: “Olho-me nos olhos / do meu gêmeo/ (seus olhos nos meus/ ausentes) / e sempre vislumbro/ fixo e refulgente / um lume” (2001, p. 233). É um momento introspectivo, um encontro consigo mesma, uma obra póstuma, amadurecida. “Minibiografia”, nestes moldes, torna-se um poema a falar de uma mulher amadurecida, em uma obra

amadurecida, consciente do tempo e do espaço, marcado no título, no qual Luiza põe-se enquanto sujeito no seu texto.

A minibiografia referida no título é uma espécie de convite a compreendê-la sobretudo, enquanto mulher que não se reconhece dentro de padrões. Na afirmação de não querer pertencer à moda e sequer ao tempo subjaz um não pertencimento, a propósito, em que se verifica o teor insurrecto em suas obras. Nota-se que em “Do motor corpo o mau ressalto” o elemento corpo e sua funcionalidade no poema são entendidos como aquilo que a pertence, como “O formato mulher”, contrária, “do avesso”; a materialidade do corpo enquanto pessoa. O erro da coda, na seção que termina uma canção, no incessante dizer, ressaltar o mau, torna-se uma constante necessidade de ter com o poema o então “duelo agudíssimo”.

Na análise dos poemas foram empregados os fundamentos da crítica literária rompendo com a hegemonia do cânone literário, em que predomina a figura do homem e de obras de autoria de homens. Nos poemas de Luiza Neto Jorge, apresenta-se a escrita de uma autora mulher, na qual ela reinventa poeticamente a dominação a que a tem sido vitimada, e, assim, denuncia e rompe ou revela o desejo de ruptura dessa situação. A perspectiva evidenciada nos poemas constitui-se de uma maneira política de condicionar a escrita do poema como artifício de empoderamento, resistência, denúncia, todos tão evidentes nos versos da poetisa.

Considerações finais

A intenção de demonstrar no texto as maneiras pelas quais as teóricas feministas fundamentaram suas ideias em uma revisitação da história pauta-se principalmente no diálogo sobre a condição da mulher durante os tempos e dos atos de resistência, seja pela escrita ou outros moldes, no qual o corpo tem, em sua representação, ou a condição da mulher em realidade inferior, ou o empoderamento desta, ou seja, maneiras de desvinculo. Se é pelo corpo (da mulher) presente na obra de Luiza, que se procurou discorrer, é também por ele a experiência da escrita (da mulher) diante de um mundo em catástrofe, somatizado pelo autoritarismo presente na Europa. Corpos que se ampliam em sua temática estritamente feminista, são corpos, ainda, multifacetados, em busca de, singularizados na fuga de qualquer

pretensão em categorizar. Pergunta-se sobre a diversificada formação dos corpos; anatomias, cada pedaço seu harmonizando-se ou não, pertencente à existência de um mundo também a se multifacetar. A se digladiar? Em Luiza, uma intensidade que mescla aquilo que há também de sereno e empenhado: o trato com a arte, a doação na escrita que a define “insurrecta”.

Para fins de palavras, cita-se Fernando Cabral Martins (2001), no prefácio da obra completa *Poesia 1960 -1989*, sobre o artifício da escrita: “escrever é manifestar o movimento do mundo” (2001, p.13), daí a inconstância de ter que significar unicamente o poema, já que este é como o mundo, movimento, um ato “de deslocar o sentido, multiplicá-lo” (2001, p. 13), o toque da sua poética enquanto espécie de transgressão; além de “um duelo agudíssimo” presente em seus versos.

Referências

- COSTA, Horácio. Luiza Neto Jorge: o poema. In: ALVES, Ida. *Um corpo inenarrável e outras vozes – estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Niterói: Editora Eduff, 2010.
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Novas subjetividades na pesquisa histórica feminista: uma hermenêutica da diferença. *Revista Estudos Feministas*, v.2, n.2, 1994.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Centauro, 2012.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 26ª ed. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. *Cadernos Pagu*. Tradução de Cecilia Holtermann, n.14. Campinas, 2000.
- JORGE. Luiza Neto. *Poesia 1960 -1989*. Organização e prefácio de Fernando Cabral Martins, 2ª edição. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.
- MARTINS, Fernando Cabral. Prefácio. In: JORGE. Luiza Neto. *Poesia 1960 -1989*. Organização e prefácio de Fernando Cabral Martins, 2ª edição. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.
- PERROT, Michele. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda S. de; SOIHET, Rachel. (Org.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

- ROSA, António Ramos. *Incisões oblíquas*. Lisboa: Editora Caminho, 1987.
- SERRA, Pedro. Materiais em transe e estilo tardio em Luiza Neto Jorge. In: ALVES, Ida. *Um corpo inenarrável e outras vozes – estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Niterói: Editora Eduff, 2010.
- WILSHIRE, Donna. Os usos do mito, da imagem e do corpo da mulher na re-imaginação do conhecimento. In: JAGGAR, Alisson M.; BORDO, Susan R. *Gênero, Corpo, Conhecimento*. Tradução de Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Ventos, 1997.

Um Pretovelho no espaço periférico do Beco em Cora Coralina

Claudia Miranda S Moura Franco (UNESP/UNEMAT)¹

Henrique Roriz A. Alves (UNEMAT)²

Introdução

A construção do espaço de Exclusão na obra Poema dos Becos de Goiás e Estórias Mais (1985) aponta o beco como um ambiente canhestro, desprovido de organização, e abrigo daqueles que o eu poético coralineano chamará de “plantinhas desvalidas”, uma metáfora dos marginalizados e seu espaço de existência no qual vivência e matérias cotidianas formam os elementos da vida comum que serão simbolicamente traduzidos nas personagens segregadas pela incompreensão da sociedade.

A consciência crítica de si e da realidade influenciam a escrita de Cora Coralina, pois, ao assumir a postura de escritora, escolhe as coisas diminutas e aparentemente sem importância, como mote para sua escrita. Questões político-sociais de seu tempo emergem, e a poeta puxa daí o seu fio inspirador, o qual se mostra, muitas vezes, imperceptível para o senso comum.

De acordo com Antonio Candido, em Literatura e Sociedade acerca do fenômeno literário intrinsecamente ligado às questões sociais “existem camadas profundas na literatura, só sendo possível observá-las por meio do traço social da obra funcionando para formar a estrutura do texto” (CANDIDO, 2000, p. 7).

É importante ressaltar que o eu poético coralineano apresenta como pano de fundo, uma construção colonial em uma sociedade

1. Doutoranda em Estudos Literários (UNESP/IBILCE) Graduada em Letras (UEG), Mestra em Letras (UNEMAT), é Bolsista pela FAEPEN no Projeto Escola Verde. “O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001 “This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001”
2. Graduado em Letras (UFMG), Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa (UFMG, Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa (PUC - MINAS) e Pós-doutorado Pós-Doutorado no Programa de Pós-graduação em Literatura de Línguas Portuguesa (UFMG).é docente efetivo da UNEMAT.

escravagista e aborda, muitas vezes, alguns temas sob o olhar hegemônico do colonizador,

Uma das coisas mais importantes da ficção literária é a possibilidade de “dar voz”, de mostrar em pé de igualdade os indivíduos de todas as classes e grupos, permitindo aos excluídos exprimirem o teor de sua humanidade, que de outro modo não poderia ser verificada. (CANDIDO, 2004, p. 11).

De acordo com o pensamento de Candido (2004) essa percepção só é possível quando se achega intimamente o olhar sob a existência daqueles que a sociedade marginaliza; nesse caso o olhar da intelectual investiga a realidade e o drama vividos pelos marginalizados e desvenda os fenômenos de um de submundo como um turbilhão de imagens que são traduzidas e absorvidas poeticamente, e assim promovem uma visão de mundo em que tudo parece estar desdobrado em suas percepções íntimas nas quais lembranças e experiências sobre os assuntos tanto cotidianos quanto sociais.

A observação das relações entre o texto e a sociedade tem a capacidade de transportar o indivíduo do senso comum para um outro nível de entendimento, que permite a compreensão por meio da arte; nesse caso, as transformações são consentidas pela oralidade e a memória.

Um dos aspectos observados na poesia de Cora Coralina é o cruzamento entre tempo/memória/espço, pois sua escrita oferece panorama de “tempos idos nos quais a sensação ou impressão de se aproximar daquele cotidiano, suas mazelas e encantos, são proporcionadas por um eu poético que revela elementos culturais plausíveis de uma releitura de mundo.

Partindo do estudo da Dissertação de Mestrado intitulada: MULHERES, MARGINAIS E MALTRAPILHOS EM POEMAS DOS BECOS DE GOIÁS E ESTÓRIAS MAIS, DE CORA CORALINA, orientada pelo Professor Dr. Henrique Roriz, o presente estudo traz uma abordagem que parte de elementos históricos e escrita de vida entrelaçados aos literários para considerar o beco como metáfora de espaço de exclusão.

Marginalizados e espaço confluem, e formam uma aproximação de significados: nos becos eram depositados os monturos e o “espólio da economia da cidade: badulaques, sapatos velhos, velhas bacias, velhos potes, panelas, balaies, gamelas”; Esse é o espaço das

coisas rasteiras, “sem valia: pesada, cativa e maltratada” (CORALINA, 1985, p. 107-110); o espaço dos seres que nascem à toa como crônicas vivas, ‘flor do beco, flor de pouco caso, vagabundas, desprezadas (CORALINA, p. 13), que se fazem substrato poético capaz de revelar as contradições da sociedade em forma de cacos de corpos e espaços degradados.

O período que compreende o final do século XIX e o início do século XX é um momento de transição, não havia mais espaço para a sociedade escravocrata e os desdobramentos da liberdade “cedida” ao negro causou grandes impactos.

Essas estruturas reverberam criticamente no espaço/tempo corali-neano, e se dá a perceber pelo olhar intelectual debruçado sob as observações desse cotidiano que resultaram em uma escrita de crítica e existência. “A sociedade não parecia reconhecer de nenhuma forma a importância e o valor do negro como ser humano e ser social [...], potencialmente capaz. (DERING; SILVA, 2016, p. 38).

Coralina “apresenta um eu lírico “desejoso de resistência social” pela maneira como “absorve e assimila o tempo e a geografia” de sua terra, transmutando-a para qualquer tempo, em qualquer lugar, assim falava pelos que até então não tinham permissão para dizer. Essa postura intelectual moderna aproxima-se da assertiva de Sarlo (1997):

Homens e mulheres que tomavam a palavra *em nome* de outros homens e mulheres. E por isso, acreditaram que essa representação, esse dizer o que os outros não podem nem sabem dizer, era um de seus deveres. Deviam então libertar os outros das travas que lhes impediam de pensar e agir; enquanto isso, enquanto essa nova consciência não se impusesse a seus futuros portadores, falaram em nome deles (SARLO, 1997, p. 161).

Para Beatriz Sarlo (1997), em *Cenas da Vida Pós-moderna*, o papel do intelectual do século XX. Segundo a teórica, os intelectuais falavam dos oprimidos às classes dominantes, e aos oprimidos falavam de um caminho possível para a “libertação de suas correntes” (SARLO, 1997, p. 162). Unidos de espírito anti-conformista, buscavam abrir passagem na sociedade para as vítimas sociais.

Essa questão se evidencia na obra corali-neana em sua bandeira de solidariedade às minorias, e também a escrita de cunho social realiza um chamamento àqueles que Bauman (1998, p. 244) conceituou

como “produtos das práticas liberais do estado”, ou seja, ao sujeito pária³, sem lugar, sem espaço e sem proteção.

Ruídos sobre a sociedade escravagista

A materialização do negro como escritor, e, portanto, detentor da narrativa de sua própria história ainda não era tangível, vítimas de estereotípias, a valorização da imagem do negro e seus desdobramentos como membro da sociedade se deu quando este assumiu sua “escrevivência”, termo cunhado por Conceição Evaristo em seu “Becos da Memória” quando compreende a escrita de Becos, mesmo que de modo quase que inconsciente, como uma “busca em construir uma forma de escrevivência”.

Para Santos e Wielewcki (2009, p. 341-343) quanto a literatura afro-brasileira, a produção literária voltada para esse tema, embora já existisse, era pouco ou nada estudada, limitada, somente no Século XX, por volta da década de 60 é que alguns conceitos ligados a essa literatura passaram a ser debatidos por estudiosos das áreas de antropologia, sociologia e críticos de literatura.

Por esse motivo, como critério temático, o negro aparece em vários momentos da literatura, em um período em que ainda não falavam por si, e no caso da escrita intelectual de Coralina, o tema surge como denúncia social, já que a percepção da poeta, que veio de séculos passados atravessou gerações e sentiu os impactos da decadência social da sociedade escravagista e sua transição, juntamente com libertação dos escravos, constrói a personagem do Pretovelho como mais uma referência aos marginalizados que compõem sua lírica, além do beco como metáfora de espaço de exclusão.

Para José Carlos Rodrigues (2014), em *Tabu da Morte*, a decadência física de um idoso já seria indício da presença da morte mesmo em vida, o que causaria certo repúdio aos membros de determinadas culturas, como em algumas do ocidente, que estabelecem fronteiras definidas

3. Conceito adotado por Bauman (1998) em *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*, no Capítulo *Arrivistas e párias: os heróis e as vítimas da modernidade*. Pária, segundo Bauman, é aquele que “nem por um momento o herói deixou de ser um vítima potencial”, utilizando o conceito referente às minorias nas castas indianas (BAUMAN, 1998, p. 100).

entre o mundo dos vivos e o dos mortos. Dessa forma, as marcas corporais da velhice seriam percebidas como certa “transgressão” entre essas fronteiras, o que acarretaria a desvalorização física e social dos idosos

A criação literária de Coralina, na contramão do silenciamento da época, promove ruídos sobre o sistema escravagista, do qual foi testemunha, rompendo o estigma que proibia falar sobre o negro: “falar sobre os negros traria sobre o escritor questionamentos sobre suas ligações, e até mesmo sobre sua própria linhagem.” (SANTOS; WIELEWICKI, 2009, p. 243-245).

Para as autoras de Literatura de Autoria de Minorias Étnicas e Sexuais (2009):

A representação do negro na literatura desde seu início foi apagada. É como se os negros, forçados a cruzar os mares como escravos, tivessem deixado na costa africana todos os seus sistemas, formas, elementos e práticas culturais religiosas. (2009, p. 343).

Entre 1915-1923 têm início as discussões sobre questões raciais, com a integração do negro à sociedade branca profundamente marcada pelas relações coloniais por meio da tentativa de assimilação de valores culturais deixando um rastro profundo de tentativas de silenciamento da identidade cultural negra.

O Poema “Caminho dos Morros” (CORALINA, 1985, p. 121) expõe a história de um “pretovelho” como metáfora das marcas deixadas pelo império na sociedade e que continuam a se manifestar de forma excludente, alicerçada por mecanismos de divisão:

O morro de Zé Mole
tem um veeiro
escondido.
Tem um filão
encantado.
toda gente sabe disso,
não é lenda nem inventação.
É um grosso veeiro,
legítimo , natural,
perdido numa gruna,
afundado numa solapa
que só Pretovelho sabia

Pretovelho candongueiro,
resto de cativoiro,

morava no Chupa-Osso
 lenhava lá no Zé Mole.
 Vez por vez
 quando nos dias emendados
 de chuva
 o burro derrengado,
 manquitola,

não podia com o cargueiro
 de lenha,
 Pretovelho
 resto de cativoiro,
 no escuro da noite,
 sozinho no morro,
 metido na sua ronha,
 sovertia-se na gruna,
 sumia-se na solapa
 e
 voltava trazendo a cumbuquinha
 de pescoço
 cheia de ouro fino,
 sem tarja.
 [...]

Um dia
 Pretovelho,
 resto de servidão,
 ficou doente,
 muito mal
 para morrer.

Gente piedosa,
 gente inzoneira.
 Gente ardilosa da cidade
 tomou conta do Negrovelho.
 Muito trato,
 muito caldo,
 muito agrado,
 pra contar
 daquele ouro
 que ficava assim perdido,
 sem proveito
 depois que Deus o levasse.
 [...]

(CORALINA, 1985, P. 121)

O contexto criado pelo eu lírico transcende a realidade experienciada e a transforma em substrato poético ao contar a história de um Pretovelho “resto de cativo”, o que evidencia a percepção crítica a respeito dos fatos sociais que sucederam à abolição da escravatura: o descarte do humano daqueles que não serviam mais, o que se aproxima, por analogia, ao Chupa Osso, nome que sugere referência aos negros que ali moravam na condição de “resto de cativo”.

Os estudos culturais aliados a crítica literária debruçados sobre os “miscigenados” ainda são recentes, indígenas e negros formam simbolicamente um sistema de significações embrenhados de marginalidade, nesse sentido, contar a história dos povos silenciados por tanto tempo representou a abertura de trilhas para que esses grupos pudessem falar por si mesmos, como acontece agora na contemporaneidade.

Pretovelho: “resto, calado, fechado”

Trazer para o texto literário a realidade do negro no momento da abolição e todos os seus desdobramentos colaborou para a tomada de consciência social a respeito dessa população que até então era invisibilizada. O intuito da intelectual Cora Coralina se deixa transparecer na escrita do livro *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais* (1985), para Chartier (1996, p. 243), “por meio de um livro pode-se transformar a visão do mundo social e, através da visão de mundo, transformar também o próprio mundo social”. Por meio da palavra é possível aproximar o intuito de transformação social e desejos de mudança como uma das características da escrita intelectual.

O eu coralineano, engajado, contesta o domínio das classes privilegiadas sobre oprimidos, empunha bandeiras sua escrita torna-se sua maior estratégia. Contra o silêncio em relação aos fenômenos sociais de marginalização em seu tempo o poema “Caminho dos Morros” apresenta um “pretovelho” como metáfora das marcas deixadas pelo império na sociedade e que continuam a se manifestar de forma excludente, alicerçada por mecanismos de divisão.

Percebe-se, no poema de Cora, uma voz que denuncia e questiona os ideais da sociedade escravagista como uma cruel aberração que aprisionou, sujeitou, feriu e marginalizou negros escravos e seus descendentes, mostrando-se, assim, com algumas características

decoloniais, na medida em que confronta e nega a hegemonia ideológica da colonização e suas consequências para a minoria negra (compreendendo minoria enquanto margem não em número).

Os versos do poema contam a história do Pretovelho que trabalhava como lenheiro e contava com a ajuda de um burro; porém, nos dias de chuva e devido a geografia da cidade, o animal não conseguia manter-se de pé com o peso da carga: “o burro derrengado, manquito-la” torna-se mais um elemento que vem somar na construção de um cenário de decadência, como evidenciam mais elementos que se somam à constância de adjetivações presente nos versos que ratificam a marginalização do Pretovelho: “resto, calado, fechado, enleado”.

Beco e Morro: metáfora de exclusão

A heterogeneidade nesse conjunto de imagens escolhidas propicia reflexões sobre a complexa relação entre o homem e o valor, o ouro e escravo, formam o cenário ideal para a crítica social anunciada pelo eu lírico, ainda mais quando o Pretovelho pressente a morte e a “gente ardilosa da cidade” passa a oferece-lhe solidariedade: “muito trato, muito caldo, muito agrado”.

O ponto alto da ironia e bajulação é evidenciado:

O pusessem morro acima.
O descessem morro abaixo,
[...]
Gente piedosa.
Gente astuciosa,
ardilosa, da cidade,
o puseram numa rede/ com muito jeito e cuidado.

(CORALINA, 1985, p. 122).

A ironia é evocada pelo eu lírico como um recurso: ao narrar um negro velho carregado na rede pelos brancos, a ganância e cobiça saltam aos olhos como a verdadeira motivação para o ato.

Deitado na rede, o “suspenderam pelos punhos”, aproximando esse significante acontecimento como referência aos antigos grilhões, instrumentos de violência utilizados para punir, o que estabelece um ponto de contradição ao “muito jeito e cuidado”. O morro assume significado semelhante ao beco por uma questão de representatividade,

portanto metonímica, pois, sobre o beco, Pesavento (2014, p. 126) anuncia que esse lugar [...]apresenta duas significações distintas, uma espacial, topográfica e uma social, moral, aponta para um tipo especial de rua, seja pelo seu traçado, seja pelas suas características [...] curto, estreito, às vezes sem saída”.

Para Ianni (2004, p. 52) quando em estudo sobre a distribuição da população negra em Florianópolis a maioria dos bairros pobres encontra-se nas encostas das elevações, [...] é nesses bairros ou “morros” que se encontra grande maioria da população negra, habitam as áreas de menor valor econômico e mais afastadas do núcleo (urbano). Na linguagem das comunidades a expressão “morro” têm o sentido de favela, de espaço marginalizado. De modo semelhante o beco carrega esse sentido de estreitamento urbano, e ambos, Beco e Morro, convergem para um espaço de separação corporal e subjetivo, expressamente ligados a fenômenos econômicos e sociais.

Considerações finais

A “estória” do Pretovelho remete a lenda do “ouro guardado dos escravos”, o imaginário revela-se por trás das tramas que envolvem a história do Pretovelho, que remonta a outros tempos, o da escravidão. No momento da morte “pretovelho abriu a boca... Sororoca”, se referindo popularmente aos últimos suspiros de vida do “pretovelho”, deixando como mensagem apenas o gemido moribundo e o recado à gente astuciosa da cidade que sua única herança seria a própria morte cultivada em seu corpo pelos seus senhores.

Essa morte significa essencialmente romper com a violência como tática política, já que aqueles a quem disseram constantemente que só compreendiam a linguagem da força decidem exprimir-se favor. O argumento escolhido pelo colonizado foi indicado pelo colonizador e, numa reviravolta irônica, é o colonizado que dita as regras, indica o caminho, na sua condição de “resto” surge o corpo esculpido pela força, a morte do “preto” é simbólica, aponta os percalços para a libertação humana, dos excluídos e marginalizados.

A cidade colonial que surgiu devido à exploração aurífera entra em declínio social com o fim da mão de obra escrava, o que colaborou para o surgimento de uma imensa massa de desvalidos e entre eles os negros de idade avançada: “resto de cativo”. O eu poético

apresenta o Pretovelho como “resto”, é a sobra, o rejeito do corpo, o que evidencia a percepção crítica a respeito dos fatos sociais que precederam a abolição da escravatura.

O descarte do humano que, sendo velho, já não serve mais para nada, sendo considerado, assim, como “resto”. O negro já idoso representado pelo eu poético como elemento socialmente periférico faz alusão ao dizer de Manoel de Barros: “tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mijá em cima, serve para a poesia” (BARROS, 2013, p. 136).

Paulatinamente, e de postura atuante, Coralina desdobra seu aprendizado intelectual no embate social, configurando seu ponto de vista a favor dos desvalidos que serão tema central em seu primeiro livro publicado, *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais*.

A poesia traz em si aspectos relevantes quanto à reflexão e visão de mundo, permitindo a expressão do sentimento e ponderações de uma época e, mais ainda, de um determinado contexto. Abordar elementos sociais importam à literatura como modo de rever o passado, promovendo atos questionadores sobre o presente.

O corpo velho do negro “resto de cativo” e cidade, representada pelo morro, entram em sintonia na medida em que os espaços degradados da periferia poderiam ser considerados como extensões dos corpos da personagem do “pretovelho”.

O eu lírico se identifica com esses personagens e como beco e resíduos sociais, também entram em consonância corpórea. Com as marcas de seus corpos e suas extensões aos espaços urbanos decrépitos, projetam-se nos ambientes periféricos via degradação.

Nesse sentido, a imagem da velha da ponte que é Cora se aproxima também do pretovelho, se mostram ambíguos na medida em que à natureza (a ação biológica do tempo) projeta-se sobre o corpo, de igual modo as marcas da sociedade escravagista também se sobrepõem ao corpo designado a resto. O eu lírico assume as marcas da velhice, da marginalização social e da morte simbólica como parte inegável da própria vida na medida em que constrói histórias dignas de serem assumidas, e não negadas ou escondidas. Nesse sentido, a imagem da marginalização social é de morte simbólica, são indignas de serem assumidas, e negá-las ou escondê-las foi e continua sendo uma saída.

Referências

- ARAÚJO, Emanuel (curadoria). *Para Nunca Esquecer: Negras Memórias/Memórias de Negros*. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional, 2002.
- AZAMBUJA, márcio Passos de. *Um Visada Sobre a Presença dos Orixás em João do Rio*, Mario de Andrade e Jorge Amado. 2010. Dissertação de Mestrado, Porto Alegre - RS, 2010. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/29193/000775745.pdf> Acesso em 30. jun. 2021.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARROS, Manoel de. *Poesia completa / Manoel de Barros*. – São Paulo: Leya, 2010.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Pubifolha, 2000.
- CANDIDO, Antônio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações, 1996.
- CORALINA, Cora. *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais*. São Paulo: Global Editora, 1985.
- CHARTIER, Roger. (Org.). *Práticas da leitura*. São Paulo. Estação Liberdade, 1996.
- DERING, Renato de Oliveira; SILVA, Thaís Fernanda. *Diálogo entre ficção e realidade: a linguagem literária como uma das representações de mundo*. Revista Anhanguera, Goiânia, v.16, n. 1, p, jan./dez. 2016.
- IANNI, Octávio. *Raças e classes sociais no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- SANTOS, Célia Regina & WIELEWICKI, Vera Helena Gomes. Literatura de autoria de minorias étnicas e sexuais. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.
- SARLO, Beatriz. *Cenas da Vida Pós-Moderna: Intelectuais, arte, e vídeo-cultura na Argentina*. UFRJ Ed., 1997.

Rompendo amarras: a resistência das mulheres velhas em dois contos de Cíntia Moscovich¹

Cristiane da Silva Alves (UFRGS)²

Introdução

De maneira geral, as mulheres que hoje são velhas tiveram o seu destino previamente traçado, de modo mais ou menos semelhante. Em sua vida, todas as etapas foram antecipadamente determinadas, de acordo com o que foi demonstrado por Simone de Beauvoir (2016, p. 45): “A menina será esposa, mãe, avó; tratará da casa, exatamente como fez sua mãe, cuidará dos filhos como foi cuidada”. Assim se cumpria a sua trajetória.

Depois de desempenhar os papéis tradicionalmente previstos, de esposa e mãe, de dedicar-se por anos e anos aos cuidados da casa e à criação dos filhos, a sociedade não hesita em relegá-las a um espaço marginal, invisibilizando-as e sufocando os seus desejos. Ao atingirem a maturidade, não se presume que as mulheres tenham quaisquer interesses e/ou possibilidades de realização. Se ousam reivindicar liberdade para, ainda, satisfazerem-se pessoal, afetiva e/ou sexualmente, com frequência causam escândalo.

É bem verdade que, tanto para homens quanto para mulheres, a velhice implica em mudanças e em desvalorização. Há, entretanto, algumas diferenças significativas, como explica Beauvoir (1990, p. 394): “Biologicamente, os homens levam as maiores desvantagens; socialmente, a condição de objeto erótico desfavorece as mulheres”. Sobre elas, sem dúvida, recaem as maiores exigências. Uma vez que já atenderam aos seus papéis, já cumpriram as funções para as quais foram moldadas, elas perdem posição. Sua presença torna-se desnecessária e, não raro, incômoda. “Já que o destino da mulher é ser, aos olhos do homem, um objeto erótico, ao tornar-se velha e feia ela perde o lugar que lhe é destinado na sociedade: torna-se um *monstrum* que suscita repulsa e até mesmo medo” (BEAUVOIR, 1990, p. 152).

1. Este trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código 001.
2. Doutora em Letras (UFRGS).

No contexto brasileiro, especificamente, em que o corpo jovem, magro e vigoroso é superestimado, a marginalização das mulheres que envelhecem é recorrente. Entre nós, como alude Mirian Goldenberg (2012, p.48), “além de um capital físico, o corpo é, também, um capital simbólico, um capital econômico e um capital social”. O corpo feminino que envelhece e deixa de ser desejado, passa a ser considerado de menor valor e, fatalmente, é desprezado. Envelhecidas, as mulheres deixam de ser apreciadas e, como consequência, não são mais solicitadas, tornam-se descartáveis.

Para as mulheres maduras, reserva-se, quando muito, o papel de avó. Mesmo aquelas que, escapando dos modelos convencionais, conseguem alçar outros patamares, para além do espaço doméstico, quando atingem a velhice sofrem com a discriminação e, sobretudo, com a diminuição ou a falta de espaço, que deve ser cedido para as mais jovens. Não por mero acaso, Alda Britto da Motta (2011, p. 14, grifo da autora) pontua: “Apesar da clara heterogeneidade que informa a categoria social, também analítica, *mulher*, quando se fala nas mulheres sempre vêm ao pensamento as de idades mais jovens ou medianas”.

No que diz respeito ao campo literário, apesar de alguns avanços, a invisibilidade e o preconceito em relação às pessoas velhas ainda subsistem, conforme verificou Regina Dalcastagnè (2021) em suas pesquisas. Personagens de idade avançada continuam constituindo minoria nos romances, com o agravante de que a representação das mulheres velhas é inferior à dos homens³. Tal constatação é importante e merece atenção, pois, embora não tenha a obrigação e nem a finalidade de (re)estabelecer junto à sociedade o lugar dos que estão à margem, é preocupante, como assinala Dalcastagnè (2021, p. 140), “que os grupos que estão excluídos da voz literária são os mesmos que são silenciados nos outros espaços de produção do discurso – a política, a mídia, em alguma medida ainda o mundo acadêmico”. Deixá-los de fora dos textos literários, além de empobrecedor, contribui para reforçar o seu apagamento.

Mesmo assim, não se pode deixar de notar que, especialmente na literatura de autoria feminina, vêm crescendo o número de produções

3. Em levantamento sobre as personagens dos romances brasileiros publicados entre 1990 e 2014, Dalcastagnè (2021, p. 125) apurou que 11,5% das personagens representadas em sua velhice são masculinas, ao passo que as personagens femininas correspondem a 10,3%.

que concedem espaço e protagonismo para as personagens maduras. Pode-se citar, como exemplo, os romances *Milamor* (2008) e *Amor em dois tempos* (Companhia das Letras, 2014), de Livia Garcia-Roza; *Mar azul* (Rocco, 2012), de Paloma Vidal; *Quarenta dias* (Alfaguara, 2014) e *Outros Cantos* (Alfaguara, 2016), de Maria Valéria Rezende. Em todos esses as protagonistas são, ou estão bastante próximas de se tornarem, mulheres idosas. Portanto, apesar de permanecer relativamente baixa a presença das mulheres velhas em textos literários, ela é visivelmente maior do que em décadas anteriores.

É oportuno referir, igualmente, que em boa parte das produções recentes as autoras têm se insurgido contra os papéis femininos histórica e socialmente impostos, apresentando outras perspectivas. É o que se observa, por exemplo, nas narrativas de Cíntia Moscovich, que tem contribuído significativamente para a reflexão acerca de novos modelos e parâmetros, a partir da construção de personagens ficcionais, de diferentes estilos e faixas etárias, entre as quais se destacam as mulheres e seus pequenos ou grandes dramas cotidianos.

De origem judaica, nascida em Porto Alegre, RS, Moscovich é escritora, jornalista e mestre em Teoria Literária. É autora de *O reino das cebolas* (1996), *Duas iguais* (1998), *Anotações durante o incêndio* (2000), *Arquitetura do arco-íris* (2004), *Por que sou gorda, mamãe?* (2006) e o romance infanto-juvenil *Mais ou menos normal* (2006), além de ter participado em diversas antologias e angariado variados prêmios e indicações nacionais e internacionais. Seu livro *Essa coisa brilhante que é a chuva* (2012) conquistou, em 2013, o primeiro lugar no Prêmio Literário Portugal Telecom, na categoria contos e crônicas, e foi ganhador, também, do Prêmio Clarice Lispector, da Fundação Biblioteca Nacional. Foram publicados nesse volume os contos que aqui serão tomados como *corpus*, “Gatos adoram peixe, mas odeiam molhar as patas” e “Aos sessenta e quatro”.

Com um projeto ficcional que muito se assemelha ao de Clarice Lispector, as reflexões de Moscovich concentram-se na intimidade das personagens. Em ambos os contos analisados, a autora adentra o espaço doméstico, penetra na esfera dos vínculos familiares e revela uma rotina marcado pela asfixia e pelo desgaste. Ao contrário do que se poderia imaginar diante de tal cenário, porém, sua escrita é leve. “Seus contos não trazem histórias de arrepiar, cenas de violência gratuita, não apelam para o choque”, como antecipa Fabrício Carpinejar (2012) na orelha do livro. O cansaço, a comoção, a tensão

e a busca pela dissolução de relacionamentos que não mais se sustentam são evidentes, como também a sensibilidade da autora ao tratar de questões que, visivelmente, são espinhosas.

No primeiro conto examinado, uma típica mãe judia é surpreendida pelo filho, Saul, que, farto do tratamento infantil que há anos vem recebendo da genitora, decide assumir o controle sobre a própria vida e, a partir de então, ver-se livre dos excessos e dos grilhões maternos, conforme pretende informá-la durante o jantar. O “grito de liberdade” do rapaz surtirá efeitos junto à mãe, ainda que de modo diferente do que ele, talvez, esperasse. Fazendo jus ao dito popular “cuidado com o que desejás”, o encaminhamento da narrativa é memorável.

No segundo, como o próprio título sugere, o foco é uma mulher de sessenta e quatro anos, mãe, esposa e pilar da família, na mais ampla acepção do termo, visto que passa seus dias na cozinha, em uma estafante rotina de preparo de bolos e doces com os quais, há anos, garante o sustento da casa. O conflito da personagem é desencadeado quando, ao assistir um programa matinal que exhibe alguns comentários acerca da velhice, ela começa a refletir sobre a própria condição, o casamento, a maternidade, o desleixo e a falta de assistência do marido, bem como a sobrecarga que há muito tempo se abate sobre ela.

A partir da análise de tais contos, espera-se demonstrar como a autora, de maneira irônica e até mesmo bem-humorada, captura e exhibe para o leitor momentos de ruptura vivenciados por suas personagens que, apesar das pressões e dos tabus, libertam-se do enclausuramento imposto pelos laços e deveres familiares e se (re)descobrem como mulheres e como protagonistas de sua história, movendo-se em direção à própria satisfação.

Conquistando a liberdade

Em “Gatos adoram peixe, mas odeiam molhar as patas” há, desde o início, um apelo à libertação das amarras domésticas. Narrado em terceira pessoa, de pronto é apresentado ao leitor o conflito vivido pelo jovem Saul. Revoltado com o fato de, mesmo adulto, ser tratado pela mãe como um bebê, ele planeja o seu “brado de liberdade”, ensaiando um discurso com o qual confrontaria a matriarca, exibindo o seu desagrado e as suas deliberações a respeito.

É com um tom de galhofa, contudo, que a voz narradora apresenta a personagem e o seu dilema. A começar pelo seu nome, que tem, do início ao fim do texto, a força atenuada pela adoção do diminutivo. Somado a isso, a forma como é exposta a sua indignação se assemelha muito à descrição de uma birra infantil, como se a sua angústia fosse não mais do que o resmungo de uma criança geniosa. Por trás do balcão da ferragem da família, como relata o narrador, “Saulzinho parecia absorto: limpava as unhas com a ponta de uma chave de fenda, os lábios armando e desarmando *um biquinho magoado*” (MOSCOVICH, 2012, p. 13, grifos meus). Acompanhado de um gato, gordo como ele, o rapaz declara:

– Não quero mais que me tratem como uma criança! – o gato acusou o impacto mexendo as orelhinhas. Saulzinho continuou: – *Saulzinho*, uma pinoia! – pronunciava o próprio nome com deboche. – Você está me ouvindo, Mishmash?

Ao ouvir seu nome, o gato abriu um dos olhos. Saulzinho agigantava-se:

– Meu nome é Saul! – bateu com a mão livre sobre o peito. – Saul, como o primeiro rei de Israel!

Mishmash bateu o rabo. Saul investia, alteando o tom de voz:

– Vida nova. Nunca mais o nhem-nhem-nhem da mamãe! (MOSCOVICH, 2012, p. 13-14, grifo da autora)

Embora o tratamento infantilizado seja justamente o motivo pelo qual a personagem se insurge, esse traço é constantemente reforçado pela narração, não apenas pela recorrência do nome no diminutivo, mas de forma geral. Veja-se, por exemplo, a descrição das suas mãos, que lembra o modo como, habitualmente, são mencionadas as mãos de crianças e bebês:

Com o rosto muito vermelho e agitando as *mãozinhas gorduchas*, explicava ao gato que exigiria que o tratassem com a dignidade que um adulto merecia, nada de diminutivos, nada de infantilidades e, com relação à mãe, nada de ser tratado como um bebê. Também alugaria um apartamento, moraria sozinho, andaria de cuecas o tempo todo, se entupiria de salames e linguiças e encheria a cama de mulheres.

– Vou ter um harém de *goias*! (MOSCOVICH, 2012, p. 14, grifos meus)

Além disso, ao observar-se com mais atenção os planos que a personagem traça para o futuro, verifica-se que muitos deles se resumem a aspirações ou “ameaças” pueris. É bastante curioso, a propósito, o entendimento de Saul sobre o que é “ser adulto”. Os desejos externalizados por ele soam como uma espécie de rebeldia adolescente, plena de excessos e afrontas: muita comida, muitas mulheres e, além do mais, todas elas *goias*, não judias, como se o seu propósito maior, mais do que obter “a dignidade que um adulto merecia”, fosse angariar atenção, ou antes, escandalizar a mãe e contrariar as tradições.

Quanto à mãe, essa surge no texto, a princípio, em conformidade com alguns conhecidos estereótipos de uma *Idishe Mame*⁴. Responsável pelos cuidados com a casa e, sobretudo, com a comida, Dona Berta é viúva há duas décadas e, ao que tudo indica, desde a morte do marido tem suas atenções integralmente voltadas para o filho, a quem mimar e alimenta, em ambos os casos em excesso. Tão logo ele chega em casa, ela deixa a cozinha e cobre-o de beijos e abraços, “desmanchando-se em ói-ói-óis” (MOSCOVICH, 2012, p. 15). E assim, sufocado por tantos carinhos, vai se esvaindo o ensaiado discurso do rapaz, com pouca ou nenhuma atenção de sua mãe, a quem ele mal consegue dizer, de acordo com o planejado, que não quer mais ser tratado como criança e, ainda, que vai embora de casa.

Em um primeiro momento, parece que, em razão da viuvez, da idade avançada e, principalmente, com todo o peso que tradicionalmente se impõe à figura materna judaica, não resta nada mais àquela mulher, além de proteger a sua “criança linda”, de “quarenta e oito anos, cento e quarenta e nove quilos” (MOSCOVICH, 2012, p. 15) e garantir-lhe o bem-estar. De tal modo, a reivindicação do filho por autonomia, ainda que justa, poderia, do ponto de vista dela, ser interpretada como abandono e até mesmo como crueldade, posto que a distância que ele pretende impor, a partir de então, a destituiria de seu principal, talvez último, papel.

Entretanto, diferentemente do que se poderia esperar, Dona Berta não se queixa e não faz qualquer menção de deter o rapaz ou de tentar demovê-lo de seus intuitos: “Se quer ir, vai, vai – apontava a porta de casa com desprezo. – Mas vamos jantar antes. Fiz *guefilte-fish*” (MOSCOVICH, 2012, p. 16, grifo da autora). Mesmo diante da

4. Mãe judia, caracterizada, em geral, como superprotetora, dramática e possessiva.

impertinência do filho, ela mantém o controle da situação, com leveza e, ao mesmo tempo com astúcia: “- É mais fácil enfrentar a desgraça bem alimentado do que com fome” (MOSCOVICH, 2012, p. 16), comenta, encerrando a questão.

Assim, com a mesa farta e a genitora, como sempre, falando ininterruptamente, pode-se pensar que, independentemente dos arroubos libertários de Saul, nada se alteraria naquela casa. Porém, em meio a arenga rotineira, reclamando dos preços do mercado, da dificuldade em conseguir dinheiro e, em especial, do quanto andava sozinha, algo novo é revelado. A mãe comenta, casualmente, que recebeu a visita de um amigo, “Seu Natálio”, que viera tomar chá em sua companhia. A informação deixa o filho transtornado, a ponto de bater na mesa e desdenhar do visitante, chamando-o de maluco.

Como resposta, ouve uma repreensão de Dona Berta: “dali a pouco ele iria arrebentar a mesa com aquelas batidas, que *mishigás*, que loucura, além do mais seu Natálio, aliás, Natálio sem o “seu”, não era maluco. Era um homem bom, *mensh*” (MOSCOVICH, 2012, p. 17, grifos da autora). Em seguida, a mãe volta a cobrir o rapaz de beijos, acompanhados de uma observação entre risos que ressalta, mais uma vez, o modo infantilizado com que trata o “rebento”: “seu Saulzinho, vejam só, falando grosso, já estava mesmo ficando um *homenzinho*” (MOSCOVICH, 2012, p. 17, grifo meu). A sequência, conforme descrito pela voz narradora, reforça o caráter imaturo de Saul e, da mesma forma, a superproteção da mãe. Importa observar, além das atitudes de ambos, a permanência dos diminutivos para se referir ao rapaz, como se estivessemos não diante de um jovem adulto, mas de um menininho:

Saulzinho ficou *emburrado* e disse que iria deitar. Subiu para o quarto. / Nem bem meia hora que Saulzinho tinha deitado, a mãe, como em todas as outras noites, entrou no quarto, puxou-lhe as cobertas, deu-lhe um beijo e apagou a luz do quarto. Antes de sair, disse uns agridos em iídiche, convocando a proteção divina para o sono do *filhinho*. Ele adormeceu e sonhou que reinava sobre todo Israel. (MOSCOVICH, 2012, p. 17-18, grifos meus)

Apesar de desagradá-lo com seus excessos, a mãe confere ao jovem, a seu modo, segurança e estabilidade. Cercado de afeto e de cuidados, com uma devoção que, desde a morte do pai, é exclusivamente dedicada a ele, Saul tem *status* de rei. Se não governa “todo Israel”,

como no sonho, ao menos impera sobre sua casa. Diante das suas queixas e exigências, contudo, a situação começará a mudar. Embora a mãe pareça não ter dado atenção ao que ele mencionara durante o jantar, seu protesto não terá sido em vão. Se o que o rapaz ambicionava era estabelecer certa distância entre ele e a mãe, essa se faria notar já no dia seguinte: “O almoço de Saulzinho foi a vianda da padaria. A mãe não apareceu para ajudar no caixa. Telefonou avisando que ia ao cabeleireiro” (MOSCOVICH, 2012, p. 18).

À noite, ao voltar para casa, mais mudanças seriam notadas por Saul: em vez de encontrar a mãe na cozinha, desdobrando-se para preparar o jantar, deparou-se com Dona Berta sentada à sala, com o cabelo pintado de acaju, maquiada, em companhia de seu Natálio, praticamente indiferente à chegada do filho, limitando-se a informar que o jantar estava no forno. “E que ela e seu Natálio iam ao cinema, depois um jantarzinho, quem sabe até dançar no Clube da Saudade, não é, Natálio?” (MOSCOVICH, 2012, p. 19). Ao contrário das demais noites, a mãe não viria ajeitar suas cobertas, dar-lhe um beijo e apagar a luz.

Conforme requerera o jovem, a mãe começa a conceder-lhe a reclamada liberdade. Ao fazê-lo, a velha senhora restava igualmente livre, pronta para adaptar-se aos novos tempos, ou antes, à nova imagem da velhice, como propõem as revistas femininas. Guita Grin Debert (2012, p. 211), a propósito, refere: “Nessas revistas, a velhice não é apenas o momento em que satisfação e prazer atingem o auge, mas também o momento em que a mulher, liberada dos papéis sociais próprios das fases anteriores da vida, podem, enfim, se dedicar à realização pessoal”. No caso de Dona Berta, a iniciativa de Saul facilitou o afrouxamento dos laços e deveres aos quais, por muito tempo, ela estivera atada. Desobrigada da dedicação irrestrita que mantinha em relação ao “filhinho”, pode, finalmente, dedicar-se a si mesma, assumir um novo relacionamento e, principalmente, experimentar uma vivência mais gratificante.

No decorrer do conto, com as visitas de seu Natálio cada vez mais frequentes, Dona Berta a cada dia mais alegre e mais afastada, os sonhos libertários de Saul começam a se concretizar. Ironicamente, quando ele já havia perdido a vontade de ser independente, a liberdade lhe acena. Diferente do planejado, contudo, não seria ele a sair de casa e dar novos rumos à própria vida:

No dia, terrível, em que dona Berta anunciou o novo casamento e que se mudaria para a casa de seu Natálio – “Saulzinho pode muito bem se virar sozinho, já é homem grande, não é, *mein kindale?*” –, o rapaz foi para a cama sem jantar. Mesmo porque não havia o que comer. (MOSCOVICH, 2012, p. 20-21).

O conto se encerra com uma lágrima do rapaz, deitado em seu quarto, finalmente livre da mãe, como inicialmente pretendia. Analisando a evolução das personagens, contudo, parece que Dona Berta era quem, afinal, mais ansiava por libertar-se da opressão imposta pela tradição e pelas obrigações que, há muito, lhe pesavam sobre os ombros. O rompimento ensaiado pelo filho, foi, ao fim e ao cabo, a oportunidade que ela precisava para, liberada dos papéis que até então exercera, vivenciar novas experiências. Contrariando a ideia generalizada de que a velhice é o fim da vida, a guinada empreendida pela mãe de Saul desponta como um novo começo.

“Às vezes é preciso dizer não”

O conto “Aos sessenta e quatro”, por sua vez, se abre com uma questão que já se tornou, de certo modo, clichê. Diz respeito à valorização e a um crescente apelo pela manutenção da juventude, em detrimento da velhice e de suas marcas aparentes, que devem ser, à medida do possível, evitadas⁵. A este respeito, Eurídice Figueiredo (2020, p. 241) ressalta: “A mudança de costumes desencadeada nos anos 1960 reforçou o *ethos* da juventude, cujo padrão de beleza inferniza todas as mulheres que se submetem a ele através de cirurgias plásticas e demais procedimentos estéticos”. Uma vez que, com o avanço dos anos, o corpo se modifica, perde o viço e passa a exibir uma série de sinais indesejados, não compatíveis com o modelo socialmente convencional, repudia-se o envelhecimento.

É justamente essa recusa ao envelhecer que é evidenciada no texto de Moscovich (2012, p. 81), chamando a atenção da protagonista: “Neide nunca tinha pensado naquilo, até que mexendo um cremezinho de laranja na cozinha, a tevê do balcão ligada, a nutricionista do

5. Vale observar que até mesmo a palavra tende a ser reprimida, substituindo-se “velhice” por terceira idade, “melhor idade” e outros eufemismos, considerados mais agradáveis.

programa das dez da manhã falou: – Ninguém é obrigado a parecer velho”. Se, por um lado, tal sentença reforça a visão negativa acerca dos efeitos visíveis da velhice, comumente tratados não como algo natural, mas como sinal de desmazelo⁶, por outro, levam a personagem do conto a refletir sobre a própria condição:

Tirando aquela prisão de ventre que fazia até inchar a barriga, a bexiga que andava meio solta, a pressão que não baixava de jeito nenhum e a canseira provocada por aquele horror de exames que o médico tinha pedido, Neide considerou que, aos sessenta e quatro anos, até que não parecia velha. (MOSCOVICH, 2012, p. 81)

À medida que avançam os comentários na TV, Neide vai se voltando para si e para as suas experiências, recordando como, aos 36 anos, idade que a dermatologista do programa afirma ser o início da velhice, ela já era casada com João Carlos há mais de uma década, mãe de gêmeos e responsável pelas despesas da casa. Desde essa época não podia contar com o marido que, depois de ser despedido, “ia se tornar um deprimido de marca e um desempregado crônico” (MOSCOVICH, 2021, p. 82). Enquanto suas lembranças vão irrompendo, outra frase do programa televisivo se destaca: “– Às vezes é preciso dizer não” (MOSCOVICH, 2021, p. 82), algo incomum para Neide, que seguiu o curso da vida, sem se dar ao luxo de fazer escolhas, atendendo tão somente às necessidades e responsabilidades que foram recaindo sobre si.

O que mais parece causar-lhe impacto, todavia, ao ponto de ela sentir-se tonta, são as palavras de um geriatra que diz: “– As pessoas podem continuar sexualmente ativas até a morte. Literalmente, o amor não tem idade” (MOSCOVICH, 2021, p. 82). Desconcertada⁷, ela derruba a colher com que mexia um creme, sujando o piso. É nesse momento que se depara com o marido, vestido com um pijama velho e pantufas manchadas, barrigudo, visão que lhe causa tamanho

6. Conforme Debert (2012, p. 227), “No contexto em que o envelhecimento se transforma em um novo mercado de consumo, não há lugar para a velhice, que tende a ser vista como consequência do descuido pessoal, da falta de envolvimento em atividades motivadoras, da adoção de formas de consumo e estilos de vida inadequados”.
7. Não se estranhe a surpresa ou o embaraço da personagem, pois, como alerta Elódia Xavier (2021, p. 108), “A sexualidade das mulheres idosas ainda é um assunto tabu”.

desgosto que, ao refazer-se do mal-estar, pede “pelo amor de Deus que ele fizesse a barba, tomasse um banho e trocasse de roupa, ela ia fazer o almoço assim que acabasse o bolo de laranja do seu Alcindo” (MOSCOVICH, 2021, p. 83).

Embora Neide continue com seus afazeres, terminando encomendas, providenciando e servindo o almoço, direcionando as tarefas das ajudantes e agendando entregas, a continuidade do conto demonstra que algo se modificara dentro dela. Tanto que, em uma atípica quebra de rotina, ela se permite ter um intervalo para cuidar de si mesma. Com esse impulso, munida de alguns envelopes que, até aquele momento, não dera importância, segue para o consultório, onde descobrirá, após o médico analisar seus exames, a doença fatal que lhe impõe a necessidade de cirurgia e quimioterapia.

Sua reação, inicialmente, é considerar o diagnóstico médico um exagero. Preocupada com suas incumbências, quando sai do consultório, aparentemente, é para não voltar, ou antes, apenas para retomar o seu ritual de bolos, doces, encomendas e entregas. Ao chegar em casa, entretanto, é visível o estranhamento das ajudantes com a quantidade de compras que ela carregava, sinalizando que algo estava em desacordo com o normal. A mulher que entrava pela porta, por alguma razão, havia mudado, destoando da velha Neide de sempre.

Da mesma forma, é interessante acompanhar o olhar apurado da personagem e o contraste que se estabelece, no conto, entre João Carlos, o marido, e Seu Alcindo, o cliente que chega para buscar o bolo de laranja encomendado. Nele, a velhice não é descrita com a usual carga negativa, simbolizando desgaste ou finitude⁸. Ao contrário, apesar da idade e dos cabelos grisalhos, a narração destaca-lhe a beleza:

O homem entrou na cozinha, todo educado e, como de costume, um asseio só: dele vinha um cheiro forte e seco de loção após-barba. Neide observou que ele cortara os cabelos, abundante apesar da idade, e que o grisalho ficava cada dia mais parelho, um tom de prata que era bonito feito uma lua cheia. Ela fez um embrulho cuidadoso, igual a todas as muitas vezes em que seu Alcindo vinha buscar suas encomendas. (MOSCOVICH, 2012, p. 89)

8. Como esclarece Xavier (2021, p. 108), “O homem idoso normalmente escapa desse preconceito, pois a sociedade não exige dele nem frescor, nem doçura, nem graça, mas a força e a inteligência de um sujeito conquistador. Os cabelos brancos e as rugas não contradizem esse ideal viril”.

Antes de ir embora, o homem tece elogios à protagonista, contempla-a, demonstra interesse, diferentemente do marido, que segue pela casa arrastando os chinelos, desleixado e apático, aparecendo apenas na hora das refeições, sem sequer trocar uma palavra, concentrado somente no prato ou na televisão. Se para João Carlos nada mudava, nem mesmo o pijama, para Neide algo se romperia, ao mesmo tempo em que brotava um novo ímpeto, com força suficiente para que ela, como há muito tempo não fazia, refletisse sobre si mesma, sentisse o próprio corpo, acolhesse as suas insatisfações e, depois de horas de choro, tomasse uma decisão.

Determinada, ela liga para os filhos no dia seguinte e avisa-os que vai se separar do marido e que, além disso, eles deverão se responsabilizar pelos cuidados com o pai. Os rapazes, é claro, apelam para os seus deveres de esposa, tentam demovê-la de seus planos, mas Neide é inflexível, limitando-se a bater o telefone, firme em sua disposição, que não se alteraria nem mesmo quando confrontada pessoalmente:

Os dois filhos chegaram de Goiânia e tentaram de todas as maneiras fazer a mãe mudar de ideia, aquilo era um doidice, separação aos sessenta e quatro anos de idade, será que a mãe estava ficando senil? Atarefada com seus quitutes, Neide se limitava a responder que nunca estivera tão lúcida, que amava os dois filhos acima de todas as coisas e que não estava disposta a cuidar de mais um filho, ainda por cima um sessentão, agora era a vez deles. (MOSCOVICH, 2012, p. 93)

Em que pesem a falta de apoio dos filhos e a apreensão diante do diagnóstico médico, Neide resolvera que era tempo de resgatar a si mesma. Decidida a se livrar não apenas da doença, mas também do aprisionamento doméstico e familiar em que vivia, ela resiste e prossegue com seus planos. Liberta do marido e dos deveres daquele casamento que, há tempos, fracassara, e, principalmente, disposta a encarar os próprios temores, finalmente aceita a indicação do especialista e submete-se à cirurgia necessária. Apesar de o término do conto se passar em um hospital, não será para sinalizar a morte, mas para demonstrar que o local é, também, um lugar de cura. Assim, após ser informada de que tudo correria bem e de que o marido já havia sido avisado, a narração demonstra que a personagem, enfim, relaxa:

Um grande alívio lhe ocorreu, e ela pensou que morrer era tão fácil e agradeceu a Deus muito e muito, ainda mais porque, ao fechar uma porta, Ele lhe abria uma janela. Pensou também que ninguém é obrigado a parecer velho e que pior que envelhecer era morrer. Pensou que a doença era da vida e que os gêmeos ficariam preocupados assim que Alcindo lhes avisasse da cirurgia e da mudança das coisas. Pensou, pensou, pensou. Entregou-se ao torpor com quase felicidade. (MOSCOVICH, 2012, p. 95).

Nesse momento, como é possível observar, para surpresa (ou não) do leitor, o marido a quem a narração se refere não é mais João Carlos, pai dos gêmeos, mas Alcindo, o senhor distinto que, frequentemente, fazia encomenda de bolos. Em meio às mudanças e aos enfrentamentos a que Neide se submeteu, coube-lhe, também, coragem para dizer não a solidão que há anos a acompanhava.

Considerações finais

A leitura de ambos os contos faz lembrar que a velhice não é o fim; não se trata apenas um tempo de saudosismo ou de preparação para a morte, como crê o senso comum. Ao contrário, é uma nova etapa e, como tal, permite, ainda, descobertas e experiências variadas. Apesar dos entraves e de algumas perdas inevitáveis, também há ganhos. Para as mulheres, em especial, é chegado o momento em que, extintas ou atenuadas as responsabilidades às quais, durante um longo tempo, foram submetidas, como o casamento, a maternidade e encargos domésticos de toda espécie, elas podem cuidar de si mesmas.

Escapando das ideias preconcebidas acerca do envelhecer, Cíntia Moscovich apresenta, através de suas narrativas, outros modelos e perspectivas, que não coincidem com a acomodação ou o aniquilamento. A guinada ocorrida com as personagens, tanto no primeiro quanto no segundo conto, põe em xeque os papéis tradicionalmente impostos, que levam em conta apenas gênero, idade ou geração, desconsiderando a sua trajetória, diminuindo o seu lugar no mundo e esvaziando as mulheres da sua condição de sujeito, como se, ao envelhecerem, já não lhes coubessem interesses, desejos e possibilidades.

Ao colocar mulheres maduras em evidência, em textos que apresentam desfechos positivos e afastados dos modelos habituais, Moscovich demonstra que “*as velhas também existem*, e se destacam hoje,

mais além da imagem tradicional de ranzinhas ou de doces avozinhas, como mais dinâmicas, saudáveis, livres, sexuadas e criativas do que as de sua geração em épocas anteriores” (BRITTO DA MOTTA, 2011, p. 14, grifos da autora). Seus contos representam, assim, uma importante contribuição para que novos e necessários olhares incidam sobre a questão do envelhecimento feminino.

Referências

- BEAUVOIR, Simone. *A velhice*. Trad. Maria Helena Franco Monteiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: a experiência vivida*, volume 2. Trad. Sérgio Milliet. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BRITTO DA MOTTA, Alda. As velhas também. *Ex aequo*. Vila Franca de Xira, nº 23, p. 13-21, 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.mec.pt/pdf/aeq/n23/n23a03.pdf>>. Acesso em: 09 set. 2021.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Ausências e estereótipos no romance brasileiro das últimas décadas: alterações e continuidades. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 56, n. 1, p. 109-143, jan.-abr. 2021. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/fale/article/view/40429>>. Acesso em: 29 out. 2021.
- DEBERT, Guita Grin. *A reinvenção da velhice: socialização e processos de reprivatização do envelhecimento*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2012.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Por uma crítica feminista*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2020.
- GOLDENBERG, Mirian. Mulheres e envelhecimento na cultura brasileira. *Caderno Espaço Feminino*. Uberlândia-MG, v. 25, n. 2, p. 46-56, jul./dez. 2012. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/21803/11965>>. Acesso em: 09 set. 2021.
- MOSCOVICH, Cíntia. *Essa coisa brilhante que é a chuva*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse?: o corpo no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021

Crítica biográfica fronteira: teorização descolonial

Edgar César Nolasco (NECC/UFMS)¹

Venho escrevendo e pensando acerca do que denominei de Crítica biográfica fronteira há um bom tempo. Acerca do assunto, já publiquei os textos: 1-“Crítica biográfica fronteira” (2015); “O ensaio da crítica biográfica fronteira” (2017); “Descolonizando a pesquisa acadêmica: uma teorização sem disciplinas” (2018); “Por uma gramática pedagógica da fronteira-sul: exterioridades” (2019); e “Ensaio biográfico fronteira: uma teorização” (2020). Neste último ensaio feito especificamente para compor e fechar minha Tese Acadêmica defendida em 24 de setembro de 2020, logo no primeiro parágrafo, eu já sinalizava o que havia feito nos textos aqui anteriormente mencionados e o que me propunha fazer naquele último:

Se, num primeiro momento, me detive mais na presença da categoria do *bios* como mola propulsora para uma reflexão de base biográfica fronteira, e na sequênciachamei a atenção para a questão do *lôcus* (*biolôcus*), como mostram os textos dos capítulos anteriores, atravessada a discussão pela relação entre o sujeito pensante e a escrita ensaística (a pesquisa) em si, volto-me agora para a *teorização* em si especificamente enquanto uma reflexão que emerge da base da Crítica biográfica fronteira e ao mesmo tempo é uma prática fundante dessa crítica. (NOLASCO, 2020, p. 142)²

Retomo a passagem agora por entender que ela pontua duas questões essenciais e fundantes para um discurso crítico arregimentado dentro e a partir do que venho chamando de Crítica biográfica fronteira: a primeira se circunscreve em torno não apenas do *bios*, como também do *lôcus*, logo do que chamei de *biolôcus*; e a segunda uma prática de *teori(a)zação* que se dá por fora da prática moderna das teorias assentadas ainda nas modernas práticas teóricas, *grosso modo*, da desconstrução.

1. Mestre e Doutor em Literatura Comparada (UFMG). Docente no curso de Letras e na Pós-Graduação em Estudos de Linguagem (UFMS). Coordenador do Núcleo de Estudos Culturais Comparados (NECC).
2. NOLASCO. *A fronteira não é longe daqui*, p.142 (Tese Acadêmica Inédita, FALC/UFMS, 2020).

A prática, ou opção, da *teorização* de ordem descolonial, ou fronteira que, por sua vez, funda o que vimos chamando de Crítica biográfica fronteira advém da conceituação de *pensamiento próprio* cunhada por Rodolfo Kusch e desenvolvida por Mignolo em *¿Podemos pensar los no-europeos?* (2018) – livro este, aliás, que aqui será *incorporado* e *apropriado* por mim a exaustão (apropriar-se aqui não para repetir, ou desconstruir, ou reler interconceitualmente, mas, sim, para *desprender-se* e *libertar-se*). Como eu mesmo preciso *escutar* mais e melhor acerca do que seja um pensamento próprio, diante da trajetória crítica desafiadora que se esboça diante de meu olhar por meio da *teorização* não-moderna que se desenha por meio de meu discurso, trago o que Kusch/Mignolo entendem por *pensamiento próprio*:

Perder o medo de pensar por nós mesmos, medo infundido pela força das diferenças epistêmicas e ontológicas coloniais e da colonialidade que se atualizam. Sabemos que frequentemente não se presume que o/a colonizado/a não se assume (se reconhece) como pertencendo à ontologia em que a classificação o/a o colocou. Uma vez que você pode ver o “truque” (o jogo) por trás das classificações, você estará em condições de desprender-se e começar a andar por conta própria, em vez de traduzir os problemas europeus para a linguagem da filosofia ensinada na América, África ou Ásia. (MIGNOLO, 2018, p. 135– trad. livre minha)³

*Perder o medo de pensar por nós mesmos, reconheço, não é tarefa fácil, sobretudo quando, e especificamente, somo formados numa academia que nos ensina diariamente que há uma teoria certa e soberana, universal, antropofágica e moderna que deve ser seguida e repetida por todos os letrados a exaustão, quer seja dentro ou fora da academia. Nessa formação escolástica, não há lugar para o *desprendimento* e a *desobediência epistêmica*, como mostrarei. E não há lugar, porque não há liberdade, e não há liberdade para modos de pensar outros. A*

3. No original: “perder el miedo a pensar por nosotros mismos, miedo infundido por la fuerza de las diferencias epistémica y ontológica coloniales y la colonialidad que actualizan. Sabemos que frecuentemente el/la colonizado/a no se asume como perteneciendo a la antología en la que la clasificación lo -o la - ha colocado. Una vez que puede ver “el truco” que se esconde en la clasificación, se encuentra en condiciones de desprenderse y comenzar a andar por cuenta propia, en lugar de traducir los problemas europeos al lenguaje de la filosofía que se enseña en América, África o Asia” (MIGNOLO, 2018, p. 135. - Trad. livre minha e grifos meus)

teorização aqui defendida e proposta implica um desprender-se das amarras teóricas de pensar estabelecidas pela academia moderna, e não por acaso que “o desprendimento implica desobediência epistêmica” (MIGNOLO, 2018, p. 135– trad. livre minha)⁴. De acordo com Mignolo, “a noção de *pensamiento próprio* para Kusch significa a liberdade de poder apropriar-se da filosofia continental, no caso do filósofo, para desprender-se [desvincular-se] do modo oficial como ela é estudada.” (MIGNOLO, 2018, p. 135– trad. livre minha)⁵ Assim, com base na opção do desprendimento e da prática política da desobediência epistêmica, a teorização aqui defendida apresenta-se mais como *uma longa conversa filosófica e biográfica* (poética), como forma, sobretudo, de assegurar a presença de uma paisagem biográfica do cotidiano por meio da qual o indivíduo envolvido luta, busca, se inscreve e escreve, desprende-se e desobedece a lógica da teoria moderna indisciplinadamente.⁶ A presença desse bios (ou seria corpo?) plantado e assegurado no meio e na base da teorização assegura a luta e o direito de *re-existência* e de *re-surgência*, visando uma *re-emergência* no ato descolonial ou fronteiro de *des-teorizar*, o que resulta, enfim, em uma ética descolonial ou fronteira da própria teorização enquanto ação ética e política.⁷ Facundo Giurlano, ao tratar da pergunta que se formula já no título do volume *¿Podemos pensar los no-europeos?* (2018) – pergunta esta feita por aqueles que habitam na fronteira – lembra-nos de que a cura para a *ferida aberta* da qual sofre o indivíduo fronteiro depende de seu desprendimento, sua des-aprendizagem e descolonização.

4. No original: “El desprendimiento implica desobediencia epistémica”. (MIGNOLO, 2018, p. 135– trad. livre minha).
5. No original: “la noción de *pensamiento próprio* para Kusch significa la libertad de poder apropiarse de la filosofía continental, en el caso del filósofo, para desprenderse del modo oficial en el que se estudia.” (MIGNOLO, 2018, p. 135– trad. livre minha).
6. No original: “En el multi-territorio de nuestros pensamientos y nuestro vivir ello tal vez implique la desobediencia epistémica, la indisciplina educativa, la rebelión ética, la subversión política que pueden encontrarse en una prosa filosófica-literaria (quizá cercana a cierta poética originaria) inscrita en el paisaje cotidiano llevado dentro y a partir de cual se lucha, se busca, se sana.” (GIURLANO, 2018, p. 21– trad. livre minha).
7. No original: “De aquí la necesidad de hablar de una ética radicalmente diferente, una ética de la rebelión, una ética de la resistencia, una ética de la re-existencia, una ética de la re-surgencia, una ética de la re-emergencia, en resumen posiblemente, una *ética descolonial*.” (GIURLANO, 2018, p. 20– trad. livre minha).

Resulta daí desse ato o que ele chama de “opção descolonial” e que aqui passo a chamar de opção de *des-teorizar*: “outro modo de sentir, de pensar, de escribir, de hacer, de jugar, de conversar.” (GIULIANO, 2018, p. 18– trad. livre minha)⁸ Modos outros de pensar, de *des-teorizar*, descolonialmente daqueles que aprenderam, ou estão aprendendo, uma teorização fronteira porque já *perderam o medo de pensar por eles mesmos*. O que está envolto a esse modo de jogar outro, a esse modo outro de des-teorizar, uma vez que quase sempre alguém quer decidir pelos demais, jogar pelos demais, pensar pela maioria e impor, inclusive, um modo de pensar certo, como se o ato de pensar não fosse facultado a todos e, por extensão, o de teorizar, é a vontade de desprender-se de tudo o que lhe é imposto colonialmente: “o insuportável é não conseguir pensar além da “tradição” ou dos cânones impostos, e esse jogo infame há muito que muita gente se cansou de jogar.” (GIULIANO, 2018, p. 19– trad. livre minha)⁹

Daí advém a necessidade de se perguntar pela possibilidade e impossibilidade de se pensar por fora do estabelecido como cânones de pensamento – questão essa, aliás, que se desenha e se projeta desde o título do livro *¿Podemos pensar los no-europeos?* A partir daí se convoca outra ética, outra política, outra lógica, ambos articulados fora da lógica da colonialidade e da retórica da modernidade, abrindo-se um lugar para o *convite de um pensamento outro*, pensamento esse necessário para se pensar descolonialmente e capaz de fomentar a política da teorização que caracteriza o que aqui venho chamando de Crítica biográfica fronteira.

Podemos fazer teori(a)ização da fronteira-sul?

Começo esta minha *conversa* acerca do que quero entender e pensar sobre a pergunta inicial retomando minha leitura da coletânea sugestivamente intitulada de *¿Podemos pensar los no-europeos?* (2018), de onde, inclusive, retirei a epígrafe acima, para me fazer também a

8. No original: “otro modo de sentir, de pensar, de escribir, de hacer, de jugar, de conversar” (GIULIANO, 2018, p. 18– trad. livre minha).

9. No original: “Lo insostenible es no poder pensar más allá de “la tradición” o los cánones impuestos, y a este juego infame hace mucho tiempo que mucha gente se cansa de jugar”. (GIULIANO, 2018, p. 19– trad. livre minha).

pergunta: *Podemos fazer teori(a)zação da fronteira-sul?*. Antes sequer de tratar do título desta minha *teorização* re-teorizada, adianto-me e respondo, à la Walter Mignolo, sim, podemos fazer teori(a)zação da fronteira-sul; mas a questão não é tão simples e nem é tão apressada como o foi minha resposta categórica.

O começo da problematização que atende ao desenvolvimento da resposta passa por uma *teorização* – e aqui quero fazer justiça cabal ao que se lê em epígrafe – que contempla, primeiro, *um aprender a desaprender para re-aprender* de outra maneira, conforme Mignolo nos afirma que a filosofia ameríndia nos ensinou; e, num segundo momento, *aprender a teorizar para desteorizar para, assim, re-teorizar* (Nolasco) – proposta esta que, de alguma forma bastante específica, atravessou toda a discussão defendida por todo o decorrer do texto acadêmico.¹⁰

Se esta é a fórmula e o aprendizado mais complexo para o intelectual fronteiriço (ou teorizador, ou *fazedor* à la Borges) da fronteira-sul, o é também o mais necessário, impondo-se mesmo como a única condição para se pensar e escrever uma reflexão desteórica (*teorías sin disciplina*, livro organizado por Castro-Gomez e Mendieta) da fronteira. (A leitura que faço aqui do livro *¿Podemos pensar los no-europeos?* me ajudará nessa discussão. Resta-me talvez dizer que o tomarei, bem como aos autores-amigos nele presentes – todos como um *aliado hospitaleiro* (Pessanha), valendo-me deles por meio de uma intercorporeidade em que um já é o outro e vice-versa.) A corporalidade defendida na epígrafe acima, corrobora, a seu modo, para essa intercorporeidade que defendo e da qual vali-me por toda minha escrita da Tese, visando rasurar, assim, não a presença autoral de quem quer que seja, mas a predominância discursiva disciplinar e interdisciplinar que tenta se impor a todo custo hierarquicamente na ordem do pensamento. Transcrevo a parte inicial do texto-epígrafe: “não queremos nunca mais ser os empregados de uma filial do pensamento, não queremos nunca mais que nossas corporalidades estejam a serviço da disciplina ou da interdisciplina que de alguma maneira nos classifica e, em geral, nos patologiza ou nos inferioriza.”

10. Parte deste texto foi apresentada como parte de minha Tese Acadêmica apresentada junto à Faculdade de Artes, Letras e Comunicação – FAALC – da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS – para a promoção à denominação de Professor Titular, apresentada em 24 de setembro de 2020.

No princípio dessa *teorização* aqui defendida e posta em prática na escrita da Tese Acadêmica – e só antecedida por seu lugar a fronteira-sul – devem acontecer (e aconteceram: o NECC: NÚCLEO DE ESTUDOS CULTURAIS COMPARADOS, criado na UFMS em 2009, vindo até este momento pandêmico, e, mais uma vez e sempre, merecendo destaque a produção regular do periódico CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS, em seu vigésimo volume, atendendo temáticas e autores os mais variados) os encontros, as conversas (tratei disso na Tese), lugar das sensibilidades biográficas e locais, dos afetos (e desafetos) – lição esta que deve ser defendida como uma luta pelo intelectual fronteiro; atrelado a esse desejo de um pensamento único de todos do lugar, porque atravessados (Anzaldúa) pelos mesmos sentires, fazeres e estares, resultando tudo numa grande coletividade de bem comum e viver a todos, sobreleva-se a lição primeira que deve ser seguida à risca pelo intelectual fronteiro em sua desteorização: *se faz teoria para viver e não se vive para fazer teoria: não vivo para escrever teorias*, meus caros que aqui me assistem; *faço teorização para viver* (assim como tenho feito versos) – escavo formas de um viver melhor para todos (até os que me lerem) por meio de minha teorização que se quer desprendida de qualquer razão teórica e qualquer tradição; escrevo e penso teorizando para *com-viver* comigo mesmo e com todos aqueles (a exemplo dos discípulos acadêmicos) que porventura e alto risco me lerem, me escutarem e que comigo conversarem. (Afição que minha preocupação é teórica.)

A pergunta que molda a desteorização “Podemos fazer teori(a)zação da fronteira-sul?” tem como resposta certa a tarefa de um *fazer*, um *pensar* e um *estar sendo* intelectual teórico na fronteira. Por meio de tal teorização desteórica cabe na luta do intelectual fronteiro desprender-se das regras hierárquicas da teoria moderna: *aprender a fazer teoria para desteorizar para aprender a re-teorizar* como exercício desteórico da fronteira-sul.

O título-pergunta “Podemos fazer teori(a)zação da fronteira-sul?” guarda muitas explicações, teorizações e desprendimentos necessários: o *fazer* desteórico fronteiro não se prende a um tema específico (como a uma análise específica de alguma coisa); antes, preocupa-se com o seu ato de *fazer* (colher) as teorias – o intelectual, nesse caso, é um *fazedor* de uma teorização (ressalvadas as diferenças, como quando em menino eu colhia guaviras no lócus fronteiro chamado de Revolta) e não um *pensador*. Esboça-se aqui a ideia de um *pensar*

de viver, que se contrapõe a uma *práxis de pensar*, e cuja forma outra de viver pode ser entendida como “uma forma privada de filosofar”. (Kusch *apud* Mignolo, 2018, p. 205) (E não seria demais lembrar que não se pensa, não se teoriza e não se filosofa apenas por meio da escritura. Há um mundo das exterioridades no qual vozes, gentes, línguas, corpos que se intercorporam e se interculturam, criando sentires, saberes e *estarem-sendo* que amalgamam um pensamento outro e, por conseguinte, uma epistemologia fronteira que se sustenta a partir de um paradigma-outro. Assim como há outras formas de viver, há outras formas de pensar e, por extensão, de teorizar e de filosofar. (O bom-pensar, o bom-teorizar, não passa, necessariamente, pela ordem da escritura; talvez passe mais por um *com-viver*, um *pensar de viver*, “algo que el cuerpo piensa en si mismo en el vivir.”, (p. 205).

O ato de preparar-se já traz uma relação intercorpórea entre o intelectual fronteiro e seu corpo e a Natureza, assim como com as palavras e os silêncios e as teorias todas. (Chega-se à província da escritura teórica só muito depois). Mais importante do que chegar ao texto teórico (e ao Verbo definitivos), bem como preocupar-se em *estar*, *ter*, *ser* e *pensar* (a teoria e a si), é *estar-sendo* no ato mesmo de fazer (o fazedor é aquele que desobedece, porque se desprende das amarras de uma única epistemologia, e propõe saídas, ou opções descolonizantes) sua teorização. Não por acaso que “*estar-sendo*”, de acordo com a leitura que Mignolo faz de Kusch, é uma categoria que rechaça a expectativa de se unir à narrativa da modernidade: “*Estar sendo* é uma negativa que, ao mesmo tempo, afirma aquilo que a modernidade quer eliminar ou incorporar em uma das etapas do desenvolvimento para superá-la. *Estar sendo* é uma negação que afirma a indigeneidade e impede que ela seja absorvida por e para a nacionalidade dos Estados modernos. (MIGNOLO, 2018, p. 138)

Fazer teorização da fronteira-sul é um desprender-se continuamente da própria teoria escritural, da Teoria ocidental e da Tradição, pois somente por meio dessa *conversa* entre os amigos, os bugres e os pássaros e a Natureza o intelectual retraça sua travessia-teorização ao encontro de um *com-viver* entre todos do lugar, seja de dentro da Academia, seja de fora (mas neste caso principalmente de fora, da rua, das calçadas, dos guetos, das favelas, das zonas fronteiriças, dos campos, esboçando-se aí o contorno da paisagem biográfica do intelectual); há uma barreira teórica e disciplinar que quase sempre soa como intransponível para as teorizações que se *alevantam* das bordas

da exterioridade. Por meio desse *fazer* teorização a partir de uma Universidade periférica do país, minha teorização se impõe a contrape-lo e *esta-sendo* enquanto eu também estou-sendo e meu corpo-teorização se move na encosta da fronteira-sul (meu lócus geoistórico e biográfico) dando-me a consciência de que minha travessia é a extensão de meu *fazer teórico* (foi exatamente essa consciência que me levou a reivindicar por um “lugar teórico “ao final de meu texto-tese) enquanto uma forma de *viver* e não mais um desejo de *ter*.

Ainda na esteira da discussão que Mignolo faz em *¿Podemos pensar los no-europeos?*, em que discute a relação entre, por exemplo, vida e filosofia (e aqui pensaria em *teorização*), no sentido de que há uma filosofia, ou modo de pensar, que advém da vida “comunal” cotidiana das pessoas, podemos pensar, numa chave de um “vocabulário descolonial”, em uma práxis de pensar/viver descolonial que, por sua vez, não seria menos filosófica. Tudo o que Mignolo discute passa pelo pensamento de Rodolfo Kusch, mais precisamente quando este estuda o *pensamento indígena e popular na América* (1970). Não é demais lembrar que por trás da discussão teórico-filosófica de Mignolo está a pergunta “podemos pensar os não-europeus? Trata-se, na verdade, de um pensar por pensar, um pensar sem mais, como afirma Mignolo, um *pensar em viver* que nos acontece desde o momento em que começa o dia, e que nos acompanha por todas nossas atividades diárias, indo até à noite na hora do sonho, por exemplo. Segundo ele, trata-se de

um pensar que é coextensivo ao viver”: “Viver em condições adversas é um ‘estilo de vida’ que envolve pensar, assim como quem tem um estilo de vida favorável. Viver exige pensar tanto na automaticidade do corpo quanto nas relações cotidianas na vizinhança, família, café, supermercado. Você pensa, sempre pensa, viver é pensar e pensar é viver. Um exige o outro. (MIGNOLO, 2018, p. 205).

Agora mesmo, em plena condição pandêmica que nos açoita e assola nossa vida, tirando-nos de nossa diretiva diária e de nossos bons costumes, somos, mais do que convocados, condenados a pensar diuturnamente na doença, no cuidado, na perda, na efemeridade da vida e na própria morte. Nosso corpo não está alheio a essa condição: ele também se lança e pensa a dor na mesma condição em que pensa a vida, ou em que vivemos por meio dele. Essa discussão rechaça uma

“práxis de viver” e endossa um “pensar em viver” enquanto *uma forma privada de filosofar*.

Na esteira da discussão proposta por Mignolo, essa *forma privada outra de filosofar* contrapõe-se à filosofia que, enquanto uma práxis disciplinária de pensar, esteve e está arraigada na *práxis de viver* que a gerou, a transformou e a sustenta. *Esta é a forma oficial de tratar a filosofia*, conclui Mignolo. (Ver MIGNOLO, 2018, p. 206). O que se sobressai dessa questão, e Mignolo vê a pertinência e coerência na pergunta de Hamid Dabashi, não é se os não-europeus não podiam fazer filosofia, mas, sim, se podiam pensar? E se os não-europeus, como vimos, podem pensar, logo podem e fazem *teorização*. No decorrer de meu trabalho, quando discuti acerca de uma teorização bárbara ou fronteiriça, mencionei esta passagem de Mignolo que conclui bem a discussão: “pensar teoricamente é dom e competência de seres humanos, não apenas de seres humanos que vivam em *um certo período*, em *certos locais geográficos* do planeta e falem *um pequeno número de línguas específicas*.” (MIGNOLO, 2003, p. 159, grifos meus). Em sua discussão, Mignolo aponta os conceitos de “diferença colonial” e de “desobediência epistêmica” como saídas para barrar os universais abstratos que endossaram a práxis da filosofia ocidental moderna. Reconhece, todavia, e também foi isso que mais me incomodou durante o trabalho e que continua a me incomodar, ser muito difícil para aquele intelectual – que habita o território em que a diferença colonial e suas manifestações são criadas e postuladas – *sentir* a ferida que as diferenças coloniais causam. O que não quer dizer impossível; basta estar disposto ao desprendimento teórico-filosófico.

Quero postular que uma das estratégias possíveis talvez seja a prática da teorização indisciplinada, posto que tal teorização não o é mais nem disciplinária nem interdisciplinária. De acordo com Mignolo, a práxis do pensar descolonial, e aqui estou pensando no teorizar como um re-teorizar, conforme propus no trabalho, não ignora as línguas nem muito menos as teorias modernas, todavia não obedece mais às regras acadêmicas e disciplinárias que, quase sempre, tentam se impor dentro da Academia e do Discurso como tutoras de uma prática de pensar corrente. Para Mignolo,

Nós não-europeus não podemos pensar disciplinadamente ou interdisciplinadamente, mas podemos pensar indisciplinadamente, na medida em que aprendemos e contribuímos com todas as trajetórias

que, na práxis do pensar, desmontam a diferença epistêmica descolonial e se afirmam na práxis do pensar, fazer, viver e escrever como queremos porque a libertação descolonial está em jogo para dois terços do planeta. (MIGNOLO, 2018, p.213– trad. livre minha)¹¹

A práxis do pensar descolonial, segundo Mignolo, se manifesta na *práxis do escrever o que quero*, do *escrever em si*, porque não é mais a disciplina o que importa, principalmente em sendo “teórico”, porque o que realmente importa é o que está em jogo: “primeiro a libertação que transforma o sujeito colonial em sujeito descolonial, ou melhor, um sujeito des-sujeitado [de-sujetado] pela libertação” (MIGNOLO, 2018, p. 211).

Entendo que essa *práxis do escrever o que se quer* convoca a presença do *bios* de todos os envolvidos na ação, ou opção de ordem descolonial. Retomo aqui o que escrevi logo no início do trabalho:

Resta-me dizer que minha opção pelo *bios* é teórica: uma teorização que encampa as sensibilidades biográficas e locais, o ser, o sentir e o fazer, o geoistórico, a ignorância, a ecologia dos saberes, a fronteira-sul, o desprendimento crítico, todos enfim como estratégias para se pensar e ancorar a epistemologia fronteiriça que se erige daqui (de onde as pesquisas e o “fazer científico” estão sendo propostos), desse lócus específico de uma exterioridade fronteiriça que compreende minha vivência, minha experiência e implica meu pensar, meu fazer e meu sentir – *Se es y se siente – soy donde pienso – donde se piensa* (MIGNOLO). (NOLASCO, neste trabalho).

Se sou e sinto a partir do lugar em que penso (e não como consequência do ato de pensar), logo meu *bios* é presidido por um lastro histórico, meu corpo dialoga com esse *bios* histórico, inscrevendo nesse diálogo suas sensibilidades biográficas e locais e permitindo, por conseguinte, que um corpo epistêmico se apresente na ordem do lócus da enunciação, e se meu corpo é a extensão, ou continuidade, do lugar onde meu *ser*, *sentir*, *viver* e *estar* estão ancorados no

11. No original: “Los no-europeos no podemos pensar disciplinadamente o interdisciplinadamente, pero si podemos pensar indisciplinadamente, en la medida en que aprendemos y contribuimos con y a todas las trayectorias que, en la praxis del pensar, desmontan la diferencia epistémica decolonial y se afirman en la praxis del pensar, del hacer, del vivir y del escribir como nos gusta porque la liberación decolonial está en juego para dos terceras partes del planeta” (MIGNOLO, 2018, p.213– trad. livre minha).

mundo (espaço), e somando-se a isso o fato de que a *teorização* é um sintoma de meu corpo, concluo que uma paisagem biográfica se projeta e se desenha no entorno desse lugar no qual meu corpo *habita* e a partir do qual ancorei meu discurso, minha *teorização* ao outro, ao mundo e a mim mesmo. Há uma passagem de Giuliano que ilustra bem essa paisagem biográfica que nos cerca:

O mais bonito de jogar, seu grande prazer, talvez não esteja na soberania de quem joga (brinque) com algo, mas, sim, na possibilidade de que - compartilhando - o jogo ganhe vida e comece a jogar conosco. Porque apostamos nossa vida em alguns pensamentos, e alguns pensamentos se lançam na vida. E, embora muitas vezes não sejam escritos ou não seja possível escrevê-los, esses pensamentos do jogo cotidiano que implica em viver pintam a paisagem que temos dentro descansando sobre o solo (ou os solos) que habitamos. (GIULIANO, 2018, p. 18- trad. livre minha)¹²

A passagem é sugestiva de uma relação intercorpórea entre o corpo e o lugar, ou melhor, entre o corpo e a paisagem que, de alguma forma, o situa, e o faz, em um lugar específico. Agora não é demais lembrar que se trata, antes, de uma paisagem de ordem epistemológica, como pontua e defende a *teorização* fronteiriça. Sobretudo, e especificamente, quando reitera que a fronteira reside na barra que separa e une dentro e fora, interior e exterior, modernidade e colonialidade. Sem tempo hábil para me aprofundar nisso aqui como gostaria, acerca de uma paisagem biográfica da superfície do espaço/lugar e do que gravita em torno de seu corpo, o fato é que devemos entender que qualquer teoria, ou qualquer discussão de ordem conceitual, até pode ser a mais importante em determinado momento histórico, mas completamente *irrelevante* para se pensar (ou pensá-los) a partir do biolócus dos divíduos fronteiriços e, por extensão, do pensamento fronteiriço. Logo, e por extensão, e estou reconhecendo e

12. No original: “Lo bonito de jugar, su gran placer, tal vez radique no en la soberanía de quien juega con algo sino, más bien, en la posibilidad de que -al compartir- el juego cobre vida y empiece a jugar con nosotros. Porque nos jugamos la vida en algunos pensamientos, y algunos pensamientos se juegan en vida. Y, aunque muchas veces no se escriban o no se pueden escribir, esos pensamientos del juego cotidiano que implica vivir, pintan el paisaje que llevamos dentro gravitado por el suelo (o los suelos) que habitamos” (GIULIANO, 2018, p. 18- trad. livre minha).

compartilhando, que aquilo que é importante para a minha *teorização* deve ser indispensável para a minha vida. E talvez isso se torne mais compreensível porque as relações entre as teorias e as teorizações, bem como entre os intelectuais que as praticam, por partirem das geo e corpo-políticas de sentir, crer, pensar, fazer, estão engastadas em experiências distintas (para não dizer íntimas), ou seja, atravessadas pelo corazonar (quando o “coração guia a razão”, Boaventura), pelas “suficiências íntimas”, como diz Arboleda (*apud* SANTOS), ou presas na “província da escritura” (PESSANHA), ou no roçamento das fronteiras (ANZALDÚA), ou nas “sensibilidades locais” (MIGNOLO) ou “sensibilidades biográficas” (NOLASCO). A teorização biográfica, enquanto uma “desconversa”, uma “desteorização”, vem nos lembrar de que a “verdade”, qualquer verdade, não foi estabelecida por nenhuma coerência lógica, mas antes pelo “fundamento” que a sustenta, e isso porque a verdade é da ordem do coração (“la verdad afinsa en el corazón”, constata Mignolo a partir da “filosofia” indígena), e logo “la verdad se ‘siente’ más que se la ‘conoce’” (MIGNOLO, 2018, p. 228).

Há uma passagem de Rodolfo Kusch, transcrita por Giuliano, que merece ser reproduzida aqui, por contemplar paisagisticamente a situação biográfica discutida:

A calçada de nossa casa, a rua, a casa dos vizinhos, a passagem de nível próxima, a avenida a duas quadras também são pedaços de nossa intimidade. Vivemos sempre inseridos em uma paisagem, ainda que não o queiramos. E a paisagem, seja a do cotidiano ou a do país, não apenas é algo que se está fora e que os turistas veem, mas é o símbolo mais profundo no qual nos firmamos, como se fosse uma espécie de escritura, com a qual cada habitante escreve com letras maiúsculas sua pequena vida. (GIULIANO, 2018, p. 22–trad. livre minha)¹³

13. No original: “La vereda de nuestra casa, la calle, las casas de los vecinos, el paso a nivel cercano, la avenida a dos cuadras, también son trozos de nuestra intimidad. Vivimos siempre metidos en un paisaje, aunque no lo querremos. Y el paisaje, ya sea el cotidiano o el del país, no sólo es algo que se da afuera y que ven los turistas, sino que es el símbolo más profundo en el cual hacemos pie, como si fuera una especie de escritura, con la cual cada habitante escribe en grande su pequeña vida” (GIULIANO, 2018, p. 22–trad. livre minha).

Essa relação entre *bios* e paisagem e, por extensão, entre pensamento e teorização, retoma a relação antes pontuada de como se procedeu acerca da filosofia na América Latina, sendo, segundo Kusch e discutida por Mignolo, uma visada trabalhada dentro da Universidade, enquanto a outra teve um procedimento mais privado. Não custa lembrar que tal discussão de cunho filosófico feito por Rodolfo Kusch deu-se a partir do estudo do *pensamento indígena e do pensamento popular na América*. De acordo com Mignolo, enquanto no primeiro caso (a filosofia ensinada nas universidades) se detinha numa série de problemas e de temas europeus traduzidos em linguagem filosófica, no segundo “[...] é um modo que está implícito no modo de vida e no pensamento presente nas ruas das cidades e nos campos, nas casas, e que se desenvolve paralelamente ao modo oficial de fazer filosofia na universidade” (MIGNOLO, 2018, p. 135 – trad. livre minha)¹⁴.

Esta passagem de Mignolo lê literalmente a passagem de Giuliano aqui antes transcrita. Mas gostaria de lembrar também que esta discussão aqui feita poderia muito bem ser ilustrada com o texto-epígrafe que abre meu trabalho como um todo. Subjacente a essa discussão de base filosófica, sobressai meu interesse de cunho teórico, como venho insistindo, e pensando nessa teorização que se erige da exterioridade do sistema de pensamento colonial moderno, lembro que Kusch/Mignolo vão chamar tal modo de pensar-viver/viver/pensar de um *pensamento próprio*, ou seja, quando perdemos “o medo de pensar por nós mesmos, medo infundido pela força das diferenças epistêmicas e ontológicas coloniais e da colonialidade que elas atualizam.” (MIGNOLO, 2018, p. 135– trad. livre minha)¹⁵. Para Kusch, *pensamento próprio* significa “a liberdade de poder se apropriar da filosofia continental, no caso do filósofo, para se desvincular [desprender-se] da forma oficial como ela é estudada.” (p.135). E é por isso que Mignolo é categórico ao afirmar que o desapego, *o desprendimento implica desobediência epistêmica*.

Em se tratando das teorias modernas, como venho fazendo aqui,

14. No original: “El segundo, es un modo que se encuentra implícito en el modo de vida y el pensamiento presente en las calles de las ciudades y los campos, en las casas, y que se desarrolla en paralelo al modo oficial de hacer filosofía en la universidad.” (MIGNOLO, 2018, p. 135– trad. livre minha).

15. No original: “perder el miedo a pensar por nosotros mismos, miedo infundido por la fuerza de las diferencias epistémica y ontológica coloniales y la colonialidad que actualizan.” (MIGNOLO, 2018, p. 135– trad. livre minha).

não seria o caso nem de apropriar-se delas para se desprender, uma vez que a teorização descolonial convoca e propõe outras opções de ordem descolonial. Começa por demandar “a inscrição da experiência colonial/subalterna do crítico em suas práticas teóricas” (MIGNOLO, 2003, p. 156), como conclui o autor de *Histórias locais/Projetos globais* (2003). E, como forma de se contrapor às teorias modernas, erige-se assentada numa *teorização bárbara*:

[...] uma prática teórica daqueles que se opõem ao conceito racional e asséptico de teoria e conhecimento, teorizando, precisamente, a partir da situação na qual foram colocados, sejam eles judeus, muçulmanos, ameríndios, africanos ou outros povos do ‘Terceiro Mundo’ como os hispânicos nos Estados Unidos de hoje. (MIGNOLO, 2003, p. 157)

Assim como Kusch advertiu que para se pensar uma filosofia ameríndia, a partir da “marginalização e da barbárie”, era necessário o reconhecimento de um “lócus filosófico”, reitero eu agora que para se pensar da fronteira-sul é necessário o reconhecimento de um “lugar teórico”, mas bem entendido que não se trata apenas de uma localização geográfica, mas sobretudo histórica, política e predominantemente epistemológica¹⁶. De acordo com Mignolo, um dos objetivos da teorização pós-ocidental, ou teorização fronteiriça como o prefiro, “é reinscrever na história da humanidade o que foi reprimido pela razão moderna, em sua versão de missão civilizadora ou em sua versão de pensamento teórico negado aos não-civilizados” (MIGNOLO, 2003, p. 158). No contexto da discussão atual aqui feita, acrescentaríamos pensamento teórico negado aos não-europeus, aos fronteiriços, para fazer jus ao título do livro *¿Podemos pensar los no-europeos?* E a saída teórica estratégica defendida por Mignolo e por toda a teorização de ordem descolonial é a de se propor a pensar a partir da fronteira e sob a perspectiva da subalternidade, ou seja, a partir da fronteira do conceito moderno de teoria e das formas de pensamento silenciadas pelo moderno conceito de teoria, afinal e, infelizmente, ainda vale a pena repetir sempre:

[...] pensar teoricamente é dom e competência de seres humanos, não apenas de seres humanos que vivam em um certo período, em

16. Ver MIGNOLO. *Histórias locais/Projetos globais*.

certos locais geográficos do planeta e falem um pequeno número de línguas específicas. Se a pós-colonialidade não consegue romper com a epistemologia moderna, torna-se apenas outra versão dela, com um tema diferente. Seria, em outras palavras, uma teoria *sobre* um assunto novo, mas não a constituição de um novo sujeito epistemológico que pensa *a partir das e sobre* as fronteiras. (MIGNOLO, 2003, p. 159)

Dentro de uma visada descolonial, e para erigir uma teorização fronteira, não cabe pensar *sobre*; apenas pensar *a partir de*. Porque, se não se pensar a partir da experiência de *anthropos* (o sujeito fronteiro, subalterno, descolonial), o intelectual que teoriza não vive a experiência do outro e não pode contar sua história local. A teorização fronteira se erige a partir da experiência/vivência do divíduo da fronteira e, por isso mesmo, introduz a perspectiva da epistemologia fronteira. É isso que leva Mignolo a afirmar que “pensar a partir de experiências subalternas deve contribuir tanto para a autocompreensão quanto para as políticas públicas, que criam condições para transformar (e estigmatizar) as relações de subalternidade.” (MIGNOLO, 2003, p. 160).

Falava a pouco de um “lugar teórico”. Pensando especificamente aqui na teorização fronteira talvez devesse lembrar, conforme Mignolo reitera acerca de uma teorização pós-colonial, que devemos tomar tais *loci* de enunciação teórica específica das margens (ou Terceiro Mundo), ou fronteiras como o prefiro, a qual procura reverter aquela ideia retrógrada, para não dizer moderna, de que as *teorias vivem em um não-lugar* e de que aqueles divíduos que vivem *num país subdesenvolvido econômico e tecnologicamente são mais incapazes de produzir qualquer tipo de pensamento teórico significativo*. (MIGNOLO, 2003, p. 164) No bojo dessa discussão, convoco meu “lugar teórico” e reafirmo de que o lugar de onde penso e o lugar de onde se articula minha teorização biográfica fronteira é a fronteira-sul, situada geográfica e epistemicamente em determinado espaço do planeta. Por conseguinte, angario para o cerne dessa minha teorização o direito de minha localização e de minhas sensibilidades biográficas, porque o princípio de minha argumentação teórica (e vale para todas) é de *ordem emocional e não racional*, (MIGNOLO, 2003, p. 228) como se poderia pensar a vã filosofia ocidental. Há uma passagem de Facundo Giuliano que capta e traduz o que estou querendo dizer aqui:

Nossas opiniões têm o peso de nosso chão e os pensamentos brotam de nossas entranhas, veias fluem no sangue quente que carregamos e nos unem. Não gostamos da linguagem que hierarquiza e distancia, que moraliza e ordena, a mesma linguagem que nos quer incapaz de pensar bem de nós mesmos. Vivemos, sofremos, aqui estamos: a vida é possível no deserto. (GIULIANO, 2018, p. 56 – trad. livre minha)¹⁷

À bela passagem (paisagem), na qual o autor termina dialogando com o escritor sul-africano John Maxwell Coetzee, gostaria apenas de repetir que também eu (mas poderia ser “nós” daqui da fronteira-sul) vivo, sofro, trabalho, escrevo e aqui estou: *a vida é possível na fronteira-sul*. Eu *atravesso* esta fronteira-sul. A fronteira-sul atravessou meu corpo, atravessou meu pensamento, atravessou minha vida e virou só sentimento teórico.

Referências

- DABASHI, Hamid. ¿pueden pensar lós no-europeos? In: GIULIANO, Facundo (comp.). *¿Podemos pensar los no-europeos?* Ética decolonial y geopolíticas del conocer. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2018. p. 69-120.
- GIULIANO, Facundo. La pregunta que luego estamos si(gui)endo: manifestaciones de una cuestión ética-geopolítica. In: GIULIANO, Facundo (comp.). *¿Podemos pensar los no-europeos?* Ética decolonial y geopolíticas del conocer. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2018. p. 11 – 68.
- MIGNOLO, Walter. PREFACIO. In: GIULIANO, Facundo (comp.). *¿Podemos pensar los no-europeos?* Ética decolonial y geopolíticas del conocer. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2018. p. 7-9.
- MIGNOLO, Walter. Sí, podemos. In: GIULIANO, Facundo (comp.). *¿Podemos pensar los no-europeos?* Ética decolonial y geopolíticas

17. No original: “Nuestras opiniones tienen el peso de nuestro suelo y los pensamientos brotan desde nuestras entrañas venas, fluyen en la sangre caliente que llevamos y nos hermana. Nos cae mal el lenguaje que jerarquiza y distancia, que moraliza y ordena, el mismo que nos quiere incapaces de pensar bien de nosotros mismos. Vivimos, sufrimos, aquí estamos: la vida es posible en el desierto” (GIULIANO, 2018, p. 56– trad. livre minha).

- del conocer. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2018. p. 121- 159.
- MIGNOLO, Walter. Filosofía y diferencia epistémica colonial: ¿qué es lo convoca la praxis del pensar desobediente en la exterioridad de los universales eurocéntricos? In: GIULIANO, Facundo (comp.). *¿Podemos pensar los no-europeos?* Ética decolonial y geopolíticas del conocer. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2018. p. 203-229.
- MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/Projetos globais*: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo horizonte: Editora UFMG, 2003.

**Gabriel García Márquez e Edgar C  zar Nolasco:
o exercício da crítica comparatista biográfico-fronteriza
na contemporaneidade para se (des)britanizar
a literatura latino-americana**

Fábio do Vale (UFMS/NECC/INSTED)¹

Edgar Cézar Nolasco (UFMS/NECC)²

Latinidades pode estar na g  nese do pensamento do homem fronteiriço. Priorizando seu lugar geoistórico, mas sem desacatar o geográfico (territorial), o modo gutural desse homem falar constitui sua latinidade, e o define enquanto ser. O homem – latinidades pensa em línguas, porque ele habita a língua, as línguas, as fronteiras, os abandonos, as palavras.

(NOLASCO. *Gramática despoética da fronteira*, p. 62)

Las lenguas nacionales, las literaturas nacionales, las banderas y los himnos nacionales eran todos ellos manifestaciones de una cultura nacional. La cultura se utiliz  o como instrumento para nombrar e instituir la homogeneidad del Estado-nación.

(MIGNOLO. *La idea de América Latina*, p. 22)

Na contemporaneidade através do diálogo Sul-Sul, proposto pelo filósofo argentino Enrique Dussel (2016) vem se percorrendo, que a modernidade – pouco a pouco – vem sendo escanteada enquanto a América Latina potencializa a sua genuína cultura, por assim dizer, a nossa latinidade: “O projeto da modernidade parece ter naufragado em meio às diferenças, ou heterogeneidades, que caracterizam os povos, as línguas e as culturas que constituem a América Latina, com sua diversidade cultural ímpar” (NOLASCO, 2017, p. 74), assim e

1. Graduado em Letras e Pedagogia. Mestre em Letras (UEMS), Doutor em Estudos de Linguagens (UFMS)    docente na Faculdade Insted e Diretor de Cultura da União Brasileira de Escritores (UBE/MS). Membro pesquisador do NECC – Núcleo de Estudos Culturais Comparados (UFMS).
2. Graduado em Letras (UFMS), mestrado em Teoria da Literatura (UFMG), Doutorado em Literatura Comparada (UFMG) e Pós-Doutorado no PACC (UFRJ). Atualmente é professor titular na (UFMS). Presidente do NECC – Núcleo de Estudos Culturais Comparados (UFMS).

por isso mesmo, o fato de se pensar no projeto moderno como moldura impositiva é também pensarmos uma condicional que aqui estamos discernindo.

A cultura europeia, valorosa, nutrida de predicados contributivos e históricos, tentou – majoritariamente, através dos colonizadores da América Latina – sequenciar o plano crítico que a Europa possui os referenciais – concomitantes aos seus críticos – que a leitura-do-mundo precisasse passar pelo clivo-literário, filosófico, religioso e científico para que houvesse dosagem e se pudessem auferir as denominações classificatórias dos produtos relevantes e deveras desimportantes – como a América Latina lida por Giovanni Papini – e outros de mesma estirpe.

O fato é que a criticidade dos autores latino-americanos aprumou outros olhares crítico-sinestésicos que por vez – assíduas – passaram a dar conta referencialmente pelo bojo literário com maior assistência, se compararmos, o prefigurado colegial moderno trazido pelos seus colonizados.

Por esses volantes desajustados, a América Latina passou – não a superar o projeto moderno – para seguir com os latinos através das suas literaturas, latinidades crítico-biográficas, a produzir desenhos com os pincéis e tintas naturalistas, extraídas pelos nativos e, a partir de então, os contos, romances, ficções, poemas e outras literalidades se compuseram como representatividade literária original, quando por vezes vimos as telas latino-americanas sendo pintadas com pincel e tinta *made in Europe*.

Essas telas ainda existem, até mesmo em rascunhos musicais, mas o público que as apreciam consideram-nas bastantes diferentes do que se vê produzido com e na América Latina.

Essa postura artística europeia fez com que muitas vezes levantássemos a questão da nossa existência partícipe-cultural. Giovanni Papini descreditou a nossa produção em esfera mundial, quando me refiro à América Latina e com certeza pela busca incessante de se ter uma identidade – não hegemônica e, sobremaneira, original –, debates e debates emergiram dessa problemática, sempre bastante tensa àquilo que se pensa.

Essa figuração chegou a possibilitar o descarte da contribuição da cultura latino-americana para o restante do mundo porque até mesmo os modernos-pensadores percebiam em muitas produções latinas o replicar conceitual amalgamado por eles e ritualmente (re)

conduzido com perceptividade por escritores, artistas plásticos e músicos latino-americanos.

Nesse ínterim questionamentos cada vez menos frequentes na contemporaneidade em decorrência do destaque emancipatório crítico-latino que já se demonstrou habitar as linhas culturais latinas do Chile até o México:

Um bom final para uma corrida de revezamento de quatro horas, que pode nos servir para dissipar as dúvidas sobre se a América Latina existe na realidade, é a que o ex-presidente Lacalle e Augusto Ramirez nos lançaram como uma granada sobre a mesa desde o começo. Pois bem, a julgar pelo que se disse aqui nesses dois dias, não há a menor dúvida de que a América Latina existe. Talvez seu destino edípico seja continuar procurando para sempre a sua identidade, o que será um sinal criativo que nos faria diferentes diante do mundo. Maltratada e dispersa, e ainda sem acabar, e sempre à procura de uma ética da vida, a América Latina existe (MÁRQUEZ, 2011. p. 81).

A continuação pelo encontro da existência, ou seja, pela importância crítica latino-americana não poderia acontecer sem a apreciação e difusão da literatura. Em sua obra literária Gabriel García Márquez valora esse propósito de que mesmo maltratada e dispersa – aos olhos modernos – a América Latina existe.

Existe porque a criticidade latina está contrapondo – epistemologicamente – o projeto moderno ainda vigente em algumas leituras o que se coaduna à leitura do escritor e professor brasileiro que não pensa a verve ocidental, mas assunta o pós-ocidentalismo contemporâneo:

É nessa direção que entendo a perspectiva pós-ocidentalista do crítico: ao invés de reproduzir as estruturas dos estudos de área, a epistemologia de uma crítica hegemônica, um discurso que visa uma totalidade, por ser acadêmico e disciplinar por excelência, tal perspectiva crítica ultracontemporânea propõe uma discussão crítica sem precedentes na história da crítica na América Latina (NOLASCO, 2013, p. 54-55).

Por não haver precedentes para essa visada crítica comparatista biográfico-fronteriza contemporânea que estamos – em pleno exercício com os dois autores latinos e suas obras – realizando, entendemos que a visada proposta distingue o rito comum da literatura comparada tradicional moderna que aqui não está sendo

replicada, mas contraposta pelos meandros que abalizam a criticidade que nos circundam, logo, as nossas latinidades através da literatura biográfica que emancipa nosso polo cultural e teorizador da verve latino-americana.

Essa visceral e empenhada postura de Nolasco pela criticidade ultracontemporânea vislumbrada por Gabo também, faculta – epistemologicamente – os passos para produção hodierna que estamos propondo através da crítica comparatista biográfico-fronteriza contemporânea visando uma literatura cujo sulevar, ou seja, o ponto de partida esteja e seja sempre (des)pensado, (des)teorizado e portanto, (des)britanizado (VALE, 2020, p. 150), a fim de que potencializemos a comitiva-descolonial contemporânea que despensa um rito de se rever, porque sim, não estamos vendo de novo – logo, novamente –, mas vendo de forma *outra*, assim, descolonial.

Eis a faísca crítica contemporânea da produção literária latino-americana já apreciada e desenvolvida pelos referidos autores em suas obras preditas. Reitero aqui que mesmo já tendo conquistada a nossa independência cívica em 1822, e os demais países vizinhos, conquistado a sua independência da Espanha em datas equivalentes, ainda temos dependência colonial, sobretudo, crítico-literária:

A colonialidade do poder deve ser distinguida do período colonial, que se estende na América Latina do início do século 16 ao início do século 19, quando o Brasil e a maioria dos países de fala espanhola conquistaram a independência da Espanha e de Portugal e começaram a constituir-se como novos estados-nações. O colonialismo, como observa Quijano, não se extinguiu com a independência porque a colonialidade do poder e do saber mudou de mãos, por assim dizer, subordinou-se à nova e emergente hegemonia epistemológica: não mais a Renascença, mas o Iluminismo (MIGNOLO, 2010, p. 126).

Estamos independentes mais por sensação do que por liberdade colonial. Por esse exercício julgo ser de grande valia rememorarmos a proposta do conceito de se (des)britanizar (VALE, 2020, p. 153), sugestão conceitual crítica advinda do conceito já solidificado na crítica marginal, periférica, amoderna, para se qualificar o rito crítico-sinestésico – antropofágico-contemporâneo – por assim dizer, se exercitar as políticas críticas da descolonialidade (VALE, 2020, p. 152).

A nomenclatura foi pensada, ou por mais assertivo dizer, (des) pensada, pela necessidade se exercitar a criticidade descolonial na

produção crítica latino-americana o que muito bem nos assiste neste diálogo comparatista literário amoderno.

No Brasil, por exemplo, ao propormos uma reunião que deverá – britanicamente começar no horário estipulado – estamos estendendo a ideia de que o rigor-do-compromisso seja deveras aplicado. Isso não representada a maior parte dos latinos.

Aqui temos o que é bastante consensual, as fagulhas de tolerância, que se estende para uma prosa, prosa essa que facilita a interação, a troca de experiência, a afetividade, o entrelace amistoso para o alavanque de uma nova amizade.

Por assim pensar, a literatura latino-americana, biograficamente em sua maioria exercitada, reflete essa leitura (des)britanizada. (Des)britanizar traduzido – facilitada(mente) – como já discernido, advém dos desdobramentos da crítica biográfica fronteira cuja cerne teorizador circunscreve uma proposta descolonial, logo amoderna.

Dessa feita, preocupado em discernir e contribuir criticamente, apreciei o vocábulo descolonial e a palavra britanizar até chegarmos à proposta do (des)britanizar.

Exercício que Nolasco e Gabo se debruçam a fazer pela e com a nossa América Latina através da literatura. A preocupação com os passos para edificação também parte do escritor argentino Walter Mignolo e que concordamos criticamente:

Mas preocupo-me também com aqueles que não se mudaram, mas ao redor dos quais o mundo se moveu. Intelectuais ameríndios na América Latina ou índios norte-americanos estão numa posição fronteira, não por se terem deslocado, mas porque o mundo se moveu em sua direção. Por outro lado, os/as intelectuais chicanos(as) estão entre ambas as possibilidades: no século 19, a fronteira dos EUA deslocou-se para o sul e passou a englobar uma grande população mexicana dentro do território norte-americano. No século 20, principalmente nos últimos trinta anos, a migração maciça a partir do México está gerando, nos EUA, um tipo de intelectual que pensa na fronteira, embora sua situação seja diferente da de um intelectual migrante como Khatibi. Esse é outro tipo de situação (intermediária entre a dos ameríndios e índios norte-americanos e a de Khatibi), já que o/a chicano/a é o que é em parte devido à migração, mas também em parte porque o mundo se moveu ao seu redor (a fronteira sul no século 19) ou porque descendem de imigrantes, mas não são eles próprios imigrantes (por exemplo, Gloria Anzaldúa, Cherrie Moraga) (MIGNOLO, 2010, p. 107).

As políticas fronteiriças que promovem a nossa latinidade (des)britanizam formas postas, ou seja, angariam instrumentos para disseminar e fortalecer a produção cultural em nosso lócus latino-americano. Pouco a pouco potencializando essa visada (des)britanizada, dialogando com Mignolo, no Brasil, final século XX, mais precisamente em 1989, fundávamos na maior cidade do país, São Paulo o exuberante Memorial da América Latina.

Essa proposta convalidou a inserção do país no diálogo Sul-Sul (2016) proposto por Enrique Dussel, filósofo argentino, na certeza de que, para se promover a cultura, anterior também a propostas do diálogo sul-centro, dever-se-ia qualificar essa visada Sul-Sul, de latino para latino, todos pela América Latina.

O Memorial da América Latina em São Paulo – em pleno exercício – conta com dois responsivos arquitetos na história da sua edificação. Um deles é o escritor, etnólogo, antropólogo, político e professor brasileiro, Darcy Ribeiro, nascido no ano de acontecimento da Semana de Arte Moderna brasileira, em 1922. Darcy (des)britanizou em seus passos literários culturais com e pela América Latina, pois, tendo sido exilado no período opressor da ditadura militar, precisou-se refugiar em outros países, esses, por escolha, latino-americanos.

Darcy Ribeiro fundou a monumental universidade de Brasília tendo sido seu primeiro reitor transitando também pelo ministério da educação e outros setores da política brasileira. No Memorial da América Latina, Darcy foi responsável por edificar a proposta cultural, até hoje desenvolvida pelo Memorial da América Latina. O segundo arquiteto, esse das artes real-arquitetônicas foi o projetista Oscar Niemeyer responsável pelo projeto e execução do Memorial da América Latina, esse inaugurado em 1989.

Esses predicados aqui arrolados demonstram o intencional rito brasileiro de não apenas se sentir parte da construção das nossas identidades latino-americanas, mas sobremaneira, colocar-se à disposição do projeto contemporâneo assiduamente debatido nas obras de Edgar César Nolasco e Gabriel García Márquez cujo fito crítico sempre foi inserir e creditar a cultura da América Latina através da literatura, premissa básica para correlação epistemológica aqui desenvolvida a partir da crítica comparatista biográfico-fronteriza contemporânea.

De abertura e responsabilidade culturais em diversas áreas artísticas o Memorial da América Latina pujante em sua determinante atividade em prol da cultura latino-americana discerne o valor de

muitos artistas latinos bem como escritores de diversos gêneros literários contemplados em sua exuberante biblioteca.

Anterior à edificação desse monumento, Gabriel García Márquez, Darcy Ribério e tantos outros escritores latino-americanos já edificavam – paulatinamente – a literatura latino-americana, com o edificações-sedes contemporâneas e artísticas, mas através da ferramenta que aproxima, que traz ao encontro Gabo e Edgar Cézar Nolasco.

Portanto, enquanto São Paulo edificava um monumento dedicado à cultura latino-americana, a América Latina caminhava sozinha, nas canções chilenas e ecoavam no México e desciam movendo o *corpus* nativo e latino qualificado também com a mescla cultural indígena bem como os aflorados manifestos artísticos delineados pela rítmica forma-maneira latina de ser, nos registros poéticos da nossa literatura, na nossa literalidade pós-ocidental, sem igual e, por face, descolonial.

Assim, através das obras: *Eu não vim fazer um discurso* de Gabriel García Márquez e *Perto do coração selvaje da crítica fronteriza* de Edgar Cézar Nolasco, por apreciação acadêmico-latina a nossa crítica comparatista biográfico-fronteriza contemporânea, cuja literatura comparada emerge de um pensamento próprio, de uma visada (des)medida, (des)britanizada.

A proposta dessa leitura que estamos realizando deve ser feita principalmente por se tratar de uma perspectiva descolonial que traz a ideia de uma ótica não dependentista, ou seja, uma proposta arraigada pelos autores apreciados em que a descolonização aparece como ancoragem para produção crítica contemporânea da nossa literatura.

Ao limite do nosso teto de cristal (GULLO, 2014, p. 41), que não aprecia uma visada de fragilidade, mas que nos permite enxergar o céu como limite crítico vislumbrarmos e aplicarmos um rito não dependentista, logo, nossa prática crítico-epistemológica anti-hegemônica para despertar no e com o Brasil mais uma forte das muitas latinidades da nossa América Latina.

A proposta de Gabriel García Márquez e Edgar Cézar Nolasco – em ótica dessa disposição – comparatista apresenta tão somente um lado não dependentista, mas também uma proposta crítico-contemporânea que demonstra os olhares da literatura latino-americana.

Tenho discernido nas últimas apreciações a necessidade de se discutir um contexto não dependentista, ou seja, uma ótica vitalizada que apresenta a crítica contemporânea latino-americana os modos

regulares crítico-comparatistas para que haja desenvoltura na produção contemporânea literária.

O invólucro comparatista que aqui estamos propondo demonstra uma necessidade cada vez mais emergente de se compreender a literatura contemporânea, ou de apresentar um cenário não dependentista, ou seja, uma proposta que fortalece a criticidade latino-americana bem como uma liberdade teorizadora demonstrando assim aos seus críticos bem como aos apreciadores da cultura latina uma ferramenta para libertação.

Nessa proposta crítico comparatista biográfico fronteriza, compreende-se que a literatura cumpre seu papel dentro da contemporaneidade não apenas de seguir uma fonte comparatista tradicional por assim dizer, comparatista eurocêntrica. Sabe-se que cada vez mais a sociedade latino-americana – majoritariamente – tem buscado seu espaço crítico através das leituras e produções e sobremaneira da literatura por estratégia epistêmica.

As discussões aqui apresentadas, representadas por teorias, representadas também por sensibilidades, e também representadas, pela capacidade enunciativa latino-americana apresenta em Gabriel García Márquez e Edgar Cézar Nolasco o nascimento necessariamente para fora, ou seja, a fuga pensada – epistemologicamente – para trazer ao latino-americano certa visada que não apenas o represente, mas que, sobremaneira, demonstre o lado crítico e fortalecedor da nossa latinidade. Para ambos os autores a necessidade manifestante da literatura deve ser pensada e desenvolvida com apontamentos que não versem em possibilidades estagnadas já desenvolvidas pela modernidade, pela criticidade eurocêntrica como por excelência.

Ainda na América Latina contemporânea temos encontrado teóricos dependentistas, por assim dizer, escritores, pesquisadores, antropólogos, filósofos, em que são latino-americanos, mas ainda divagam ao teorizar – somente – com ancoragens que outrora não são genuinamente latino-americanas, o que promove, ou melhor, retarda o enaltecimento das nossas latinidades.

As Produções de Gabo e Nolasco reforçam as identidades Latinas por nós auferidas através do exercício da literatura comparada crítico biográfico-fronteriza que aqui estamos desenvolvendo. Quando pensamos em uma proposta pós-colonial (GROSFÓGUEL, 2010, p. 397) ainda em uma tentativa efusivo-descolonial nos deparamos assiduidade(mente) com propostas que não são apenas antitéticas,

mas caminham para outros rumos, ou seja, caminham mantendo como ponto de partida e por assim dizer, uma orientação norteadora.

No Brasil, diga-se de passagem, a crítica latino-americana tem percebido – principalmente no final do século 20 e início do século 21 – o quanto tem sido necessário carregar em nossas mochilas, epistemologicamente, um livro para diária-apreciação.

Aqui devo registrar concatenado à fala de Gabriel García Márquez que esse livro, por excelência, deve ser latino-americano e também não Latino para mais uma vez se convalidar de que não abominamos a produção moderna, mas compreendemos que ela não dá conta de qualificar a nossa propriedade literária latino-americana, sobretudo, na contemporaneidade, perspectiva que versa a colonialidade do poder (GROSFÓGUEL, 2010, p. 392).

Valorando o meu lócus de enunciação – como pesquisador do NECC – Núcleo de Estudos Culturais Comparados da UFMS – é necessário dizer o que penso acerca da proposta etimológica do conceito dependentista. Muito bem desenvolvido, o conceito dependentista traz a caracterização de muitos latinos. A forte crítica de Grosfóguel em propor observarmos o quão tem sido prejudicial à batalha contemporânea com aqueles que ainda valoram fontes teorizadoras que não emergem da nossa América Latina.

Etimologicamente falando o vocábulo depender significa: prosseguir com auxílio. O conceito de Grosfóguel nos tiritia os ossos, epistemologicamente falando, por sabermos que há de fato – e a rigor – notável dependência da cultura latino-americana em vislumbrar como ponto de partida, ou seja, como fonte teorizadora as disposições pensadas a partir da Europa de forma alguma conseguem dar conta das nossas sensibilidades confundindo a produção latino-americana no bojo literário, nossa linguagem (PESSANHA, 2018, p. 74) latina.

Gabriel García Márquez apresenta nos incipientes parágrafos do livro como a literatura possui os seus enigmas e claro, Gabo não se refere aos diversos gêneros textuais literários, mas, sobremaneira, aos enigmas do que tem sido feito essencialmente em nome da literatura.

O processo crítico comparatista fronteiro biográfico propõe que se caso haja uma posição crítica à literatura de qualquer outra região externo à América Latina, embora seja possível, esse crítico deverá ter a consciência que a condicionalidade crítico-conceitual aplicada não dará conta de representar aquela outra região – questões de corpos e *corpus* – caso nela ele não tenha vivido ou apreciado questões

que atravessassem a sua vida científica e, principalmente, cultural que tanto valoramos aqui na América Latina, através da crítica biográfica fronteiriça, por assim dizer, a descolonização.

Gabriel García Márquez e Edgar César Nolasco apontam para uma condução suleadora, para melhor dizer, convalidam o diálogo Sul-Sul do filósofo argentino Enrique Dussel (2016). Nolasco, por exemplo, anuncia que se tem eclodido no século XXI as memórias latino-americanas em que passam a ser desenterrados, podendo então, através de sua obra: *Perto do coração selbaje da crítica fronteriza* que somos revelações que há muito tempo estavam arquivadas pelo acúmulo opressivo-informativo deixado pelos processos de colonização sofridos na América Latina.

Por esses meandros Gabriel García Márquez rechaça a ideia metaforizada em se carregar um livro na mochila para, então provocar o indivíduo latino-americano a buscar informação para que seus dias sejam melhores, epistemologicamente falando, Gabo comenta a ideia de quê só é possível pensar a cultura latino-americana se nos debruçarmos na literatura, por ele metaforizada com a indicação de que se deve ter, para dias melhores, um livro na mochila. A preocupação de Nolasco e Gabo se aliam literariamente com e por uma visada periférica, humanística, crítica e enunciativa, destoando do que muito já se fez sobre a América Latina enquanto os dois referidos autores falam sobre e, principalmente, a partir da condição de latino-americanos em suas obras intrinsecamente de cunho biográfico, peça essencial da problematicidade (PESSANHA, 2018, p. 80) da produção latino-americana.

A tragicidade colonial (GROSFÓGUEL, 2010, p. 395) da produção dependentista na América Latina passa a ser minorada através do exercício da crítica comparatista biográfico-fronteriza como proposta desviante ao dependentismo de críticos latinos que ainda produzem a partir dos laços-coloniais cumprindo papel impeditivo. As obras em apreciação nesse diálogo: *Eu não vim fazer um discurso* de Gabriel García Márquez e *Perto do coração selbaje da crítica fronteriza* de Edgar César Nolasco merecem também a análise dos seus respectivos títulos.

Na obra: *Eu não vim fazer um discurso* de Gabriel García Márquez percebemos que o escritor se vale da necessidade discursiva um tom de desabafo. Discursar previamente é não apenas promover uma mensagem, mas pode por vezes trazer uma leitura técnica, ou seja, posso discursar sendo porta-voz de uma determinada pessoa.

Com certeza Gabo não foi fazer um discurso quando esteve na Europa para o recebimento do prêmio Nobel de Literatura, com certeza, esteve presente na academia eurocêntrica “das verdades” cumprindo o papel dialogal, abarcando criticamente a mensagem de muitos brasileiros e muitos outros latinos não brasileiros que gostariam de dizer à referida academia que nós Latinos, diferente do que pensa Giovanni Papini, produzimos sim e contribuímos para cultura do mundo, principalmente através da literatura.

Nessa mesma esteira, o professor, escritor e crítico literário brasileiro Edgar Cézar Nolasco que foi finalista do Oscar da literatura brasileira, o afamado prêmio Jabuti, condicionou também em seu título um diálogo sistêmico com a obra de Clarice Lispector cujo romance – da década de 40 – quebrava as expectativas do leitor da época fugindo da cronologia tradicional-textual estruturante de começo meio e fim, proporcionando ao seu leitor uma investigação incessante de cada conflito e cada personagem da referida obra.

Ao aliançar o seu conceito – nacionalmente conhecido na contemporaneidade – alcunhado como “crítica biográfica fronteiraça”, Nolasco imprimir em sua obra *Perto do coração selbaje da crítica fronteiraça* uma das identidades latinas de produzir enaltecendo o seu lócus de enunciação, por vez sendo América Latina, assim e por isso mesmo, Edgar Cézar Nolasco fundamenta sua obra quebrando a cronologia dispensando teorias, engendrando a sua contribuição crítica literária na América Latina pela exterioridade (PESSANHA, 2018, p. 84) enunciativa fugindo, como Gabo da dependentista criticidade eurocêntrica, qualificando a prática crítica da transfronteiridade “A ideia de transfronteiridade aqui é correlata à possibilidade de se pensar criticamente para além de qualquer dualidade, bem como a proposição de transcender a versão eurocêntrica da modernidade” (NOLASCO, 2013, p. 83).

Por isso aqui devo – mais uma vez – intensificar o termo tragicidade. O dependentismo assinalado por Grosfóguel é um verdade que sangra e que ao nos lembrarmos dela, parece-nos que sal nos é lançado nessas feridas que sabemos vezes que a culpa incoerente é nossa. Gabo rememora outra rasa-verdade do dessabido Giovanni Papini:

Nos anos quarenta, o escritor italiano Giovanni Papini enfureceu nossos avós com uma frase envenenada: “A América é feita das sobras da Europa”. Hoje, temos razões para suspeitar que isso seja

verdade, e mais: que a culpa seja nossa. Simón Bolívar tinha previsto isso, e quis criar em nós a consciência de uma identidade própria numa linha genial da sua Carta da Jamaica: “Somos um pequeno gênero humano.” Sonhava, e disse, que fôssemos a maior pátria, mais poderosa e a mais unida da Terra. No final de seus dias, mortificado por uma dívida com os ingleses que até hoje não acabamos de pagar, e atormentado pelos franceses que tratavam de vender-lhe os últimos trastes de sua revolução, suplicou a eles, exasperado: “Deixem-nos fazer tranquilos a nossa própria Idade Média.” Acabamos sendo um laboratório de ilusões fracassadas. Nossa maior virtude é a criatividade, e no entanto não fizemos outra coisa além de sobreviver de doutrinas requentadas e guerras alheias, herdeiros de um Cristóvão Colombo desventurado que nos encontrou por acaso quando andava procurando as Índias (MÁRQUEZ, 2011. p. 104).

Passa a não ser tragicidade quando a nossa produção dependentista deixa de ser elaborada. Por esses meandros, valoramos a questão libertadora condicionada nas obras de Nolasco e Gabo percebidas por esse processo crítico comparatista biográfico-fronterizo que estamos propondo ao olhar desviante da visada dependentista que muito emperra a desenvoltura latino-americana.

Esse desprendimento – corpo-literato – passa a ser necessário pelo exercício de (des)britanizarmos dia a dia para que a nossa voz latina – fortalecida através da literatura – chegue aos diversos cantos da nossa periférica América Latina das faces contemporâneas, logo, incutidos dessa premissa crítico-contemporânea habilmente descolonizamos:

Para todos nós que tomamos o partido da crítica descolonial, o diálogo com o Grupo Latino-americano de Estudos Subalternos tornou evidente a necessidade de transcender epistemologicamente – ou seja, de descolonizar – a epistemologia e o cânone ocidentais (GROSFÓGUEL, 2010, p. 384).

Quando Gabo e Nolasco enunciam a partir e com a América Latina eles estão descolonizando as proposições epistemológicas do cânone ocidental não servindo criticamente como resto da Europa, mas produzindo uma literatura que edifica a nossa cultura, por assim dizer, a nossa Latinidade.

Essa comprovação nos é dada através deste exercício crítico comparatista biográfico-fronterizo que estamos realizando com a

apreciação das obras preditas. Por essa leitura amoderna, ou seja, descolonial, Nolasco reitera a necessidade de se pensar a América Latina com perspectivas outras, imprimindo em seu texto crítico-teórico essa condicionalidade para a compreensão que estamos passando na contemporaneidade:

Sem querer tomar partido crítico, quero entender que a proposição crítica defendida por Mignolo sobre a América Latina, apesar de ser pensada dos Estados Unidos (o mesmo acontece, em parte, com Bhabha), ajuda-nos a nos aproximar e, por conseguinte, a entender melhor os problemas da colonização e, ao mesmo tempo, buscar estratégias críticas capazes de nos fazer compreender a América Latina e suas fronteiras internas por fora da reflexão eurocêntrica que se cristalizou nos trópicos (NOLASCO, 2013, p. 127).

Para compreendermos a tragicidade que a pouco discernimos é necessário que faça um exercício reflexivo fora-da-ancoragem eurocêntrica, cumprindo de forma-maneira desviante o rito dependetista por vezes aquilatado e engendrado até os processos laborais literários das primeiras décadas do século XXI destoando – epistemologicamente – da criticidade pretendida. Esse encontro crítico-cultural literário acontece entre as obras de apreciação de Nolasco e Gabriel García Márquez que muito nos apetece apresentar – comparatistamente – dada a emergente necessidade de se (des)britanizar através da crítica biográfica fronteira contemporânea.

Na última citação de Gabriel García Márquez vimos uma reflexão importante retratada na leitura de que a América teria sido um desencontro de Cristóvão Colombo que buscava o caminho para das Índias. Sensivelmente, digo que Colombo de fato encontrou as índias essas, não indianas, mas indígenas e por vez a vida dele e também desta terra mudariam significativamente, ou melhor, tomariam rumos que até hoje estamos tentando esclarecer para qualificarmos o ponto de partida (PESSANHA, 2018, p. 74).

Quando o Gabo afirma que somos um laboratório de desilusões fracassadas compreendemos que a tentativa de fazer desse espaço novo aos olhos de Colombo, nota-se uma tentativa de extensão da produção europeia em que entendemos o quanto isso fragilizou, principalmente América Latina, vez que as várias tentativas de replicar o rito europeu fez com que secularmente carregássemos a cesta da quitanda com produtos nativos ao preço de produtos estrangeiros.

Gabriel García Márquez e Edgar Cézár Nolasco por meio das suas obras ensaísticas, críticas e teóricas comentam o lado não dependente do desarranjado destino de Colombo para com a nossa América – Latina –, mas sim a corrida contra o tempo para que se evite a propagação pseudoliterária que acusam ser literatura brasileira quando na verdade o *James* aqui se torna o José, mas que carrega as mesmas ganas do mocinho da novelística euro-cinematográfica.

Por esse desdobramento, a crítica comparatista biográfico-fronteriza aparece e se faz coerente como proposta desviante ao dependentismo literário vigente na América Latina desvendando os estereótipos enigmados da literatura trazendo a apreciação do ranço subalternista que aqui também evocamos:

Minha leitura crítica, ao invés de simplesmente inverter o olhar binarista (da zona fora do eixo para o centro), visa descolonizar o ranço de uma epistemologia moderna demais que ainda repousa na articulação da crítica do centro quando o assunto é o resto da discussão crítica (o resto do país, o resto do mundo). O que ambos os olhares críticos precisam saber é que um crítico da margem, da periferia, logo que se encontra na condição de fora do eixo, não seria nunca o mesmo crítico que se encontra no centro, no eixo, pois (MIGNOLO, 2003, p. 35) “o primeiro está no local do objeto, não na do sujeito do estudo” (NOLASCO, 2013, p. 50).

Percebo aqui – ao exercitar a crítica comparatista biográfico-fronteriza – o recorte endossado por Nolasco em consonância às leituras de Gabo. Nota-se a partir desse vislumbre, que nós, latino-americanos, pensamos da margem e isso só se dá pela criticidade e reconhecimento de sabermos que somos e, principalmente, pensamos da margem.

Eis nesse ponto, o entrelace cultural e epistemológico de Gabo e Nolasco na predisposição crítica em se contribuir para a literatura latino-americana. Este artigo – laboral(mente) – contemporâneo circunscribe a minha sugestiva contribuição em que as criticidades erigidas não partem de uma exclusão de teorias, mas de uma visada que emerge de teorizações cujo ponto de partida deve ser valorar o lócus como os referidos autores demonstram – o que acompanhamos – elucidando com e a partir da nossa América Latina através dessa visada contemporânea com a crítica comparatista biográfico-fronteriza.

Referências

- DUSSEL, Enrique. *Transmodernidade e Interculturalidade* (Interpretação desde a Filosofia da Libertação). In: FORNET-BETANCOURT, Raúl. (Orgs.). *Interculturalidade: críticas, diálogo e perspectivas*. São Leopoldo: Nova Harmonia, 2016. p. 159-208.
- GROSFOGUEL, Ramón. *Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global*. In: MENESES, Maria Paula; SANTOS, Boaventura de S. (Org.). *Epistemologias do sul*. São Paulo: Cortez, 2010.
- GULLO, Marcelo. *A insubordinação fundadora*. Breve história da construção do poder pelas nações. Florianópolis: Insular, 2014.
- MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. *Eu não vim fazer um discurso*. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011.
- MIGNOLO, Walter. *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Gedisa, 2007.
- MIGNOLO, Walter. *Prolegómeno a una gramática de la descolonialidad*. In: *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010. p. 93-127.
- NOLASCO, Edgar Cézár. *Comparativismo cultural hoje*. Revista Brasileira de Literatura Comparada, v. 12, n. 17, p. 63-78, 2017.
- NOLASCO, Edgar Cézár. *Gramática despoética da fronteira*. Campinas: Pontes, 2021.
- NOLASCO, Edgar Cézár. *Perto do coração selbaje da crítica fronteriza*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.
- PESSANHA, Juliano Garcia. *Nascer para dentro, nascer para fora: a mãe*. In: PESSANHA, Juliano G. *Recusa do não-lugar*. São Paulo: Ubu Editora, 2018. p. 69-87.
- VALE, Fábio do. *Latinidade crítico-conceitual: caminhos para (des)britanizar nos entre-lugares latino-americanos*. Disponível em: <https://www.unincor.br/imagens/imagens/institucionais_mestrado/anais/anais-do-x-encontro-tricordiano.pdf>. Acesso 01 nov. 2021.

A convergência de vozes e o fazer poético em Geraldo Carneiro

Fernanda Castro de Souza Abreu (UFMA)¹

Não precisamos de um armazém da tradição, mas de uma casa onde possamos respirar.

(CURTIUS, 2013, P.483)

Entre as grandes temáticas que circundam as questões do fazer literário está a ideia da retomada de um texto por outro, processo que adquire ao longo das estéticas literárias valores diversos. A poesia do período clássico, por um lado, seguia as regras da mimese, enquanto que o Romantismo, séculos depois, rompe com o consagrado costume tradicional para dar lugar ao que chamavam de “novo”. A poesia atual afasta-se dos moldes tradicionais greco-latinos que se firmavam pela conservação dos costumes do passado assim como também se distancia dos preceitos da modernidade, devido à perspectiva desta em alcançar uma obra única, qualitativamente melhor que as do passado e do presente em uma constante tradição de ruptura, termo utilizado por Octavio Paz em *Os filhos do barro*. Sendo assim, nos interessa o questionamento a respeito do diálogo entre referências na poesia atual, mais especificamente na de Geraldo Carneiro, e a relação que o eu lírico estabelece com a presença de outras vozes em suas construções poéticas.

A tradição greco-latina fundamentava a criação poética pelas diretrizes expostas em importantes tratados de poética, como os de Aristóteles e Horácio. Segundo a primeira, “imitar é natural ao homem desde a infância – e nisso difere dos outros animais, em ser o mais capaz de imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação – e todos têm prazer em imitar” (ARISTÓTELES, 1997, p.21-22) e para a segunda, é por meio da imitação que se colhe a linguagem viva: “eu o aconselharei a, como imitador ensinado, observar o modelo da vida e dos caracteres e daí colher uma linguagem viva” (HORÁCIO, 1997, p.64). Esses pressupostos tinham como base a ideia de construção poética por meio da conservação dos costumes de composição. Era recomendado ao poeta que reinventasse os

1. Mestranda vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMA, bolsista FAPEMA.

modelos pré-existentes, consagrados pelo uso. Entre variações, essa tradição se conserva até o fim do século XVIII.

Com o surgimento do Romantismo, importantes valores do fazer poético vigentes até então entram em declínio. A imitação que servia como parâmetro para a criação de uma nova obra ganha descrédito pois retomar autores antigos torna-se, para a estética, um impeditivo para a explanação de vivências e subjetividades do poeta, importantes elementos que dariam à obra o grau de sinceridade entre autor e texto e, consequentemente, de originalidade. Em busca da liberdade de criação por meio do gênio pessoal e não mais da reformulação de modelos pré-estabelecidos, o Romantismo pretendeu criar obras singulares destacando a excepcionalidade da obra e do artista, exaltando palavras como “invenção”, “inovação”, “gênio” e descartando o que parecesse “lugar-comum”.

Interessa-nos notar que essas palavras-chave receberam novos significados com a estética romântica, recebendo (re)significações que ressoam até a atualidade. Os termos “invenção” e “inovação”, que passaram a ser tomados como sinônimos e como fórmulas para a criação de uma arte nova, têm em suas etimologias e raízes históricas significações divergentes: segundo João Adolfo Hansen, “o termo ‘invenção’ deriva do latim *inventio*, do verbo *invenire*, que significa achar, encontrar. Sua significação não se confunde com a que o termo tem hoje, ‘originalidade’” (HANSEN, 2013, p.25). A esse respeito, René Girard afirma que:

Nas línguas vulgares como o latim medieval, o termo “inovação”, utilizado essencialmente no domínio teológico, significa desvio em relação àquilo que, por definição, nunca deveria mudar, ou seja, o dogma religioso. Não é raro que seja praticamente sinônimo de heresia. [...]. Existe nessa antiga acepção da palavra “inovação” uma ressonância apocalíptica que oferece um contraste surpreendente com o perfume moderno do termo (GIRARD, 2002, p.221-224).

Até o “gênio”, termo essencial quando se trata da criação poética romântica, possui heranças no Classicismo francês e no Renascimento italiano. Nessas estéticas o talento natural deveria seguir regras laborais para a composição de uma obra equilibrada,

mesmo que o talento tenha sido considerado sempre um dom natural, necessário para a criação artística, era visto como uma capacidade

de mecânica, um rigor criativo que leva à perfeição pela obediência a normas – de modo que o termo “gênio” corresponderia ao termo “engenho”, derivado do mesmo étimo (SÜSSEKIND, 2008, p.5).

As novas atribuições semânticas aos termos se firmam a fim de destacar que o que deveria reger o fazer poético era a novidade, em uma superação das artes anteriores que seriam repetições de convenções, recebidas como sinônimo de impostação retórica e falta de sinceridade da alma. Os românticos contrapõem a naturalidade e a originalidade à disciplina mimética. As considerações românticas ao tema se aproximam do que escreve Herbert Read ao tratar da originalidade em Shakespeare que, segundo o autor, se contrapõe ao valor gasto das palavras repetidas, “sua banalidade, seu efeito “vulgarizado” ou gasto. Podemos, então, chama-las de “clichês”, lugares-comuns – isto é, palavras duplicadas, palavras às quais falta precisamente a qualidade de singularidade ou originalidade” (1981, p.21).

Entretanto, a aproximação de sentido entre os termos “lugar-comum” e “clichê” é considerado inviável tendo por base a raiz das palavras, visto que a palavra “clichê”, segundo o dicionário Houaiss, é uma “placa de metal, geralmente zinco, gravada fotomecanicamente em relevo, obtida por meio de estereotipia, galvanotipia ou fotogravura, destinada à impressão de imagens e textos em prensa tipográfica”, tendo essa descrição em vista, o termo se distancia do lugar-comum poético/retórico, pois “o *topos*, *locus* ou lugar-comum retórico não é clichê, como hoje é habitual dizer com um clichê positivista. Nos usos, o mesmo lugar nunca é repetição simples do idêntico, pois a cada vez é a diferença efetuada pela sua variação elocutiva” (HANSEN, 2013, p.28).

Perceber como o Romantismo se apropria de termos anteriores reformulando-os para propagar seu estilo estético nos leva à contradição na ideia de originalidade buscada, no qual esta parece ser concebida de forma utópica. Ao orientar para as novas produções a independência diante do que já se havia produzido, os preceitos românticos retomam conceitos anteriores reformulado em novas significações para reger o que seria a “nova” forma de composição poética. Segundo Hansen,

não há ‘originalidade’ – a originalidade é a mercadoria inventada pela livre-concorrência burguesa – nem o público espera que o

discurso seja original, mas que seja ‘novo’, como variação inesperada de predicados conhecidos realizada com preceitos coletivamente partilhados (HANSEN, 2013, p. 41)

A Modernidade tomada por Paz (1984) como a tradição da ruptura, visto que quebra constantemente com uma tradição para dar lugar a outra e em seguida rompê-la também, carrega traços do Romantismo. Segundo Hugo Friedrich, o Romantismo é capaz de “imprimir estigmas a seus sucessores até mesmo quando está se extinguindo. [...] A poesia moderna é o Romantismo desromantizado” (FRIEDRICH, 1978, p.30). Segundo Paz, o moderno deixa de olhar para o passado, como os antigos assim faziam, para olhar para o futuro, tido como a região no inesperado. Em estudo mais recente, para tratar da poesia contemporânea, tomada pelo autor como a poesia do fim do século, destaca que

Para os antigos o prestígio do passado era o da Idade de Ouro, paraíso natal que um dia abandonamos; para os modernos, o futuro foi o lugar de escolha, terra prometida. Mas o agora sempre foi o tempo dos poetas e dos apaixonados, dos epicuristas e de alguns místicos. O instante é o tempo do prazer mas também o da morte, o dos sentidos e o da revelação do mais além. Acredito que a nova estrela – essa que ainda não desponta no horizonte histórico mas já se anuncia de muitas maneiras indiretas – será a do agora. [...] o presente se manifesta na presença e esta é a conciliação dos três tempos (PAZ, 1993, p.57).

A poesia contemporânea - não diferentemente dos períodos literários anteriores, é perpassada por interações referenciais entre textos distintos. Para a poesia atual, que se encontra fora dos moldes dos períodos anteriores, convém denomina-la de intertextualidade, termo criado por Julia Kristeva a partir conceito de dialogismo de Mikhail Bakhtin, tendo em vista que a denominação não se propõe a estabelecer valores hierarquizantes entre os textos. Evidencia-se que, se outrora a relação era regida por convenções de legitimação em uma tradição, ou mimética ou de ruptura, para a contemporaneidade ela se estabelece como um diálogo, ou seja, sem compromisso firmado em imitar ou romper com determinados poetas ou formas de composição. Segundo Célia Pedrosa, “a partir de fins dos anos 1970 tais motivações excludentes e hierarquizantes passam a

ser mais explicitamente reconhecidas como autoritárias e /ou infrutíferas” (PEDROSA, 2014, p. 206).

Abre-se para o poeta contemporâneo um leque de possibilidades de criação, partindo de um “agora” para tempos e escritas distintas, a produção poética encontra-se aberta para transitar por tempos diversos sem possuir sistemas norteadores para obrigatoriamente se encaixar e

passa a se caracterizar também pela pluralidade de discursos e tendências. Mas nenhum deles consegue se tornar hegemônico, principalmente em função da perda de legitimidade das noções de excepcionalidade da arte e do artista, seja em suas manifestações institucionais ou marginais, eruditas ou populares (PEDROSA, 2014, p.206).

Desta forma, a poesia contemporânea parece ser consciente de sua escrita tardia se se leva em consideração as temáticas abordadas, porém, ao retomar outras obras o poeta não pretende trazer novas temáticas e por seguinte, como na já citada afirmação de Hansen, o leitor também não procura a “originalidade”, mas sim um novo olhar sobre as questões comuns. Quando o poeta volta-se para o alheio, para as práticas intertextuais,

o texto literário se “sobrecarrega” de sentido, ao superpor ao contexto das palavras efetivamente utilizadas um outro contexto das palavras efetivamente utilizadas um outro contexto, provindo de um outro discurso – um discurso da “tradição literária” de que se estão reutilizando palavras, expressões, imagens ou traços de estilo (ACHCAR, 1994 p.16).

A poesia de Geraldo Carneiro é inegavelmente perpassada pela presença de outros textos, percebida, principalmente, ao citar e reformular temas, personagens e autores reconhecidos. Nos poemas selecionados, analisados pelo cunho metapoético, há a recorrência do temo “vozes” (além de “seres” e “multidão”), que perpassa a atividade do fazer poético, influenciando que a composição de cada um deles se dá não de forma isolada, mas como uma construção enriquecida pelos “poetas que frequenta desde sempre”. Nesta chave de leitura, busca-se verificar a relação que o eu lírico de cada poema possui com as vozes literárias que o circundam.

Geraldo Carneiro e as outras vozes

*outros seres passeiam no meu ser.
[...]
sou multidão e sou sozinho.
a linguagem é o meu sol,
hei de orbitar sempre ao seu redor*

(CARNEIRO, 2010, P.58).

Na poesia de Geraldo Carneiro encontra-se uma contínua referência às tradições anteriores – que aparecem em sua escrita como “vazes”, “multidões” – ressaltadas em citações diretas e indiretas a obras, personagens, poetas e temas que se fizeram presente na história da literatura. A presença desses elementos está perpassada por um senso crítico que ironiza o fazer poético cultivado pelos poetas anteriores que, de alguma maneira, colocaram o uso das convenções poéticas como suporte para o que seria a excepcionalidade do poeta e traz o tema da originalidade aliado dos preceitos românticos, tendo em vista a consciência do eu lírico a respeito da impossibilidade em se trabalhar um poema distante dos legados da poesia, pois, aceitando as outras vozes sem a finalidade de pertencer ao “principado dos poetas”, torna o alheio marca de sua constituição como poeta crítico.

a outra voz

não adianta, nada neste mundo
pertence a ti, nem essa ínfima parte
que te compete recifrar em arte.
só é teu o circo das decepções,
o canto das sereias, o naufrágio
no qual perdeu-se a vida, o rumo, a nave,
a memória da ilha em que viveste
o ato inaugural da tua odisséia.
Penélope esgarçou-se em muitas faces
e mesmo a guerra, com seus alaridos,
só sobrevive nas versões dos bardos.
não há mais ilha, nem há mais princípio:
teu principado é só imaginário.

(CARNEIRO, 2010, p.46)

O poema revela nos primeiros três versos um eu lírico atento ao fazer artístico no tempo em que está inserido. Em considerações lançadas a um interlocutor, discute sobre a questão da novidade em arte, alegando que tudo o que os poetas dispõem já foi escrito por outros, até mesmo a ínfima parte de um objeto que cabe ao poeta (*re*)cifrar em arte, ou seja, dar a esse motivo um rearranjo próprio. Isso porque a ideia de singularidade de uma obra parece utópica aos moldes conservados da tradição romântica que herdaram, em diferentes graus, as estéticas que se seguiram. Retomando o pensamento de Hansen, nem o público espera encontrar na escrita algo de novo, atentando também à distinção que alerta Paz, “novidade e inesperado são termos afins, não equivalentes” (PAZ, 1989, p.19).

Nos versos seguintes, o eu lírico arrola alguns temas caros à literatura como “o canto da sereia”, “o naufrágio”, as metáforas náuticas (v.6), da viagem e do regresso, todos eles esgarçados como o tecido de Penélope, como a tradição esgarçada teorizada por Hannah Arendt. Segundo a teoria de Arendt, há uma lacuna entre o passado infinito e o futuro infinito, “lugar” esse que possibilita ao homem, conhecer e explorar a tradição.

Este pequeno espaço intemporal no âmago mesmo do tempo, ao contrário do mundo e da cultura em que nascemos, não pode ser herdado ou recebido do passado, apenas indicado; cada nova geração, e na verdade cada novo ser humano, inserindo-se entre um passado infinito e um futuro infinito, deve descobri-lo e, laboriosamente, pavimentá-lo de novo (ARENDT, 2014, p.40).

Dentro dessa nova forma de pensar a tradição e o fazer literário em relação ao aproveitamento crítico dela, vê-se que não se reserva para o poeta contemporâneo os privilégios de um principado (v.13) de excepcionalidade, as regalias que o interlocutor do poema pretendia usufruir de uma escrita original não passam de ilusão. Em *A outra voz*, não o poema, mas a obra teórica de Octávio Paz, o autor coloca que

Todos os poetas, nesses momentos longos ou curtos, repetidos ou isolados, em que são realmente poetas, ouvem a voz outra. É sua e é alheia, é de ninguém e é de todos. Nada distingue o poeta de outros homens ou mulheres, salvo esses momentos – raros, embora frequentes – em que, sendo ele mesmo, é outro (PAZ, 1993, p. 140)

Tais questões também são abordadas no poema “o não decifrador”.

o não decifrador

tudo que escrevo foi talvez escrito
ou sonhado por outro antes de mim.
a língua me sugere seus enigmas,
o que me cabe é apenas recifra-los
como um decifrador a quem não fosse
revelada a chave do código.
a desrazão me inspira
e ao meu redor
vou inventando o mundo em que me amparo.
me falta o credo pra chamar de alma
aquilo que me anima.
no entanto sei que há vozes aqui dentro.

sou tão medíocre quanto qualquer ser
que habite nesta esfera.
sei que o ar é raro rarefeito
feito de um sopro cuja cor me escapa
embora a flor se ofereça no meu sonho

(CARNEIRO, p.63)

No poema evidentemente metapoético, o eu lírico, na tarefa de composição, se depara com sua conclusão de que não há mais o que escrever além de tudo o que já foi escrito ou pelo menos sonhado por outro poeta anteriormente. Para, mesmo assim, adentrar na tarefa da escrita, tenta entender a empreitada artificiosa da composição ao colocar a língua como um manancial de enigmas, cabendo ao poeta “recifrá-los”, mesmo não possuindo a chave do código, mesmo sendo “o não decifrador”. Essas questões dialogam com o poema “a procura da poesia” de Drummond, neste, o eu lírico do poeta modernista afirma que “as palavras possuem mil fases sobre a face neutra” e cabe ao poeta utilizar a chave para remontá-las em um novo arranjo. Em Carneiro, essa tarefa é também cedida a quem não possui tanto manejo com as palavras, a quem não recebeu a chave dada aos poetas que durante muitas tradições a poesia adotou como seres especiais, tendo isso em vista, eu lírico busca amparo em outras vozes.

Essas vozes não são mais aquelas divinas da inspiração que a poesia proliferou como um privilégio de poucos poetas, levando em consideração que o eu lírico não possui credo para acreditar em quaisquer explicações metafísicas (v.10-11), mas vozes que parecem ressoar de

suas leituras anteriores, colhendo delas uma gama de significações que enriquecem o novo texto, “a absorção do alheio participa da construção do próprio” (CARVALHAL, 2003, p.138). Na última estrofe, o eu lírico se coloca nem como um poeta inferior nem como superior, apenas mediano, medíocre, assim como qualquer outro e consciente do trabalho árduo de criação. Por fim, em “autorretrato deprê”, é inserido à temática a questão do tempo.

autorretrato deprê

não sei mais quase nada do que fui.
toda memória vai virando escombros.
hoje me reconheço mais nos outros
poetas que frequento desde sempre.
a face deles segue impertubada
enquanto eu soffro as erosões do tempo.
todo poeta nasce um pouco póstumo
com volúpia de vencer a morte.
a morte, esse ser vasto e corrosivo
que vai nos corroendo desde dentro.

(CARNEIRO, 2010, p.66).

No poema, o eu lírico se compara aos poetas que têm o hábito de ler, enquanto ele parece não recuperar as memórias do seu passado e tampouco consegue se ver como um sobrevivente das “erosões do tempo”, o legado dos outros poetas que frequenta permanece inabalado, resistindo à força derruidora do tempo e do esquecimento. Percebe-se que o poema não traz recordações de uma vida para compor o poema, tais memória vão se tornando escombros (v.2), traz, no lugar de vivências pessoais, as recordações dos poetas que, de certa forma, o influenciaram. É perceptível que há no poema um diálogo com o *topos* da perenidade da poesia, também conhecida como *Exegi monumentum* (“Erigi um monumento”, III. 30)². Na ode horaciana, que dá nome ao *topos*, o eu lírico, por ter construído uma obra grandiosa, diz ter se tornado memorável e resistente às forças do tempo, assim como um monumento e, por isso, se conserva na memória dos

2. Erigi um monumento mais duradouro que o bronze, / mais alto do que a régia construção das pirâmides/que nem a voraz chuva, nem o impetuoso Áquilo / nem a inumerável série dos anos, // nem a fuga do tempo poderão destruir. [...]. (HORÁCIO, 2008, p.255)

homens. Contudo, o poema de Geraldo Carneiro, ao afirmar que o eu poético está sujeito às intempéries do tempo, não destina a ele menor valoração, apenas mostra-o como leitor perpassado pelo diálogo com outras vozes, tradições e leituras na sua construção poética. Esse entrecruzamento de interferências faz com que o eu lírico reconheça a identidade dos seus versos mais pela presença de influxos de outros autores que por qualquer lembrança de uma memória pessoal.

Se no período de escrita da ode de Horácio o fazer poético duradouro e resistente se dava por meio do seguimento de regras do fazer poético ditadas pelas célebres poéticas clássicas, na contemporaneidade o eu lírico não faz questão de pertencer a qualquer tradição ou de, de fato, resistir ao esquecimento. Segundo Vivaldo, em análise do mesmo poema, traz para a discussão a interpretação de que

o nascimento do(s) poeta(s) também parece fazer-se deslocado do eixo cronológico, pois “todo poeta nasce um pouco póstumo” e, de certa maneira, sua morte anunciada, ou sua escapatória da morte, não se faz apenas através da permanência que o ritual poético pode proporcionar, mas, também, pela impossibilidade de precisão espaço-temporal que a linguagem poética é capaz de criar por meio de um “hoje”, ou “agora”, que distorce o tempo. (VIVALDO, 2016, p.67)

Os poemas selecionados de Geraldo Carneiro apresentam uma inegável interação entre autores e contextos distintos, em diálogos intertextuais que contribuem para a construção e decodificação de caminhos de significações que os poemas possuem. Distantes das formas de composição díspares apresentadas, a prática intertextual não amarra as criações poéticas contemporâneas a qualquer norma preestabelecida de composição, mas dá a ela uma pluralidade de vias para o trato com a poesia, em sua escrita e leitura, além disso, subtrai

delas os traços de dependência, antecipação ou originalidade. A intertextualidade, como propriedade descrita, passou a significar um procedimento indispensável à investigação das relações entre textos, tornou-se chave para a leitura e um modo de problematizá-la. Como indicativo da apropriação de um texto por outro, a intertextualidade aponta para a sociabilidade da escrita literária, cuja individualidade se afirma no cruzamento de escritas anteriores” (CARVALHAL, 2003, p.18-19)

Considerações finais

Diante das reflexões propostas, nota-se que os poemas escolhidos do poeta brasileiro contemporâneo Geraldo Carneiro são perpassados pelas interferências de outras obras e instiga uma reflexão crítica sobre o fazer poético quando parece que tudo já foi escrito ou reescrito. Para tratar sobre a temática foi importante se voltar aos modos de composição de outras estéticas literárias para pensar o fazer poético e sua relação, através dos tempos, com a presença ou negação de vozes alheias na composição poética.

O eu lírico dos poemas apresentados são conscientes da impossibilidade da criação de algo realmente novo, tratando a questão como utópica, impensada tanto para a poesia atual como para qualquer tempo. Em resposta, fala-se das outras vozes que perpassam a composição poética, que são nada mais que as heranças literárias que compõe o arcabouço de leituras do poeta, “poetas que frequento desde sempre”. Ao trazer essas referências, não se exalta o poeta por conservar uso da tradição, tampouco desqualifica-o por não ser original aos moldes românticos, apenas percebe-se o laborial trabalho de conexão intertextual com o trato com o tema da originalidade em arte, assim como, consequentemente, com a escrita de outros artistas.

Referências

- ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum*: alguns temas de Horácio e sua presença em português, São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1995
- ARENDT, H. *Entre o passado e o futuro*. Trad: Mauro W. Barbosa. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014
- ARISTÓTELES, Poética. In. *A poética clássica*. Trad Jaime Bruna 7 ed. São Paulo: Cutrix, 1997
- CARNEIRO, Geraldo. *Poemas reunidos*. Nova editora: Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro: 2010.
- CARVALHAL, T. *O próprio e o alheio*: ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai). São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2013.

- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad: Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GIRARD, René. “Inovação e repetição”. In: GIRARD, René. *A voz desconhecida do real*: uma teoria dos mitos arcaicos e modernos. Tradução de Filipe Duarte. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.
- HANSEN, J. A. *Instituição retórica, técnica retórica, discurso*. Matranga - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ. v. 20, n. 33 pp.11-46, 2013.
- HORÁCIO. Arte poética (Epistula ad Pisones). In. *A poética clássica*. Trad Jaime Bruna 7 ed. São Paulo: Cutrix, 1997.
- HORÁCIO. *Odes*. Trad. Pedro Braga FALCÃO. Livros Cotovia e Pedro Braga Falcão, Lisboa, 2008.
- PAZ, Octávio. *A outra voz*, trad: Wladir Dupont. – São Paulo: Siciliano, 1993.
- PAZ, Octávio. *Os filhos do barro*: do Romantismo à Vanguarda. Trad: Olga Savary. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1984.
- PEDROSA, C. Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão. In
- PEDROSA, ALVES E JÚDICE (org). *Crítica de poesia: tendências e questões: Brasil – Portugal*. 1 ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.
- READ, Herbert. *As origens da forma na arte*. Trad: Waltensir Dutra. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1981.
- SÜSSEKIND, Pedro. *Shakespeare: o gênio original*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2008.
- VIVALDO, L. “Mitologias”: por dentro o tempo e o mito (uma leitura de poemas reunidos de Geraldo Carneiro). *Travessias interativas*, Ribeirão Preto (SP), Vol. 6, N. 11 p. 63-72, jan-jun/2016. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/Travessias/article/view/10995>.

Um peso e duas medidas: a modernidade em diálogo com o ensaio biográfico fronteiro e moderno

Francine Carla de Salles Cunha Rojas (UFMS) ¹

[...] o pensamento é universal no sentido muito simples de que é um componente de certas espécies de organismos vivos e é local no sentido de que não existe pensamento no vácuo, que pensar (como comer e evacuar, que é também universal para certas espécies de organismos vivos) corresponde a necessidades materiais e locais. Assim, essa concepção de pensamento, ao mesmo tempo local e universal, é uma forma de conceitualizar a partir da perspectiva epistemológica do pensamento liminar, e não da perspectiva da distinção entre corpo e alma (ou mente), onde a “mente” foi apropriada por e para a epistemologia moderna e depois universalizada pelo próprio conceito de razão.

(MIGNOLO, 2020, p. 279-280)

Ao negar a inocência da “Modernidade” e ao afirmar a Alteridade do “Outro”, negado antes como vítima culpada, permite “des-cobrir” pela primeira vez a “outra-face” oculta e essencial à “Modernidade”: o mundo periférico colonial, o índio sacrificado, o negro escravizado, a mulher oprimida, a criança e a cultura popular alienadas, etc. (as “vítimas” da “Modernidade”) como vítimas de um ato irracional (como contradição do ideal da própria “Modernidade”).

(DUSSEL, 2005, p. 29)

Delimitar o que entendo por *modernidade* é essencial para estabelecer as relações comparatistas entre os ensaios biográficos, fronteiro e moderno, com o conceito e para discorrer sobre as consequências desse vínculo para ambos. Nesse sentido, a *modernidade* sobre a qual falo é aquela proposta por Walter Mignolo, em “Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política”

1. Graduada em Letras, mestre e doutoranda em Estudos de Linguagens pela UFMS (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul). Membro do grupo de pesquisa NECC (Núcleo de Estudos Culturais Comparados). Bolsista CAPES. E-mail: lucia_jbc@hotmail.com.

(2008) e em “Desafios decoloniais hoje” (2017), e por Enrique Dussel, em “Colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais perspectivas latino-americanas” (2005), o que significa compreender o termo como uma *narrativa de vencedores* (MIGNOLO, 2008) e como uma proposta que advoga *ser o centro da história mundial* (DUSSEL, 2005).

A tese que defendo é a de que os ensaios biográficos, fronteiro e moderno, se relacionam com a *modernidade*. Todavia, o que difere ambas propostas é como eles se relacionam e quais são as consequências desse vínculo para ambas. Em síntese, entendo que enquanto o ensaio biográfico moderno endossa a proposta da modernidade² ao se *nutrir* dela, em uma espécie de aliança, o ensaio biográfico fronteiro emerge da experiência da modernidade a partir da exterioridade e, por conseguinte, apresentamo-lo como uma *reação* ao discurso da modernidade. Nesse contexto, como uma *reação*, o ensaio fronteiro é uma alternativa que se volta ao

[...] reservatório de formas de vida e modos de pensamento que têm sido desqualificados pela teologia cristã, a qual, desde o Renascimento, continuou expandindo-se através da filosofia e das ciências seculares, posto que não podemos encontrar o caminho de saída no reservatório da modernidade (Grécia, Roma, Renascimento, Ilustração). Se nos dirigirmos ali, permaneceremos presos à ilusão de que não há outra maneira de pensar, fazer, viver. (MIGNOLO, 2017, p. 17)

No intuito de desenvolver a teorização comparatista biográfica fronteira entre os ensaios, a reflexão encontra-se organizada nos seguintes termos: em um primeiro momento apresento o conceito de modernidade como concebido pela teorização descolonial (MIGNOLO, 2008; DUSSEL, 2005). Em seguida, dentro do entendimento dessa concepção, discorro acerca do que chamo de *tradição ensaística* e sobre sua constituição eurocêntrica. Para tanto meu entendimento de *tradição* provém da Literatura Comparada e encontra em Tania Franco Carvalhal (2003, 2006), Leyla Perrone-Moisés (1982) e Antonio Candido (1996) suas bases. Em suma, entendo que o ensaio moderno

2. Tal afirmativa é feita com base no *período histórico* da modernidade (1453 - 1789) e no período em que o livro *Ensaio* (1580), de Michel de Montaigne, foi publicado. Em suma, a publicação do livro ocorreu dentro do contexto temporal da modernidade criando assim um vínculo entre ensaio e modernidade relacionando a ascensão do ensaio enquanto gênero ao período.

e a *tradição ensaística* emergem como consequência da modernidade ao mesmo tempo em que a reafirmam. Em seguida, e considerando o mesmo conceito de modernidade apresentado anteriormente, refletirei sobre a relação deste com o ensaio fronteiriço, em suma, discorrerei sobre como esse emerge da experiência de ser e sentir a modernidade *a partir das feridas coloniais / abertas*.

Dentro dessa proposta, meu ponto de partida será o entendimento de que o ensaio biográfico emerge como prática e reflexão necessárias, que *reage* ao discurso racionalista e desenvolvimentista moderno e aos seus legados coloniais, em especial à prática ensaística eurocêntrica, e nosso ponto de chegada consiste em esboçar a proposta do ensaio fronteiriço e como ela difere do ensaio eurocêntrico.

Dessa forma, o referencial bibliográfico utilizado encontra-se dividido entre críticos e teóricos da Literatura Comparada, tais como Antonio Candido (1993), Leyla Perrone-Moisés (1990) e Tania Franco Carvalhal (2003, 2006), e pensadores descoloniais como Enrique Dussel (2005), Germán Arciniegas (2018) e Walter Mignolo (2008, 2017, 2020). Do primeiro grupo interessam-nos as noções como “semelhanças e diferenças”, visto que entendemos ser essa uma prática própria do ensaio moderno e “tradição”, pois o que denomino como *tradição ensaística* é uma prática de escrita de prerrogativa eurocêntrica que, devido a isso, se constitui como *referência* e *modelo* construindo um imaginário no qual a prática de tal gênero textual vincula o/a ensaísta à tradição. No que concerne ao segundo grupo, são essenciais as noções de “modernidade” dado que o ensaio fronteiriço é *uma reação* e *uma resposta* ao processo civilizatório moderno e “semelhanças nas diferenças”, visto que tal proposta apresenta a diferença colonial como contraponto a diferença cultural das semelhanças e diferenças, além de se constituir como a *perspectiva* que chancela o ensaio fronteiriço.

Em “Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política” (2008), Walter Mignolo apresenta uma nova abordagem do conceito de *modernidade*, em que ela é não mais entendida como um período histórico do qual não temos a possibilidade de escapar, mas como a *narração* engendrada acerca desse mesmo período e concebida “[...] por aqueles que perceberam que eles eram os reais protagonistas. “Modernidade” era o termo no qual eles espalhavam a visão heróica e triunfante da história que eles estavam ajudando a construir” (MIGNOLO, 2008, p. 316). Em “Desafios

decoloniais hoje”, Mignolo complementa sua reflexão sobre o conceito ao apresentá-lo como uma *ficção* do Ocidente (MIGNOLO, 2017), da qual o eurocentrismo emerge como um *relato* de *salvação*, *progresso* e *felicidade* (MIGNOLO, 2017) “[...] que justifica a violência da colonialidade” (MIGNOLO, 2017, p. 13). Ao entender o conceito como *ficção*, Mignolo propõe como alternativa a tal *ficção* nos naturalizar ao invés de *nos modernizar* (MIGNOLO, 2017), além de ressaltar que, como narrativa, a modernidade não se encerrou quando acabou determinado período histórico, mas continua afirmando a sua presença.

Por sua vez, no capítulo “Europa, modernidade e eurocentrismo”, presente no livro “A colonialidade do saber: etnocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas” (2005), Enrique Dussel apresenta a *modernidade* em dois sentidos, o primeiro, “um sentido eurocêntrico, provinciano e regional” (DUSSEL, 2005, p. 27), corresponde ao ponto de vista eurocêntrico em que “A modernidade é uma emancipação, uma ‘saída’ da imaturidade por um esforço da razão como processo crítico, que proporciona à humanidade um novo desenvolvimento do ser humano” (DUSSEL, 2005, p. 27). O segundo conceito, que é aquele advogado por Dussel no texto, apresenta a *modernidade* “[...] como determinação fundamental do mundo *moderno* o fato de ser (seus Estados, exércitos, economia, filosofia etc.) ‘centro’ da História Mundial” (DUSSEL, 2005, p. 27).

Os conceitos propostos por Mignolo e Dussel complementam-se ao ressaltarem o duplo e complexo entendimento da modernidade. Com isso quero dizer que meu entendimento acerca do termo atravessa o discurso desenvolvimentista e progressista, por um lado, e, por outro, a narrativa de vencedores (MIGNOLO, 2008) que, de acordo com seus próprios termos, ocupa o *centro da história mundial* (DUSSEL, 2005) de tal forma que *essa dupla face* estará presente até o final da reflexão.

Se apresento, na esteira dos críticos argentinos, o conceito tanto como narrativa que se entende como saída da imaturidade e do atraso quanto como aquilo que procura justificar a violência da colonialidade, é porque a teorização que desenvolvo é uma *reação do corpo* ao primeiro conceito. Em um primeiro momento, interessa-me mais a narrativa progressista, desenvolvimentista e salvífica uma vez que entendo ser dela proveniente o ensaio biográfico moderno, não que pretenda dizer com isso que *todos os ensaios biográficos modernos* endossam tal narrativa, sobretudo quero ressaltar que até o ensaio

biográfico moderno que se vê discordando de algum ponto essencial da modernidade³ tem a sua gênese vinculada a esse projeto. Em jogo, sobressai-se a questão da experiência que, no caso do ensaio moderno, não é a experiência de sentir a colonialidade do ponto de vista daqueles que tiveram suas histórias e vivências narradas por outros⁴.

A fim de discorrer de forma mais profunda acerca dessa relação, é necessário que me atente para a perspectiva comparatista inerente ao ensaio biográfico moderno e à semelhança-e-diferença como *método*. Delimito meu entendimento acerca das semelhanças e diferenças na perspectiva de Walter Mignolo, em *Histórias locais / projetos globais*. Na obra, o crítico argentino informa que a noção de *semelhanças e diferenças* “[...] constitui o arcabouço conceitual dentro do qual se construiu a própria ideia de civilização ocidental (relegando as diferenças aos bárbaros, selvagens, canibais, primitivos, subdesenvolvidos, etc) [...]” (MIGNOLO, 2020, p. 270). Em *Flores da escrivania* (1990), Leyla Perrone-Moisés se vale da definição de Claude Pichois e André-Michel Rosseau, para apresentar a Literatura Comparada como

[...] arte metódica, pela busca de ligações, de analogias, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura dos outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou então os fatos e os textos literários entre eles, distantes ou não, no tempo e no espaço, contanto que eles pertençam a várias línguas ou várias culturas participando de uma mesma tradição, a fim de melhor descrevê-los, compreendê-los e apreciá-los. (PICHOS; ROSSEAU *apud* PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 92)

3. Penso principalmente no texto “O ensaio como forma”, de Theodor W. Adorno, que está presente no livro *Notas sobre literatura I* (2003). Nesse texto, Adorno critica o método científico, a verdade totalizante, e pontua o caráter experimental e aberto do ensaio. Contudo, na esteira do proposto, tal apontamento ainda sim é contemplado pela modernidade, visto que suas explanações não emergem dos legados coloniais e de sentir a exterioridade. Cf. ADORNO, Theodor W. *Notas sobre literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.
4. Assinalo que tal apontamento que concebo não é feito no intuito de *condenar* o ensaísmo moderno pela sua não abordagem dos legados coloniais e das feridas coloniais / abertas. Na esteira de Walter Mignolo, quando o crítico discorreu sobre a filosofia ocidental, creio que “Para sermos justos, não podemos pedir a filosofia o que a filosofia não pode entregar” (MIGNOLO, 2010, p. 92).

Em um primeiro momento, interessa deter-me na semântica da expressão “arte metódica” e nas implicações derivadas de seu entendimento, uma vez que entendo ser a ideia de “método” cara ao ensaio moderno e, por extensão, à modernidade. Implícita à definição mencionada por Leyla Perrone-Moisés, retomada de Pichois e Rosseau, reside a busca pelas *semelhanças*, ligações e parentescos. De acordo com tal entendimento, qual seria o lugar da diferença? E sobre qual diferença falo nos termos e na perspectiva da *arte metódica* e das *semelhanças* e *diferenças*?

Diante da perspectiva moderna, a diferença é sempre cultural e o seu lugar é o do objeto a partir do qual se constrói uma teoria. O método, nesse caso, é o resultado de uma perspectiva de conhecimento em que o *corpo* é entendido como *corpus*, pois aquele, transformado em objeto, em *coisa*, é *apassivado* e submetido à *disciplina*, e sua biografia e história são transformadas em objetos de estudos. Ao calar a *voz* dos corpos, *humanitas*⁵ sequestram a razão e elegem as *semelhanças* e *diferenças* como artifício classificatório em prol de uma única possibilidade de conhecimento. Suprimir as diferenças designando-as como *culturais*, ressaltar as *semelhanças* e calar os corpos significa que

[...] o silêncio implícito no incorpóreo (tanto individual como social) é, ao mesmo tempo, a tomada de uma posição universal de poder em relação à qual as relações entre os sexos, as hierarquias sociais, as crenças nacionais ou religiosas e os preconceitos étnicos são categorias subalternas. (MIGNOLO, 2020, p. 155)

Explicitada a relação entre modernidade, ensaio biográfico moderno e sua natureza comparatista embasada nas *semelhanças* e *diferenças*, passo para o que entendo ser a consequência dessa relação, isto é, a concepção de um imaginário criado em torno do ensaio, que resulta em uma tradição ensaística e na noção de valor. Em seguida, discorrerei acerca do outro lado da experiência da modernidade, o ensaio fronteiriço.

5. Em *Habitar la frontera* (2015), Walter Mignolo propõe a categoria de *humanitas* e *anthropos*. Em síntese *humanitas* diz respeito àqueles que se beneficiaram da experiência da modernidade, uma vez que pensam, vivem e escrevem a partir de grandes centros. Por sua vez, *anthropos* se refere aos que foram *exteriorizados* e vivem, pensam e falam *a partir da margem*.

Sob a égide da antropofagia oswaldiana, Perrone-Moisés indica a necessidade de encontrarmos um conceito de tradição (literária) que nos liberte do “[...] rancor da dívida quanto da veleidade da auto-suficiência” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 98). A crítica literária faz tal observação ao reconhecer que, devido ao nosso passado histórico como colônia, somos, a nível cultural, devedores das fontes (europeias) e condenados a influência. Por conseguinte, como assinado, Perrone-Moisés encontra em Oswald de Andrade a saída para o dilema da dívida, pois percebe no conceito uma abrangência seletiva, uma vez que

Os candidatos à devoração, antes de serem ingeridos, tinham de dar provas de determinadas qualidades, já que os índios acreditavam adquirir as qualidades do devorado. Há, então, na devoração antropofágica como nos processos da intertextualidade. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 96)

Dentro dessa perspectiva, uma nova concepção de tradição deve ser aquela que possibilite a literatura influenciada a superar o *rancor da dívida* e a *presunção* de se acreditar como literatura autossuficiente, que não assuma a influência de outras literaturas em seu desenvolvimento. Contudo, implícita ao conceito de tradição, tal como é percebida por Perrone-Moisés, paira o senso de hierarquia, posto que a crítica entende a *ânsia de independência* como a negação do diálogo: “[...] a ânsia de independência, legítima em termos histórico-políticos, é uma veleidade provinciana quando se trata de cultura e de arte. Nenhuma independência nacional é possível ou desejável nesse terreno” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 98).

Pensado nos termos do ensaio biográfico moderno, a tradição consistiria no diálogo com textos ensaísticos, cujas experiências são centradas em lugares específicos, Europa, e escritos em línguas específicas (francês, se pensarmos os *Ensaio*s, de Michel de Montaigne, e inglês ou alemão, se evocarmos os exemplos de Virginia Woolf e Theodor Adorno). Aprofundando-me nessa ideia, proponho que a tradição do ensaísmo biográfico moderno impõe, nas entrelinhas de sua composição, a citação de uma (ou da maioria) de suas obras de maior proeminência como senha de ingresso ao seu universo, assim, o ensaio biográfico produzido nos assim chamados 2º e 3º Mundos seriam então cancelados pelos *parentes* europeus. Tal concepção relaciona-se ao sistema *parental* que enverniza a relação Europa-América, em

que a dinâmica dessa relação no interior da tradição ensaística moderna embasa-se na concepção de que “Diversamente da África e da Ásia, a América tornou-se “filha” e “herdeira” da Europa durante o século 18” (MIGNOLO, 2020, p. 134).

Estabelecido o que entendo por tradição do ensaio biográfico moderno, à luz da discussão envolta na tradição literária da Literatura Comparada, passo agora a me deter na ideia de valor estabelecida pela tradição ensaística moderna. Em “Literatura Comparada” presente no livro “Recortes” (1996), Antonio Candido discorre sobre a concepção da Literatura Comparada, enquanto disciplina e método no Brasil. Do texto de Candido, interessam-me principalmente seus apontamentos acerca do ânimo comparatista brasileiro assinalado quando o crítico reafirmou que estudar Literatura Brasileira é estudar literatura comparada e o “[...] sentimento confortante de parentesco” (CANDIDO, 1993, p. 211) proveniente do diálogo com textos estrangeiros. Isso porque tanto o *ânimo comparatista* quanto o confortante sentimento de parentesco remontam ao interior da tradição ensaística moderna e esclarecem que subjaz à questão um olhar hierárquico e colonial derivado de uma característica da crítica brasileira que é a de “[...] a referência ao texto estrangeiro [...]” (CANDIDO, 1993, p. 213), como um rito de passagem.

Em síntese, o que argumentei até o momento é que a *modernidade* é o *habitat* do ensaio biográfico moderno por possibilitar condição propícia à existência do gênero textual, por extensão a tradição e o valor dado à menção aos textos estrangeiros são os elementos gerados no seio da modernidade e ditam a dinâmica do ensaio moderno.

A fim de expandir as noções de tradição, valor, modernidade e ensaio, valho-me dos apontamentos de Tania Franco Carvalhal em dois textos: “Sob a égide do cavalheiro errante” (2006) e “O próprio e o alheio” (2003). Em ambos, Carvalhal discute a questão da Literatura Comparada, mas em especial, em um primeiro momento, abordarei o capítulo “A *weltliteratur* em questão” presente em “O próprio e o alheio” e particularmente o que a autora escreve sobre a noção de “valor”. Nesse texto, Franco Carvalhal discute sobre a pertinência de se falar em *weltliteratur* após a ocorrência de várias transformações culturais. A autora me lembra que

Se a noção de valor está estreitamente associada à ideia do cânone, para cuja constituição é necessário um processo de seleção por

meio de determinados critérios, o estabelecimento de *weltliteratur* depende da adoção de uma determinada perspectiva [...] que norteia as escolhas feitas. (CARVALHAL, 2003, p. 90)

Evidencio essa passagem, pois ela remete ao que discuti anteriormente sobre o conceito de valor e como ele circunda a tradição ensaística. Tal noção auxilia-me também a fazer o trânsito de uma discussão que até então se centrou no ensaio moderno para o ensaio biográfico fronteiro. Na passagem, Carvalho ressalta a relação do valor com o cânone e o que permeia essa construção, a adesão de determinada perspectiva que *norteia* as escolhas. No caso do ensaio moderno e de sua tradição (que, como já pontuado, é essencialmente eurocêntrica) os critérios utilizados emergem da experiência de ser, estar e pensar do centro (no caso, refiro-me a experiência permeada pelo eurocentrismo). No que concerne ao ensaio fronteiro, falo da adoção de uma determinada perspectiva diferente, sendo essa definida pela vivência da modernidade, mas do ponto de vista da exterioridade, daqueles que *sofrem* os legados coloniais e não *vivem, pensam e escrevem* (a partir de uma língua hegemônica) de um centro.

Por sua vez, em “Sob a égide do cavaleiro errante”, a autora evidencia o caráter mais atual da disciplina, e aqui refiro-me às “[...] múltiplas orientações teóricas” (CARVALHAL, 2006, p. 12) que compõem a Literatura Comparada. A abertura teórico-crítica mencionada por um lado demonstra o vigor e a renovação do pensamento crítico e, por outro lado, mostra-me que desse ponto de vista o ensaio moderno começa, ainda que dentro da experiência da modernidade, o abandono ativo e consciente da hierarquia e do valor para uma forma *outra* de pensamento. Endossa minha constatação uma segunda observação feita por Carvalho, segundo a qual o comparatismo e a instituição literária “[...] não se restringem ao domínio acadêmico, mas têm função política, de natureza integradora e de interação social” (CARVALHAL, 2006, p. 12).

Em contraponto à ideia de método moderno e semelhanças e diferenças, Walter Mignolo, em “Desobediência epistêmica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad, y gramática de la descolonialidad” (2014), apresenta a ideia de um método descolonial ao assinalar que “O pensamento fronteiro, uma vez mais, é um dos métodos que pode nos ajudar a manter uma visão – pluriversal e não

universal – e implementar estratégias para alcançá-la”⁶. O método descolonial possibilita-me, portanto, discorrer sobre o ensaio biográfico fronteiro e sua proposta, dado que se apresenta como “[...] uma terceira opção que não resulta da combinação das existentes, mas consiste em desprender-se delas” (MIGNOLO, 2017, p. 19). Trata-se de uma terceira opção, refiro-me ao ensaio fronteiro, fundamentada na percepção bio-gráfica do corpo (MIGNOLO, 2017) que vive, pensa e escreve *a partir da exterioridade*, da fronteira sul. Ainda sobre o método descolonial observo que

[...] o pensamento fronteiro se converter em um método necessariamente crítico e descolonial nos projetos epistêmicos e políticos, para preencher as brechas e revelar a cumplicidade imperial que vincula a retórica da modernidade com a lógica da colonialidade. (MIGNOLO, 2010, p. 103)

Fazem-se necessários alguns apontamentos acerca do emprego do termo “ensaio”, da semântica que o envolve e de como o entendo. Um primeiro sentido evoca o caráter experimental do texto e dos argumentos, posto que o ensaio é algo que não está pronto, um estágio para uma fase final. Um segundo sentido, diz respeito ao ensaio como ação que demanda o corpo e o seu movimento. Não descarto totalmente nenhuma das duas acepções. Construo uma terceira via, de composição descolonial e, por extensão, fronteira, o que significa dizer que o ensaio biográfico fronteiro é a *teorização*⁷ de um corpo em movimento que *fala, pensa, escreve e vive* na fronteira-sul, “E descolonialidade é a resposta necessária tanto às falácias ficções das promessas de progresso e desenvolvimento da que a modernidade contempla, como à violência da colonialidade” (MIGNOLO, 2017, p. 13)

6. No original: “El pensamiento fronteirizo, un vez más, es uno de los métodos que pueden ayudar a desplazarnos hasta sostener una visión – pluriversal y no universal – e implementar estrategias para alcanzarlo” (MIGNOLO, 2010, p. 103).
7. Em *Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar* (edição de 2020), Walter Mignolo propõe ser a *teorização* uma possibilidade de pensamento crítico que, de forma diferente da *teoria*, não se constitui como mercadoria acadêmica, além de se assumir como uma possibilidade de construir saberes não cristalizados. Dessa forma entendo que o ensaio biográfico fronteiro é uma *teorização* e, portanto, ressalto que tal noção atravessa minha reflexão como um todo.

Retomo o conceito de modernidade, que na esteira de Walter Mig-nolo e Enrique Dussel diz respeito a uma narrativa engendrada, para defender que a tradição ensaística eurocêntrica e o ensaio biográfico fronteiro relacionam-se com o conceito de modernidade (MIGNOLO, 2008; DUSSEL, 2005) de formas diferentes. Em síntese, o ensaio moderno advém e reafirma a modernidade enquanto *narrativa dos vencedores* (MIGNOLO, 2008), e o ensaio biográfico fronteiro diálogo com o conceito na medida em que pensa os legados coloniais, os quais sofre no *corpo*, a fim de *desprender-se*.

Por fim, percebo ser essencial entender a dinâmica da relação dos dois ensaios com a modernidade sob o crivo da diferença colonial e de máscara moderna, a diferença cultural⁸. A discussão em torno de tais diferenças (colonial e moderna) se estende também aos conceitos de *bios* / *corpos* que subjazem aos ensaios, visto que ambos os textos compreendem o *bios* e os *corpos* de formas diferentes e, por conseguinte, o modo como tais conceitos existem no interior dos ensaios são igualmente diversas, principalmente por dialogarem com propostas críticas pautadas ou no eurocentrismo ou na teorização biográfico fronteira. No caso do ensaio biográfico moderno, as percepções de *corpo* e *bios* apresentam-se sob o crivo do objeto, da *diferença cultural* e da subjetividade, e, por outro lado, o do ensaio fronteiro, *corpo* e *bios* compõem a percepção biográfica *a partir da qual* tece-se a teorização descolonial.

Referências

- CANDIDO, Antonio. Literatura Comparada. In: CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 211 – 215.
- CARVALHAL, Tania F. A *weltliteratur* em questão. In: CARVALHAL,

8. Alude-se aos conceitos para expor aos leitores o meu entendimento de que os conceitos de *corpos*, que atravessam o ensaio biográfico moderno e o ensaio biográfico fronteiro, ancoram-se nessas *diferenças* (no caso do ensaio moderno, subjaz ao conceito de vida / *bios* a diferença cultural – no sentido de que determinados *corpos* são *corpus* e, portanto, objetos passíveis de análise. No caso do ensaio fronteiro, a proposta de *corpo* / *bios* ancora-se na diferença colonial e, por extensão, no entendimento de que a *modernidade* / *colonialidade* (do ser, do saber e do poder) atuou para subjugar *corpos da exterioridade* (ou se preferirem, *corpos indesejados*).

- Tania F. *O próprio e o alheio*. São Paulo: Editora Unisinos, 2003. p. 89 – 107.
- CARVALHAL, Tani F. Sob a égide do cavaleiro errante. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Rio de Janeiro. nº 11º 8, 2006, p. 11 – 18.
- DUSSEL, Enrique. Europa, modernidade e eurocentrismo. In: LANDER, Edgardo. *Colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais perspectivas latino-americanas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 24 – 32.
- MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF* - Dossiê: Literatura, língua e identidade, Rio de Janeiro, v. 11, n. 34, p. 287 – 324, jan./jun. 2008.
- MIGNOLO, Walter. Prologómeno a una gramática de la descolonialidad. In: MIGNOLO, Walter. *Desobediencia epistémica*. Buenos Aires: Edición del Signo, 2010. p. 93 – 127.
- MIGNOLO, Walter. Desafios decoloniais hoje. Trad. Marcos de Jesus Oliveira. *Epistemologias do Sul*. Foz do Iguaçu / PR, 1 (1), 2017, p. 12 – 32.
- MIGNOLO, Walter. A razão pós-ocidental. In: MIGNOLO, Walter. *Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020. p. 133 – 180.
- MIGNOLO, Walter. Os estudos subalternos são pós-modernos ou pós-coloniais? In: MIGNOLO, Walter. *Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020. p. 239 – 294.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivania*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 91 – 99.

A vitória é uma ilusão de filósofos e néscios: uma leitura do cansaço em *O som e a fúria* de William Faulkner

Gleydson André da Silva Ferreira (Unicamp/Capes) ¹

No romance, os acontecimentos delongam-se, por vezes permanecendo inconclusos. Valoriza-se, desse modo, mais o processo do que a resolução. O ápice, nesse gênero literário, encontra-se no meio da trama, de tal modo que o conflito, em algum momento anterior ao encerramento, já se findou. Não se ruma, por conseguinte, a um final significativo e acabado. Daí as formas romanescas geralmente serem desprovidas de um clímax propriamente dito. Na “Teoria da prosa”, Boris Eichenbaum diferencia a novela do romance:

São outros fatores que desempenham um papel primordial no romance, a saber, a técnica utilizada para tornar mais lenta a ação, para combinar e soldar elementos heterogêneos, a habilidade em desenvolver e ligar episódios, em criar centros de interesse diferentes, em desenvolver intrigas paralelas etc. Tal construção exige que o fim do romance seja um momento de enfraquecimento, e não de reforço; o ponto culminante da ação principal deve encontrar-se em algum ponto antes do fim. (EICHENBAUM, 2013, p. 232)

O fim do romance não é a rigor um arremate, mas tão somente a interrupção de uma duração narrativa. As ações, conduzidas sem celeridade, encontram seu apogeu no decurso, em prejuízo da última parte. Diferentemente do que se dá nesse ordenamento, o final da novela proporciona uma visão panorâmica, lançando luz sobre o percurso. Logo, esse desfecho é relevante. Já no romance não se precipita inexoravelmente para um término apoteótico. Tampouco se encerra quando se atinge o auge. Pelo contrário, depois dos principais desdobramentos, ainda se prossegue.

Situadas após os eventos de maior intensidade e antes da interrupção definitiva, as ações desse interstício abrangem o declínio dos ideais perseguidos: então já obtidos ou cancelados. De todo modo, com base nas coordenadas formais de Eichenbaum, delinea-se um

1. Subsidiado pela Capes, é doutorando em Teoria Literária pela Unicamp. Além disso, possui bacharelado em Estudos Literários, bem como graduação e mestrado em Letras pela UFOP.

intervalo em que nada significativo está em jogo, pois tudo já se deu previamente. Essa persistência narrativa, para além do empreendimento subjetivo primordial, indica um estágio de cansaço, como duração que persiste momentaneamente em estado de exaustão. No presente trabalho, o cansaço, até aqui ilustrado formalmente, é utilizado para o estudo da mudança que inverte a lógica configurativa do romance moderno, de modo que, ao invés de se atingir um ponto final de esgotamento, parte-se dele. Fenômeno que se evidencia com os protagonistas empreendedores, investidores de si mesmos e do mundo, que eram predominantes até meados do século XIX e que praticamente inexistem já em primórdios do XX. Para o debate proposto, o cansaço é mapeado, a princípio, em sua origem, ainda durante o Realismo, por meio de um exame contextual, valendo-se dos romances *Madame Bovary* e *A educação sentimental* de Gustave Flaubert, para ser analisado, em seguida, já estabelecido no Modernismo, em *O som e a fúria* de William Faulkner.

Com seus jovens ambiciosos, os romances realistas apresentavam uma variedade de empreendimentos que tencionavam, sobretudo, a ascensão social. Imbuídos dos propósitos capitalistas, os protagonistas empreendedores buscavam controlar a dinâmica social e financeira do século XIX a fim de superarem a condição inicial de pobreza. Acompanhava-se, assim, o empenho dos sujeitos até se alcançar, por fim, um ponto de chegada: uma espécie de saldo material e sentimental, calculado, no curso de uma vida, pelo esforço despendido e pelos ganhos obtidos em troca. Valoração que se evidencia pela difusão da contabilidade às diferentes esferas sociais, como expressão da racionalização que à época predominava. Em “O século sério”, Franco Moretti aponta a administração de si por meio das partidas dobradas, método de controle administrativo de entrada e saída de valores aplicado à própria existência. Conforme afirma Moretti:

Uma das mais belas invenções do espírito humano... Por razões econômicas, naturalmente, mas também, e no fundo sobretudo, por razões morais: no sentido de que a partida dobrada obriga a *encarar de frente os fatos*: todos os fatos, inclusive os desagradáveis. O princípio da realidade. Com a sua crescente dependência do mercado, escrevem Davidoff e Hall, as classes médias devem aprender a ter sob os olhos as entradas e saídas; e começam assim a ter a contabilidade delas mesmas nos novos *accounting books* impressos pela arte editorial a preços baixos – os quais deixam, pois, a sua

marca no resto da existência: como aquela Mary Young que, entre 1818 e 1844, a par das contas domésticas tem também “uma espécie de partida dobrada da própria vida pública e privada. Um pouco a exemplo de Robinson, em suma, que enfileira frente a frente o “bem” e o “mal” de sua condição de náufrago; ou como o livro de família dos Buddenbrook, com seu respeito quase religioso pelos fatos. (MORETTI, 2009, p. 846)

Empregadas para a contabilidade existencial, as partidas dobradas permitiam não só um controle regulatório objetivo, como “o princípio da realidade”, mas também mensuravam os indivíduos em seus empreendimentos, à maneira de empresas. Calculando os lucros e as perdas, administrava-se a vida encarando os fatos de frente, sem que a subjetividade interferisse. Por consequência, confiava-se na gestão empresarial de si para acesso ao capital, empregando, como recurso, o próprio esforço, seja por meio do trabalho ou das relações sociais vantajosas. Com esse horizonte de expectativa, a ambição de conquistas materiais e simbólicas atuava como força motriz, impulsionando os sujeitos em direção a realizações, em tese, acessíveis a todos. Seja como for, esse período foi marcado tanto pelo desejo de ascensão quanto pelos propósitos empreendedores, transformando os romances realistas, ao menos inicialmente, em espaços privilegiados para histórias de jovens em busca de sucesso.

Embora a ideologia capitalista prevalecesse, despontava, já no começo do século XIX, certa consciência de que a verdadeira riqueza era, na verdade, inacessível a boa parte da população. Isto é, por mais que se acreditasse no empenho pessoal, bem como em suas recompensações devidas, o enriquecimento expressivo não adivinha propriamente da obstinação, tampouco das melhores ocupações. Fato que Thomas Piketty, no livro *O capital do século XXI*, assinalou em *O pai Goriot* de Honoré de Balzac. Isso porque, nesse romance, Vautrin busca convencer Rastignac a cometer uma série de delitos, entre eles um assassinato, com o intuito de enriquecimento. Para tanto, discursa sobre o nefasto destino dos jovens parisienses, enganados pelas promessas de recompensas justas em troca do empenho e da dedicação deles. Explica Piketty,

Em resumo, Vautrin explica para Rastignac que o sucesso social adquirido pelo estudo, pelo mérito e pelo trabalho é uma ilusão. Ele desvela um quadro detalhado das várias carreiras possíveis caso

decida estudar, por exemplo, o direito ou a medicina, domínios nos quais reina a lógica da competência profissional, e não a fortuna hereditária. Em particular, Vautrin mostra claramente a Rastignac os níveis anuais de renda que ele poderia esperar caso seguisse esses rumos. A conclusão é inexorável: mesmo que possua o diploma de direito mais cobiçado e merecido entre todos os jovens de Paris, mesmo que faça carreira jurídica das mais brilhantes, o que exigirá muitas concessões, ele terá de se contentar com rendas medíocres e precisará renunciar à esperança de se tornar verdadeiramente rico. (PIKETTY, 2014, p. 235)

Contudo, mesmo que Vautrin esteja correto sobre a origem do capital, não consegue persuadir Rastignac, que ainda encarna os ideais da primeira metade do século XIX, fiando-se em si mesmo e na criação de oportunidades para tornar-se rico no mundo capitalista. De fato, é só um pouco mais tarde, com Gustave Flaubert, que se consolida o colapso da ideologia burguesa, bem como o enfraquecimento dos protagonistas empreendedores.

Erich Auerbach reconhece, nos romances de Flaubert, uma brusca mudança no realismo francês. Assim sendo, os protagonistas empreendedores são substituídos por outros; igualmente inclinados a projetos grandiosos, restritos, entretanto, a ações imediatas e desvigoradas. No capítulo “Na mansão de La Mole” de *Mimesis*, Auerbach analisa essa nova organização ficcional em um episódio aparentemente insignificante de *Madame Bovary*. Trata-se de uma refeição de Emma Bovary com o marido Charles. Mesmo que nada aconteça, Emma atinge o ápice de seu desespero. Sente-se sufocada pelo casamento medíocre, ao mesmo tempo frustrada pelas expectativas amorosas, nutridas pela leitura de romances baratos. A cena prosaica do casal à mesa, então dotada de importância, é característica de uma literatura iniciada por Flaubert. Nota Auerbach: “nada acontece, mas este nada tornou-se um algo pesado, surdo e ameaçador” (AUERBACH, 2007, p. 437). Não se trata de um episódio isolado. Toda a existência se projeta em uma vida grandiosa, enquanto é consumida pelo cotidiano. Logo,

A vida não mais ondula e espuma, mas flui viscosa e pesadamente. Para Flaubert, o peculiar dos acontecimentos quotidianos e contemporâneos não parecia estar nas ações e nas paixões muito movimentadas, não em seres ou forças demoníacas, mas no que se faz presente durante longo tempo, aquilo cujo movimento superficial não é senão burburinho vão. (AUERBACH, 2007, p. 439)

A duração temporal substitui o sobressalto dos acontecimentos ou das paixões movimentadas. Com a ascensão do cotidiano no século XIX, as ações são preteridas em favor do longo desgaste temporal. Trocam-se, com isso, os desígnios empreendedores por encadeamentos episódicos. Esse processo temporal sobre a subjetividade é ainda mais perceptível na trajetória de Frédéric Moreau.

Nem bem começa *A educação sentimental*, quando Frédéric Moreau considera que “a felicidade merecida pela excelência da sua alma estava tardando” (FLAUBERT, 2017, p. 16). Aspira-se a uma felicidade que se julga atrasada já na abertura do romance e que é, até então, injustificada. Aliás, tanto quanto o será por fim. Frédéric acredita estar destinado a grandes feitos. Todos eles, no entanto, permanecerão irrealizáveis. Seu amor à senhora Arnoux, casada com Jacques, não basta para mantê-lo longe das aventuras amorosas, assim como suas pretensões artísticas e mundanas não possuem vigor para serem levadas a cabo. Frédéric cumpre todos os requisitos básicos do jovem ambicioso, porém mostra-se inapto ao domínio da grande metrópole. Afinal algo mudou, seja em relação às subjetividades ou à vida em si. Para Henry James,

a vida de sua época, como Flaubert mostra, está unida à pobreza da vida interior de Frédéric e, aliás, também da exterior; de modo que, sendo a coisa toda, em escala, intenção e extensão, uma espécie de épico do comum (com a revolução de 1848 introduzida na forma de episódio) ela nos afeta como um épico sem ar, sem asas para sustentá-lo; nos faz lembrar, de fato, mais que qualquer outra coisa, de um balão, feito de pedaços de seda bem costurados uns aos outros e pacientemente inflado, mas que se recusa terminantemente a sair do chão. (JAMES, 2000, p. 31)

Constata-se, por meio do comentário de James, a falibilidade do empenho, além do empobrecimento subjetivo e do mundo, de sorte que, nesse caso, a figura do protagonista agente, consoante a ética burguesa, é apenas encenada. Os planos irrealizados são percebidos à medida que o tempo progride, voltados, invariavelmente, adiante. Daí Frédéric se precipitar a diferentes objetivos, não obstante se frustre.

O que de fato chama atenção em *A educação sentimental* surge, contudo, no último capítulo. Após o encontro decisivo com a sra. Arnoux, em que Frédéric não consegue consumir seu amor – já que a considera envelhecida e maternal –, há um balanço feito junto a

Deslauriers; amigo do protagonista. Nesse levantamento, eles conversam sobre determinadas lembranças e comentam o destino de alguns personagens. Ambos acreditam ter falhado, tanto este que buscava o poder quanto aquele que buscava o amor. Elencam, finalmente, uma incursão à casa da Turca – lugar de perdição onde foram se aventurar com algumas prostitutas –, como o momento mais importante de suas vidas. O grande acontecimento na trajetória dos amigos, porém, não passa de uma aventura abortada na última hora. Frédéric, depois de ter sido alvo de risadas das mulheres ali presentes, por causa da falta de jeito e do embaraço, debanda em fuga, levando consigo Deslauriers: pois era com o dinheiro do primeiro que pretendiam se divertir. Esse evento culminante, além de frustrado, encontra-se inacessível em algum lugar do passado; posto que está fora do recorte temporal do romance. Não se narra, dessa maneira, o que se toma por apogeu. Ademais, uma vez estabelecido o ponto culminante, tudo o que foi narrado se torna, então, residual. Isto é, aquilo que remanesce após o acontecimento mais significativo. Por essa perspectiva, é como se a trama se iniciasse consecutivamente a um evento decisivo e permanecesse, com acontecimentos cotidianos, essencialmente estacionária, configurando-se como cansaço de processos já atingidos e esgotados, por sua vez insolúveis.

No século XX, as ambições capitalistas arrefecem. A Primeira Guerra Mundial, marco simbólico da troca secular para Eric Hobsbawm (1995), representa não só um colapso civilizatório, dado o caráter sangrento do confronto, mas também financeiro, implicando efeitos catastróficos em todo o mundo; como a Crise de 1929. Com isso, impõe-se a regressão dos desejos de ascensão social, os quais devem se adequar a uma nova realidade econômica.

Essa regressão é também experimentada nos campos de batalha, pois, à medida que as máquinas se expandem, os homens se encolhem. Por essa razão, os soldados vencedores, ou mesmo os sobreviventes, não são necessariamente os que combateram mais bravamente, mas aqueles que conseguiram se tornar menores do que um dia já foram. Como assinala Moretti, no século XX, “à medida que o processo de socialização se torna mais violento, a regressão torna-se mais aguda: com tantas probabilidades de ser ferido, é bastante razoável que o indivíduo tente ser, por assim dizer, cada vez menor. Nas trincheiras da Primeira Guerra, sob fogo de artilharia, a posição mais segura era a posição fetal” (MORETTI, 2020, p. 352). Para além

das áreas de conflito, a realidade social enrijece, com um mundo tecnologicamente mais vasto e menos receptivo aos desígnios subjetivos. Uma vez reduzido o escopo de ações possíveis, as pretensões individuais recuam.

Findada a guerra, retornam, em silêncio, os combatentes. Afora o conhecido empobrecimento da experiência, tratado por Walter Benjamin, torna-se patente também um estado generalizado de cansaço. Sintetiza o filósofo:

Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes, podemos afirmar o oposto: eles “devoraram” tudo, a “cultura” e os “homens”, e ficaram saciados e exaustos. “Vocês estão todos tão cansados – e tudo porque não concentraram todos os seus pensamentos num plano totalmente simples mas absolutamente grandioso”. Ao cansaço segue-se o sonho, e não é raro que o sonho compense a tristeza e o desânimo do dia, realizando a existência inteiramente simples e absolutamente grandiosa que não pode ser realizada durante o dia, por falta de forças. (BENJAMIN, 1987, p. 118)

O cansaço aqui diz respeito à concentração em um plano absolutamente grandioso em vez de em um totalmente simples. Tal plano grandioso – como Benjamin explica adiante no próprio ensaio –, é proporcionado pela cultura de massa. A pobreza de experiência decorre, por conseguinte, do consumo ostensivo dos sonhos criados pela indústria do entretenimento. Esses, por sua vez, saciam e exaurem. Com isso, as realizações efetivas são abandonadas pelo seu simulacro, porque só se representam no plano grandioso do espetáculo, ao invés de se materializarem no plano simples da vida. Logo, pela falta de forças, a existência inteiramente simples e a absolutamente grandiosa não se realizam, conquanto apenas encenadas.

Ao mesmo tempo, o cansaço consolida-se na literatura moderna. No texto “Da fadiga intelectual”, Mário de Andrade identifica a fadiga como importante método de composição poética. Ainda que aborde principalmente a lírica, a prosa também é incluída nessas considerações. Destacam-se os personagens fatigados de *Ulysses* de James Joyce; um dos mais célebres romances modernistas. Em conformidade com essa noção, registra Mário de Andrade:

Num dos livros mais curiosos da moderna literatura inglesa, o “Ulysses” de Joyce, todos aqueles tipos de Dublin são afinal uns mornos fatigados, numa realidade quase fotográfica. O passeio de Mr. Bloom, é capítulo único na literatura universal, como expressão da fadiga quotidiana de pensar. (ANDRADE, 1924, p. 114)

No romance de Joyce, a redução da vontade e das ações fazem os tipos de Dublin parecerem “uns mornos fatigados”. A realidade “quase fotográfica”, diferentemente da cinematográfica, transmite a sensação de estaticidade, ou seja, da falta de movimento. Nesse sentido, *Ulysses* seria a expressão da fadiga cotidiana de pensar, mesmo a dos mais jovens. O cansaço, no entanto, encontra outras configurações no Modernismo. Com isso, os grandes empreendimentos, acompanhados de suas respectivas pretensões, são, em larga medida, inviabilizados, quando não completamente abandonados.

Em William Faulkner, o cansaço manifesta-se por meio da supressão das ações decisivas. Jean Paul-Sartre nota que, em *O som e a fúria*, não se contempla o curso dos acontecimentos, mas tão somente o resultado do que já ocorreu, visto que, em substituição da realização de feitos, toma lugar a exaustão de longos processos temporais. Assim, configura-se uma defasagem temporal irremediável, de modo que as ações irrompem no presente quando encerradas. Declara Sartre a esse propósito:

Em *O som e a fúria* tudo se passa nos bastidores: nada acontece, tudo aconteceu. É isso que permite compreender essa estranha formulação de um dos heróis “Eu não sou, eu era”. E é também assim que Faulkner pode fazer do homem um total porvir: “soma de suas experiências climáticas”, “soma de seus infortúnios”, “soma do que se tem”: passa-se um traço a cada instante, já que o presente não é nada mais que um rumor sem lei, um futuro passado. Parece que podemos comparar a visão de mundo de Faulkner àquela de um homem sentado num carro aberto e que olha para trás. A cada instante sombras disformes surgem à sua direita, à sua esquerda, lusco-fusco, tremores difusos, confetes de luz que não se tornam árvores, homens, carros senão um pouco depois, com o distanciamento. (SARTRE, 2005, p. 95)

Com o comentário de Sartre, evidencia-se a incidência do passado sobre o presente. Tudo aconteceu nos bastidores, longe de nossa percepção. Do que se passou ao que contemplamos, ocorre um *delay* em relação aos processos tematizados. Com esse encadeamento,

vislumbram-se os efeitos do que houve sem que se presencie as causas originárias. Daí Sartre comparar a visão de Faulkner à de um homem que viaja olhando para trás, fixando-se em um panorama já ultrapassado e ainda perdurante. O acúmulo temporal define até mesmo as subjetividades, consideradas como a soma de experiências, de infortúnios, ou de posses.

Em *O som e a fúria*, combinam-se vozes narrativas e saltos temporais inesperados para se retratar a decadência da família Compson. O primeiro capítulo, “7 de abril, 1928”, é narrado pela perspectiva de Benjamin – ou simplesmente Benjy –, tio das crianças, então adulto, porém com feições cognitivas infantis devido a problemas mentais. Disso decorre uma série de lapsos e de passagens obscuras, haja vista que esse narrador tenha dificuldades em perceber com clareza o mundo e as pessoas, inclusive a si mesmo. Ainda assim, o capítulo inicial cumpre a função de baliza, em referência à qual se orientam os demais.

Já no capítulo, “2 de junho, 1910”, acompanha-se Quentin, um dos filhos Compson, durante um dia, agora como aluno de Harvard. Em seu cotidiano, nada aparentemente marcante se sucede. Isto é, Quentin quebra o relógio, escreve cartas, anda de bonde, envolve-se em um mal-entendido ao auxiliar uma criança perdida; até chega a ser preso por conta disso, mas logo a situação é resolvida sem maiores consequências. Esses desdobramentos, todavia, são relativizados no capítulo seguinte, “6 de abril, 1928”, ao se sugerir que aquelas cartas eram, em verdade, notas suicidas. A partir de então, infere-se que a segunda seção do romance descreva o último dia de Quentin, preparando-se para o suicídio. Dada praticamente ao final do terceiro capítulo, a revelação postergada diminui consideravelmente a tensão narrativa em virtude do distanciamento. Além disso, esse momento está fixado entre outros mais importantes, mesmo que nenhum deles seja efetivamente narrado, mas somente aludidos. A saber, a venda do pasto, onde o tio Benjy brincava, para bancar os estudos do sobrinho em Harvard; o início do amor de Quentin à irmã Caddie, com a possível consumação; e o suicídio dele propriamente dito. O pasto perdido e o amor incestuoso deprimem-no, causando-lhe constante sentimento de culpa. Decerto também motivam sua morte. Logo, as causas distanciadas ressoam a partir de um vazio constitutivo, assim como a ação drástica, consequente dos atos passados, se esboça veladamente, concretizando-se além de nosso alcance.

De todos da família Compson, por certo Jason, o pai, é aquele que, no romance de Faulkner, melhor compreende o cansaço. Afinal, ao legar o relógio familiar ao filho, crê transmitir-lhe, como herança, o mausoléu em que jazem todas as esperanças e os desejos irrealizados de seus antepassados. Quentin relembra as palavras do pai nessa ocasião:

Era o relógio do meu avô, e quando o ganhei de meu pai ele disse Estou lhe dando o mausoléu de toda esperança e todo desejo; é extremamente provável que você o use para lograr o *reducto absurdum* de toda a experiência humana, que será tão pouco adaptado às suas necessidades individuais quanto foi às dele e às do pai dele. Dou-lhe este relógio não para que você se lembre do tempo, mas para que você possa esquecê-lo por um momento de vez em quando e não gaste todo seu fôlego tentando conquistá-lo. Porque jamais se ganha batalha alguma, ele disse. Nenhuma batalha é sequer lutada. O campo revela ao homem apenas sua própria loucura e desespero, e a vitória é uma ilusão de filósofos e néscios. (FAULKNER, 2017, p. 79)

Como em uma previsão paterna, Quentin, o suicida apaixonado pela irmã, não consegue realizar o projeto de se formar em uma grande universidade. Ainda que longe de casa, acumula sofrimentos passados, que se mostram intransponíveis. Acerca disso, rememora: “o pai disse que o homem é o somatório de suas desgraças. A gente fica achando que um dia as desgraças se cansam, mas aí o tempo é que é sua desgraça disse o pai” (FAULKNER, 2017, p. 108). Percebe-se, por essa formulação, como o cansaço não apenas define o homem, mas também prevalece sobre ele no decorrer do tempo. Essa visão se estende inclusive à teologia dos Compson: “São sempre os hábitos vadios que você adquire que depois causam arrependimento. Foi o pai que disse isso. Que Cristo não foi crucificado: foi erodido pelos estalos mínimos de engrenagens minúsculas. Que não teve irmã” (FAULKNER, 2017, p. 80). Elaborar-se, portanto, uma perspectiva que define a impossibilidade de vitórias, uma vez que se compreende o tempo em seus efeitos lentos e corrosivos. Por essa via, mesmo a crucificação de Cristo é concebida como um processo prolongado – ou seja, efetuado pela erosão de desgastes mínimos até que se conclua –, ao invés de executada em um único ato peremptório.

As desgraças familiares, porém, não se limitam a Quentin. De mesmo nome que o pai, Jason, caçula dos Compson, apresenta-se como alguém detestável: rouba da mãe, maltrata os serviçais negros da casa, trata com indolência o patrão, persegue a sobrinha, filha de

Caddie. Único irmão a permanecer em casa, ele sustenta a mãe e os empregados com o trabalho em uma loja. Isso depois de ter frustrado, com o fim do casamento da irmã, a expectativa de uma boa colocação profissional em um banco. Jason persegue um ideal de prestígio econômico a todo custo, quer especulando em negócios ligados ao cultivo e à venda de algodão, quer embolsando o dinheiro que Caddie envia à mãe e à filha. Nem assim ele consegue êxito nessa empreitada. No decorrer do dia narrado, as ações dele despencam, além disso a sobrinha foge com o dinheiro desviado. Supõe-se que a má índole de Jason se constitua residualmente, por meio do acúmulo de experiências frustradas anos a fio. Apesar disso, as etapas determinantes de sua vida, relativas à juventude, transcorridas entre o primeiro e o terceiro capítulo, são inacessíveis, meramente inferidas com base no presente narrativo, isto é, como cansaço de ações passadas que, ainda que distanciadas, reverberam.

Prescinde-se, então, da tensão narrativa em *O som e a fúria*, uma vez que os pontos culminantes são conhecidos quando já esmaecidos pela passagem do tempo. Por conta disso, não é apenas o encerramento do romance que é desprovido de peripécias, ou de quaisquer resquícios de clímax, mas todo ele. Porque, já de saída, várias camadas temporais, dispersas e desordenadas, convergem pela perspectiva de Benjy, tornando inviável, desse modo, um fio condutor que nos guie a um estágio pleno de concatenação e de elevação. Essa configuração demonstra, portanto, a exacerbação da tendência anticlimática delimitada por Boris Eichenbaum, dado que, do começo ao fim, os diferentes eventos não variam muito em grau de tensionamento, equivalendo-se, se comparados, uns com os outros.

De todo modo, não se trata de uma questão meramente formal. Em paralelo às configurações desprovidas de culminância, observa-se também o fim dos grandes empreendimentos pessoais. Em deterioramento desde a segunda metade do século XIX, a ideologia burguesa encontra sua derrocada no século XX, definitivamente com a Primeira Guerra Mundial. A partir daí, as pretensões são esvaziadas e trocadas pelas aspirações desvigoradas. Constatação que ganha contornos mais nítidos com a ruína progressiva da família Compson. Todavia, nem sequer as tentativas de prosperar financeiramente, como as de Jason, são mostradas. De fato, a maior parte dos eventos definitivos apenas reverbera no presente, sendo revelados em estado de exaustão por meio de mediações.

O cansaço marca, por conseguinte, as formas de *O som e a fúria*. A montagem fragmentária do enredo, com lapsos temporais entre os capítulos, suprime as passagens mais importantes, impossibilitando uma escalada da apoteose narrativa. Já os trechos retratados se constituem, em linhas gerais, de episódios subsequentes ou anteriores às ações principais, compostos, rigorosamente, de derrotas. Mais do que chave de leitura isolada, entretanto, o cansaço está na origem do Modernismo. No início do século XX, verifica-se a prevalência de temas literários que abordam o fracasso ou mesmo o predomínio da inação, sobretudo no romance. O culto ao progresso tecnológico e ao avanço do capital é colocado em xeque logo quando se percebe o poder de destruição das novas máquinas de combate. Com a Primeira Guerra Mundial, dá-se uma devastação não só humanitária, mas também econômica, instaurando, em resposta, uma época de abatimento e de desesperança, que, com formas e temas distintos, se manifesta esteticamente por meio do cansaço.

Referências

- ANDRADE, Mário de. Da fadiga intelectual (anotações sobre a poesia moderna). *Revista do Brasil*, v. XXVI, n. 102, jun. 1924.
- AUERBACH, Eric. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BALZAC, Honoré de. *O pai Goriot*. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: volume 1*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987
- EICHENBAUM, Boris. Teoria da prosa. In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- FAULKNER, William. *O som e a fúria*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- FLAUBERT, Gustave. *A educação sentimental: história de um jovem*. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Nova Alexandria, 2009.

- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução de Fúlvia M. L. Moreto. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.
- HOBBSAWN, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX. 1941-1991*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JAMES, Henry. *Gustave Flaubert*. Tradução de Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.
- MORETTI, Franco. *O romance de formação*. Tradução de Natasha Belfort Palmeira. São Paulo: Todavia, 2020.
- MORETTI, Franco. O século sério. In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- PIKETTY, Thomas. *O capital no século XXI*. Tradução de Monica Baumgarten de Bolle. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.
- SARTRE, Jean-Paul. *Situações I*. Tradução de Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

O processo reescriturístico da Amazônia sob o olhar de Alfredo no Ciclo do Extremo Norte de Dalcídio Jurandir

Hélen Suzandrey Maia Sousa (UC/UFPA)¹

Amazônia dalcidiana

A fortuna crítica que envolve a literatura dalcidiana merece destaque dentro do cenário de pesquisas em torno da Literatura Brasileira de Expressão Amazônica, assunto que causou a defesa de opiniões díspares no que diz respeito à compreensão e às diferenças entre a “Literatura Amazônica” e a de “Expressão Amazônica”. Dalcídio Jurandir retrata em suas narrativas a vida de personagens que constroem um enredo para a vida de Alfredo. Com uma peculiar forma de descrever a Amazônia, fornece uma enciclopédia linguística que caracteriza o povo daquela região: sons, narrativas, personagens que só existem nesse território brasileiro, tão pouco explorado pela literatura mundial.

Considerando os objetivos delineados para esta comunicação, procederemos à leitura analítica das obras *Chove nos Campos de Cachoeira*, *Três Casas e um Rio*, *Belém do Grão-Pará*, *Primeira Manhã* e *Ribanceira* (obra que encerra o Ciclo do Extremo Norte), tendo em vista a investigação da trajetória de Alfredo, personagem principal das tramas, que será o foco central deste estudo, para isto é imprescindível a análise das bibliografias especializadas sobre os conceitos de transtextualidade, discursividade, sobrevida das personagens e a relação que há entre o texto literário e, para além disso, a concepção de espaço como vetor estruturante da condição e da vivência da personagem.

Para fundamentar tais parâmetros, tomaremos por base o conceito de transtextualidade de Gérard Genette em *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Haja vista que esses estudos nos fornecerão as coordenadas teóricas e os instrumentos de análise necessários para

1. Doutoranda em Literatura de Língua Portuguesa na Universidade de Coimbra (UC), com cotutela da Universidade Federal do Pará (UFPA), Mestre em Ciência das Religiões pela Universidade do Estado do Pará (UEPA), Especialista em Estudos Linguísticos e Análise Literária pela Universidade do Estado do Pará (UEPA), Graduada em Letras na Universidade da Amazônia (UNAMA).

balizar e fundamentar a abordagem escolhida sobre os aspectos ligados aos romances.

Alfredo diante da Amazônia

Considerando a importância da compreensão dos elementos que norteiam a construção das narrativas dalcidianas, é importante destacar a abundância de personagens que constituem cada uma das narrativas do Ciclo do Extremo Norte, cabe, por conseguinte, caracterizar e conceituar a ideia de figuração que, em uma análise mais profunda, Reis (2018) afirma ser um conjunto de entidades ficcionais de feição antropomórfica, que conduz individualmente a personagem em um universo específico, com o qual esse personagem interage. Nesse caso, sabemos que Alfredo cumpre esse papel nos romances.

Todavia é importante salientar que a personagem se ocupa de um papel fundamental para construção de uma patente ficcional (ROSENFELD, 1976), isto porque é através dela que conhecemos a narrativa, e é a partir dela que há uma concretização de elementos narratológicos, os quais, de modo mais profundo, vão se conectar no emaranhado de histórias que fortalecem o imaginário e constroem no leitor uma relação afetiva com a narrativa, e, conseqüentemente, com as personagens, é o caso de Alfredo, no Ciclo do Extremo Norte. Esse, que é fonte fundamental para compreendermos o objetivo do autor, e que para além de meras engrenagens textuais, a personagem está ligada ao enredo por meio de seus diálogos, formas de se expressar, ou mesmo por meio de suas características emotivas, físicas e psicológicas etc., estas que são importantes para o entendimento do texto. Isto se deve, segundo Vieira, porque:

Definimos, pois a descrição como a caracterização directa, isto é, explícita, da personagem narrativa implantada pelo autor através de lexemas na tessitura textual, conseguindo criar na mente do receptor um ser com figurações variáveis não só de leitor para leitor mas também no leitor que faça releituras da mesma personagem devido a circunstancialismos vários. (VIEIRA, 2014, p. 127).

A primeira impressão que temos sobre Alfredo é ainda em *Chove nos Campos de Cachoeira*, e é exatamente nas páginas iniciais que nos deparamos com as primeiras inquietações de Alfredo: “– Alfredo não

queria ser moreno mas se ofendia quando o chamavam de branco.” Nesse instante, o próprio leitor começa a fazer breves indagações a respeito desse questionamento de Alfredo. Para Carlos Reis, o autor pouco sabe das suas personagens e reconhece mesmo que elas têm um futuro que ele não controla; sabe “pouquíssimo do que virão a ser”, sendo certo que esses que estão nos livros são, “em suma, nós” (REIS, 2018, p. 120).

E na tentativa de amalgamar as perspectivas teóricas sobre trans-textualidade e personagens de ficção é que trataremos neste capítulo sobre esses conceitos que para nós indicam um caminho relevante no que tange à permanência efetiva de Alfredo, que atua como um fio condutor de outras narrativas e romances do mesmo autor, isto é, estamos aqui nos reportando ao que nos parece mais eficaz para explicar o fenômeno de sua presença ao longo dos romances amazônicos, uma vez que nos parece oportuno tratarmos sobre o conceito de sobrevida da personagem que diante da afirmação de Reis (2018), se estabelece por uma dimensão de transcendência que ultrapassa os limites da ficção.

O romancista expressa em seus textos uma profunda inquietação, o que, de alguma forma, reflete na formação das personagens, e na composição dos dramas humanos e existenciais que constitui um estilo próprio e que transmite em grande parte sua própria origem, mas que deságua na construção e na formação de Alfredo. Diante disso, compreende-se que as obras dalcidianas são importantes para o enriquecimento do que conhecemos como Amazônia, no sentido de reformular uma nova identidade literária, segundo Junior: “A memória em Dalcídio Jurandir é construtiva. Ela age tecendo fios entre personagens, lugares, tempos e acontecimentos, tornando uns mais densos que outros” (JUNIOR, 2018, p. 225).

É importante estabelecer alguns parâmetros que nos parecem relevantes: o primeiro é que Dalcídio enfoca, em certa medida, questões relacionadas ao processo histórico desde a colonização até os tempos áureos da borracha, bem como sua decadência, nessa via ainda temos a busca pela afirmação de sua identidade. A economia da borracha na Amazônia, embora seja propagada como um período áureo, na verdade não enriqueceu a região, apenas concentrou-se em Belém, inicialmente, e Manaus, posteriormente. Esse contexto é extremamente importante para compreender vários momentos das narrativas, além da condição de que alguns personagens que se

encontram na história, como é o caso da família dos Alcântaras em *Belém do Grão-Pará*, que viveu esta época da borracha, e que no romance relata a falência e não sabem como lidar com tal falência da família.

O segundo parâmetro é que os romances são bons argumentos para descrever a realidade da Amazônia, o cotidiano, fazendo com que as histórias de todos os personagens tenham um valor agregado, de luta pela conscientização, projeção daqueles que vivem, literalmente, à margem da sociedade. E o terceiro, e ao que tudo indica o mais relevante, que é quando Dalcídio se “refaz” em Alfredo, numa espécie de *alter ego*. Nele, as narrativas são supostamente descritas a partir de sua própria experiência, que decorre, sobretudo, de uma obra que se comporta como um conjunto de informações e testemunhos de episódios que transcende o imaginário, e passa a ter um valor documental. Nunes (2004) relembra: “Personagem central do Ciclo, *alter ego*, do narrador, Alfredo, só não está presente em *Marajó*. É ele, ainda criança, transferido para Belém a fim de prosseguir os estudos, que faz do conjunto um ciclo biográfico e geográfico”.

Nesse sentido, Dalcídio ingressou em um grupo seleto de autores que têm o espaço amazônico como referência para suas narrativas, no entanto a discussão vai muito além destas questões relacionadas à ambientação das narrativas, alcança uma compreensão do fazer literário dentro do cenário da literatura brasileira, é a forma da literatura ler e dialogar com a história amazônica (ASSMAR, 2002). Mas para que se compreenda de forma mais ampla essa relação, é importante salientar que a realidade que configura a vida de quem vive na Amazônia busca ultrapassar as margens do preconceito, da marginalização e do distanciamento das outras regiões do país, consideradas potencialmente literárias. Nessa ordem crítica, e com os conceitos e metodologias apresentados, é que foi desenvolvida uma interpretação do *corpus* de narrativas sobre as “Amazônias”, considerando os elementos que as unem e as diferenciam entre si.

Desta forma, nossa análise irá além dos romances, que serão o principal *corpus* de nossa pesquisa, e, por isso, faz-se necessário um debate em torno da importância da Literatura Brasileira de Expressão Amazônica. Essa que antes era conhecida como Literatura Amazônica, isto porque todo debate decorre entre a ideia do que seria regional e universal. Nessa direção, Fernandes (2014) faz um longo debate em sua pesquisa “Literatura Brasileira de Expressão Amazônica, Literatura da Amazônica ou Literatura Amazônica?”, publicado na

revista de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, em 2004, na qual ressalta que o caráter nacional ou regional da produção amazônica, ou amazônida, é menos uma questão conceitual e mais exercício metodológico, de fato, o pesquisador tem razão quando se trata de uma ideia epistemológica do conceito literal da Amazônia. E ainda reitera:

Em primeiro lugar, a fricção e a ficção entre Universal e o local (aqui entende-se entre o nacional e o regional) descortina um fato mais reticular que é a IDENTIDADE, e na querela aqui tratada tem a ver com a relação entre o estético e o político, e porque não dizer o patético do sentimento de pertença a uma nação (compreendo nação como o sentimento de identidade, história e destino comuns entre os usuários de uma dada cultura). (FERNANDES, 2004, p. 113).

A literatura de Jurandir é por si uma dimensão da experiência ordinária. Por isso, nesta seção, será possível identificar essas possíveis pistas para a compreensão do modo de vida daqueles que assistem na Amazônia, do mesmo modo que sua representação como produto identitário e a formação de uma cultura nitidamente pouco divulgada no resto do Brasil. Dito isso, o estudo de seus romances são fundamentais para que possamos compreender a sociedade amazônica da primeira metade do século XX, já que o autor presentificou esse espaço e construiu nos seus textos uma interpretação da sua experiência testemunhal que de fato é a fonte de sua inspiração.

O romance *Chove nos campos de Cachoeira*, primeiro romance do Ciclo, será determinante, pois é nele que se conhece boa parte das personagens que irão frequentar os romances da fase que tem como espaço a Vila de Cachoeira do Arari. Ao longo de aproximadamente quarenta anos, Dalcídio escreve o que seriam as obras de sua vida. *Chove nos campos de Cachoeira* é obra que traz, de fato, o retrato da escória social, refaz o caminho da dor, da morte, do pessimismo, da miséria humana em sua mais íntima e cruel realidade. Para isso, Dalcídio estabelece de maneira dialógica uma discussão interna, certa intropspecção diante da própria realidade da família do Eutanázio. Essa obra inaugura, em detalhes, uma gestação, que em meio a uma narrativa cheia de outras narrativas interdependentes, nos traz o surgimento, ou melhor, o nascimento do menino Alfredo que, em meio a tantas histórias tristes e de mortes, concorre inevitavelmente o “sonho” de um menino que alimenta a utopia de estudar na Capital.

O texto revela um projeto ousado de Dalcídio, um texto embrião, que seria o primeiro de uma série até então inédita na literatura brasileira, uma série de romances que têm o mesmo personagem, Alfredo, que, em grande parte deles, se estabelece como protagonista (com exceção do romance Marajó), ainda em meio às inquietações e às dificuldades de aceitar sua condição de mestiço: “Alfredo não queria ser moreno, mas se ofendia quando o chamavam de branco” (JURANDIR, 2019, p. 27).

No texto literário, o narrador decide o momento em que determinada informação entra e de que maneira isso será feito. Existem vários fatores que interferem no espaço e no tempo vivido pelos personagens, e existe um espaço narrativo que antecede e o que se coloca após o olhar do leitor. Por isso, a narrativa, enquanto discurso, pode ser analisada como forma de descrever a realidade narrada ou abordar particularidades do contexto narrativo, ou seja, a mesma história pode ser narrada de diferentes formas. Essa relação pode ser considerada de duas ordens, uma de caráter hipertextual e a outra transtextual. Esse diálogo entre os textos nos fornece um movimento que faz coexistir entre si, desde o título (paratexto) até a própria estrutura da narrativa (hipertexto) que nos apresenta o caminho transtexto discursivo, evidenciando o aspecto reescriturístico do texto. Diante disso, podemos compreender quem é Alfredo, de que modo ele sobrevive ao longo das narrativas e como as questões sociais atuam determinando sua personalidade.

Motivo pelo qual grande parte das histórias são estabelecidas a partir de uma relação de poder, logo nos primeiros romances de Dalcídio já se pode perceber, primeiro com relação ao próprio pai de Alfredo, que apesar de ser chamado de Major, não tem essa patente militar. No romance subsequente, temos a relação que Missunga estabelece com outras pessoas, principalmente as mulheres, essas relações de poder que grande parte das personagens se submetem e que nem sempre são de fato, como as que temos no romance *Belém do Grão-Pará*, na família dos Alcântaras que, apesar de falidos, exercem uma certa governança sobre essas relações de poder, mas nem sempre se estabelecem pelo exercício de fato dessa relação, na maioria das vezes estão mais relacionados a “status” social do que propriamente à condição financeira.

Desse modo, essas tramas se desenrolam a partir da consciência gerada por Jurandir na formação da sociedade, e na consciência de

que só é possível estabelecer a compreensão do dever social, se de alguma maneira exercer um determinado poder nesta sociedade, um exemplo disso, é o desejo de Alfredo de estudar na capital, pois, desta forma, a adquiriria o estatuto de superioridade. Para Assmar, Dalcídio Jurandir analisa o destino dos pobres contrapondo ao dos ricos e remediados que tem seu caráter desnudado. Mostra quem são, como vivem, como se relacionam em família e com os outros (2002). Destacamos, ainda, no romance *Primeira manhã*, o debate mental e as inquietações de Alfredo que vão além de sua imaginação. É a partir de sua preocupação com o atraso no caminho da escola que partilhamos de suas reflexões sobre os oito dias em que ficou em casa sem ir à escola, pois não tinha uniforme e nem material; também sobre de que maneira isso poderia impactar no desenvolvimento intelectual dele, não só atrasado em oito dias do início das aulas, mas também o atrasado na série, pois tinha dezesseis anos e iniciara o primeiro ano ginásial, o que corresponde ao quinto ano atualmente.

Alfredo entra na sala e vai para o fundo da sala, aula de química. Ele começa a pensar em muitas coisas, aqui observamos muitas digressões, pouco no estudo ministrado. No final da aula, é cercado pelos alunos da terceira série e, na sequência, é expulso da sala e entregue à inspetora que lhe chamou atenção pelo erro, pois assistira a aula na turma do terceiro ano. Já na turma do primeiro ano, Alfredo era bem maior que o restante dos alunos, o que lhe provocava mais uma vez uma certa aflição. Aqui temos a relação de poder intelectual que muitas vezes é debatida por Dalcídio Jurandir em suas narrativas e de que também nos ocuparemos neste capítulo.

O romance *Ribanceira* será analisado nesta seção. Ele nos oferece uma construção textual ambivalente, já que o texto nos apresenta um período antropológico e, outro, deliberadamente poético. Esse é o último dos romances em que Alfredo aparece, e é através dele que teremos a oportunidade de reescrever, analisar, compreender todas as mudanças que ocorreram no protagonista. Desta forma, podemos identificar as possíveis mudanças de seu comportamento ao longo da Saga. Destacamos, ainda, a descrição da cidade a partir do olhar de Alfredo, sua rotina, festas, costumes, sons e imagens que fazem parte da cultura dos habitantes desta região.

O caminho reescriturístico da Amazônia

Diante disso faz-se necessário validar a importância dada ao próprio texto que nos revela, a relação “trans” dos textos, devemos mergulhar em seus próprios enigmas, haja vista que esta compreensão nos aponta para um caminho que, inevitavelmente, se estabelece a partir da compreensão de transtextualidade de Gérard Genette, descrita em sua obra *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982), pois esta tem sido de grande valia para o entendimento do universo literário dalcidiano, na condição hipertextual que subjaz às narrativas.

Na busca por um caminho teórico, destacamos seus estudos na intenção de propor uma maneira de analisar textos, partindo do conceito de *palimpsesto*, que de forma mais simples é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não se esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo (GENETTE, 2010). Assim, quem ler por último lerá melhor, já que o texto pode ler outro, até que se chegue ao fim dos textos, que seria aqui conhecida como a literatura de segunda mão. Apropriando-se desta assertiva, verifica-se que os romances de Dalcídio Jurandir constituem-se de novas leituras a partir de seus próprios textos, além da copresença de outros textos da literatura universal e, por conseguinte, sua relação hipertextual. Mas, para além disso, fomenta a possibilidade de transformação dos textos, e que se acrescentam a partir da leitura, compreensão e da interpretação das narrativas, pois, segundo Genette, “Não é preciso dizer que dois intérpretes ou grupo de intérpretes, suponho que disponham dos mesmos instrumentos, nunca executam de modo idêntico a mesma partitura, e aqui novamente a capacidade de transformação é multiplicada por um fator virtualmente infinito” (GENETTE, 2010, p. 132).

Genette destaca sua preocupação em estabelecer critérios para a construção do conceito mais eficaz para as categorias transcendentais, por isso classificou em cinco as categorias específicas de transcendência textual, enumeradas de maneira crescente de abstração e implicação, são elas: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e a arquitextualidade. E sobre isso, ainda enfatiza que

O objetivo da poética, como de certa forma eu já disse, não é o texto, considerado na sua singularidade (este é antes, tarefa da

crítica), mas arquiteyto, ou se preferirmos, a arquiteytualidade do texto (como se diz, em certa medida, é quase o mesmo que a “literariedade da literatura), isto é, o conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. do qual se destaca cada texto singular. Eu diria hoje, mais amplamente, que este objeto é a transtextualidade, ou transcendência textual do texto, que definiria já, grosso modo, como “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta com outros textos” (GENETTE, 2010, p. 4).

A partir dessas premissas, iniciaremos por definir o conceito de *intertextualidade* que nos será útil para compreender e analisar os romances do Ciclo do Extremo Norte. Segundo as considerações de Genette, que seria a relação de copresença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em outro.² É evidente esta relação nos textos de Dalcídio, pois reiteradas vezes ele se apropria de momentos baseados em fatos históricos para compor as narrativas. É o caso de *Belém do Grão- Pará*: “Recordava Farias Brito, o filósofo que frequentava a casa, na 22, ao tempo do leimismo.” (JURANDIR, 1960, p. 3).

Genette, ressalta ainda que esse tipo de transtextualidade corresponde a uma relação restrita, pois segundo o intertexto se define como um “traço”, ou seja, uma alusão, uma figura pontual, um detalhe, que implica em uma relação micro-textual. Apesar de destacar a importância do intertexto, a *hipertextualidade* é a principal maneira de se estabelecer relações entre texto, espaço, personagens, momentos e a própria concepção de sobrevida de Alfredo ao longo da obra de Jurandir.

Considerações finais

Desse modo, basta conferir à obra dalcidiana um olhar minucioso para verificar o quão transtextual se fazem os romances que a compõem, conferindo a Alfredo a condição de sobrevida que ele adquire ao longo dessas narrativas. Suspeitamos, inclusive, que Dalcídio Jurandir também reconhecia, de alguma forma, a importância desses elementos na cultura, não se sabe ao certo se, conscientemente ou

2. GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, p. 8, 2010.

não, e a relação existente entre o universo discursivo que o mesmo enfatiza (Amazônia). As interpretações aqui feitas acerca dos diversos aspectos referentes aos elementos narrativos conferem ao texto dalcidiano maiores possibilidades de compreensão de suas obras e de análise de textos. Como já foi dito, não terminam e nem devem terminar por aqui, pois reconhecemos que ainda ficarão diversos elementos vinculados à Literatura Brasileira de Expressão Amazônica fora das análises feitas, o que abre precedente para um espaço de futuras pesquisas a serem realizadas por aqueles que se interessem por adentrar o universo amazônico.

Referências

- ASSMAR, Olinda Batista. Confluência de diálogos na obra dalcidiana. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n. 5, p. 171-200, 1 dez. 2002.
- FERNANDES, José Guilherme dos Santos. Literatura Brasileira de Expressão Amazônica, Literatura da Amazônia ou Literatura Amazônica? *Revista de Pós-Graduação em Letras - UFPB*, v. 06, n. 2/1, p. 111-116, 2004.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- JUNIOR, Edgar Monteiros Chagas. A “aristocracia do pé no chão” e o herói popular em Belém do Grão Pará, de Dalcídio Jurandir. Universidade da Amazônia. *Literatura e Sociedade*, n. 28, p. 219-236, 2018.
- JURANDIR, Dalcídio. *Primeira Manhã*. 3. ed. Belém: Marques Editora, 2016 [1967].
- JURANDIR, Dalcídio. *Marajó*. 4. ed. Bragança: Pará.grafo Editora, 2018 [1947].
- JURANDIR, Dalcídio. *Belém do Grão-Pará*. 1. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1960.
- JURANDIR, Dalcídio. *Chove nos Campos de Cachoeira*. 8. ed. Bragança: Pará.grafo Editora, 2019.
- JURANDIR, Dalcídio. *Três casas e um rio*. 3. ed. Belém: CEJUP, 1994 [1958].
- JURANDIR, Dalcídio. *Passagem dos Inocentes*. 2. ed. Belém: Falângola, 1984 [1963].
- JURANDIR, Dalcídio. *Ribanceira*. Rio de Janeiro: Record, 1978.

- JURANDIR, Dalcídio. *Os habitantes*. Rio de Janeiro: Artenova, 1976.
- JURANDIR, Dalcídio. *Chão dos Lobos*. Rio de Janeiro: Record, 1976.
- JURANDIR, Dalcídio. *Ponte do Galo*. São Paulo: Martins; Rio de Janeiro: INL, 1971.
- NUNES, Benedito. Dalcídio Jurandir oscilação romanesca. *Asas da palavra*, Universidade da Amazônia, v. 9, n. 1, 2004.
- REIS, Carlos. *Pessoas de Livro*. Estudos sobre a personagem. 3ª ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018.

Descolonizando os jogos de tabuleiro modernos: de *Catan* à *Spirit Island*

Isabelle Maria Soares (UFPR)¹

Conhecendo as regras

O termo “jogos de tabuleiro” ou *boardgames*, quando mencionado, geralmente remete aos clássicos de infância *Banco imobiliário*, *War*, *Jogo da Vida*, *Detetive* e *Imagem & Ação*. Por vezes, algumas pessoas fazem associação com os jogos de RPG (*Role Playing Game*), que não deixam de ser uma categoria de jogos de tabuleiro. Hoje, costuma-se falar em “jogos de tabuleiro modernos” para categorizar os inúmeros jogos publicados nos últimos anos, que apresentam diversidade de mecânicas e temáticas e diferenciam-se dos “jogos clássicos”, dos quais os mais populares são o *Xadrez* e *Damas*. Entretanto, dentro dos chamados “jogos de tabuleiro modernos” há ainda outras categorizações.

Apesar da área dos jogos estar ganhando espaço na academia nos últimos anos, são poucas as pesquisas acadêmicas voltadas para o campo dos jogos analógicos. Além disso, os poucos pesquisadores que buscam teorizar essa área não encontraram um consenso para definir e categorizar os “jogos de tabuleiro modernos”. Um dos principais estudiosos dos tabuleiros, Stewart Woods (2012), faz a seguinte classificação:

Em termos gerais, os *jogos clássicos* referem-se aos jogos sem proprietário que têm sido jogados desde a antiguidade e cuja autoria, como se presume, emergiu de várias mudanças iterativas ao longo do tempo. Os *jogos de mercado* e *de massa* referem-se aos títulos comerciais que são produzidos e vendidos em grande número ano após ano e que constituem a percepção comum dos jogos de tabuleiro comerciais. Por fim, os *jogos de hobby* são aqueles jogos que não são direcionados ao mercado de massa em geral, mas a um

1. Graduada em Letras – Português e Inglês (UFPR) e em Estudos Portugueses e Lusófonos (UMinho). Mestre em Letras – Interfaces entre Língua e Literatura (UNICENTRO). É doutoranda em Letras – Estudos Literários (UFPR) com bolsa CAPES/PROEX.

grupo específico que pode ser denominado como jogadores de *hobby* (WOODS, 2012, p. 17, tradução nossa)².

Identificamos uma lacuna na definição de Woods, no entanto, pois ele mesmo complementa que alguns jogadores podem considerar jogos clássicos (como o *Xadrez*) e de massa (como o *Banco Imobiliário e War*) como parte dos jogos de hobby. Woods esclarece, portanto, com base na definição de *specialist games* cunhada por Parlett em *The Oxford History of Board Games*, que entende por jogos de hobby aqueles que exigem habilidade e estratégia de jogadores que buscam jogos sérios e complexos, voltados a um público adulto.

Nesse sentido, elegemos a classificação como feita pelo pesquisador brasileiro José Antônio Loures Custódio (2016), que, ao invés de usar o termo “jogos de tabuleiro de hobby”, utiliza “jogos de tabuleiro autorais” para definir aqueles que se diferenciam dos jogos de tabuleiro modernos de massa.

Esses jogos trazem novas mecânicas, e uma jogabilidade atualizada. Suas principais características são: partidas dinâmicas, que duram em média apenas alguns minutos ou uma hora e meia; maior interatividade entre os jogadores, não há aqueles longos momentos em que não se faz nada; regras simples de fácil aprendizado, tanto para crianças e adultos; peças e tabuleiros de qualidade, com arte e design próprios. [...] Os jogos autorais se diferenciam de outros jogos de tabuleiro em sua criação, a existência de um autor, esse que assina e tem seu nome colocado na caixa, ou seja, o criador do jogo, responsável pelas regras, *gameplay* e estética. Já nos jogos clássicos, uma empresa é responsável pelo seu desenvolvimento, e não existe a figura central do criador, e sim uma marca estampada na caixa. O autor como um artista, também assina a sua obra, com isso recebe reconhecimento da comunidade de jogadores. O consumidor ao escolher um jogo de tabuleiro, tem a opção de comprar aquele que foi criado pelo seu autor preferido (CUSTÓDIO, 2016, p. 57-58).

2. Broadly speaking, *classical games* refers to those non-proprietary games that have been passed down from antiquity and whose authorship is presumed to emerge from multiple iterative changes over time. *Mass-market games* refers to those commercial titles that are produced and sold in large numbers year after year, and which constitute the common perception of commercial board games. Finally, *hobby games* are those games that are not targeted towards the general mass market but to a specific group who can be termed hobby gamers (WOODS, 2012, p. 17).

Entender esse conceito é importante para nosso trabalho, haja vista que os jogos que são nosso objeto de estudo entram nessa categoria. Considerado o pai dos jogos de tabuleiro modernos, *Catan* (1995), do designer Klaus Teuber, e cujas primeiras edições foram publicadas como *Colonizadores de Catan*, apresenta, em sua proposta temática e narrativa, a colonização de uma ilha fictícia: Catan. Nesse mundo imaginário, cada jogador cumpre o papel de um colonizador, com o objetivo de extrair e negociar recursos, construir rotas e vilas e agrupar exércitos. Com base nessas possibilidades, vence o primeiro que somar 10 pontos. A partir de *Catan*, muitos jogos de tabuleiro vieram a ser publicados com proposta semelhante: conquistar, colonizar, negociar, competir. Contudo, a ampliação do *hobby* no mundo todo fez com que novas propostas de jogos surgissem para desafiar o que já vinha sendo ofertado. Um bom exemplo é o jogo *Spirit Island* (2017), de R. Eric Reuss, no qual cada jogador encarna o personagem de um espírito que representa algum elemento da natureza: água, planta, rocha, tempestade. Além disso, os jogadores não competem uns com os outros, como tradicionalmente, mas, de forma cooperativa, se unem para defender a ilha de colonizadores: o jogo termina com a vitória ou a derrota do grupo.

Faremos uma leitura desses produtos culturais pela ótica do *Eco-play*, conceito proposto por Kyle Bohunicky e Melissa Bianchi (2018), o qual trabalha com a conexão do ato de jogar com a forma de entender criticamente o jogo como um dinamizador dos discursos ambientais, haja vista que o mundo dos jogos de tabuleiro mostra-se um campo estimulante na discussão e reflexão sobre questões ecológicas. Para tanto, nossa análise segue a mesma metodologia que os pesquisadores Cornel e Melania Borit e Petter Olsen (2018) utilizaram para analisar as representações do colonialismo em três diferentes jogos de tabuleiro, no artigo “*Representations of Colonialism in Three Popular, Modern Board Games: Puerto Rico, Struggle of Empires, and Archipelago*”. Assim como esses autores, buscamos analisar o conjunto que compõe um jogo de tabuleiro, ou seja, a combinação da mecânica do jogo, do manual de regras, da arte e dos demais componentes (tabuleiros, pinos, cartas, peças), mas com o fim de investigar como esse conjunto, em diálogo com a temática que propõe, pode influenciar a experiência sociocultural e estética e a percepção histórica dos jogadores acerca da sua relação com o mundo não-humano.

Borit C., Borit M. e Olsen (2018) ainda afirmam que, para a Teoria dos Jogos, o jogador não é o sujeito que mantém todo o controle do jogo. Ele é também jogado pelo jogo, ou seja, manipulado, de certa forma, pelo conjunto que compõe o jogo. Isso quer dizer que a narrativa, os componentes e a mecânica do jogo colocam o jogador em uma posição que lhe permite participar da simulação do que propõe a temática do jogo. Em complemento, concordamos também com Jonathan Evans (2013) de que a experiência do jogador de tabuleiro é determinada pela combinação das regras, dos componentes e dos próprios jogadores. Ou seja, assim como um livro de ficção ou qualquer outro gênero textual, os jogos “são altamente participativos e abertos, no sentido de “aberto” como proposto por Umberto Eco [...] ao exigir que o leitor contribua para a forma do texto selecionando e combinando elementos” (EVANS, 2013, p. 18, tradução nossa)³. Em outras palavras, o jogador é convidado a customizar seu comportamento de forma a adotar a perspectiva proposta no jogo, mas pode, também, trazer suas vivências de mundo e outras experiências quanto jogador para dentro do jogo. Assim, as partidas de um jogo de tabuleiro nunca acontecem da mesma forma, pois funcionam por meio da dialética jogo/jogador.

Eurogames e a temática colonial-extrativista: o caso Colonizadores de Catan (1995)

A tendência dos jogos de tabuleiros autorais começou na Europa, com os chamados *eurogames*, uma semicategoria de jogos de tabuleiros que se caracterizam como bastante estratégicos, sem possuírem tanta (ou nenhuma) influência de sorte no jogo, com a prevalência da mecânica de jogo sobre a temática (CUSTÓDIO, 2016). Outra característica é que nos *eurogames* não há conflito direto entre os jogadores, sendo a interação determinada pela troca de algum recurso (moeda, matéria-prima, trabalhador) que é necessário para a execução de ações ou ganho de pontos. Talvez, essa última característica esteja ligada ao fato de que a maioria dos *eurogames* possui

3. “[...] are highly participative and open, in Umberto Eco’s [...] sense of open as requiring the reader to contribute to the shape of the text by selecting and combining elements” (EVANS, 2013, p. 18).

um tema colonialista, com uma perspectiva bem eurocêntrica e antropocêntrica, por geralmente incluir mecânicas de extrair, negociar e exportar recursos. E o marco convencionado para indicar o início dessa tendência de jogos autorais é justamente o jogo *Colônizadores de Catan*, lançado em 1995. A partir de *Catan*, muitos outros *eurogames* surgiram seguindo a mesma tendência com temáticas colonial-extrativista, dos quais podemos citar alguns títulos: *Puerto Rico* (2002), *Struggle of Empires* (2004), *Goa* (2004), *Age of Empires III: The Age of Discoveries* (2007) e *Navegador* (2010).

Ao analisar o tabuleiro principal do jogo, vemos que *Catan* retrata, de certa forma, um ambiente imaginário que permite uma relação do jogador com diferentes biomas. Contudo, a mecânica do jogo induz os jogadores a usarem esses biomas como um suporte para alcançar o objetivo final. Há seis tipos de hexágonos, os quais representam um bioma diferente, que vai, durante o jogo, gerando recursos para os jogadores. Floresta produz madeira, colina produz tijolos, pasto produz ovelha, lavoura produz trigo, e montanha produz minério. Há ainda, um deserto, o qual é o único bioma que não produz algo, e por causa disso é um espaço evitado. Os jogadores vão adquirir esses recursos em espaços onde eles possuírem uma vila ou cidade construída nas extremidades. E esses recursos são negociados, entre os jogadores, com o fim de construir estradas, vilas, cidades ou acionar outras funções alocadas às chamadas Cartas de Desenvolvimento, que dão pontos ou ações extras aos jogadores. Além disso, há locais portuários no tabuleiro, onde o jogador pode trocar determinado recurso por outros recursos, o que dá a entender que nessa ilha colonizada havia também a prática de exportação/importação de matéria-prima. Com base nessas possibilidades, vence o primeiro que somar dez pontos.

Apesar da narrativa de *Catan* se passar em um cenário fictício, a ideia de colonizar um espaço e extrair recursos da natureza com o fim de buscar o desenvolvimento de tecnologias humanas perpetua-se no imaginário de jogadores que estão inseridos em um contexto contemporâneo, no qual, como aponta Alberto Acosta (2016), o extrativismo em grande escala é uma das grandes problemáticas que impacta na destruição ambiental. O extrativismo de que falamos é “uma modalidade de acumulação que começou a ser forjada em grande escala há quinhentos anos” (ACOSTA, 2016, p. 49). A partir da colonização, portanto, começa-se a moldar uma ideia utilitária da Natureza. Ou seja,

“a Natureza-vida, já relegada à sua condição de mero recurso, será pensada de modo linear, concebida e tratada como *objeto de conquista* e de exploração a serviço da acumulação” (ARÁOZ, 2016, p. 455).

Dessa forma, *Catan* induz o jogador a encenar uma perspectiva antropológica, a qual “subjuga todas as necessidades, interesses e valores da Natureza em favor daqueles relativos à humanidade” (FURTADO, 2011 *apud* PONTES Jr.; BARROS, 2018, p. 438), isso porque:

A visão antropológica da relação do homem com a Natureza nega o valor intrínseco do meio ambiente e dos recursos naturais, o que resulta na criação de uma hierarquia na qual a humanidade detém posição de SUPERIORIDADE, acima e separada dos demais membros da comunidade natural (FURTADO, 2011 *apud* PONTES Jr.; BARROS, 2018, p. 438).

Vemos em *Catan*, ainda, que há omissão de possíveis povos nativos na ilha, o que é uma forma de omitir também as vozes dos diferentes povos nativos das Américas, África, Ásia e Oceania, os quais tiveram suas culturas, corpos e territórios violentados durante o processo de colonização. Nesse sentido, *Catan* transmite aos jogadores uma visão otimista da colonização, como se não houvesse exploração e violação de outros seres. Considerando que “jogadores são tanto receptores quanto usuários do discurso empregado pelo jogo” (BORIT C., BORIT M., OLSEN, 2018, p. 3, tradução nossa)⁴, compreendemos que jogos com a construção temática e mecânica semelhante às de *Catan* são produtos culturais que reforçam as marcas do colonialismo no mundo contemporâneo.

***Spirit Island* (2017): Descolonizando os jogos de tabuleiro**

Se em *Catan* o jogador cumpre o papel de um colonizador, em *Spirit Island*, lançado em 2017, o jogador vai encenar o papel do colonizado, ou melhor, ele vai assumir o papel da “natureza colonizada”. O criador do jogo, o *game-designer* Eric Reuss, nos deixa sua justificativa ao final do Manual de Regras:

4. “[...] game players are both receivers and users of the discourse employed by the game” (BORIT C., BORIT M., OLSEN, 2018, p. 3)

A semente de Spirit Island apareceu durante uma ação de colonização em algum outro jogo – Goa? Navegador? Endeavor? – Eu pensei, “Me pergunto o quão furiosos os nativos estão com essa nova colônia de estrangeiros? Nós nunca saberemos porque o jogo abstraiu as pessoas que já moravam ali. Ora, isso é um tanto rude.” Eu compartilhei o pensamento, talvez algumas pessoas tenham rido e então nós voltamos ao jogo...

A ideia ficou comigo, porém, porque tantos Euros têm temas dessa época: algo explicitamente colonial, outros sociais ou mercantis. Pareceu-me que um jogo retratando o ponto de vista oposto – o da vítima do colonialismo, tentando enfrentá-lo – poderia ser interessante e talvez ressaltar a prevalência de temas coloniais eurocêntricos...

[...] meu cérebro imaginou um conflito que nunca houve, mas que poderia servir como um representante dos conflitos contra diferentes poderes coloniais ao longo da história. Spirit Island levanta a questão: e se colonizadores da Era das Descobertas tentassem colonizar um lugar onde eles se defrontassem com uma oposição de uma natureza inesperada? (REUSS, 2017, p. 29).

Assim, Reuss criou um jogo cooperativo e temático, no qual os jogadores atuam como forças da natureza, com o fim de defender, dos colonizadores que estão chegando, a ilha de que fazem parte. Os jogadores não competem entre si, eles cooperam entre si pra que todos alcancem um mesmo objetivo. Em cada rodada, os jogadores devem discutir entre si que ações cada um deve tomar com fim de alcançar um bem comum. Nesse caso, se os jogadores não conseguirem expulsar os colonizadores até determinada etapa do jogo, todos perdem. Se conseguirem expulsar os colonizadores, todos vencem.

Cada jogador tem seu tabuleiro de personagem, o qual é um dos espíritos da natureza que habitam a ilha. Há personagens relacionados à terra, às plantas, às águas, à chuva. Esses espíritos possuem suas histórias narradas nesses tabuleiros, como podemos observar por um trecho da história do espírito “Força vital da Terra”:

Um espírito sem pressa e de grande poder. A vida que a terra produz pelas raízes, o solo que sustenta os seres que sobre ele vivem. A paciência das estações e das rochas.

Geralmente não é um benfeitor direto dos Dahan⁵ – ao invés de dar bênçãos para esses nativos, ele prefere trabalhar em

5. Dahan é o nome dado ao grupo étnico fictício nativo da ilha de *Spirit Island*.

conjunto com eles, emprestando poder a empreendimentos conjuntos (REUSS, 2017).

A construção dessa personagem, por exemplo, dialoga com a defesa de Horácio Aráoz (2018, p. 4666) de que “a Terra – como sistema vivente – nos *excede*, nos *precede* e nos *contém* absolutamente”. Vemos, portanto, que *Spirit Island* induz o jogador a atuar como parte da natureza. Todos os jogadores formam um conjunto-natureza nesse jogo, com o fim de defender o ecossistema dessa ilha, como também os nativos que moram nela. O jogador pode perceber, dessa forma, que sua vida está vinculada com o resto da Natureza, pois “o humano não pode ser separado da Natureza: não pode ser pensado ou concebido como algo exterior, alheio ou contraposto à *Natureza*” (ARÁOZ, 2018, p. 466). Em sua obra ensaística *A Sandy County Almanac* (1949), o *nature writer* norte-americano Aldo Leopold, propõe que precisamos “pensar como uma montanha” para sentirmos a emergência de desenvolvermos uma consciência ecológica no coletivo. E percebemos que *Spirit Island* motiva seus jogadores para que não só pensem, mas atuem como uma montanha, como terra, como floresta, como o mar e os rios, por meio dos diferentes personagens de espíritos da natureza que cada jogador irá encenar. Essa proposta de interconexão de diferentes biomas, que são simulados pelos próprios jogadores, é uma forma de superar o ponto de vista antropocêntrico.

Assim como em *Catan*, o tabuleiro central de *Spirit Island* forma o desenho do mapa da ilha, o qual possui diferentes partes que representam diferentes biomas: oceano, selva, deserto, montanha e pântano. Mas, diferentemente de *Catan*, em *Spirit Island* os jogadores precisam defender esses territórios, que na verdade são parte de si. Os colonizadores são representados por três tipos de componentes: o homem-colonizador, a vila, e a cidade. Conforme esses representantes do processo de colonização vão se infestando nos diferentes espaços, eles vão criando o que o jogo chama de “corrupção”, representada por uma pecinha redonda e cinza, cuja função é enfraquecer os espíritos da natureza, que são os jogadores, e também os *Dahan*, que são os nativos, representados por uma peça em formato de oca. O interessante é que, enquanto em *Catan* os recursos que os jogadores podem extrair são intermináveis e só trazem consequências favoráveis aos colonizadores, sem mostrar nenhum impacto ambiental, em *Spirit Island* há essa corrupção que representa

justamente a destruição ambiental como uma das consequências do processo de colonização. Essa mecânica dialoga com a defesa de Pontes Jr. e Barros:

Quando a humanidade se depara com a escassez de recursos decorrentes de impactos ambientais, na maioria das vezes o tempo acaba sendo um senhor implacável. Mais cedo ou mais tarde, a Natureza manifestará esses sintomas. É hora, portanto, de se assegurar, sim, direitos à Natureza, pois é dela que se extraem todos os insumos que movem a vida, quer seja do ponto de vista social, cultural, econômico ou ambiental (PONTES Jr., BARROS, 2016, p. 440).

Podemos afirmar, nesse sentido, que a perspectiva de *Spirit Island* coloca a Natureza como um sujeito de direitos, o que significa que “o centro está posto na Natureza, que inclui, certamente, o ser humano” (ACOSTA *apud* PONTES Jr.; BARROS, 2016, p. 432). O jogador é convidado a deixar o seu mundo individualista e competitivo para se enxergar como parte importante de um conjunto de elementos que formam o planeta Terra, haja vista que os direitos da Natureza se fixam “nos ecossistemas, nas coletividades, não nos indivíduos” (ACOSTA *apud* PONTES Jr.; BARROS, 2016, p. 432). Assim, o jogo de Eric Reuss é capaz de transmitir a seguinte mensagem aos seus jogadores:

No sistema de proteção à vida não há que se falar em hierarquia. O homem é tão importante quanto a Natureza. Ele – o homem – não pode se sentir superior em relação aos seres que existem no meio natural ao seu redor. É necessário que haja um sentimento de pertença por parte do ser humano, como uma peça de toda biosfera, e como tal deve se colocar (PONTES Jr.; BARROS, 2016, p. 441).

Enquanto *Catan* faz com que os jogadores abusem da terra e dos recursos, pois esses são colocados como mercadorias e moeda de troca, com o fim de alcançar um bem individual, *Spirit Island* ensina a vermos, como Aldo Leopold via, a terra como uma comunidade à qual pertencemos, que é um passo para que possamos viver em harmonia com ela. Leopold nos explica que “nós abusamos da terra porque nós a julgamos como uma mercadoria que pertence a nós” (LEOPOLD, 1949, p. viii, tradução nossa), e jogos como *Catan* reforçam essa ideia. Contudo, “quando nós virmos a terra como uma comunidade à qual pertencemos, nós poderemos começar a usá-la

com amor e respeito” (LEOPOLD, 1949, p. viii, tradução nossa)⁶. A temática colonial subversiva, a mecânica cooperativa e a perspectiva biocêntrica de *Spirit Island* colocam em prática, por meio de partidas imersivas entre diferentes jogadores, essa idealização do “atuar em comunidade”.

Fim de jogo

Apesar do conceito de *Ecoplay* ser delineado com base nos jogos digitais, ele se adéqua também às reflexões acerca dos jogos analógicos, pois viabiliza a percepção de uma mudança de foco no *design* jogos, que, ao invés de continuarem voltados ao agente humano – tanto internamente (participação humana na construção narrativa do jogo), quanto externamente (o jogador) –, agora propõem “uma crescente consciência ecológica que coloca os jogadores dentre redes maiores de plantas, animais e máquinas” (BOHUNICKY, BIANCHI, 2018, s/p, tradução nossa)⁷. Ao analisarmos *Catan*, que iniciou a trajetória dos chamados *eurogames* e dos jogos de tabuleiro autorais no final do século XX, e *Spirit Island*, um jogo publicado recentemente e que subverte o viés temático e mecânico tradicional do “cânone” dos tabuleiros, conseguimos perceber essa transformação de que falam Bohunicky e Bianchi (2018).

Com o fim de retomar e resumir os pontos contrastantes que identificamos nos jogos analisados neste artigo, esquematizamos a seguinte tabela:

6. “We abuse land because we regard it as a commodity belonging to us. When we see land as a community to which we belong, we may begin to use it with love and respect” (LEOPOLD, 1949, p. viii).
7. “[...] a burgeoning ecological awareness depicting players within and among larger networks of plant, animal, and machine” (BOHUNICKY, BIANCHI, 2018, s/p).

Tabela 1
Comparação entre Catan e Spirit Island

Catan (1995)	Spirit Island (2017)
Perspectiva colonialista: jogador como “colonizador”.	Perspectiva descolonizadora: jogador como “colonizado”.
Visão antropocêntrica e utilitarista sobre a Natureza.	Visão biocêntrica: A Natureza é a protagonista.
Omissão da existência de habitantes nativos.	Há habitantes nativos na ilha, os quais se unem aos espíritos da ilha: os “jogadores-natureza” devem protegê-los.
Há um vencedor: aquele que mais progredir e desenvolver a ilha de Catan.	Há cooperação: ou todos vencem, salvando a ilha dos colonizadores, ou todos perdem, enfraquecidos pelo processo de colonização e destruição ambiental.

O contraste entre uma proposta competitiva com base nas expectativas colonial-extrativistas, ou seja, na visão utilitarista sobre a Natureza, e outra cuja estética dialoga com a natureza em uma mecânica de cooperação entre jogadores com o fim de defender um ambiente comum, demonstra que há iniciativa de descolonizar o imaginário tipicamente produzido pela cultura dos jogos de tabuleiro.

A partir disso, podemos concluir que o mundo dos jogos de tabuleiro é um campo estimulante na discussão e reflexão sobre questões ecológicas, assim como é a literatura, o cinema, os jogos digitais e outras expressões artísticas e midiáticas. Apesar dos jogos de tabuleiro autorais terem começado e se fortalecido com os chamados *eurogames*, que geralmente exploram temáticas coloniais e antropocêntricas, nós vemos que nos últimos anos os game-designers de tabuleiro tem se preocupado em olhar criticamente para esse “cânone” com o fim de apresentar novas propostas de jogos que contribuam para uma atuação crítica dos jogadores em relação às suas realidades, introduzindo temáticas que devem ser discutidas, como a do Meio Ambiente, a qual nos ensina que devemos respeitar a Natureza como um sujeito de direitos.

Referências

- ACOSTA, Alberto. Extrativismo e neoextrativismo. In: DILGER, Gerhard; LANG, Miriam; PEREIRA FILHO, Jorge (Org). *Descolonizar o imaginário: Debates sobre pós-extrativismo e alternativas ao desenvolvimento*. Trad. Igor Ojeda. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo, 2016. pp. 46-85.
- ARÁOZ, Horacio Machado. O debate sobre o “extrativismo” em tempos de ressaca: A Natureza americana e a ordem colonial. In: DILGER, Gerhard; LANG, Miriam; PEREIRA FILHO, Jorge (Org). *Descolonizar o imaginário: Debates sobre pós-extrativismo e alternativas ao desenvolvimento*. Trad. Igor Ojeda. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo, 2016. pp. 444-468.
- BOHUNICKY, Kyle M.; BIANCHI, Melissa. Introduction. *Trace: A Journal of Writing, Media, and Ecology*, Issue 2, 2018. Disponível em: <<http://tracejournal.net/trace-issues/issue2/issue2.html#introduction>> Acesso em: 25 out. 2021.
- BORIT, Cornel; BORIT, Melania; OLSEN, Petter. Representations of Colonialism in Three Popular, Modern Board Games: Puerto Rico, Struggle of Empires, and Archipelago. *Open library to humanities*, v. 4, n. 1, 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.16995/olh.211>> Acesso em 25 out. 2021.
- CUSTÓDIO, José Antônio Loures Custódio. *Oitavo dia: a gamearte nos jogos de tabuleiro*. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016. Disponível em: <<http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/5921>> Acesso em: 22 out. 2021.
- EVANS, Jonathan. Translating Board Games: Multimodality and Play. *The Journal of Specialised Translation*, Issue 20, jul, 2013. Disponível em: <[https://researchportal.port.ac.uk/portal/en/publications/translating-board-games-multimodality-and-play\(d20ff71a-edda-4f60-ab8f-1ccb3b66dab1\).html](https://researchportal.port.ac.uk/portal/en/publications/translating-board-games-multimodality-and-play(d20ff71a-edda-4f60-ab8f-1ccb3b66dab1).html)> Acesso em: 27 jul. 2021.
- LEOPOLD, Aldo. *A Sandy County Almanac and Sketches here and there*. New York: Oxford University Press, 1949.
- PONTES JÚNIOR, Felício de Araújo; BARROS, Lucivaldo Vasconcelos. A natureza como sujeito de direitos. A proteção do Rio Xingu em face da construção de Belo Monte. In: DILGER, Gerhard; LANG, Miriam; PEREIRA FILHO, Jorge (Org). *Descolonizar o imaginário: Debates sobre pós-extrativismo e alternativas ao desenvolvimento*.

- Trad. Igor Ojeda. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo, 2016. pp. 426-443.
- REUSS, R. Eric. *Spirit Island*. Ed. Brasileira: Ace Studios, 2017. (Jogo de tabuleiro)
- TEUBER, Klaus. *Catan: O jogo*. Ed. Brasileira: Devir, 1995. (Jogo de Tabuleiro)
- WOODS, Stewart. *Eurogames: the design, culture and play of modern European board games*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2012.

Antagonismo e fragmentação: a representação da violência no conto *Espiral*, de Geovani Martins

Keury Carolaine Pereira da Silva (UEMA)¹

Introdução

Geovani Martins, em sua primeira obra, *O sol na cabeça* (2018), publicada pela Companhia das Letras, realiza uma experimentação da linguagem, por meio da oralidade e de estilos ao longo dos treze contos que aparecem no livro, reforçando a ideia de que o escritor brasileiro contemporâneo, nas palavras de Karl Erik Schollhammer (2009, p. 10): “parece estar motivado por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica”.

Ao falar da “reinvenção do realismo”, Schollhammer (2009, p.15) caracteriza-o como uma busca por: “um impacto numa determinada realidade social, ou na busca de se refazer a relação de responsabilidade e solidariedade com os problemas sociais e culturais de seu tempo”. Assim, os contos de *O sol na cabeça* reivindicam uma posição no que João Rocha (2006) chama de “Dialética da Marginalidade”, uma prática que, nas palavras do autor, realça “uma nova forma de relação entre as classes sociais. Não favorece mais uma visão negligenciadora de diferenças, mas em vez disso as traz à tona, recusando a promessa incerta da reconciliação social (ROCHA, 2006, p. 162)”.

De acordo com as definições de Rocha (2006), a violência, temática central explorada no conto *Espiral*, assim como nos demais contos de *O sol na cabeça*, é configurada num panorama que repele o “dilema social brasileiro” instaurado historicamente na sociedade, sendo ele originado a partir da “oscilação entre o mundo das leis universais e do universo das relações pessoais, entre a rígida hierarquia da lei e a branda flexibilidade da vida cotidiana (ROCHA, 2006, p. 160)”. Além disso, a violência, de acordo com essa concepção, reflete também na produção cultural contemporânea, explicando, assim, como as mostras culturais mais recentes possuem seu foco principal na temática da violência.

Segundo Tânia Pellegrini (2001, p. 59): “O que cresce é a ficção centrada na vida dos grandes centros urbanos, que incham e se

1. Graduada em Letras (UEMA), Mestranda em Teoria Literária (UEMA).

deterioram, daí a ênfase na solidão e angústia relacionadas a todos os problemas sociais e existenciais que se colocam desde então”. Mais adiante a autora reafirma a dualidade dessa literatura como expressão de dois universos que se conectam, garantindo o crescimento de temáticas que também aparecem como tópicos de discussão e criação na escritura de *O sol na cabeça* (2018), para ela: “a questão das minorias (mulheres, negros, homossexuais) o universo das drogas, da violência e da Aids” (PELLEGRINI, 2001, p. 60), tem sido uma pauta crescente quando se trata de narrativas contemporâneas, o destaque para a violência é reafirmado, quando pensamos que todas as outras vertentes que aparecem como tópicos de discussão, parecem estar ligadas por um elo comum, o ímpeto violento, que por vezes é direcionado às minorias.

Assim, o que percebemos no estilo de Martins (2018), também, é uma assumida conciliação com o passado e um reconhecimento das demandas do presente em direção ao futuro. Schollhammer (2009, p. 12) aponta que: “o desafio contemporâneo consiste em dar esperanças que lhe chegam tanto do passado perdido quanto do futuro utópico”.

A representação da violência em Espiral

A violência que aparece na obra de Martins (2018), por mais que seja em algum grau justificável, ainda assim não é motivo de orgulho daqueles que a praticam. É comum vermos os protagonistas se questionarem se o que fazem é algo correto, ou se poderiam tomar outro rumo, isso mostra que tais sujeitos não agem pela irracionalidade, mas diversos outros fatores conseguem suprir a necessidade de explicação do *status* violento, que não seja a predisposição à criminalidade.

Nesse sentido, ao pensarmos no contexto violento que cerca a vida dos personagens martinianos, percebemos que a criminalidade, as drogas, a ameaça constante do risco de morte, o cotidiano permeado de cenas violentas e a cidade se mostrando como um recinto quase que proibido para quem vive nas periferias; tudo isso gera impactos na vida de quem experiencia uma realidade tão problemática.

No conto há uma distinção bastante delineada entre as realidades desses dois mundos já citados (periferia e centro), que refletem também na forma em que os personagens antagônicos são vistos e posicionados na narrativa. Nessa descrição, temos como representante

da periferia o perseguidor que, mesmo não sendo dito no conto, nos transmite a impressão de que é um jovem negro e pobre, que em seu universo espacial, a favela, não causa medo em ninguém, mas, para “as vítimas diversas: homens, mulheres, adolescentes e idosos” (MARTINS, 2018, p. 19), que compartilhavam o fato de pertencerem ao bairro nobre da cidade, representa o terror e o pânico de se estar nas ruas junto dele. O narrador explica que mesmo havendo essa variedade de “vítimas”, existia nelas (no outro) algo em comum, uma característica que as unia como um só, como integrantes de uma mesma família, elas buscavam proteger seus patrimônios do “inimigo”.

Diante disso, Antonio Candido (2014) considera que a personagem é “o que há de mais vivo romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor” (CANDIDO, 2014, p. 54). A partir dessa asserção, o autor alerta para que não haja uma separação das composições do romance, privilegiando ou o enredo ou as personagens, sendo o processo estrutural alinhado o fator principal de potência na narrativa.

O processo da criação literária se dá então por meio do elo (personagem, enredo, ideias) que o escritor executará em seu ofício numa tentativa de verossimilhança a fim de “criar o sentimento de verdade” (CANDIDO, 2014, p. 55). Nesse jogo narrativo existe a deturpação do dito e o esforço do leitor para explorar os sentidos da obra. A contemporaneidade desafia ainda mais esse leitor e as estruturas narrativas que pareciam outrora fixas. Agora não mais se busca a realidade externa, mas uma realidade interna ao universo ficcional, mesmo que ela se apresente obstruída ou se a consciência das personagens e dos narradores não se mostram lineares, dando lugar a um discurso falho; fica apenas a tentativa de perceber de que modo tais indivíduos se enxergam no mundo.

Sustentamos essas ideias a partir do que Candido fala a respeito da nossa percepção em relação a outro ser, destacando que ao elaborarmos uma concepção inicial sobre um determinado indivíduo, ela sempre será incompleta e fragmentária. Candido (2014) afirma o seguinte:

Esta impressão se acentua quando investigamos os, por assim dizer, fragmentos do ser, que nos são dados por uma conversa, um ato, uma sequência de atos, uma afirmação, uma informação. Cada um desses fragmentos, mesmo considerado um todo, uma unidade

total, não é uno, nem contínuo. Ele permite um conhecimento mais ou menos adequado ao estabelecimento de nossa conduta, com base num juízo sobre o outro ser; permite, mesmo, uma noção conjunta e coerente deste ser; mas essa noção é oscilante, aproximativa, descontínua (CANDIDO, 2014, p. 56).

É assim que o narrador de *Espiral* se mostra na narrativa, a percepção que temos dele enquanto leitores é apenas de alguém que observa o personagem se movimentar na narrativa de maneira imprevisível, para ele mesmo e para os que o enxergam, se distanciando de uma realidade preconcebida. Assim, tomando as declarações de Walter Benjamin (1994) como alegoria para compreendermos de que maneira o narrador de Martins (2018) se apresenta como um sujeito que se aprofunda em sua individualidade e se volta para dilemas particulares, percebemos que as novas formas de narração que surgem a partir de um contexto bastante específico que cercou Benjamin, o contexto da guerra que se assemelha em algum grau à vida de indivíduos que estão inseridos na contemporaneidade, que se depa-ram com os conflitos diários, quase análogos à guerra, todavia, menos totalizantes.

Ao falar da perda da experiência, Benjamin (1994) explica como os soldados voltavam emudecidos dos campos de batalha, o que fazia com que as vivências deles, de alguma forma, não se transformassem em experiência narrada, sobretudo por causa do trauma. As perguntas que o autor desperta em nós, também acabam nos silenciando. Afinal, como narrar o trauma, a dor, a violência? Como a literatura tematiza situações de morte, de tortura, de crimes?

Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material, a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano (BENJAMIN, 1994, p. 198).

Nas narrativas modernas encontramos cada vez mais formas de narrar tais experiências sem que haja necessariamente uma expli-citação ou uma mera reprodução da violência em forma de espetáculo. Há portanto uma necessidade de avaliar se a configuração do

texto literário depura a violência representada, buscando entender de que maneira podemos examinar a estrutura das narrativas contemporâneas, que podem explorar a figura do narrador, por exemplo, como propõe Jaime Ginzburg (2012).

Lavoura Arcaica (1989), de Raduan Nassar, traz uma matriz completa no que diz respeito a essa experiência inovadora, reiterando as fruições da narrativa trágica, respeito os elementos desse gênero, todavia ganhando contornos e olhares contemporâneos. O narrador, André, o epilético, não nos passa uma confiança em relação aos fatos ali descritos: “[...] ‘eu sou um epilético’ fui explodindo, convulsionando mais do nunca pelo fluxo violento que me corria o sangue ‘um epilético’ eu berrava e soluçava dentro de mim [...]” (NASSAR, 1989, p. 39). A revelação do narrador nos faz questionar tudo que já sabemos a seu respeito, suas palavras soam como um desabafo não só para o seu irmão Pedro, que foi com a missão de resgatar o filho pródigo, mas também para o leitor, a quem também interessa essa informação.

Outros contos de Geovani Martins (2018) também são desenvolvidos a partir dessa matriz, como por exemplo *Rolézim*, nele vemos o trânsito de jovens moradores das periferias em direção à orla da Zona Sul. O deslocamento desses meninos até a praia, passando por vias importantes do Rio de Janeiro, proporciona tensões sociais inesperadas e se desdobra numa espécie de aventura turbulenta, recheada de preconceitos que colocam indivíduos que só queriam a visão de um pôr do sol, um momento de diversão e relaxamento, em uma corrida contra a violência policial, aspecto pungente da relação entre o jovem periférico e o sistema que o oprime por ser quem é.

O conto *Travessia* também coloca em pauta a relação estreita que existe entre o indivíduo e a violência urbana. A personagem principal se coloca numa situação complicada dentro da favela, em que acidentalmente acaba matando um viciado e precisa desovar o corpo no lixão. A narrativa expressa as regras de convivência que existem naquele ambiente, sendo as drogas uma força que move as relações de poder e submissão que vemos aflorar ali. A partir do momento em que essas normas são infringidas, existem consequências que precisam ser assumidas por quem cometeu os erros e quebrou o pacto selado na comunidade. Desse modo, o título do conto já denuncia a história narrada. Pois a travessia de Beto não consiste apenas no trânsito da favela até o lixão, mas adentra também os universos íntimos e sensíveis de seu passado, demonstrando de que forma a

violência urbana, que nesse contexto é cotidiana, consegue desestabilizar a identidade de um sujeito em crise consigo mesmo e com a realidade que o cerca.

De acordo com Botton (2018), no artigo *A representação da favela nos contos de O sol na cabeça*, de Geovani Martins, os narradores são os principais responsáveis por estabelecerem essa relação do indivíduo com a cidade, por meio de suas próprias perspectiva e visão, aos olhos dos narradores, esse espaço toma forma e simbologia, representando o melhor e o pior para essas personagens que transitam por esse universo fragmentado. Nesse sentido, para Botton (2018), os espaços veiculados nos contos funcionam como:

[...] índices que relacionam personagens e espaço social, sendo que a relação de identidade entre um e outro é simétrica. Não há distanciamento, mas os locais são compostos por personagens em constante movimento que estão ligados aos espaços que circulam. Um depende do outro, assim como é difícil de falar em uma identidade fixa para as personagens, pois estariam em constante movimento, a leitura dos espaços da cidade também se constitui dessa maneira – bem como as ruas das favelas –, pois estão configuradas como um emaranhado de textos e histórias que se entrecruzam. (BOTTON, 2018, p. 3901).

Algo parecido acontece no romance *Cidade de Deus* (2002), de Paulo Lins. Nele a cidade torna-se o núcleo de toda a violência que nos é escancarada ali. Ao envolver um contexto cultural e social produzidos na e pela cidade, vemos desabrochar na narrativa uma gama de personagens que levam como principal característica o *status* da marginalização; uma margem que não é vista somente no aspecto social, mas também psicológico e geográfico.

E é essa voz narrativa que se vê obrigada a reagir ao mundo exterior e às suas dificuldades de maneira solitária e melancólica, em uma sociedade que não se estrutura mais através da coletividade, se assemelha, ainda, ao narrador descrito por Adorno (2003). O autor afirma que “o que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua que só a postura do narrador permite” (ADORNO, 2003, p 56). A narrativa de Martins (2018), portanto, tenta incorporar o mundo e suas instabilidades, através de um narrador carregado de pessimismo e patologicamente comprometido, através de uma fala que acusa, mas não compreende os próprios atos.

Conforme destaca Ginzburg (2012, p. 201):

[...] na contemporaneidade, haveria uma presença recorrente de narradores descentrados. O centro, nesse caso, é entendido como um conjunto de campos dominantes na história social – a política conservadora, a cultura patriarcal, o autoritarismo de Estado, a repressão continuada, a defesa de ideologias voltadas para o machismo, o racismo, a pureza étnica, a heteronormatividade, a desigualdade econômica, entre outros. O descentramento seria compreendido como um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica.

Ginzburg explica ainda que: “A narração a partir da perspectiva de uma condição social excluída é caracterizada por indicadores como a lacuna e a incompletude, dificuldades de concluir, de totalizar o pensamento” (GINZBURG, 2012, p. 212)”. Como se pode perceber no fragmento abaixo, quando o personagem protagonista se faz hesitante por não compreender suas ações:

No entanto, dessa vez, ao invés de sair de perto, como sempre fazia, me aproximei. Ela tentava olhar para trás sem mostrar que estava olhando, eu ia chegando mais perto. Ela começou a olhar em volta, buscando ajuda, suplicando com os olhos, daí então coleí junto dela, mirando diretamente na bolsa, fingindo que estava interessado no que pudesse ter ali dentro, tentando parecer capaz de fazer qualquer coisa para conseguir o que queria. Ela saiu andando pra longe do ponto, o passo era lento. Eu a observava se afastar de mim. **Não entendia bem o que sentia. Foi quando, sem pensar em mais nada,** comecei a andar atrás da velha (MARTINS, 2018, p.18, grifo nosso).

A dinâmica de perseguição explicitada pelo narrador consiste em uma pulsão incompreensível para ele, que foge do seu controle, todavia, ao descrever sua primeira perseguição, ele enfatiza que, por vezes, se encontrava distraído quando notava o olhar de alguém ao seu redor o observando temeroso. O que existe na narração é justamente o aspecto descrito por Ginzburg (2012), o rapaz possui uma dificuldade de explicar o que lhe causa a obsessão, de concluir seu pensamento. Há ainda, nos textos contemporâneos, como descreve Ginzburg (2012, p. 212), uma dificuldade de interlocução do protagonista com os outros personagens, ressaltando “as tensões entre indivíduos e coletividade, que se vinculam a tensões históricas maiores”.

Essas observações conduzem à ideia de que, no conto, existe a elaboração de uma fragilidade que envolve o personagem principal, ao

não dar conta de seus pensamentos e impulsos, ele parece não encontrar uma solução para sua dificuldade em não ceder à obsessão, para Ginzburg: “É a fragilidade, e não a consumação de uma plenitude, ou a superação de limites, que se apresenta como base da necessidade de um discurso narrativo” (GINZBURG, 2012, p. 210).

O narrador passa, então, a tomar consciência dessa fragilidade que o envolve, sendo inerente a ele a não possibilidade de reação no que concerne à predestinação de sua patologia”, crescendo cada vez mais seus sentimentos de obsessão:

Veio a solidão. Ficava cada vez mais difícil enfrentar qualquer assunto banal. Nem nos livros conseguia me concentrar. Não queria saber se chovia ou fazia sol, se no domingo daria Flamengo ou Fluminense, se Carlos terminou com Jaque, se o cinema estava em promoção. Meus amigos não entendiam. Não podia contar o motivo de minhas ausências, e, aos poucos, fui sentindo que me afastava de gente realmente importante para mim (MARTINS, 2019, p. 19).

Nesse ponto, retornamos ao conceito de fragilidade expresso por Ginzburg (2012) e notamos que o narrador do conto, em sua própria fala, declara que a sua postura no tocante à dos perseguidos por ele, toma proporções tão grandes, que ele mesmo não esperava. Perder o interesse nas coisas que ele mais gostava, se afastar dos amigos, tudo isso confirma a sua a noção de sujeito individual que se inclina à indeterminação, à fragmentação (GINZBURG, 2012).

Essa fragilidade pode ser compreendida também a partir da indignação inicial que o levou a esse comportamento de compulsão. Segundo o que descreve o narrador, percebemos que essa conduta só foi desencadeada em virtude do comportamento das pessoas ao seu redor que o enxergavam de modo preconceituoso: “quando eu, de tão distraído, me assustava com o susto da pessoa e, quando via, era eu o motivo da ameaça” (MARTINS, 2018, p. 18). Fica claro que o que levou o personagem a ir tão longe em sua obsessão foi justamente a aversão que ele sentia frente aos seus antagônicos, a velha que poderia ser sua vó, e ele a perseguiu, sentindo nojo e culpa posteriormente, mas que, rapidamente, tais pensamentos foram substituídos por uma repulsa, de que “com certeza não imaginava que eu também tivera avó, mãe, família, amigos, essas coisas todas que fazem nossa liberdade valer mais do que qualquer bolsa nacional ou importada” (MARTINS, 2018, p. 19).

Quando o sujeito se rebela dessa forma, se entregando à vingança e ao ódio, sucumbindo à loucura, percebemos marcas de um cenário social que o oprime e é difícil de enfrentar, nele as possibilidades de conquistar a liberdade são deveras limitadas (GINZBURG, 1999). Dessa forma, o antagonismo social citado por Ginzburg (1999), corrobora com o aumento das dificuldades de emancipação individual do sujeito descentrado, mesmo que esse não “supere seus limites”, ele se mostra fragmentado, frágil e perplexo diante do mundo que o oprime. A estruturação da obra se dá, nesse sentido, principalmente através dos pensamentos e reflexões fragmentadas que emanam do narrador personagem, explicitando a maneira vaga com que ele enxerga seu mundo e o do outro.

Nesse sentido, o conto *Espiral*, além de descrever a violência urbana, o faz ao denunciar a desigualdade social. Há uma sensibilidade que emana do texto ao tratar a violência, que não se cumpre em absoluto, já que os personagens não se enfrentam em um combate físico, tudo está no plano da suposição e imaginação do que pode ou não acontecer, de um constante perigo. Na medida em que a narrativa segue, notamos a conversão do narrador personagem de perseguido a perseguidor.

No conto, o narrador-personagem, perante a violência que é praticada com ele e a partir dele, demonstra fortes evidências de indignação. Em nenhum momento ele normaliza ou compactua com seu próprio comportamento, mas entende que é uma resposta ao que ele recebeu. A personagem passa a chamar os sujeitos que ele persegue de “vítimas”, o que nos causa a sensação de que a sua forma de lidar com os sentimentos violentos se tornou algo natural. Distante desta perspectiva, o que vemos é um homem indignado com as estruturas sociais e que não compreende a conduta dos que o temem. Dessa forma, toda a compulsão que ele desenvolveu acaba tomando um formato de pesquisa, em que ele mesmo é um dos indivíduos analisados, nas palavras do personagem:

Passei então a ser tanto cobaia quanto realizador de uma experiência. Começava a entender com clareza seus movimentos, decifrar os códigos dos meus instintos. No entanto, a dificuldade de entender as reações de minhas vítimas foi se mostrando cada vez maior. São pessoas que vivem num mundo que não conheço. Sem contar que o tempo que tenho pra analisá-las frente a frente é curto e confuso, já que preciso atuar simultaneamente (MARTINS, 2018, p. 20).

De um lado, um jovem buscando entender sua fúria e, ao mesmo tempo, se entregando à ela como única alternativa que lhe foi imposta, e do outro, Mário, apenas um cidadão, “um nós-brasileiros-não-violentos” buscando proteger seu patrimônio de um inimigo invisível, “um eles-não-brasileiros-violentos”, forjado pelo sistema e pela inclinação de culpar o outro, o que está socialmente abaixo dele. Nas palavras de Chauí (2019, p. 39): “de um lado, estão os grupos *portadores* de violência, e de outro, os grupos *impotentes* para combatê-la”.

Ao descrever as características principais de Mário, o jovem perseguidor demonstra uma profunda indignação com a vida que sua “vítima” levava. Uma vida tipicamente agradável, sem muitas preocupações:

Mário é o nome dele. Consegui pescar essa informação observando de perto, próximo ao seu local de trabalho, enquanto ele cumpria seus conhecidos pela rua. Tem duas filhas pequenas, uma pela casa dos sete, oito anos, a outra com quatro, no máximo cinco. Não consegui descobrir o nome delas, pois, quando estava com a família, eu acompanhava de longe, pra não atrair suspeitas. Acabei batizando de Maria Eduarda a mais velha e Valentina a mais nova. Nomes compatíveis com suas carinhas de crianças bem alimentadas. À esposa dei o nome de Sophia. Olhando a partir da minha distância, pareciam felizes. No dia em que foram fazer um piquenique no Jardim Botânico, brincavam, comiam bolos, doces, observavam juntos as plantas. Um verdadeiro comercial de margarina, com exceção da babá, que os seguia toda de branco (MARTINS, 2018, p. 21).

O modo de viver de Mário, em uma outra situação, causaria no máximo um sentimento pequeno de desafeto. Pois, no início do conto, o personagem já demonstrava ter consciência das diferenças sociais e culturais que permeavam sua realidade, a da favela, com a realidade da vida que existia na Zona Sul, lugar do Rio de Janeiro mais abastado.

Nesse contexto, as personagens encaixam-se na perspectiva de Ginzburg (2012b) ao percebermos que, em certo grau, Márcio lida com essa realidade violenta expressando uma naturalidade, buscando formas e estratégias de se proteger da violência a qualquer custo, principalmente quando ele se dá conta de que a “caça” tomou rumos definitivos. De acordo com o narrador:

Foram dias complicados para ambas as partes, eu sentia que dava um passo definitivo, só não tinha certeza de onde me levaria esse caminho. Até que entramos na jogada final. Comecei a segui-lo, como das outras vezes, num lugar próximo a sua casa. Mas dessa vez ele não fez questão de me despistar, pelo contrário, pegou o caminho mais rápido até o apartamento. Suava pelas ruas, a cara vermelha. Também eu tremia diante da possibilidade do desfecho (MARTINS, 2018, p. 21).

Assim, a partir do excerto acima, observamos a postura antagônica do narrador em relação a Mário. Para ele, todo aquele jogo era algo impulsionado por sua indignação, pelo tecer de uma vingança, tornando-se uma espécie de patologia. Nem mesmo ele sabia os rumos que suas atitudes iriam tomar. Apesar disso, em certo momento, notamos uma preocupação, um momento de oscilação antes de decretar que toda a empreitada traçada até ali, desde a sua infância, não teria mais volta, nesse intervalo de pensamento há um momento de estranhamento, em forma de hesitação, diante de suas próprias ações.

Logo, o narrador personagem compreende que sua “vítima”, com o intuito de se defender, busca alternativas drásticas, recorrendo ao que seria a última instância do embate cerrado entre os dois. A postura de Mário tende a naturalização da violência, que vai contra a postura de estranhamento expressa pelo jovem periférico que, mesmo sendo visto como o inimigo, não estava em concordância com a violência. É como se a ação de adquirir um objeto letal significasse romper a principal barreira que até então evitava o conflito físico e real. Isto afeta a própria estrutura narrativa, no momento em que isso acontece, o narrador se cala, abandonando o texto literário naquele instante de perplexidade, ao saber que teria que sucumbir ainda mais ao jogo de antagônicos.

Considerações finais

Diante do exposto, percebemos que o conto *Espiral* configura-se como uma narrativa fragmentada, principalmente no que diz respeito ao enredo, que, por meio do narrador, se apresenta com constantes oscilações e hesitações no que concerne a sua própria conduta.

Em diversos momentos do conto, é possível observar o que Ginzburg (2012) caracteriza como o narrador contemporâneo. O autor

considera que nas narrativas brasileiras contemporâneas são frequentes as elaborações de “imagens da vida humana pautadas pela negatividade, em que as limitações e as dificuldades de personagens prevalecem com relação à possibilidade de controlar a própria existência e determinar seu sentido (GINZBURG, 2012, p. 200).

Assim, o personagem principal de Martins (2018) é caracterizado justamente por esse viés, ele não consegue controlar seu próprio destino, e é tomado por uma obsessão decorrente de um trauma que vivencia desde sua infância, tornando-o um indivíduo solitário e “descentrado”, cujo único objetivo da vida é vingar-se da sociedade.

Nesse sentido, averiguamos que em *Espiral* existem dois modos de reação diante da presença da violência: o estranhamento e a naturalidade. Mário, o perseguido, não se estabelece puramente como vítima, mas como um dos causadores da patologia do protagonista, e, diante de todo o cenário violento, constatamos que a postura dele é a de alguém que age com naturalidade, tanto que para se proteger, ele recorre a uma arma, algo que o seu perseguidor nem imaginava como opção.

Por fim, o narrador personagem, que torturava com a perseguição suas vítimas, atribuída àquela sua postura uma não compreensão, apenas agia como se toda a situação fosse um jogo, pois ele não pretendia chegar a tanto, mas se via obrigado, visto que foi quem primeiro sofreu com os olhares discriminatórios da sociedade que o incomodavam e o enfureciam. Dessa forma, a postura do perseguidor era de estranhamento, tanto para suas atitudes como para as ações e reações de suas “vítimas”.

Diante disso, percebemos uma depuração da violência, que não se apresenta como mera exposição, mas tende a denunciar e a traçar uma crítica em torno do tema central do conto. Para isso, o autor utiliza procedimentos estéticos como o perfil do narrador, e o modo como a violência é representada pelos personagens, prevalecendo a aversão ao que é nocivo e brutal.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. In: BENJAMIN, WALTER; HORKHEIMER, Max; ADORNO,

- Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. Textos escolhidos. 2. ed. Tradução de José Lino Grünnewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- BENJAMIN, Walter. *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOTTON, André Natã Mello. A representação da favela nos contos de *O sol na cabeça*, de Geovani Martins. São Paulo: Abralic, p. 3896-3909, 2018. Disponível em: <2018_1547745521.pdf (abralic.org.br)>. Acesso em: 8 out. 2020.
- CANDIDO, Antonio. *A personagem do romance*. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 51-80.
- CHAUÍ, Marilena. *Sobre a violência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora 2019.
- GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas*. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, Milano, v. 2, p. 199-221, 2012. Disponível em: < <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790/2999>>. Acesso em: 12 out. 2020.
- GINZBURG, Jaime. A violência constitutiva: notas sobre autoritarismo e literatura no Brasil. *Letras*, Santa Maria, n. 18/19, p. 121-44, jan./dez. 1999. Disponível em: < <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/12080/7484>>. Acesso em: 12 out. 2020.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- MARTINS, Geovani. *O sol na cabeça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. Editora Companhia das Letras, 1989.
- PELLEGRINI, Tânia. Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência? *Novos Rumos*, n. 35, p. 54-64, 2001. Disponível em: https://www.academia.edu/1303726/Fic%C3%A7%C3%A3o_brasileira_contempor%C3%A2nea_assimila%C3%A7%C3%A3o_ou_resist%C3%Aancia. Acesso em: 23 fev. 2021.
- ROCHA, João. A guerra de relatos no brasil contemporâneo. Ou: A “dialética da marginalidade”. *Letras*, Rio de Janeiro, n. 32, p. 23-70. 2006. Disponível em: < <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11909/7330>>. Acesso em: 09 nov. 2020.
- SCHOLLHAMMER, Karl Eric. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009

A literatura indígena na sala de aula: uma leitura ecocrítica do conto “Wuhu Siburu, peneira de arumã”, de Jaime Diakara

Lidiana de Oliveira Barros (UFC)¹

Introdução

A literatura assume funções que atuam diretamente no indivíduo, uma vez que ao exprimi-lo se volta para a sua formação, enquanto fruidor dessa arte. Promover na sala de aula a leitura de narrativas indígenas é possibilitar que alguns “nós” da nossa história sejam desfeitos e refeitos. Afinal, “os indígenas podem nos ensinar a viver melhor em um mundo pior”, uma afirmação de Eduardo Viveiros de Castro aludido por Mauricio Negro no prefácio do livro *Nós*, uma antologia de literatura indígena (2019).

Nessa perspectiva, o presente trabalho propõe uma reflexão sobre a interação homem-natureza a partir da leitura do conto “Wuhu Siburu, peneira de arumã”, de Jaime Diakara, presente na antologia *Nós*. Além de tratar a questão indígena pelo viés literário, repensando os estereótipos impostos por uma cultura dominante, o trabalho pretende apontar a importância da ecocrítica no ensino, uma vez que esta desperta o pensamento crítico sobre essa antiga relação entre a literatura e o meio ambiente. Assim, o intuito dessa abordagem interdisciplinar é fazer os estudantes perceberem que o senso de preservação e conscientização ecológica está diretamente relacionado ao respeito sobre si e sobre o outro.

Nesse sentido, teoricamente o trabalho se fundamenta nas reflexões de Maturana (2002), sobre o ato de educar, de Graça Graúna, acerca da literatura indígena (2013) e nas *Ideias para adiar o fim do mundo*, de Ailton Krenak (2019).

Os “nós” que envolvem o eu e o outro

Os efeitos da colonização nas Américas continuam a ter um forte impacto no presente. O genocídio de tribos indígenas, as várias formas

1. Doutoranda em Literatura Comparada (UFC).

de exploração da natureza, a escravidão, entre tantos eventos que caracterizaram as diferentes fases e processos de colonização, reverberam ainda hoje no nosso modo de pensar e de agir em relação ao outro. Mas afinal, quem é o outro? Entendemos por “outro” a natureza e o que se convencionou denominar como parte dela.

No pensamento dominante do mundo ocidental prevalece a ideia de associar os animais à natureza e o homem à razão. Da perspectiva aristotélica, o dualismo razão/natureza constituiu a base para as demais hierarquias. A suposta inferioridade do não racional conduziu à naturalização das desigualdades, sustentando a inferioridade dos grupos marginalizados; escravos, mulheres e todos aqueles que realizavam atividades consideradas opostas às intelectuais.

Ailton Krenak (2019) critica a ideia concebida de humanidade como algo à parte da natureza. Para o autor, a colonização se deu pela premissa de que existia uma “humanidade esclarecida” que precisava ir ao encontro da “humanidade obscurecida” a fim de guiá-la para “a luz” da civilização (p. 11).

De acordo com o líder indígena, essa concepção de verdade guiou muitas das escolhas feitas em diferentes períodos da história. Krenak nos leva a pensar sobre as práticas do ensino atual, as quais sabemos que grande parte ainda é fundamentada na concepção de uma formação que prioriza o racional em detrimento do emocional.

No entanto, educar não se limita a transferir conhecimentos. Essa situação de característica estática gera o que Paulo Freire (2005) definiu por “alienação pela ignorância”, em que o educador, que aliena a ignorância, se mantém em posições fixas, invariáveis, na medida que é sempre o que sabe, enquanto os educandos serão sempre os que não sabem (FREIRE, 2005, p. 67). Maturana (2002), por sua vez, traz essa questão para debate ao afirmar que:

O educar se constitui no processo em que a criança ou o adulto convive com o outro e, ao conviver com o outro, se transforma espontaneamente, de maneira que seu modo de viver se faz progressivamente mais congruente com o do outro no espaço de convivência. O educar ocorre, portanto, todo o tempo e de maneira recíproca. Ocorre como uma transformação estrutural contingente com uma história no conviver, e o resultado disso é que as pessoas aprendem a viver de uma maneira que se configura de acordo com o conviver da comunidade em que vivem. (MATURANA, 2002, p. 29)

Nessa perspectiva, a educação proposta por Maturana se configura na relação pessoal cooperativa, de abertura ao novo. Educar, portanto, é promover emoções que estimulem a cooperação e que levem a um fazer (saber) que tenha relação com o mundo cotidiano, em que o outro não seja estigmatizado, inferiorizado. O autor argumenta:

Para isso devemos abandonar o discurso patriarcal da luta e da guerra, e nos entregarmos ao viver matrístico do conhecimento da natureza, do respeito e da colaboração na criação de um mundo que admita o erro e possa corrigi-lo. Uma educação que nos leve a atuar na conservação da natureza, a entende-la para viver com ela e nela sem pretender dominá-la, uma educação que nos permita viver na responsabilidade individual e social que afaste o abuso e traga consigo a colaboração na criação de um projeto nacional em que o abuso e a pobreza sejam erros que se possam e se queiram corrigir. (MATURANA, 2002, p. 35)

Krenak (2019) diz que o nosso tempo é “especialista em criar ausências”, como a ausência do sentido de viver em sociedade, do sentido da experiência da vida. Isso, para ele, justifica a intolerância em relação a quem é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de cantar, dançar, “fazer chover”. Sendo assim, resta ao que ele classifica de suposta “humanidade”, em seu desconforto com “o outro”, pregar o fim do mundo como uma alternativa de destruir a existência dos povos originários. O autor reforça a sua motivação sobre a ideia para adiar o fim do mundo: “é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim” (KRENAK, 2019, p.27).

A literatura indígena na sala de aula: uma ideia para adiar o fim do mundo

A literatura indígena na sala de aula se revela como uma possibilidade de exercício proposto por Krenak: esticar um pouco mais o início do fim do mundo que se apresenta para nós. A leitura dessas narrativas proporciona a experiência de diferentes emoções instigadas pela interdisciplinaridade de seu conteúdo.

Trataremos essas emoções na perspectiva de Maturana (2002), ou seja, aquelas que podem ser transformadas em coordenações de ações como a cooperação e o compartilhamento com o outro.

Segundo Maturana, o social se funda numa emoção em particular: o amor, por ser esta a emoção que constitui o domínio de condutas em que se dá a operacionalidade da aceitação do outro como legítimo outro na convivência.

Uma “biologia amorosa” passa a ser, portanto, o fundamento do social, não mais essa razão transcendental com a qual nos acostumamos a nos distanciar do nosso “ser biológico”. A concepção de Maturana de que “emoções são fenômenos próprios do reino animal” em que nós, humanos, também nos encontramos, e que o chamado “humano” se constitui justamente no entrelaçamento do racional com o emocional, na linguagem, fez desabar o imperialismo da razão.

O amor é a emoção que constitui o domínio de ações em que nossas interações recorrentes com o outro fazem do outro um legítimo outro na convivência. As interações recorrentes no amor ampliam e estabilizam a convivência; as interações recorrentes na agressão interferem e rompem a convivência. Por isso a linguagem, como domínio de coordenações consensuais de conduta, não pode ter surgido na agressão, pois esta restringe a convivência, ainda que, uma vez na linguagem, ela possa ser usada na agressão. Finalmente, não é a razão o que nos leva à ação, mas a emoção. (MATURANA, 2002, p. 22)

Nesse sentido, se conseguirmos respeitar este outro, seja a natureza, sejam os animais ou outros humanos, em suas diversidades, como sinalizam as narrativas indígenas, e aprendermos a refletir na aceitação e respeito por nós mesmos, poderemos aprender quaisquer fazeres. A ecocrítica, portanto, surge como uma ferramenta articuladora entre as possibilidades de abordagens que envolvem a relação entre o texto literário e o meio ambiente.

Garrard (2006) aponta uma relação prática entre a literatura e o meio ambiente ao relatar a importância do texto “Uma fábula para o amanhã”, presente na obra *Silent Spring* (1962), de Rachel Carson, para o surgimento do ambientalismo moderno. O texto denunciava, com base em dados científicos, a ameaça de poluentes químicos para a natureza, e assim revelou-se responsável por uma conscientização crescente na população americana a respeito dessas substâncias tóxicas, ajudando a regulamentar as leis que se referiam ao seu uso.

A ecocrítica, portanto, “é uma modalidade de análise confessadamente política” que “se relaciona de perto com desdobramentos de orientação ambientalista na filosofia e na teoria política” (GARRARD,

2006, p.14). Assim, a leitura ecocrítica das narrativas indígenas na sala de aula torna-se uma importante aliada na recomposição das relações intersubjetivas, uma vez que

Podem nos ajudar a redesenhar a paisagem que a sociedade vigente desfigura; a recuperar valores essenciais de convívio, compreensão e comprometimento para enfrentar as dramáticas alterações que causamos aos biomas, à fauna e ao clima; a mostrar que os atuais padrões de consumo são insustentáveis e que os modelos políticos e econômicos são incapazes de produzir uma sociedade justa, saudável e digna para todos. (NEGRO, 2019, p. 10)

Através dessas narrativas a “questão identidade/alteridade convida-nos a repensar o direito à diferença para entender o outro e compreender melhor a nós mesmos” (GRAÚNA, 2013, p. 154). A literatura escrita dos povos indígenas no Brasil pode romper com inúmeros estereótipos em sala de aula e contribuir na formação crítica e leitora dos estudantes.

“Wuhu Siburu, peneira de arumã”, de Jaime Diakara: uma leitura ecocrítica

Na escola, aprendemos que as cartas e os relatos dos portugueses, contendo as primeiras impressões que tiveram daqui, representam os primeiros indícios literários no Brasil. Configura-se, assim, o olhar do observador, do outro. Todavia, sabemos que antes disso nosso território era ocupado por povos originários que falavam mais de 275 línguas diferentes.

aprendemos nos livros que o “índio” vive em função do colonizador e é tratado sempre no passado, não lhe restando nenhum papel relevante na sociedade contemporânea. Ou seja: apresentam uma visão simplista sobre os habitantes da América, considerando-os povos sem história, sem escrita, negando, portanto, os seus traços culturais. Isso induzia o educando a considerar positiva a conquista e o extermínio do índio pelo colonizador. Além disso, nesses livros não se apresentavam a diversidade cultural e linguística dos povos autóctones, passando a imagem de uma igualdade fictícia. (MUNDURUKU, 2009, p. 23)

Graça Graúna (2013) corrobora o pensamento de Daniel Munduruku ao afirmar que “a luta dos povos indígenas pelo direito à palavra oral ou escrita configura um processo de (trans)formação e (re)conhecimento para afirmar o desejo de liberdade de expressão e autonomia” (GRAÚNA, 2013, p.54). Há décadas pesquisadores e escritores se esforçam para recuperar as narrativas presentes na cultura descendente dos povos originários e reconhecer o valor da literatura produzida por indígenas.

Nesse contexto surge *Nós*, uma antologia de literatura indígena organizada por Mauricio Negro (2019) e direcionada ao público infantojuvenil. A antologia é composta por dez contos, elaborados individual e coletivamente por mulheres e homens indígenas, e parte das narrativas presentes na cultura de seus respectivos povos.

Elementos ancestrais e míticos caracterizam as narrativas que trazem como cenário a natureza. Cada conto traz informações sobre as autoras, os autores e o registro histórico de seus povos pelo território da América do Sul, além de um glossário e informações sobre a etnia representada; seu local, sua história, sua língua. As ilustrações são assinadas por Mauricio Negro, com traços que contornam rios, vegetações, animais, e apresentam a atmosfera indígena de cada conto, de cada povo.

Todas em tons de vermelho e preto, as ilustrações lembram as cores das pinturas corporais de jenipapo e urucum utilizadas nas aldeias e feitas pelos próprios indígenas, o que enfatiza a cultura do povo nativo. (BARBOSA, 2020, p. 19)

Para Thiél (2013), as narrativas indígenas apresentam uma interação de multimodalidades: “a leitura da palavra impressa interage com a leitura das ilustrações, com a percepção de desenhos geométricos, de elementos rítmicos e performáticos” (p. 1179). Ao valorizar as características de cada etnia, os contos abordam a pluralidade cultural dos indígenas e rompem com a ideia reduzida de “índio” que o imaginário social ainda reproduz. Os povos indígenas, em sua diversidade cultural, têm em comum:

uma mensagem de amor pela Mãe Terra, de apego às raízes ancestrais transmitidas pelos rituais; um profundo respeito pela natureza, buscando caminhar com ela por meio de um conhecimento das propriedades que nos oferece e com as quais sustenta cada

povo, como uma mãe amorosa que sempre alimenta seus filhos.
(MUNDURUKU, 2009, p. 29)

A leitura do conto “Wuhu Siburu: Peneira de Arumã”, de Jaime Diakara, se revela como uma possibilidade de trabalhar memória e oralidade nas aulas de Língua Portuguesa e Literatura do Ensino Fundamental II. Uma proposta de atividade consistiria em resgatar, através das memórias de pessoas mais velhas, a história da comunidade e a relação desses mais velhos com o ambiente em que viveram no passado e o que vivem no presente. Depois de recolher essas memórias os estudantes poderão reconstruí-las e apresentá-las em uma roda de conversa, percebendo que o narrar é sempre uma criação.

Segundo Barthes (2009), o ato de narrar se faz presente nos muitos tempos e lugares

a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, nunca houve em lugar algum povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm as suas narrativas, muitas vezes essas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes [...] a narrativa está sempre presente, como a vida. (BARTHES, 2009, p. 19)

De encontro ao pensamento de Barthes, Márcia Kambéba (2018) afirma que a literatura na vida dos povos indígenas sempre se fez presente. A primeira forma se estabeleceu através das rodas de conversa ao pé de uma árvore e sempre ao cair da noite:

Ao redor dos mais velhos, as crianças ouviam as narrativas e os narradores iam se revezando na contação. Muitas dessas narrativas traziam figuras lendárias, como curupira, boto, matinta; outras traziam a cosmogonia do povo, as lutas, as resistências, mas o que importava era que todas tinham uma prática peculiar de informação presente na expressão de quem contava – o narrador. (KAMBEBA, 2018, p. 41)

De acordo com a escritora, não se formam narradores ou contadores de histórias na aldeia, pois eles já nascem sabendo narrar, um aprendizado adquirido com a vivência dos mais velhos e com a experiência do conhecimento da mata. Assim a palavra é, para os povos indígenas, um objeto de arte, pois ela representa a imagem guardada na memória de saberes.

O conto selecionado para leitura é uma narrativa que ganha forma através da voz de um velho indígena do povo Umuko Masá Desana. O ancião convida as crianças para se acomodarem no chão do terreiro, em frente à maloca, para que ouçam uma história sagrada sobre a origem da Terra. A contação de história, a transmissão dos saberes, consiste em um ritual. Antes de transferir o ensinamento, o velho indígena evoca os ancestrais por meio das baforadas de ipadu. A ilustração de Mauricio Negro nos ajuda a visualizar esse rito: um velho indígena sentado, com uma cuia e um bastão cerimonial na mão, fumando. Da fumaça que sai do seu cigarro surge a imagem de um ancestral.

Meus netos, prestem atenção no que vou contar agora. Gravem na memória esta história sagrada. Porque um dia serão vocês a contar para os seus filhos. E depois, seus filhos contarão para os seus netos. E a história vai vingar de geração em geração, porque é parte do nosso corpo material e espiritual, como nossos ancestrais consideravam os grandes mistérios e segredos que Umĩrĩ Neku, o Avô do Universo, usou na criação da Terra para sustentar a vida. (DIAKARA, 2019, p. 81-82)

Percebemos neste trecho a força da tradição oral, em que o mais velho é responsável por transmitir aos mais jovens os conhecimentos, os costumes e as vivências do seu povo. A esses jovens é dada a missão, mais tarde, de recontar essas narrativas a outros jovens, em um ciclo infinito. Nas comunidades indígenas, as avós e avôs antigos são como sábios, mestres, pois detêm o saber ancestral. Daniel Munduruku (2009) diz que mesmo que uma pessoa saiba tudo sobre seu povo, sobre sua tradição, é de direito que o mais velho responda o que foi perguntado. A educação que todos recebem é o respeito pelo caminho do outro.

No conto, o velho Desana começa o relato apresentando Umĩrĩ Neku: “o Avô do Universo”. Assim como a ciência, a mitologia grega e as tradições religiosas têm explicações para a origem do mundo, as tradições dos povos originários também têm. Na narrativa, Umĩrĩ Neku, que vivia sozinho em um imenso vazio, decidira dar vida ao espaço. Logo na primeira etapa da criação o Avô do Universo transformou as vidas que flutuavam nas sete cuias do lago de nuvens em seres como ele, sábios, capazes de criar e se multiplicar, os chamou de “Umĩrĩ Masha: Gente do Universo”. (DIAKARA, 2019, p. 82)

Umũĩ Ñeku, portanto, moldou a Terra para a “Gente do Universo” morar. Assim, produziu ferramentas que lhe ajudassem na tarefa: dois bastões cruzados, constituídos por osso de mulher e de homem, cinco peneiras de arumã e uma esteira de zarabatana. Com as ferramentas em mãos, a terra começou a ser esculpida: os bastões formaram a base da Terra, e cada peneira (constituídas de arumã de sapo, de cobra, de água, de massa de mandioca e de fartura) se transformou em uma camada do planeta. Ao girar cada peneira, o criador as benzia e a Terra ia se moldando.

Houve, então, a criação do ar puro, rios, lagos, frutos, animais de todas as espécies, sangue, ossos e saúde humana, leite e mel. Em seguida, benzeu mais uma vez a Terra, purificando-a, e abriu esteiras espalhando suas benditas obras. Ao terminar o ritual, apareceu uma mulher, “a Avó do Universo”, que se chamava Yebá Buró, uma outra divindade que seria o primeiro retrato da mulher-mãe. Juntos agora, Umũĩ Ñeku e Yebá Buró criaram a “Gente do Universo”. Podemos observar no conto a integração entre a “Gente do Universo” e a natureza. Para os Desana

é considerada “gente” toda criatura que entre iguais é capaz de ver, ouvir e falar, bem como agir intencionalmente, ainda que haja “gentes” de espécies diferentes. Como parte integrante de um cosmo vivo, os seres humanos, os animais, as plantas e os peixes são “gentes” de um mesmo sistema. (DIAKARA, 2019, p. 86-87)

O velho Desana chama a atenção dos jovens ao afirmar que “era impossível para Umũĩ Ñeku criar ‘Gente do Universo’ sem a participação de Yebá Buró”, a “Avó da Terra” (DIAKARA, 2019, p.85). O conto desvela uma sociedade que projeta a cooperação, uma concepção de mundo criado em integração com a natureza e com outros seres.

Na natureza tudo é indissociável. Uma árvore é um ser humano. Suas folhas são cabelos. Os galhos são braços. Raízes, pés. Por sua vez, a terra é a carne do corpo. É pelos rios irrigada, como as veias que fazem nosso sangue correr. Quando morremos, nosso corpo é devolvido à Mãe Terra, retorna às origens. O mito desana é ciência indígena, sabedoria vivenciada. (DIAKARA, 2019, p. 85).

Nessa perspectiva, as narrativas indígenas imprimem sentidos ao processo de aprendizado concebido por Maturana, uma vez que o ato de aprender se constitui num fenômeno complexo que envolve

as múltiplas dimensões do humano em seu indissociável processo de ser e de estar no mundo.

Considerações finais

Os povos indígenas brasileiros desenvolveram uma concepção teórica sobre o sentido da vida. Essa cosmovisão perpassa as narrativas míticas que são recontadas e rememoradas a cada instante pela sociedade. Os textos literários de autoria indígena nos convocam a uma leitura interdisciplinar ao mesmo tempo que nos permitem observar a relação entre identidade, auto-história, deslocamento e alteridade entre outras questões que se depreendem da narrativa.

Como afirma Graça Graúna (2013), essa relação suscita uma leitura entre real e imaginário, oralidade e escrita, ficção e história, tempo e espaço, individual e coletivo e de outras relações imprescindíveis à apreensão da autonomia do discurso e da cumplicidade multiétnica que emanam dos textos literários e da ecocrítica (GRAÚNA, 2013, p.16).

De acordo com Garrard (2006), a ecocrítica deve buscar discursos que promovam uma poética da responsabilidade. A leitura da literatura indígena, nesse sentido, é um convite a romper com inúmeros estereótipos em sala de aula e instiga a curiosidade e o senso crítico dos estudantes. Suas narrativas contribuem, portanto, para uma formação (po)ética.

Mauricio Negro (2019) cita o falecido líder indígena Moura Tukano, um dos padrinhos da atual geração de indígenas escritores:

Certa vez confessou que estranhava a humanidade “branca” precisar de anos de formação para aprender o valor das coisas, das plantas, dos animais, dos seres humanos. E, em contrapartida, levar um átimo para conhecer o valor dos minérios. Ele também me disse que todo barulho que fazemos é pela incapacidade de ouvir o silêncio. Para ele, o tal desenvolvimento era mesmo um *des-envolvimento*. (NEGRO, 2019, p. 11)

A proposta de leitura do conto indígena como partida para o estudo do gênero memórias literárias busca, portanto, um maior envolvimento dos estudantes com a sua comunidade e com o espaço em que vivem. O resgate das memórias inclui ouvir, cooperar, compartilhar com o “outro”. Ações que partem de emoções que a literatura

indígena é capaz de promover: “reatar e fortalecer os laços entre todos nós, de uma sabedoria antiga, cujos ecos estão por aí pedindo reforço em palavras e imagens” (NEGRO, 2019, p. 11).

Como reforça Márcia Kambéba (2018), a literatura indígena é um convite a desbravar o universo da cultura dos povos sempre com respeito e equidade, pois existe, sim, um grande livro escrito com lágrimas e sorrisos, com informação e denúncias, que se abre a aqueles que se propõem unir as mãos e juntos caminhar por *cuara açú* (o grande caminho), com trilhas abertas pela mãe natureza (KAMBEBA, 2018, p. 44).

Referências

- BARBOSA, Ludimilla Dourado. *As representações do indígena na literatura infantil e juvenil brasileira e seu protagonismo na produção literária*. Monografia (Especialização em Estudos Literários e Ensino de Literatura). Universidade Federal de Goiás, 2020. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/webby/up/1148/o/Ludimilla_Dourado_Barbosa.pdf> Acesso em: 23/02/21.
- BARTHES, Roland (et al.). *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis – RJ: Vozes, 2009
- DIAKARA, Jaime. Wuhu Siburu, peneira de Arumã. In: NEGRO, Maurício (Org.). *Nós: uma antologia de literatura indígena*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2019. p. 80-89
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 45. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005
- GARRARD, Greg. *Ecocrítica*. Tradução de Vera Ribeiro – Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2006.
- GRAÚNA, Graça. *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.
- MATURANA, Humberto. *Emoções e linguagem na educação e na política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- MATURANA, Humberto. *A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana*. São Paulo: Palas Athena, 2001.
- KAMBEBA, Márcia Wayna. Literatura indígena: da oralidade à memória escrita. In: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (Orgs.)

- Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção*. Porto Alegre: Editora Fi, 2018. p.39-44.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- MUNDURUKU, Daniel. *Literatura Indígena e o tênue fio entre escrita e oralidade*. 2008. Disponível em: www.overmundo.com.br/overblog/literaturaindigena. Acesso em: 23/02/2021.
- MUNDURUKU, Daniel. *O banquete dos deuses*. São Paulo: Global Editora, 2009.
- NEGRO, Maurício. Nós. Mas, afinal, nós quem? In: NEGRO, Maurício (Org.). *Nós: uma antologia de literatura indígena*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2019.
- THIÉL, J. C; QUIRINO, V. F. S. A Literatura dos povos Indígenas e a formação do leitor multicultural. *Rev. Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 38, n. 4, p. 1175-1189, out./dez.2013. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/edreal/v38n4/09.pdf> > Acesso em: 23/02/2021.

Quanto vale uma baga?

Wilderness em Mirtilos Silvestres de Thoreau

Luan Caroline O. F. Kugler (UFPR)¹

Introdução

Quando eu aprendi o valor das ligações subterrâneas das plantas, apreendi que o que era apenas silêncio aos meus ouvidos, com suaves e esparsos sopros de vento, eram na realidade complexas sinfonias tecidas com maestria por diversos instrumentos. Essas consonâncias botânicas fizeram-me enxergar as árvores, flores e frutos com novos e atentos olhos. Minha recente imersão no “mato” seria o suficiente para tal mudança de perspectiva, mas se fosse só assim, pelo rumo da vivência, demoraria um tanto mais. Por acasos da vida, tive a orientação certa e o autor mais que certo para narrar algumas aventuras pelo *wilderness* recém-descoberto por mim. Thoreau tem dessas; ao lê-lo por determinado prisma, é possível perscrutar as questões filosóficas e sociais no âmago do seu pensamento. No ensaio *Mirtilos Silvestres*², a relação entre o eu e a natureza protagoniza toda estrutura narrativa, entrelaçando a história da exploração euro-americana das terras nativas com as leis naturais da sabedoria de pequenas frutas com valor imenso à educação de um povo.

Busca-se aqui um olhar analítico do tecer dos temas do ensaio, bem como sua linguagem, e como a noção de *wilderness* se faz presente no ensaio por meio de uma perspectiva dos estudos decoloniais.

Temas em *Mirtilos Silvestres*

Mirtilos Silvestres se inicia com tom de diário de observação botânica: detalhadas descrições de maturação do mirtilo silvestre, tempo de colheita, aspectos físicos e sabores. Logo se emenda uma pequena

1. Doutoranda em Estudos Literários (UFPR), mestra em Estudos Literários (UEL) e graduada em Letras Português/Inglês (UEPG).
2. Tradução do título do ensaio (HUCKLEBERRIES) e das citações feitas no presente artigo é de minha autoria.

contestação sobre a escolha de seu nome científico, quebrando a expectativa da narrativa no mais puro estilo Thoreau:

Penso que seria bom se os nomes indígenas, tanto quanto possível, fossem restaurados e aplicados às numerosas espécies de mirtilos silvestres pelos nossos botânicos, em vez dos muito inadequados nomes gregos, latinos ou ingleses atualmente usados. Eles poderiam servir tanto para uso científico quanto para uso popular. Certamente não é o melhor ponto de vista analisar essa família peculiarmente americana, por assim dizer, a partir do outro lado do Atlântico. Ainda é incerto se a palavra latina para o gênero *Vaccinium* significa uma baga ou uma flor.” (THOREAU, 2002, p. 185)

Segundo Schröder,

O papel menor das ficções internas em ensaios se manifesta basicamente na ausência de um enredo ficcional abrangente. Em ensaios, arcos de enredo tendem a estar ausentes. Liberados das necessidades de contar histórias, os ensaístas têm maior probabilidade de voltar sua atenção totalmente para o mundo natural. A ausência de ficção interna deixa espaço para o ensaísta pensar em outras coisas. No lugar de enredos fictícios, os ensaístas são livres para incluir todos os tipos de material descritivo, dados, enumerações, panoramas de paisagens e fatos históricos, sem desempenhar funções narrativas. (SCHRÖDER, 2019, p. 22)

Ele segue descrevendo diversas bagas e suas peculiaridades. Vez ou outra narra um relato curioso de alguma experiência sua com as bagas, como da vez que recebeu dois quartilhos de mirtilos rubros como parte de pagamento por um serviço prestado:

e eu achei isso ameaçador; ele me fez uma distinção grande demais por meio desse presente, já que eu não era seu amigo particular. Percebi que era a primeira parcela da minha conta, e que seria um longo caminho até chegar à última. [...] Devo tomar cuidado com presentes de mirtilos rubros no futuro. (THOREAU, 2002, p. 170)

Em meio aos relatos botânicos, nosso autor agrega valor etimológico ao seu ensaio citando a origem dos nomes de algumas bagas, contextualizando-as historicamente:

“*Huckleberry*” [“mirtilo silvestre”], usada pela primeira vez por Lawson em 1709, parece ser uma palavra americana derivada de “*whortleberry*” e aplicada aos frutos da mesma família, e para

maioria de diferentes espécies dos *whortleberries* ingleses. De acordo com o dicionário, a palavra *berry* [baga] vem do saxão *beria*, uma uva ou cacho de uvas. (THOREAU, 2002, p. 174)

Sem perder a oportunidade, utiliza da ironia na sua narrativa,

É evidente que a palavra *berry* tem um novo significado na América. Não percebemos o quanto nosso país é rico em bagas. Os antigos gregos e romanos parecem não ter dado muita importância aos morangos, mirtilos, melões, etc., porque não os tinham. (THOREAU, 2002, p. 174)

É possível perceber, em *Mirtilos Silvestres*, que Thoreau tenta demonstrar que as pessoas aprendem a julgar um elemento caro e exótico como superior ao que é cultivado em um campo sem diligência humana, ou seja, mesmo tendo vastos campos de mirtilos ao alcance gratuito de uma mão estendida, preferem os que podem ser “colhidos” em uma prateleira de um estabelecimento comercial. É o tema da mercantilização da terra marcando presença em *Mirtilos Silvestres*. Ele critica a forma com que os campos e terras foram fechados, tornando-se propriedade privada. Aborda esse tema já que um pedaço de terra pode ser comprado com restrições de uso:

[q]ue tipo de país é aquele onde os campos de mirtilo silvestre são propriedade privada? Quando passo por esses campos na estrada, meu coração afunda dentro de mim. [...] Depois disso, não consigo mais pensar nele senão como o lugar onde belas e saborosas bagas são convertidas em dinheiro, onde o mirtilo silvestre é profanado. (THOREAU, 2002, p. 194)

Temas como o capitalismo e a mercantilização são comuns nos textos de Thoreau. Como afirma Sloan (2015, p. 55), de acordo com Thoreau, os indivíduos não devem permitir que sua energia seja aproveitada a serviço da “reprodução” de algum sistema socioeconômico explorador e seu “modo de revelação” desumanizante. Para Thoreau, então, o trabalho é resgatado da alienação, é concedido mais uma vez ao ser humano e pode ser investido no desenvolvimento divino e poético. A vida, para ele, não é determinada pelo processo industrial e impulsionada pela expansão da ferrovia e proliferação do telégrafo, mas sim é vivida “deliberadamente”.

Junto aos temas da mercantilização da terra, Thoreau aborda a perda dela, a exploração do trabalho humano, a remoção dos povos indígenas em prol do progresso, a privatização da terra e a influência

das ferrovias na natureza. Ele compara o mirtilo silvestre ao tabaco, apontando a corrupção do fumo, uma safra comercial do capitalismo e a exploração do trabalho humano:

E ainda assim os homens, demônios tolos que são, se dedicam à cultura do tabaco, inventando a escravidão e milhares de outras maldições para esse propósito, com infinitas dores e desumanidade vão cultivar tabaco por toda a vida, e esse é o gênero de primeira necessidade, ao invés de mirtilos silvestres. Grandes guirlandas de fumaça de tabaco sobem desta terra, o único incenso que seus habitantes queimam em homenagem a seus deuses. (THOREAU, 2002, p. 187)

Dos estudos com enfoque na decolonialidade, tem se pensado que a natureza, ao longo dos tempos, passa por acentuado processo de colonialidade, sobretudo quando se olha para ela como apenas um espaço do qual se pode extrair algum bem material. Segundo Walsh:

A separação cartesiana de cultura/natureza descarta completamente a relação milenar entre seres humanos e não-humanos, mundos espirituais e ancestrais, negando inclusive a premissa de que os seres humanos fazem parte da natureza, estabelecendo domínio sobre a racionalidade cultural e tentando eliminar e controlar os modos de vida, os sentidos, os significados e os entendimentos da vida". (WALSH, 2008, p. 16-17)

Na perspectiva do capitalismo, a colonialidade da natureza acontece quando há a separação entre homem e natureza e prevalece o capital.

Em *Mirtilos Silvestres*, com sua postura anticolonialista ao defender os costumes dos povos indígenas, Thoreau valoriza os bens comuns:

Entre os indígenas, a terra e suas produções geralmente eram comuns e gratuitas a toda a tribo, como o ar e a água – mas, entre nós, que suplantamos os indígenas, o público conserva apenas um pequeno pátio comunitário no meio da vila, com talvez um cemitério ao lado, e o direito de passagem, por resignação, por meio de um estreito caminho particular, que está se tornando anualmente cada vez mais estreito, de um pátio desses. Duvido que você consiga andar cinco milhas em qualquer direção sem chegar aonde algum indivíduo está cobrando o pedágio na estrada – e ele espera o tempo em que tudo reverterá para ele ou seus herdeiros. Essa é a maneira como nós, homens civilizados, organizamos essas coisas. (THOREAU, 2002, p. 196)

Segundo Aguiton (2020, p. 89), “os bens comuns são recursos que têm seus próprios ciclos vitais e que não podem ser geridos de maneira antropocêntrica se desejamos garantir sustentabilidade a esses ecossistemas”. Realidade muito visível na análise dos comuns de vários povos indígenas, que consideram a natureza como morada, como mãe e base vital. Eles não se propõem a governá-la, mas a conviver e a cuidar.

Thoreau também menciona e critica o sistema educacional. Ele descreve sua educação universitária, como aprendemos e como sua experiência de aprendizagem foi uma lição para toda vida. Ele aprendeu coisas benéficas e úteis enquanto aprendia sobre a natureza, mas também aponta falhas nesse sistema.

Lembro-me bem com que sensação de liberdade e espírito de aventura costumava fazer meu caminho através dos campos com meu balde, alguns anos depois, em direção a alguma colina ou pântano distante, quando estava dispensado o dia todo, e hoje eu não trocaria uma tal expansão de todo o meu ser por todo o aprendizado do mundo. Libertação e ampliação: tais são os frutos que toda cultura visa assegurar. De repente, eu sabia mais sobre meus livros do que se eu nunca tivesse deixado de estudá-los. Encontrei-me em uma sala de aula onde não podia deixar de ver e ouvir coisas que valem a pena ver e ouvir, onde não podia evitar de aprender a lição, pois minha lição vinha até mim. Essa experiência, muitas vezes repetida, foi o principal incentivo para ir para a Universidade e finalmente estudar um livro. (THOREAU, 2002, p. 192-193)

Ou seja, seu tempo no campo fez com que seu aprendizado em classe fosse mais significativo, mais real e mais aparente para ele do que se simplesmente tivesse lido. Para ele, as lições da natureza são contínuas com as da escola.

Wilderness

Thoreau, como transcendentalista e ambientalista exalta o valor e a satisfação de colher mirtilos (*a-huckleberrying*, no original). Fala da estética da natureza e do romantismo da experiência que ela oferece. Exemplifica como a natureza é abundante e não é preciso ir muito longe para se alimentar: “A natureza faz o possível para alimentar seus filhos, e as ninhadas de pássaros que acabaram de amadurecer

encontram agora muito para comer. Cada arbusto e videira faz a sua parte e oferece uma dieta saudável e saborosa ao viajante” (THOREAU, 2002, p. 187). Com exemplos que contêm os mistérios da natureza, Thoreau sugere a transcendência de ideias comuns e segue a própria intuição para “criar” suas leis morais.

Como um romântico, Thoreau considerava a natureza como terna, benevolente, harmoniosa e ordenada, mas como um cientista ele sabia que ela era selvagem, caótica, dissonante e indiferente. As imagens e paisagens descritas em *Mirtilos Silvestres* não apenas nos transmitem uma mensagem comovente sobre o impacto das tecnologias de força bruta em recursos delicados que levaram milhares ou milhões de anos para serem criados, mas também ilustram a mensagem de Thoreau sobre a verdadeira conexão com a natureza, com o *wilderness*

“*In wildness is the preservation of the world*” (THOREAU, 2002, p. 75) é uma frase do ensaio *Walking*, frequentemente citada de maneira incorreta, atribuindo a preservação do mundo ao *wilderness*. Segundo Thorson (2019), essa frase gerou pouca resposta quando Thoreau a leu pela primeira vez durante uma palestra em 1851. Um século depois, no entanto, ela se tornou um mantra orientador para o movimento ambientalista americano, adotado pelo Sierra Club como um lema não oficial e lançado na estratosfera cultural via adesivos para carros, camisetas e pôsteres.

Muito se questiona por que *wildness* e não *wilderness*, como a frase costuma aparecer. No contexto, como nos explica Walls (2000, p. 15), Thoreau identifica claramente *wildness* não como um lugar distante, mas como uma qualidade, algo inefável, estranho e bruto no cerne da experiência mais comum: “A vida consiste no *wildness*”. Ele afirma que a vida não precisa, então, ser abrigada no *wilderness*, mas é difícil dissociar os dois conceitos, aceitar um sem o outro. Seu *wilderness* não é um lugar, mas uma condição antropológica, que envolve vários processos de descentramento.

“A palavra *wilderness* deriva do anglo-saxão *wildderon*, termo em que as deorenou feras existiam para além dos limites das regiões cultivadas” (GARRARD, 2006, p. 89). Segundo Garrard (2006, p. 90), a palavra *wild* é usada para designar os reinos das *deoren*, que nem sua grafia nem sua pronúncia, tampouco seu significado simples, modificaram-se em um milênio e meio, embora, à medida que as floresceram na distância e as regiões incultas foram colonizadas, a palavra tenha atraído novas conotações. Das definições de Garrard

sobre o *wilderness*, é possível fazer uma leitura sob o ponto de vista do decolonialismo:

[...] *wilderness* combina com a experiência dos colonos nos Novos Mundos – particularmente os Estados Unidos, o Canadá e a Austrália –, com suas paisagens aparentemente indomadas e a clara distinção entre as forças da cultura e da natureza. Entretanto, as culturas dos colonizadores cruzaram os oceanos com suas concepções intactas, de modo que a “natureza” com que eles depararam foi moldada, como seria inevitável, pelas histórias que eles comumente procuravam deixar para trás. (GARRARD, 2006, p. 89)

Em *Mirtilos Silvestres*, Thoreau denuncia essa interferência antropocêntrica advinda da colonização da Nova Inglaterra ao contestar a grande influência dos frutos comercializados em relação ao consumo das frutas nativas. Valoriza a relação dos povos com suas plantas e frutos silvestres, acima do seu valor comercial:

Enquanto as bagas forem de graça para todos, elas serão bonitas, embora possam ser poucas e pequenas, mas diga-me que este é um pântano de mirtilo que alguém alugou e não vou querer nem mesmo olhar para ele. Assim, entregamos os frutos nas mãos erradas, isto é, nas mãos daqueles que não podem apreciá-los. Isso é provado pelo fato de que, se não pagarmos a eles nenhum dinheiro, essas partes deixarão de colhê-los imediatamente. Eles não têm nenhum outro interesse nas bagas, senão pecuniário. A constituição de nossa sociedade é tal que fazemos um acordo e permitimos que as bagas sejam degradadas, escravizadas, por assim dizer. (THOREAU, 2002, p. 195)

É possível vislumbrar essa relação harmoniosa do homem com e como o *wilderness* no ensaio de Thoreau.

William Cronon, em seu famoso artigo “*The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature*”, anuncia que é tempo de “repensar o *wilderness*”. Judd (2017, p. 48), nos fala que para ilustrar o peso que a ideia carregava, Cronon começou seu polêmico artigo com a famosa frase de Thoreau acima mencionada, como um slogan que animava o discurso preservacionista desde os anos 1950. Mas o *wilderness*, como Cronon (1995, p. 1) continuou a dizer, “não é bem o que parece”, “é profundamente uma criação humana”, um artefato de episódios particulares da história humana.

De início, ao ler esse ensaio de Cronon, pude vislumbrar um pouco dos desdobramentos dessa questão discursiva do imaginário norte

americano que é o *wilderness*. Apesar das inúmeras possibilidades em *wilderness*, não me soou convincente a afirmação de Cronon de que a noção de *wilderness* é fantasiosa. É até radical em afirmar que “não há nada natural no conceito *wilderness*. É inteiramente uma criação da cultura que o estima, um produto da própria história que busca negar” (CRONON, 1995, p. 10).

A meu ver, *wilderness* não corresponde propriamente um espaço geográfico, como o espaço elitizado que Cronon critica, mas a uma estrutura intelectual que o circunda.

Para Cronon, a noção de *wilderness* é injusta e elitizada, pois incorpora um ponto de vista sobre a natureza limitado a uma elite socialmente privilegiada e excluindo amplamente as minorias. Cronon enfatiza que tal espaço não era de forma alguma compartilhado, seja do ponto de vista cultural, social ou histórico:

O *wilderness* repentinamente emergiu como a paisagem preferida dos turistas de elite, que trouxeram consigo ideias surpreendentemente urbanas do campo por onde viajavam. Para eles, a terra selvagem não era um local para trabalho produtivo e nem um lar permanente; antes, era um local de recreação. Um ia para o *wilderness* não como produtor, mas como consumidor, contratar guias e outros residentes locais que pudessem servir como substitutos românticos dos rudes cavaleiros e caçadores da fronteira, se alguém estivesse disposto a ignorar seu novo status de empregados e servos dos ricos. Exatamente dessa forma, o *wilderness* passou a incorporar o mito da fronteira nacional, representando a liberdade selvagem do passado da América e parecendo representar uma alternativa natural altamente atraente para a feia artificialidade da civilização moderna. (CRONON, 1995, p. 9)

Cronon considera que a noção de *wilderness* constitui um problema,

Na verdade, não é demais dizer que o movimento ambientalista moderno é em si um neto do romantismo e da ideologia pós-fronteira, e é por isso que não é por acaso que tanto discurso ambientalista se orienta no *wilderness* que esses movimentos intelectuais ajudaram a criar. Embora a natureza hoje pareça ser apenas uma preocupação ambiental entre muitas, na verdade ela serve como base para uma longa lista de outras preocupações que parecem bastante distantes. É por isso que sua influência é tão difundida e, potencialmente, tão insidiosa. (CRONON, 1995, p. 3)

Ele enfatiza que essa noção prejudica toda a sociedade e não apenas algumas partes da população, na medida em que desvia a atenção da degradação do meio ambiente cotidiano. Argumenta que os conservacionistas são incapazes de dar aos ambientes naturais acessíveis à maioria o valor e a atenção que eles merecem: “*wilderness* tende a privilegiar algumas partes da natureza em detrimento de outras” (CRONON, 1995, p. 16).

A ideia de proteger a natureza não é em si elitista. Claro, o princípio de justiça ambiental apresentado por Cronon é legítimo e socialmente essencial. Mas afirmar que a preservação do *wilderness* seria um movimento elitista é incoerente. Preservar a natureza é de fato uma “invenção” recente, que remonta ao romantismo. Mas a “invenção cultural”, precisamente, não é o *wilderness* como espaço físico, mas a construção mental que nos fez interessar por ela e olhar de outra forma. Isso não quer dizer que não haja uma realidade concreta que possamos considerar selvagem em vários graus.

Garrard (2006, p. 102) cita Cronon sobre o problema com a alteridade do *wilderness*:

O *wilderness* é a antítese natural e não caída de uma civilização não natural que perdeu sua alma. É um lugar de liberdade em que podemos recuperar nosso verdadeiro eu que perdemos para as influências corruptas de nossas vidas artificiais. Acima de tudo, é a paisagem definitiva de autenticidade. (CRONON, 1995, p. 8)

Garrard (2006, p. 103) afirma que “essa visão tem consequências perniciosas para nossas concepções da natureza e de nós mesmos, uma vez que sugere que a natureza só é autêntica se estivermos inteiramente ausentes dela”. Para Garrard, o exemplo prototípico disso é o apagamento dos nativos americanos das paisagens das Américas, como Thoreau cita em *Mirtilos Silvestres*, por meio da colonização e apropriação dos espaços e bens comuns dos povos indígenas. Garrard é bastante contundente sobre este modelo de autenticidade:

Outro problema torna-se evidente: o espaço ideal do *wilderness* é totalmente puro, em virtude de sua independência dos seres humanos, mas a narrativa sobre esse mundo ideal postula um sujeito humano cuja existência mais autêntica se situa precisamente nele. Esse modelo não só é uma representação equivocada de *wilderness*, como também nos exonera de adotar uma abordagem

responsável de nossa vida cotidiana: com efeito, nossa vida profissional e doméstica é irredimível nos termos desse ideal, de modo que as atividades que desenvolvemos nela escapam a um exame rigoroso. [...] A ecologia profunda, pode-se argumentar, conspirou com parte da ecocrítica norte-americana na promoção de uma poética da *autenticidade* na qual o *wilderness* é a pedra de toque. Criticar isso não é defender o abandono do *wilderness*, deixando-o à mercê de pecuaristas e construtores, mas sim promover a poética da responsabilidade, que toma por guia a ciência ecológica, e não o panteísmo. [...] O problema fundamental da responsabilidade não está no que *somos*, como seres humanos, nem em como podemos “ser” melhores, mais naturais, primitivistas ou autênticos, mas no que fazemos (GARRARD, 2006, p. 104-105-106)

Worster (1990) acusou Cronon de tentar transformar a história ambiental em história cultural antropocêntrica. Ele diz que Cronon:

[...] tenta reduzir a história ambiental à história social e abraçar os argumentos causais e as preocupações morais desta última: a importância do gênero, raça, classe e assim por diante. Ao fazer isso, Cronon redefiniria o meio ambiente como paisagem cultural, um movimento que abrangeria praticamente todos os lugares do planeta, até mesmo hospitais e bases militares. E, ao escrever sobre essas paisagens culturais, ele aparentemente faria com que nos concentrássemos muito mais em contar como cada grupo social e, finalmente, cada indivíduo que vive naquela paisagem a via ou se sentia a respeito dela. [...] poderíamos gastar tanto tempo distinguindo as diferentes interpretações que as pessoas têm, digamos, da floresta norte-americana, que esqueceríamos a floresta como uma entidade independente. Nenhuma paisagem é totalmente cultural; todas as paisagens são o resultado de interações entre natureza e cultura. (WORSTER, 1990, APUD SESSIONS, 2001, p. 4-5)

Partindo desse raciocínio baseado nos estudos culturais, Cronon sugeriu que a famosa frase de Thoreau em *Walking* incorpora as ambiguidades do movimento que a reivindicou. Mas se considerarmos o pensamento de Thoreau com um pouco mais de detalhes, parece que ele oferece uma visão muito mais diversificada do que Cronon sugere.

Thoreau também tem o humano em mente quando fala sobre a *natureza*. Para ele, trata-se de salvar a natureza para salvar os humanos. Cronon simplifica a relação que Thoreau delineia entre o humano e o *wilderness* quando cita a passagem de Thoreau no Monte Katahdin em *The Maine Woods*. Cronon a limita a uma “sacralização

do *wilderness*". Uma leitura cuidadosa de *Mirtilos Silvestres* também mostra que Thoreau não tinha a intenção de fazer do *wilderness* sua casa, como Cronon quer que os ambientalistas digam, "[a]o imaginar que nosso verdadeiro lar é no *wilderness*, perdoamos a nós mesmos pelos lares que realmente habitamos" (CRONON, 1995, p. 11). Thoreau aconselha-nos a ser com a natureza, dividir e preservar nosso lar e onde ele está localizada:

Assim como alguns doam para a Universidade de Harvard ou outra instituição, alguém poderia doar uma floresta ou um campo de mirtilos silvestres para Concord. Esta cidade certamente é uma instituição que merece ser lembrada. Esqueça os selvagens do exterior e lembre-se dos pagãos e bárbaros daqui. Ouvimos falar em quinhões das vacas e lotes ministeriais, mas também queremos quinhões dos homens e lotes laicos. [...] Nós nos gabamos de nosso sistema de educação, mas porque parar em professores e escolas? Somos todos professores e nossa escola é o universo. Frequentar principalmente a carteira escolar ou escola, enquanto negligenciamos o cenário em que ela está localizada, é um absurdo. (THOREAU, 2002, p. 201)

Quanto vale uma baga?

Nunca foi uma questão para Thoreau retirar a totalidade da natureza da ação do homem. Ele propõe, pelo contrário, a noção de vida fronteira entre o mundo civilizado e o *wilderness*:

As bagas *que eu celebro* parecem ter uma alcance, na sua maioria, quase fronteira ao que foi chamado de Família de Indígenas Algonquin, cujos territórios abrangiam o que hoje são os Estados do Leste, Meio e Noroeste, os Canadás e cercavam o dos iroqueses, onde hoje é Nova York. Elas foram os pequenos frutos das famílias Algonquin e Iroquês. (THOREAU, 2002, p. 179)

Aos olhos de Thoreau não se tratava apenas de proteger as flores-tas de Concord, mas também de uma natureza muito mais próxima, com a ideia de que todos poderiam se beneficiar dela:

Eu acho que cada cidade deveria ter um parque, ou melhor, uma floresta primitiva, de quinhentos ou mil acres, seja em um corpo único ou em vários – onde um pedaço de pau nunca deve ser cortado como

combustível – nem para a marinha, nem para fazer carroças, mas permanecer e se deteriorar para usos superiores - um bem comum para sempre, para instrução e recreação. (THOREAU, 2002, p. 201)

Infelizmente, a frase de *Walking* foi retirada do seu contexto original, como nos diz Thorson (2019), confunde *wildness* com *wilderness* e é anterior aos insights posteriores de Thoreau, estes mais diversificados sobre o *wildness*:

Para o Thoreau maduro, o *wildness* era um emaranhado de diferentes realidades e mais uma atitude do que um atributo. Uma condição generalizada que se esconde sob a superfície - especialmente no meio da civilização. Uma força criativa, desejada não por intenção, mas por impulso, acidente e contingência. (THORSON, 2019)

“Ele valorizou o *wilderness* e viu em sua preservação a esperança do mundo, mas encontrou conforto no calor da vila de Concord. Sua química requer íons positivos e negativos” (OESHER, apud JUDD, 2017, p. 51). Equilíbrio. Para Thoreau, o *wilderness* era um receptáculo importante de *wildness* para manter a centelha selvagem acesa nos humanos. Conhecia o valor da floresta e defendia a importância de conhecer seu *locus* pela visão do nativo. Em *Mirtilos Silvestres* cita uma experiência que teve em sua viagem às florestas do Maine:

[...] os indígenas naturalmente davam muito mais valor aos frutos silvestres do que nós, e entre os mais importantes deles estavam os mirtilos silvestres. Eles nos ensinaram não só o uso do milho e como plantá-lo, mas também o dos *whortleberries* e como secá-los para o inverno. Teríamos hesitado muito antes de provar alguns tipos se eles não nos tivessem dado o exemplo, sabendo por experiência antiga que eram não apenas inofensivos, mas saudáveis. Eu adicionei algumas ao meu número de bagas comestíveis caminhando atrás de um indígena no Maine, observando que ele comia algumas que eu nunca tinha pensado em provar. (THOREAU, 2002, p. 180)

O ambiente crucial estava dentro.

Os defensores da natureza e do *wilderness* [...] às vezes soam como se o natural e o humano fossem duas propriedades separadas, radicalmente diferentes e radicalmente dividido. Os defensores da natureza e do *wilderness* às vezes parecem sentir que devem opor-se a qualquer invasão humana. [...] Há perigo nesta oposição,

e pode ser melhor lidar com isso percebendo que estas categorias puras e separadas são ideias puras e não existem de outra forma". (BERRY, 1982, p. 160)

De qualquer forma, como afirma Berry (1982, p. 160), a natureza pura não é boa para os humanos viverem, e os humanos não querem viver nela – ou não por muito tempo. Qualquer exposição aos elementos que dure mais do que algumas horas nos lembrará da conveniência das amenidades humanas básicas.

A maioria dos conservacionistas agora dá como certo que os humanos prosperam melhor em saúde ecológica e que o teste ou sinal dessa saúde é a sobrevivência de uma diversidade de criaturas selvagens. Sabemos, também, que não podemos nos imaginar separados daqueles sobreviventes necessários do nosso próprio “wildness” que chamamos de nossos instintos. E sabemos que não podemos ter uma agricultura saudável à parte do *wilderness* abundante na camada superficial do solo, na qual vermes, bactérias e outras criaturas selvagens realizam o trabalho fundamental de decomposição, produção de húmus, armazenamento de água e drenagem. ‘No “wildness” está a preservação do mundo’, como disse Thoreau, pode ser uma verdade espiritual, mas também é um fato prático. (BERRY, 1982, p. 163)

Segundo Walls (2000, p. 25), a visão de Thoreau de manejo florestal e envolvimento diário com a natureza produziu uma visão complementar do *wilderness*, um espaço aberto que não pode, como seus amados bosques, ser tomado e explorado para ganho privado. A libertação e a ampliação são como os frutos, algo que não pode ser forçado antes deve ser cultivado. Elas podem ser encontradas e cultivadas no *wilderness*, como os mirtilos, ou podem ser cultivadas e cuidadas por meio de artifícios humanos. Colher mirtilos silvestres não é apenas algo que fazemos quando saímos para o campo, mas também algo que fazemos na sociedade. É natural querer libertação e ampliação, e para isso devemos nos cuidar como a natureza cuida de suas plantas e frutos. Colher mirtilos silvestres nos permite que nos retiremos da sociedade por um tempo. É uma prática que representa e estimula a mudança na percepção que Thoreau considera necessária se realmente quisermos de forma crítica “viver deliberadamente a vida”, não como operários de máquinas impensadas e acríticas.

Mirtilos Silvestres nos ensina a pensar fora das normas e maneiras tradicionais de ver o mundo, a escapar das convenções em vez de

apenas aceitá-las. Colher mirtilos silvestres nos ensina a formar nossas próprias opiniões prestando atenção aos detalhes, às pequenas coisas. Essa prática estimula nossa capacidade de perceber a particularidade e a singularidade da natureza. Ao modelar a atenção aos detalhes e a percepção crítica, Thoreau nos conta o verdadeiro valor do mirtilo silvestre em um ensaio muito mais rico sobre mirtilos, história, convenção, percepção e práticas que podem nos tornar verdadeiros cidadãos.

Referências

- AGUITON, Christophe. Os bens comuns. In: SOLÓN, Pablo. *Alternativas sistêmicas*. Editora Elefante. Edição do Kindle, 2020.
- BERRY, Wendell. Getting Along with Nature. In: *The World-Ending Fire* (pp. 160-173). Penguin Books Ltd. Edição do Kindle, 2018.
- CRONON, William. The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature. In: *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*. New York: W. W. Norton & Co., 1995, 69-90. Disponível em <https://www.williamcronon.net/writing/Trouble_with_Wilderness_Main.html>. Acesso em 18 mar. 2021.
- JUDD, Richard W. *The trouble with Thoreau's Wilderness*. Forest HistoryToday/ Fall 2017. Disponível em <https://foresthstory.org/wp-content/uploads/2018/07/6-Judd_Thoreau_Wilderness.pdf>. Acesso em 08 jun. 2021.
- OESHER, Paul H. From the Thoreauvian Well, Living Wilderness 30 (Autumn 1966): 28. In: JUDD, Richard W. *The trouble with Thoreau's Wilderness*. Forest HistoryToday/ Fall 2017. Disponível em <https://foresthstory.org/wp-content/uploads/2018/07/6-Judd_Thoreau_Wilderness.pdf>. Acesso em 08 jun. 2021.
- SCHRÖDER, Simone. *The Nature Essay: Ecocritical Explorations*. Leiden: Brill | Rodopi, 2019.
- SLOAN, Jacob. "Only That Day Dawns to Which We Are Awake": Thoreau's Walden, Alienated Labor, and Utopian Thinking in the Twenty-First Century. *Criterion: A Journal of Literary Criticism*: Vol. 8 :Iss. 1, Article 8. 2015. Disponível em <<https://scholarsarchive.byu.edu/criterion/vol8/iss1/8>>. Acesso em 20 jun. 2021.
- THOREAU, Henry David. *Wild apples and other natural history essays /*

- by Henry D. Thoreau. Georgia: University of Georgia Press, edited by William Rossi, 2002.
- THORSON, Robert M.: *Wildness is na attitude, not a place*. 2019. Disponível em <<https://theconversation.com/thoreaus-great-insight-for-the-anthropocene-wildness-is-an-attitude-not-a-place-113146>>. Acesso em 20 jun. 2021.
- WALLS, Laura D. Believing in Nature: Wilderness and Wildness in Thoreauvian Science. In: *Thoreau's Sense of Place: Essays in American Environmental Writing (American Land & Life)*. Iowa: University Of Iowa Press, editado por Richard J. Schneider, 2000.
- WORSTER, Donald. Seeing Beyond Culture, *Journal of American History* 76, 1990, (1142-47). In: SESSIONS, George. *Reinventing Nature, The End Of Wilderness?: A Response To William Cronon's Uncommon Ground*. 2001. Disponível em <<http://trumpeter.athabascau.ca/index.php/trumpet/article/view/280/1305>>. Acesso em: 20 jun. 2021.

Indícios na composição narrativa: uma leitura de “La libreta de almacén”, de Mario Halley Mora, com “Os óculos de Pedro Antão”, de Machado de Assis, numa perspectiva comparatista-descolonial

Luiz Roberto Lins Almeida (UFMS)¹

*Caminante son tus huellas
el camino y nada más;
caminante, no hay camino
se hace camino al andar.*

*Al andar se hace camino
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.*

ANTONIO MACHADO

Coordenadas geográficas para o Sul da pesquisa

He dicho Escuela del Sur, porque en realidad, nuestro norte es el Sur. No debe haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte.

JOAQUIN TORRES-GARCIA

Numa visada tradicional, “comparar é sempre ver semelhanças e diferenças” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 96). Em literatura, essas comparações tendiam a fulcrar-se em valores considerados absolutos e que pudessem impor o que era melhor ou pior, invariavelmente adotando-se critérios eurocêntricos, baseados em um cânone ideal².

1. Aluno de Mestrado no PPGEL/UFMS.
2. “Somos eurocêtricos pela história da colonização europeia do Novo Mundo e por natureza. Nada é artificial nesse processo. Muito e quase tudo é aprendido; pouco ou quase nada é invenção própria” (SANTIAGO, 2020, p. 30).

Sem embargo, na seara literária, o comparatismo se tem desenvolvido, ganhando novos contornos, deixando de destacar apenas diferenças e semelhanças para também se ocupar de semelhanças nas diferenças. Carvalhal (2003), expondo o que chama de novos fatores da Weltliteratur, propostos por Wladimir Kryszinski, aponta a atuação de cinco agentes que dialeticamente interagem para a concepção literatura mundial: o local, o nacional, o marginal, o institucional e o universal.

Nesse aspecto é preciso entender que na “organização de repertórios sempre há uma seleção de obras determinada pelo lugar da enunciação” (CARVALHAL, 2003, p. 90). Isto é, o sentido das obras, suas semelhanças, diferenças e semelhanças nas diferenças não estão no corpus, em si, como se isso pudesse ocorrer de forma imanente e independentemente do leitor, que é o locus no qual se opera a experiência estética. Nesse sentido, Borges (2005, p. 278) “(...) mientras no abrimos un libro, ese libro, literalmente, geométricamente, es un volumen, una cosa entre las cosas. Cuando lo abrimos, cuando el libro da con su lector, ocurre el hecho estético”.

Para a realização de um trabalho como este, opto por uma visão necessariamente fragmentada, uma leitura norteadada pelo Sul, como bem representado por Joaquín Torres García, e em especial porque a pluralidade de orientações comparatistas existentes na América Latina assim o permite (CARVALHAL, 2006). A cartografia é necessariamente latino-americana, pois, afinal, como expresso por Walter Mignolo, “*sí podemos*”, os não europeus, pensar (GIULIANO, 2018, p. 131), até mesmo como uma forma de romper com “arbitrariedade e carga ideológica das representações produzidas a partir do hemisfério norte” (ACHUGAR, 2006, p. 189), como simbolizado pela cartografia do artista uruguaio. A viagem – no tempo e no espaço – dá-se nas lindes austrais: o articulador desta investigação instalado numa base de observação no extremo sul do país pretende investigar a relação entre obras de dois escritores latino-americanos (Halley Mora e Machado de Assis), valendo-se de instrumento de diversos outros autores meridionais, usando como bússola os passos dados por Jorge Luís Borges em sua análise da literatura precursora da obra de Kafka.

Nesse passo é preciso que nós – latino-americanos – nos interpelemos, pois “nos/os consideramos também ocidentais mesmo que sejamos/sejamos periféricos ou ‘periféricamente ocidentais’” (ACHUGAR, 2006, p. 71). Essa citação de Achugar foi recentemente atualizada por

uma fala do presidente argentino, Alberto Fernandez, ao buscar distanciar-se dos demais latino-americanos, buscando ancorar-se genealogicamente apenas nos “barcos” que teriam trazido os argentinos. Isso demonstra o quanto ainda hoje é um desafio o pensar liminar, o pensamento descolonial, o pensamento que se dá longe dos centros³.

Notas sobre uma literatura inexistente que persiste

Uma epistemologia do Sul assenta em três orientações: aprender que existe o Sul; aprender a ir para o Sul; aprender a partir do Sul e com o Sul.

BOAVENTURA DE SOUZA SANTOS – *Epistemologias do Sul*

É nesse ambiente que se insere o presente trabalho, que busca, por meio de um escritor desconhecido (haihára ojeikuua’ỹva) pertencente a um país de literatura inexistente, como entendia Augusto Roa Bastos (CARAVELLE, 1971). Respondendo a essa provocação, Eric Nepomuceno (2013) afirma que “sim, literatura paraguaia existe”, apesar de que “ao longo dos tempos, temos demonstrado um formidável talento para ignorar a literatura paraguaia”.

A escassez de trabalhos sobre literatura paraguaya aponta para a caracterização como periferia do sistema literário, orbitando em torno da literatura espanhola e argentina, que funcionam como espécie de supereu castrador da perspectiva de um idioma que, mesmo quando se vale do espanhol, se orgulha oficialmente de sua enunciação guarani. Qualquer investigação cultural que pretenda, portanto, entender essa cultura, não pode prescindir de valer-se de uma epistemologia descolonial, que entenda a comparação não apenas como busca diferenças e semelhanças, mas que se alimenta de semelhanças nas diferenças. Descolonial, como o explica Mignolo (2008, p. 304),

3. Lateralmente, essa afirmação do presidente argentino corrobora o que Mignolo (2017, p. 12): “O eurocentrismo (como conhecimento imperial cujo ponto de origem foi a Europa) poderia ser encontrado e reproduzido nas colônias e ex-colônias, assim como em locais que não foram diretamente colonizados (rotas de dispersão). O eurocentrismo é, por exemplo, facilmente encontrado na Colômbia, no Chile ou na Argentina, na China ou na Índia, o que não significa que esses lugares são, na sua inteireza, eurocêntricos”.

significa pensar a partir da exterioridade e em uma posição epistêmica subalterna vis-à-vis à hegemonia epistêmica que cria, constrói, erige um exterior a fim de assegurar sua interioridade (...) Descolonial implica pensar a partir das línguas e das categorias de pensamento não incluídas nos fundamentos dos pensamentos ocidentais.

Sin embargo, Nolasco (2020, p. 6) esclarece que a práxis do pensar descolonial é um re-teorizar, que “não ignora as línguas nem muito menos as teorias modernas, todavia não obedece mais às regras acadêmicas e disciplinárias que, quase sempre, tentam se impor dentro da Academia e do Discurso como tutoras de uma prática de pensar corrente”.

Enquanto entre nós Machado de Assis prescinde de apresentações, tal sua onipresença no cenário literário brasileiro, Mario Halley Mora (1926-2003) é um escritor obliterado pela crítica literária, muito embora suas obras continuem a ser publicadas e suas peças teatrais permaneçam em cartaz nos teatros de Asunción. Halley Mora, jornalista, dramaturgo e escritor, foi o responsável pela introdução das técnicas narrativas de microcontos e anticontos na literatura paraguaya (BARCO, 2002).

Nesse ponto, Souza (2002, p. 24), sobre a literatura comparada, propõe:

A metáfora familiar se expande para o núcleo da amizade – a criação mais livre de laços, afinidades literárias e teóricas, grupos de gerações – e permite a invenção e a fabulação de um espaço neutro onde o convívio com a diferença não se transforma em dramas familiares. Essa prática consubstancializa o próprio gesto metafórico da tradução, que consiste justamente na leitura da tradição teórica nacional e estrangeira, de forma esquiva e falseada. A condensação de culturas permite o ato ousado e descompromissado da fragmentação, do recorte, do plágio e do esquecimento. Nessa operação substitutiva, não se cogita tampouco do valor atribuído ao original ou à cópia, a modelos e falsetes. Por meio do olhar irreverente e tranquilo dessa “mirada estrábica”, conseguiremos refletir sobre a cultura brasileira sem resquícios de mágoa ou de ressentimentos. “O terceiro mundo”, já sabemos, não é mais aqui. (grifo nosso)

O que faz este trabalho é encontrar um olhar estrábico para dentro da literatura latino-americana, que poderia ser sintetizada numa paráfrase de Chico Buarque, tem metade de um olhar chamando para

a luta em Machado de Assis e outra metade a madrugada em Halley Mora. Isto é, a visão aqui adotada irmana, torna familiares os textos, por sua aproximação.

Haihára ojeikuaa'ỹva: a leitura descolonial de Machado de Assis sob os óculos de Mario Halley Mora

(...) o pensamento e a ação descoloniais focam na enunciação, se engajando na desobediência epistêmica e se desvinculando da matriz colonial para possibilitar opções descoloniais – uma visão da vida e da sociedade que requer sujeitos descoloniais, conhecimentos descoloniais e instituições descoloniais.

WALTER MIGNOLO – *Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade*

Invertendo o que Antonio Candido (1993) aponta como tradição na literatura brasileira, que é a de buscar comparação em moldes europeus para validar as obras de autores brasileiros, nos valem da leitura de um escritor periférico para a (inter)compreensão de textos como aqui articulado. É nessa trilha – aberta por Borges, como já indicado acima –, que se busca uma ótica epistemicamente desobediente.

A articulação desses dois autores poderia parecer despropositada se baseada num olhar ocidental, que busca erigir cânones literários, estabelecer hierarquias eurocentradas⁴. No entanto, “a opção descolonial” – adotada aqui – “é epistêmica, ou seja, ela se desvincula dos fundamentos genuínos dos conceitos ocidentais e da acumulação de conhecimento” (MIGNOLO, 2008, p. 290). Portanto, ler Machado de Assis à luz de Mario Halley Mora é uma re-inscrição de legados marginais: o negro em Machado (sim, negro, ainda que isso passe “despercebido” por uma crítica que se quer científica) e o guarani em Halley Mora.

A epígrafe deste texto, nesse sentido, também aponta um rumo, um sul, para compreensão da comparação entre duas obras de autores

4. “Eurocentrismo não dá nome a um local geográfico, mas à hegemonia de uma forma de pensar fundamentada no grego e no latim e nas seis línguas européias e imperiais da modernidade; ou seja, modernidade/ colonialidade.” (MIGNOLO, 2008, p. 301).

distantes no tempo e no espaço – ainda que ambos sejam relegados à fronteira, à borda, ao limiar de um pensamento universal – precisa ser feita ao caminhar, isto é, o caminho comparatista-descolonial se dá no fazer a comparação, pois no fazer descolonial, como indica Mignolo, não há cisão entre o fazer e o pensar, não é um pensamento que visa a aplicação, mas é o ato de pensar pelo qual nos constituímos (GIULIANO, 2018, p. 10). É nesse desdobrar-se na leitura dos textos, nessa aproximação das dobraduras das obras, que se encontra a caminho buscado. Quem adote a visada comparatista-descolonial precisa apropriar-se desse fazer, tornar-se fazedor (Borges), tendo em conta que a obra “*El Hacedor*” – a despeito de uma noção que se possa ter de um Borges eurocentrado – é um amálgama que pode muito bem indicar o caminho descolonial. Explico: não bastasse a constante comparação em Borges, que lê Schoppenhauer na ótica de Macedônio Fernandez, ou pensa em Edgar Allan Poe ao perscrutar uma história de gauchos cuchilleros no pampa argentino; *El Hacedor* é isso, o não abandono da tradição clássica, mas sempre sob o olhar dos nativos, da tradição local, americana, ameríndia: de Homero a Perón, passando pela bíblia, pelos índios *ranqueles*, por Cervantes até *acurrucarse* no abraço de Matilde Urbach.

Colocar lado a lado “*La Libreta de Almacén*” e “Os Óculos de Pedro Antão” demonstra o compromisso com uma teoria – como concebida por Bhabha (1998) – “não baseada no exotismo do multiculturalismo”, mas inscrita na articulação entre literatura em língua portuguesa e literatura em língua espanhola, entre Brasil e Paraguai. Essa enunciação de diferenças (e de semelhanças na diferença) “problematiza a divisão binária binária de passado e presente, tradição e modernidade, no nível da representação cultural e de sua interpelação legítima”.

Quanto à visão descolonial adotada, é importante retomar a lição de Mignolo (2017, p. 15):

A descolonialidade não consiste em um novo universal que se apresenta como o verdadeiro, superando todos os previamente existentes; trata-se antes de outra opção. Apresentando-se como uma opção, o decolonial abre um novo modo de pensar que se desvincula das cronologias construídas pelas novas epistemes ou paradigmas (moderno, pós-moderno, altermoderno, ciência newtoniana, teoria quântica, teoria da relatividade etc.). Não é que as epistemes e os paradigmas estejam alheios ao pensamento descolonial. Não poderiam sê-lo; mas deixaram de ser a referência da legitimidade epistêmica.

Aliás, esse excerto, posto que fale de descolonialidade, abre a possibilidade de enfrentar a questão espaço-temporal envolvendo os dois textos cotejados. Quanto ao espaço, é possível justificar esse paralelo por uma visão descentralizada, desvinculada de um olhar europeizante, feita à margem dos grandes sistemas literários, baseadas num pensamento produzido no sul global. Nesse sentido, podemos falar que a comparação entre essas duas obras é fruto de uma visão contra-hegemônica nos moldes preconizados por Boaventura de Souza Santos (2010, p. 56): “A globalização contra-hegemônica destaca-se pela ausência de uma tal alternativa no singular. A ecologia dos saberes procura dar consistência epistemológica ao pensamento pluralista e propositivo”.

Já no que tange ao tempo, uma obra escrita em 1987 pode ser comparada com outra 1876? Não há que se fiar em cronologias tais como tradicionalmente se pensa na temporalidade. Aliás, é isso o que Carlo Rovelli, físico, vem falando: embora a concepção de tempo sirva para coisas mais básicas, mas não serve para a concepção integral do universo. Essa limitação de uma percepção linear do tempo também é sentida no campo das ditas ciências sociais, pois “a coexistência de diferentes temporalidades ou durações em diferentes práticas de conhecimento requer uma expansão da moldura temporal” (SANTOS, 2010, p. 56). Sem embargo, Borges dedica seu *El Hacedor* a Leopoldo Lugones numa carta que, numa visada diacrônica, estaria atrasada mais de 22 anos. Porém, Borges se explica:

En este punto se deshace mi sueño, como el agua en el agua. La vasta biblioteca que me rodea está en la calle México, no en la calle Rodríguez Peña, y usted, Lugones, se mató a principios del treinta y ocho. Mi vanidad y mi nostalgia han armado una escena imposible. Así será (me digo) pero mañana yo también habré muerto y se confundirán nuestros tiempos y la cronología se perderá en un orbe de símbolos y de algún modo será justo afirmar que yo le he traído este libro y que usted lo ha aceptado.

Essa fusão temporal inclui Borges, Lugones, Halley Mora, Machado de Assis e o autor do presente texto, afinal “ya somos el pasado que seremos” (*Elegía de un parque* – Jorge Luís Borges). Afinal, “*el tiempo es olvido y es memoria*” (*Milonga de Albornoz* – Jorge Luís Borges), e se hoje é dia de memória, de recuperar Machado de Assis e Halley Mora, é porque, de certo modo, houve um tempo de olvido, ao que tudo pode voltar.

La piel que habito

Não sou nada.

Nunca serei nada.

Não posso querer ser nada.

À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.

Tabacaria – ÁLVARO DE CAMPOS – FERNANDO PESSOA

Na tentativa de comparar esses textos a que me proponho, fui instigado, instigado, motivado e provocado a evadir uma postura pretensamente neutra, demonstrando os posicionamentos que me perpassam. Esse é, aliás, o hálito vital por trás Núcleo de Estudos Culturais Comparados da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul. Para a sensibilidade descolonial, como ensina Nolasco (2018, p. 13),

é necessária a inscrição do corpo e do compromisso teórico, político mesmo desse pesquisador. E tal presença se daria por meio da inscrição de seu bíos e de seu lócus ancorando seu lócus enunciativo, mais sua consciência fronteira, ou condição mesma de pensar.

Nolasco vai além, esquadrinha as Epistemologias do Sul propostas por Boaventura de Souza Santos,

aprender que existe um lugar determinado no qual o indivíduo pensante se encontra ou não mas se situa, ou ancora seu corpo de indivíduo pensante; aprender a voltar-se para dentro desse lugar, como referência de uma escolha pessoal e como modo de situar seu corpo de sujeito pensante em um espaço determinado; e aprender, por fim, a erigir um discurso cuja origem não está situada alhures do corpo daquele que o pensa e propor uma episteme que traga a marca de seu lugar inscrita na algibeira (de seu corpo).

Na tentativa de romper com as cadeias cartesianas, o processo descolonial consiste em subjetivar-se, imiscuir-se no objeto do estudo, tentando mobilizar sensibilidades, mostrando como o corpus inscreve-se no corpo. Desnudar-se na pesquisa, mostrar “*la piel que habito*” é um desafio para quem – como eu – dedicou a última década da vida aos afazeres burocráticos de assessoria num órgão vinculado ao que se optou por denominar Justiça, no qual o apagamento da subjetividade é visto como qualidade, em especial porque nesse métier, minha escrita jamais foi autógrafa. Ao revés, na função de assessor,

a escrita é tutelada, amarrada à hierarquia. Conquanto uma posição confortável, irresponsável.

Não apenas meu trabalho, mas também meu lócus geoistórico e territorial sempre foi uma busca pelo isolamento e pelo distanciamento. Corumbá, Coxim, Rodeio Bonito, Ivoti: no interior do Mato Grosso do Sul ou no interior do Rio Grande do Sul, minha vida e meu pensamento sempre se deram “longe demais das capitais”. Essa pontuação de cunho pessoal não é mera egotrip, narcisismo ou necessidade de aprovação egóica, mas sim atende a uma provocação feita no meu próprio corpo pelo corpus dos textos literários com os quais trabalho. Essa coordenada geográfica situa-se no que de Ramón Grosfoguel corretamente pontua “todo conhecimento se situa epistemicamente, ou no lado dominante, ou no lado subalterno das relações de poder, e isto tem a ver com a geopolítica e a corpo-política do conhecimento” (2010, p. 460). Não há, como alerta o citado autor, um ponto zero, uma consciência universal, embasada em preceitos supostamente universais. A representação de um ponto de vista universal serve para a falsificação de um ponto de vista único: o do homem ocidental.

Minha escrita profissional é baseada em indícios, em recortes da realidade juntados aos autos do processo. Com base nesses retalhos é que se compõe a peça processual. É nesse ponto que os textos literários se encontram em mim, uma vez que ambos os contos são compostos de elementos indiciários. Seriam, no entanto, as provas, os indícios, sujeitos a uma única interpretação?

Essas interpelações, conquanto pareçam genéricas, não o são. Mignolo (2013, p. 20) aponta que o paradigma outro não tem um autor de referência, mas sim

lo que el paradigma otro tiene en común es <<el conector>>, lo que comparten quienes han vivido o aprendido en el cuerpo el trauma, la inconsciente falta de respeto, la ignorancia – por quien puede hablar de derechos humanos y convivialidad – de cómo se siente en el cuerpo el ninguneo que los valores del progreso, bienestar, de bien-se, han impuesto a la mayoría de los habitantes del planeta.

Embora seja possível antever que todos já presenciaram algum tipo de injustiça na vida, algum tipo de arbitrariedade, o uso dos indícios por Machado de Assis e Mario Halley me parecem aproximar-se do uso em minha experiência profissional. Mario Halley Mora escreveu

durante uma ditadura, e Machado de Assis escreveu quando ainda existia escravidão. Portanto, é de se notar que ainda que para mim, as experiências com a (in)justiça se dão ora de forma estandardizada, ora de alguma forma traumática, esses fatos apenas me permitem intuir os problemas pelos quais passaram esses escritores subalternizados. Aliás, Kafka, que provoca a inquietação de Borges, como antes exposto, também demonstra ansiedade e inconformidade em relação à (in)justiça que presencia, transformando-a em literatura.

Assim, esse debruçar-me sobre esses textos literários, debruço-me também em temas que me são caros, investigo também os próprios processos (in)conscientes de escolha e seleção, e busco refletir em minha própria produção “evitando a reinscrição das estratégias de subalternização” (MIGNOLO, 2003, p. 179), reconhecendo que “a própria reflexão teórica que se encontra incrustada no corpo do ‘objeto’ pesquisado” (NOLASCO, 2018, p. 13). Assim, pela primeira vez em muito tempo, não sou porta-voz da vontade (arbitrio hermenêutico?) alheia, participo da transgressão na jornada teórico-literária que desenvolvo, em companhia dos textos que me conduzem.

Para onde apontam os indícios

Há formas de não entender que são mais profundas que todo entender, assim como há formas de “entender” que são apenas sintomas de superficialidade.

MARIO PORTA

Exposto o ponto de onde parto, os autores que confortam minha investigação, minha busca, minha teorização, preciso unir aqui os textos com os quais trabalho, apresentando as possibilidades hermenêuticas que surgem da experiência estética de compará-los, de notá-lhes as diferenças e semelhanças e as semelhanças nas diferenças. Para isso é preciso ter cuidado com o que se pretende como análise, pois “as dicotomias não são ontológicas, mas hermenêuticas” (MIGNOLO, 2017, p. 308).

“*La libreta de almacén*” e “Os óculos de Pedro Antão” se constroem com base em elementos encontrados pelo narrador. No conto do escritor paraguaio, o narrador encontra um caderno de fiado e, com

base nele, elocubra uma história, vislumbra em cada anotação um sentido escondido, desvenda – julga desvendar – os segredos de uma família que compra fiado.

Machado de Assis, por sua vez, mostra sua visão irônica e cáustica já desde a primeira linha, “Três causas diversas podem aconselhar o uso dos óculos. A primeira de todas é a debilidade do órgão visual, causa legítima, menos comum do que parece e mais vulgar do que devia ser”. Os indícios, portanto, desde o começo são colocados em dúvida, ficcionalizados dentro da ficção. Ostensivamente ridicularizados.

Então, talvez a diferença entre o conto paraguaio e o conto brasileiro seja que o conto paraguaio aponte para uma compreensão unívoca da realidade, para a apreensão da verdade. O conto brasileiro duvida, ridiculariza a certeza do personagem, ninguém é o que aparenta: todos jogam. Mesmo o morto, Pedro Antão não é confiável. Machado de Assis, antecipa a desconfiança no narrador na história e nas circunstâncias que marcariam posteriormente Dom Casmurro.

No entanto, essas obras assemelham-se nas diferenças. Ambas, ao explorar a contística consecutória da Europa, denunciam, cada um a seu modo, a arbitrariedade interpretativa: as coisas não são em si, mas são o que se cria sobre elas. A interpretação mostra-se não como um direito constituído, mas como algo que se cria.

Esses semelhanças e diferenças, bem como as semelhanças nas diferenças, demandam maior empenho, e este trabalho permanece como uma obra aberta, assim como o são os contos trazidos à baila.

Referências

- ACHUGAR, Hugo. Weltliteratur ou cosmopolitismo, globalização, “literatura mundial” e outras metáforas problemáticas. In: ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p.65-80.
- BARCO, J. V. P. *Literatura y sociedad. La narrativa paraguaya actual* (1980- 1995). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponível em: Acesso em: 28 abril 2021.
- BHABHA, Homi K. O compromisso com a teoria. In: BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. De Myriam Ávila, Eliana L. de L. Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998. p. 43-69.

- BORGES, Jorge Luís. Kafka y sus Precursores, *Otras Inquisiciones*, Obras Completas, Emecé.
- BORGES, Jorge Luís. La poesía, *Siete Noches*, Obras Completas, Emecé, 2005.
- CANDIDO, Antonio. Literatura comparada. In: CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 211-215.
- CARAVELLE. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien Année 1971 17 pp. 207-218, Disponível em: https://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1971_num_17_1_1835
- CARVALHAL, Tania Franco. A Weltliteratur em questão. In: CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003. p. 89-107.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Sob a égide do cavaleiro errante*. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Rio de Janeiro. 11º8, p.1-119, 2006, p. 11-17.
- GIULIANO, Facundo (org.). *¿Podemos pensar los no-europeos?*. Buenos Aires: Del signo, 2018.
- GROSFUGUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos em economia política e os estudos pós-coloniais In: SANTOS & MENESES (ORG.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010. P. 455-491.
- MIGNOLO, Walter D. A razão pós-ocidental. In: MIGNOLO. *Histórias locais/Projetos globais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003. P. 133-180.
- MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: *O lado mais sombrio da modernidade*. REVISTA BRASILEIRA DE CIÊNCIAS SOCIAIS. Vol. 32, 2017, N.94, p. 1-17.
- MIGNOLO, Walter D. *Desafios decoloniais hoje*. Trad. de Marcos de Jesus Oliveira. Epistemologias do Sul. Foz do Iguaçu/PR, 1 (1), 2017, p.12-32.
- MIGNOLO, Walter D. *Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política*. CADERNOS DE LETRAS DA UFF. – Dossiê: Literatura. Língua identidade, n34, p. 287-324.
- MIGNOLO, Walter D. Prologómeno a una gramática de la descolonialidad. In: MIGNOLO. *Desobediencia epistêmica*. Buenos Aires: Edición del Signo, 2010. P. 93-127.
- MIGNOLO. Walter D. Os estudos subalternos são pós-modernos ou pós-coloniais? In: MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/Projetos globais*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003. P. 239-294.
- MIGNOLO. Walter D. Prefacio a la edición castellana: “Un paradigma

- outro”: colonialidade global, pensamento fronterizo y cosmopolitismo crítico. In: MIGNOLO, Walter. *Historias locais/Deseños globales: colonialidade, conhecimentos subalternos y pensamento fronterizo*. Trad. De Juanmmari Madariaga, Cristina Veja Solís. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2003. P. 17-60.
- NEPOMUCENO, E. E. *sim, literatura paraguaia existe*. Estadão, 2013. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,e-sim-literatura-paraguaia-existeimp-989047>>. Acesso em: 25 abril 2021.
- NOLASCO, Edgar Cézar. *Paisagens descoloniais*. *Revista de Artes Visuais* (UNICAMP), n.11, v. 6, 2020, p.244-283.
- NOLASCO, Edgar Cézar. *Descolonizando a pesquisa acadêmica: uma teorização sem disciplinas*. Cadernos de estudos culturais, Campo Grande, MS, v. 1, p. 9-21, jan./jun. 2018.
- NOLASCO, Edgar Cézar. *Podemos fazer teori(a)zação da fronteira-sul?* TESE ACADÊMICA INÉDITA, UFMS, 2020.
- NOLASCO, Edgar Cézar. *Comparatismo cultural hoje*. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 17. 2010. p. 63-78.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Literatura comparada, intertexto e Antropofagia*. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivania*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. P. 91-99-
- PESSANHA, Juliano G. *Nascer para dentro, nascer para fora: a mãe*. In: PESSANHA, Juliano Garcia. *Recusa do não-lugar*. São Paulo: Ubu Editora, 2018 p. 69-87.
- SANTIAGO, Silviano. *Fisiologia da composição*. Cepe editora. Edição do Kindle.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes*. In: SANTOS & MENESES (Org.) *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010. p.31-83.
- SOUZA, Eneida Maria de. *O espaço nômade do saber*. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2002. P. 39-46.

Representação literária da ciência e do cientista no Antropoceno

Maria Cecilia Marks (FFLCH-USP)¹

O final de 2019 marcou o início de um longo período de apreensão para a humanidade. A disseminação rápida e em larga escala do *invisível vírus* transtornou a vida das pessoas, das atividades mais cotidianas à dor maior provocada pela morte de familiares e amigos, no âmbito privado, até a comoção coletiva diante do descaso e negacionismo por parte de governantes, profissionais da saúde e uma parcela da população.

Entre as notícias que circularam desde a emergência da pandemia de Covid-19, a suspeita de que o vírus SARS-CoV-2 tenha sido produzido em laboratório reveste-se de uma inegável membrana ideológica. Embora o relatório da Organização Mundial da Saúde (OMS) divulgado em abril de 2021 considere tal hipótese “extremamente improvável”, ela não foi definitivamente descartada, uma vez que ainda não há comprovação de como o vírus passou a infectar humanos. Isso porque não se encontrou um hospedeiro intermediário entre o morcego que abriga o patógeno e o ser humano².

A partir da possibilidade de criação de um vírus em laboratório, que expõe a característica da ciência moderna de que, mais do que dominar, é preciso superar a natureza e coloca em questão os limites éticos desse fazer científico, o presente artigo aborda a representação da ciência e dos cientistas em duas obras literárias do Antropoceno. Consideramos este o período iniciado com a Revolução Industrial, quando passou a ser crescente e descontrolada a intervenção na natureza pelo ser humano inserido no sistema capitalista, orientado pelo paradigma do desenvolvimento científico e da ciência aplicada revertendo em avanços tecnológicos como índice de progresso na sociedade de consumo em massa.

1. Mestre e Doutora em Letras – Teoria Literária e Literatura Comparada, atua com mediação de leitura para público diversificado.
2. As quatro hipóteses de origem do SARS-CoV-2 em estudo pela OMS são: 1) através de um hospedeiro intermediário; 2) introdução zoonótica direta; 3) introdução através de cadeia alimentar; e 4) introdução por um acidente em laboratório.

Fausto de Goethe

Contemporâneo das revoluções Industrial e Burguesa, Goethe vislumbrou em sua obra literária algumas das consequências dessas duas transformações determinantes para a configuração do Antropoceno.

No *Fausto II*, publicado em 1832, encontra-se a cena “Laboratório”, protagonizada por Wagner, fâmulos ou assistentes do Doutor Fausto na primeira parte da tragédia e agora no papel de alquimista – ou um “bioquímico *avant la lettre*”, como o caracteriza Marcus Vinicius Mazzari (in GOETHE, 2007, p. 315). Nessa passagem, o autor antecipou em sua ficção um feito que veio a se concretizar quase 150 anos depois: a fertilização *in vitro*, prática hoje frequente em casos de infertilidade ou impossibilidade de fecundação natural.

Wagner faz surgir em laboratório um minúsculo ser humano, o Homúnculo. Com a presença e condescendência de Mefistófeles, o que dá um caráter demoníaco à realização, o autor mescla processos alquímicos a inovadoras formas, naquela época, de sintetização em laboratório para dar vida a esse avatar do bebê de proveta. Ao ver bem-sucedida, ainda que parcialmente, a sua experiência, Wagner proclama:

Livre-nos Deus! a procriação, como era antes,
Hoje qual vão folguedo valha. [...]
Se a besta se contenta ainda com tal,
Os sumos dons do ser humano exigem
Ele provir já de mais nobre origem.
(GOETHE, 2007, p. 321)

Da natureza o enigma que exaltamos
Sujeitá-lo a experiência sábia ousamos.
E o que lhe coube outrora organizar,
Pomos nós a cristalizar.

(GOETHE, 2007, p. 323)

Nesses versos, que propõem a substituição de processos naturais por meios artificiais desenvolvidos pela experimentação humana, encontramos paralelo com o texto de Manuel Bogalheira “O fim da natureza: paradoxos e incertezas na era do antropoceno e do geo-construtivismo”, que se detém no confronto com a natureza, na *fratura* estabelecida pelo ser humano na Modernidade, que vai além de

explorar, dominar e transformar a natureza, mas sim pretende substituir o *caos natural*, em que vigoram noções de tempo e espaço inadequadas ao paradigma contemporâneo de progresso, por uma segunda ordem de natureza.

Poder-se-ia dizer que a conquista – ou a fratura – apenas se cumpre no momento em que aquilo que o Homem estiver a produzir for considerado natureza. Por outras palavras, a Modernidade cumpre-se quando o Homem deixar de estar limitado às formas e às energias da natureza original, que labora por si e *apenas* pode ser explorada, e passar a criar, ele próprio, uma *segunda natureza*, com formas, matérias e energias inéditas – o Homem, enfim, como aquele que gera (BOGALHEIRO, 2018, p. 59, grifos do autor).

Tal qual o alquimista Wagner, é plausível imaginar pesquisadores do Instituto de Virologia de Wuhan, na China, manipulando geneticamente cepas de coronavírus com propósitos científicos de se antecipar a possíveis futuras epidemias. De fato, por ocasião da emergência da pandemia, estudos nesse sentido estavam em andamento naquele laboratório, que passou a ser investigado pela Organização Mundial da Saúde devido à suspeita de que o vírus SARS-CoV-2, por acidente, teria emergido ali. No entanto, é importante frisar que não foram encontradas evidências dessa hipótese.

O que se pretende enfatizar é o sentimento fáustico que muitas vezes domina a investigação científica, especialmente aquela subordinada ao capital – segundo o jornalista Nicholas Wade, as pesquisas conduzidas no Instituto de Virologia de Wuhan eram financiadas por uma empresa de biotecnologia norte-americana –, transformando-a em uma especulação alienada, levada por uma necessidade sem outro propósito que o da busca incessante por novas descobertas e novos procedimentos, sem claras delimitações éticas e apoiada em discursos justificatórios que difundem a ideia de uma evolução positiva e irrefreável. Porém, tais processos podem representar mais riscos do que benefícios para a sociedade, ou ainda benefícios para poucos, em virtude dos custos financeiros implicados, além de prejuízos ambientais provocados ao longo de toda a cadeia produtiva, da extração de matérias-primas ao descarte e acúmulo de lixo não degradável no meio ambiente.

Em linha com o pensamento de Bogalheiro, Michel Jaeger (2019, p. 291) assim considera o sentido da atividade de Wagner: “Esse fabricar

de pessoas de maneira técnico-industrial é como que o alvo do projeto prometeico moderno que, a partir da natureza, nega o que existe e o substitui pela segunda criação, que deve ser um produto do processo de produção moderno”. Para o ensaísta alemão, Fausto não só protagoniza como participa de maneira contundente “dessa inversão de todas as relações naturais em relações de produção” (JAEGER, 2019, p. 291). A referência aqui é à tragédia da colonização ou do desenvolvimento, que também se desenrola no *Fausto II*. O protagonista empreende uma obra de enormes proporções para drenagem do mar com o objetivo de conter o oceano e ampliar as terras produtivas – o ruído de enxadas e picaretas o anima, pois “Em rija zona o mar encerra / Às ondas põe limite e freio” (GOETHE, 2007, p. 975).

Fato relevante é que Goethe consagrou-se como poeta e escritor, mas também se dedicou ao estudo e à pesquisa das ciências naturais, embora seus trabalhos e suas descobertas nessa área, recolhidos pelo filósofo e educador Rudolf Steiner, sejam negligenciados por grande parte da crítica literária. Klaus Eggensperger (2020) destaca que, para Goethe, arte e ciência configuram-se como uma unidade fundada na natureza: “Durante mais de meio século de pesquisas científicas, Goethe tentou estabelecer um tipo de ciência que entra em contato com a natureza de forma não violenta”, afirma Eggensperger (2020, p. 368) na resenha em que apresenta o livro *A Dupla Noite das Tílias: História e Natureza no Fausto de Goethe*. Nessa obra, publicada em 2019, Marcus Vinicius Mazzari faz uma leitura atualizada da tragédia goethiana, traçando paralelos com a crise ambiental a que foi levado o planeta pela atuação humana em um modelo de desenvolvimento orientado pelo poder econômico que visa ao lucro a qualquer custo, sem medir as consequências da exploração mercantil da natureza, nela incluída a espécie humana.

A análise de Mazzari é centrada no quinto ato do *Fausto II*, em que, para atender ao desejo de Fausto de ter o domínio e a posse total sobre o território ao seu redor, Mefisto e seus sequazes assassinam o casal de idosos Filemon e Baucis e o peregrino que acolhiam em sua aprazível chácara, incendiando a propriedade. Cercada por duas tílias, a pequena área representava o último entrave da tradição, do passado, de um mundo de harmonia entre ser humano e natureza, a irritar a visão e os ouvidos do Fausto colonizador e a limitar sua obra civilizatória.

Desse ponto de vista delinea-se igualmente a possibilidade de vislumbrar nas cinco cenas da tragédia da colonização [...] a fórmula ético-estética para o projeto humano de domínio pleno sobre a natureza, ou seja, subjugação do mar [...] e a decorrente conquista e arroteamento de novas terras para a atividade humana. Uma ousada ilação que se oferece ao leitor do século XXI, nessa mesma linha interpretativa, seria atualizar os acontecimentos que se dão em torno da destruição das tílias e do remodelamento radical a que é submetida a faixa litorânea revisitada pelo Peregrino sob o pano de fundo da crise ecológica contemporânea: desflorestamentos, emissão de gases de efeito estufa, aquecimento global, extinções de espécies vegetais e animais e também catástrofes ambientais decorrentes da prevalência do interesse econômico sobre políticas de preservação da natureza e proteção da vida humana. (MAZZARI, 2019, p. 208-209)

O alto teor simbólico – ou ético-estético, como elabora Mazzari (2019) – da cena, que remete às *Metamorfoses* de Ovídio, transcende a destruição do meio ambiente, metaforizada nas árvores centenárias carbonizadas, e expõe a supressão pela raiz, segundo o ensaísta, também de tradições ancestrais e da natureza primordial. Sob essa perspectiva, Eggensperger (2020) chama a atenção para o contexto atual da América Latina, onde a resistência dos povos originários, apesar dos cinco séculos de opressão e genocídio, conseguiu manter viva a concepção de *Bem Viver*, preconizando “uma relação harmônica entre os seres humanos e equilibrada com a natureza” (EGGENSPERGER, 2020, p. 369).

O Homem sem Qualidades

Um século depois do *Fausto II*, no período que abrange as duas guerras mundiais, outro escritor de língua alemã, o austríaco Robert Musil em *O Homem sem Qualidades* também reflete sobre o papel da ciência e dos cientistas no mundo moderno. O tema aparece já no primeiro parágrafo da volumosa e inacabada obra, o qual merece ser citado na íntegra:

Uma pressão barométrica mínima pairava sobre o Atlântico; dirigia-se para leste, rumo à pressão máxima instalada sobre a Rússia, e ainda não mostrava tendência de se desviar dela para o norte. As

isotermas e isóteras cumpriam suas funções. A temperatura do ar estava numa relação correta com a temperatura média do ano, a do mês mais frio e a do mês mais quente e a oscilação aperiódica mensal. O nascer e o pôr do Sol e da Lua, a variação do brilho da Lua, de Vênus, do anel de Saturno, e outros fenômenos importantes transcorriam segundo as previsões dos anuários de astronomia. O vapor d'água no ar estava na fase de maior distensão, a umidade era baixa. Numa frase que, embora antiquada, descreve bem as condições: era um belo dia de agosto de 1913 (MUSIL, 2006, p. 27).

Nessa abertura icônica, com menções explícitas a fenômenos da termodinâmica, da astronomia e da meteorologia, assim como em todo o primeiro capítulo, são lançados alguns dos fios da narrativa, sendo que a reflexão sobre a exatidão científica é aqui preponderante e será retomada diversas vezes.

No capítulo 72 desse romance-ensaio – “O dissimulado sorriso da ciência, ou primeiro encontro detalhado com o mal” –, como Goethe, Musil vê algo de maligno nos homens da ciência: “eram pessoas nas quais uma tendência para o mal rumorejava como a chama debaixo do caldeirão” (MUSIL, 2006, p. 329), embora elas mesmas alegassem apenas servir “à verdade e ao progresso” (MUSIL, 2006, p. 330). Esses são os homens de ação, da realização, colocados em contraposição aos homens de palavras, os poetas e, por extensão, aos artistas em geral, posto que trabalham com linguagens. Nessa comparação, o narrador de *O Homem sem Qualidades* cita Goethe e Michelangelo, gênios da arte eternamente referenciados, enquanto “ninguém mais sabe o nome do homem que deu à humanidade a indizível benção da anestesia” (MUSIL, 2006, p. 327).

Entretanto, na configuração da Modernidade, arte e cultura ocupam um papel mais próximo à emoção e ao entretenimento em um mundo orientado pela razão. Para explicar como a humanidade entrou por essa senda e a ciência conquistou o papel hegemônico que detém, a narrativa retroage a Galileu, considerado o “pai da ciência moderna”. O pensamento de Galileu alterou a lógica da relação com a natureza, até então ancorada na fé, na crença do incompreensível como poder e imanência de Deus, deslocando-a para a observação científica do material ou da *superfície*, o que consistiria em uma investigação superficial, como postula Musil. Isso significa que das razões intrínsecas da natureza se contrapôs a observação objetiva dos fenômenos, o método empírico, ou seja, da imanência e essência

passou-se ao concreto e material, ruptura que marca a passagem do pensamento dogmático religioso para o pensamento científico.

Ao apontar essa mudança de paradigma, o narrador musiliano afirma que “Galileu não foi apenas descobridor da lei da queda dos corpos e do movimento terrestre, mas um inventor pelo qual, diríamos hoje, se interessaram os grandes capitalistas” (MUSIL, 2006, p. 330). O início dessa transformação é narrado com a ironia característica de muitos trechos da obra: a humanidade aparece alegoricamente como uma criança que, ao tentar dar os primeiros passos e não conseguir, senta-se no chão, toque ao qual o autor dará um cunho erótico, no sentido de uma relação tátil e prazerosa com o concreto, com a superfície do planeta. No terreno da alegoria, ao analisar o uso desse procedimento no *Fausto II*, Marcus Mazzari (2019, p. 77) aponta aproximações com *O Capital*, de Karl Marx, destacando a passagem do “encontro fecundante entre *Monsieur le Capital* e *Madame la Terre*”, o que remete ao conjunto imagético utilizado por Musil, cujo narrador prossegue com a seguinte constatação: “Pois o estranho é que a Terra se mostrou tão incrivelmente sensível a isso e desde esse contato deixa que lhe extraíam descobertas, comodidades e conhecimentos numa profusão quase milagrosa” (MUSIL, 2006, p. 331).

Tais descobertas decorrem dos avanços da ciência e da tecnologia, que requerem extrema objetividade, a tal ponto que, segundo Musil, provocaram um sentimento de desconfiança a tudo que não seja sólido e seguro, ou ainda, daquilo que não é passível de uma análise material. Essa tentação de tudo esquadrinhar e desvendar, diz o narrador, “se, por respeito, não a quisermos batizar de Demônio, pelo menos admitamos sentir um leve cheiro de enxofre” (MUSIL, 2006, p. 332).

Nesse sentido, o excesso de exatidão que reveste o saber científico de um pretenso caráter de verdade subtrai da vida o mistério, o encanto e a poesia, “o coração” (MUSIL, 2006, p. 332), em uma metonímia usada pelo autor, pois a essa exatidão subjaz uma insatisfação fáustica na busca sem fim por conhecimentos cada vez mais detalhados e fragmentados. Esse “equivocado gosto pela verdade e suas malignas vozes secundárias cheias de misantropia e satanismo” (MUSIL, 2006, p. 332) redundam em desilusão, uma vez que a “Utopia da Vida Exata”, como é descrita no capítulo 61, está submetida “à dura lei marcial da conquista intelectual” (MUSIL, 2006, p. 333).

“O ideal dos três tratados ou a utopia da vida exata” é o título do capítulo 61, no qual o narrador se refere a uma breve época passada

em que “talvez fosse possível viver de maneira exata” (MUSIL, 2006, p. 273). De acordo com o prefácio do tradutor da edição portuguesa de *O Homem sem Qualidades*, João Barrento,

O tempo da narrativa – um ano antes do deflagrar da Primeira Guerra – é uma época ainda marcada pelo idealismo no plano filosófico, pela mentalidade de tartufo própria da sociedade burguesa do século XIX, na esfera da moralidade, e ao mesmo tempo dominada por uma vertigem científica, pragmática e racionalista, espelho da doença infantil – ou, digamos, já adolescente – do cientismo cego que Musil comenta e desmistifica, com recurso a um arsenal de conhecimentos invulgar num romancista (BARRENTO in MUSIL, 2017, p. 25-26).

Essa “vertigem científica, pragmática e racionalista” supostamente permitiria propor a adoção de procedimentos científicos, que ademais demonstravam sua eficácia e êxito, para conduzir com objetividade assuntos afeitos à moral e às relações humanas. Com a metáfora de um pesquisador observando as transformações de um único elemento separadamente e os efeitos desse processo no todo do fenômeno, o narrador propõe que esse elemento em desenvolvimento, apartado do conjunto, seja a exatidão, tomada como “hábito de pensamento e postura de vida”, para então concluir: “chegaremos a uma pessoa na qual se realiza a paradoxal ligação entre exatidão e indeterminação. Ela possuirá aquele insubornável sangue-frio intencional que é o caráter da exatidão; mas além dessa qualidade, tudo o mais é indeterminado” (MUSIL, 2006, p. 274).

O excesso de especialização caracteriza alguém com uma faceta extremamente desenvolvida e nada mais, incapaz de ter uma visão orgânica e sistêmica do todo, o que enfim Musil identifica não só nos cientistas, cuja atividade inspira tal comportamento, mas em outros profissionais em que a vida anímica estaria destruída, pois “sacrificam o fogo doméstico das sensações limitadas em troca de labaredas imaginárias” (MUSIL, 2006, p. 274). Essa seria a utopia da vida exata, tratada no capítulo 61, o que leva a reflexões sobre os limites éticos de inventos e avanços tecnológicos resultantes de atividades conduzidas sob o influxo da exatidão e de uma pretensa objetividade absoluta.

Cabe ainda retornar ao fecho do capítulo 72 de *O Homem sem Qualidades*, em que o narrador defende haver uma distância significativa entre as conquistas do intelecto, ou da ciência, e a realidade, na qual

as possibilidades de síntese entre dados de origens diversas ou de separação de elementos indivisíveis não ocorrem com a mesma facilidade e rapidez – “a vida tem necessidades diferentes das do pensamento” (MUSIL, 2006, p. 333). Contudo, se o afã cientificista não se aplica diretamente à experiência vivida enquanto fenômeno da cultura, apesar de seus resultados afetarem a todos, um resíduo da sua “tendência para o mal”, da sua necessidade de precisão numérica, se depositou na sociedade, corroendo ideais pela desconfiança de que sempre algo suspeito se esconde sob o belo e gerando um prazer sadomasoquista em espezinhar e destruir o bem. Aqui, Musil refere-se a um tempo que, tal qual a criança alegórica, “nasceu ao contrário, e apenas precisa que as mãos do Criador o virem” (MUSIL, 2006, p. 334).

Portanto, identificamos uma linha de convergência entre a representação da ciência e do cientista no Antropoceno nas obras de Goethe e de Musil, ambas apresentando visões críticas relacionadas ao excesso de cientificismo, o que levou a atribuir à ciência um caráter hegemônico e de verdade absoluta em detrimento da própria realidade. Além disso, respeitadas as diferenças estilísticas entre os dois autores, é possível identificar em Musil um paralelo com a fórmula ético-estética de Goethe, que, segundo Mazzari (2019), ao contrário de atenuar esteticamente os “acontecimentos e processos sociais dramatizados” (MAZZARI, 2019, p. 36), os depura, os generaliza, a ponto de permitir ao leitor encontrar sentidos diversos e confluentes ao seu próprio tempo de forma que a vida neste mundo se torne mais *apreensível* e, assim, *suportável*.

O outro lado

Cabe ressaltar que, em oposição ao cientificismo fáustico, há movimentos de cientistas e ambientalistas que reputam ser a pandemia de Covid-19 consequência direta de “ações capitalistas, que destruíram a natureza e libertaram vírus que viviam em seus hospedeiros” (SATO, 2020, p. 6).

O próprio Programa das Nações Unidas para o Meio Ambiente (PNUMA), em relatório divulgado em 2016, já alertava para o aumento de epidemias, em especial de doenças infecciosas emergentes que decorrem diretamente de interferências em ecossistemas. Em uma revisão da literatura científica sobre o tema, a entidade detectou que

alterações no meio ambiente, como a expansão das fronteiras agrícolas, que promove o desmatamento e a diminuição da biodiversidade, e as mudanças climáticas estão entre os fatores de intervenção humana responsáveis pelo surgimento de zoonoses (UNITED NATIONS ENVIRONMENT PROGRAMME, 2016, p. 22).

Em 2020, a PNUMA divulgou um documento como resposta aos desafios enfrentados durante a pandemia de Covid-19 no qual coloca como uma das mensagens-chave:

La frecuencia con la que los microorganismos patógenos saltan de otras especies animales a las personas está aumentando debido a la insostenibilidad de determinadas actividades humanas. Pandemias como la ocasionada por el brote de la COVID-19 son un resultado previsible y pronosticado de la forma en que el ser humano obtiene y cultiva alimentos, comercia y consume animales, y altera el medio ambiente. (UNITED NATIONS ENVIRONMENT PROGRAMME, 2020, p. 7)

Nesse sentido, o cientista Paulo Artaxo (2020) identifica três emergências simultâneas enfrentadas pela sociedade atualmente: a crise da saúde, a redução da biodiversidade e a crise climática. Elas estão interligadas, decorrem da ação humana inconsequente e foram previstas. Para o cientista, “É fundamental, portanto, desenvolvermos uma ciência que contribua para alcançarmos uma sociedade sustentável ao longo das próximas décadas, conciliando preservação do meio ambiente com desenvolvimento econômico e justiça social” (ARTAXO, 2020, p. 54).

Caso pouco ou nada seja feito, em curto prazo, para deter esse tipo de progresso suicida, seguiremos sentindo, cada vez mais, as respostas da natureza, uma vez que a força vital, em todas as suas manifestações, resiste à extinção ininterruptamente. O citado texto de Bogalheiro, publicado no ano anterior ao surgimento da pandemia de Covid-19, se encerra com um retrato do Antropoceno que é quase uma premonição:

a de uma natureza fragilizada, mas ativa, que, mesmo que já tenha sido lançada na vertigem do seu apocalipse, continua a irromper, ora imperceptivelmente lenta e silenciosa, ora ruidosamente súbita e irascível, sob as pegadas do Homem, indiferente aos seus crimes ou às suas esperanças, surda perante os seus cantos ou as suas preces (BOGALHEIRO, 2018, p. 64).

Assim, com relação ao papel da ciência e dos cientistas nesse processo de destruição e autodestruição humanos na atualidade, restamos questionar: qual ciência, para que e para quem? Como adequar o desenvolvimento científico às necessidades humanas e à preservação da natureza? Que a literatura nos ajude a refletir sobre isso, uma vez que a atividade científica, atrelada aos avanços tecnológicos, pode gerar mais riscos do que virtuais benefícios – como o vazamento de um vírus criado em laboratório – e lixo, com a extração de matéria-prima para a produção de uma parafernália de aparelhos que, seguindo o conceito da obsolescência programada, tornam-se rapidamente entulho e resíduo poluente. Há respectivamente 200 anos e 100 anos, Goethe e Musil vislumbraram com acerto que o excesso de cientificismo e a arrogância de cientistas demiurgos levariam às consequências que hoje sofremos todos nós.

Referências

- ARTAXO, P. “As três emergências que nossa sociedade enfrenta: saúde, biodiversidade e mudanças climáticas”. In: *Revista de Estudos Avançados*. São Paulo, n. 100, 2020, p. 53-66.
- BOGALHEIRO, M. “O fim da natureza: paradoxos e incertezas na era do antropoceno e do geo-construtivismo”. In: *RCL – Revista de Comunicação e Linguagem*. Porto, n. 48, 2018, p. 48-66.
- EGGENSPERGER, K. F. W. “Fausto, nosso contemporâneo”. In: *Revista de Estudos Avançados*. São Paulo, n. 98, 2020, p. 367-370.
- GOETHE, J. W. *Fausto: uma tragédia*. Segunda Parte. Tradução de Jenny Klabin Segall; apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2007.
- JAEGER, M. Uma confissão em fragmentos: Goethe, Fausto e o peregrino. In: *Revista de Estudos Avançados*. São Paulo, n. 96, 2019, p. 277-300.
- MAZZARI, M. V. *A Dupla Noite das Tílias: História e Natureza no Fausto de Goethe*. São Paulo: Editora 34, 2019.
- MUSIL, R. *O Homem sem Qualidades*. Tradução de Lya Luft e Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- MUSIL, R. *O Homem sem Qualidades*. Tradução, prefácio e notas de João Barrento. Alfragide, Portugal: Dom Quixote/Leya, 2017.

- SATO, Michèle et al (Coord.). *Os Condenados da Pandemia* (livro eletrônico). Cuiabá: Sustentável, 2020.
- UNITED NATIONS ENVIRONMENT PROGRAMME. *Frontiers Report: Emerging Issues of Environmental Concern*. Nairobi (Quênia): United Nations Environment Programme, 2016. Disponível em https://www.unep.org/resources/frontiers-2016-emerging-issues-environmental-concern?_ga=2.64459949.385625554.1635865796-1679460914.1635865796. Acesso em 31 out. 2021.
- UNITED NATIONS ENVIRONMENT PROGRAMME. *Prevenir próximas pandemias. Zoonosis: cómo romper la cadena de transmisión*. Nairobi (Quênia): Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente, 2020. Disponível em <https://www.unep.org/pt-br/resources/report/preventing-future-zoonotic-disease-outbreaks-protecting-environment-animals-and>. Acesso em 31 out. 2021.
- WORLD HEALTH ORGANIZATION. *WHO-convened Global Study of Origins of SARS-CoV-2: China Part. Joint WHO-China Study, 14 January-10 February 2021, Joint Report*. Disponível em <https://www.who.int/publications/i/item/who-convened-global-study-of-origins-of-sars-cov-2-china-part> . Acesso em 02 jun. 2021.
- WORLD HEALTH ORGANIZATION. *WHO calls for further studies, data on origin of SARS-CoV-2 virus, reiterates that all hypotheses remain open. News*. Disponível em <https://www.who.int/news/item/30-03-2021-who-calls-for-further-studies-data-on-origin-of-sars-cov-2-virus-reiterates-that-all-hypotheses-remain-open> Acesso em 01 set. 2021.
- WADE, Nicholas. *Origin of Covid — Following the Clues: Did people or nature open Pandora's box at Wuhan?* Disponível em <https://thebulletin.org/2021/05/the-origin-of-covid-did-people-or-nature-open-pandoras-box-at-wuhan/> . Acesso em 02 jun. 2021.

Representações do feminino em *Um crime delicado*, de Sérgio Sant'Anna

Marianna de Souza Esteves¹

Em *Um crime delicado*, romance publicado em 1997, Sérgio Sant'Anna apresenta um narrador em primeira pessoa, o crítico teatral Antônio Martins, um excêntrico e solitário homem de meia-idade, que tenta reconstruir a história de seu controverso envolvimento com a modelo manca Inês Brancatti, uma jovem atraente e misteriosa, com quem estabelece uma relação dúbia, que transita entre a ternura e a obsessão.

Ao reconstituir os acontecimentos que o levaram ao banco dos réus por uma acusação de estupro – crime que afirma não ter cometido –, da qual acabaria absolvido por insuficiência de provas, Martins tenta convencer a si mesmo (e ao leitor) de que ele e Inês teriam sido, na realidade, vítimas de um sórdido plano arquitetado pelo tutor da moça, o artista plástico italiano Vitório Brancatti – com que, aliás, a jovem também parece ter um relacionamento ambíguo –, para promover sua obra, o quadro *A modelo*, em que a pupila é retratada seminua, em um cenário bastante sensual, bem diferente da mulher pura e vulnerável que o crítico idealizara.

Antônio Martins constrói, passo a passo, a imagem de Inês Brancatti como uma mulher reservada, sensível e insegura, sobretudo por causa de sua deficiência física, reforçando a todo momento a ideia de que ela era uma jovem bonita e atraente, mas física e emocionalmente frágil e, que, portanto, necessitava de proteção, afeto e cuidado.

De acordo com Daniel-Henri Pageaux (2011), “a imagem, no sentido comparatista, ou representação do estrangeiro, é um conjunto de ideias recolhidas no âmbito de um processo de literarização, mas também de socialização” (PAGEAUX, 2011, p. 110). O teórico afirma ainda que a imagem “conduz a cruzamentos problemáticos, nos quais aparece como elemento revelador, particularmente esclarecedor do funcionamento de uma sociedade em sua ideologia, em seu sistema literário (quem escreve, o que e como se escreve sobre o Outro)

1. Graduada em Letras (UERJ), especialista em Literatura Brasileira (UERJ), é mestranda em Literatura Brasileira (UERJ).

e em seu imaginário (que não pode ser outro senão o imaginário social)” (Id., p. 110).

No ensaio “Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema”, Pageaux propõe um método de estudo imagológico de literatura dividido em três níveis: léxico, relações hierarquizadas e cenário, ou imaginário. De acordo com o crítico, “toda imagem procede de uma tomada de consciência, por mínima que seja, de Eu em relação a um Outro, de um aqui em relação a um alhures” (PAGEAUX, 2011, p. 110).

Assim, a respeito do léxico, Pageaux esclarece que “a imagem de um estrangeiro em um texto é primeiramente um conjunto de palavras, um léxico para dizer o Outro” (Id., p. 110). Em seguida, passa-se da verificação lexical para a análise de um campo mais amplo, que é o das seqüências narrativas. Segundo o crítico,

a imagem em um texto é um conjunto de relações hierarquizadas. Esses processos de diferença hierarquizada vão se expressar e se desenvolver conforme diversos registros: [...] o sistema de personagens, [...] amplamente opositivo, abre um leque de combinações, de nuances possíveis. [...] Em todos esses registros, trata-se de ver como se escreve e se elabora, no cerne do texto, um sistema de qualificação diferencial (Id., p. 112).

Por fim, acerca do cenário, ou imaginário, Pageaux elucida que “trata-se de buscar compreender e interpretar, num terceiro momento, essas hierarquias, esses intervalos, essas diferenças. Ver o texto como o resultado de um conjunto de escolhas possíveis para dizer o Outro” (PAGEAUX, 2011, p. 113). Assim, afirma,

será necessário, portanto, segundo a natureza das escolhas feitas, revelar o funcionamento de uma ideologia, seguir e definir a lógica de um imaginário. Diremos que essas escolhas dependem amplamente do contexto histórico, social, cultural, político – e teremos razão, se reconhecermos que é *a partir desses* dados que o texto é escrito, e não *por causa* deles (Id. p. 113, grifos do autor).

A partir do romance de Sérgio Sant’Anna, pode-se pensar em um imaginário social sobre as mulheres, engendrado pela sociedade patriarcal e definitivamente estabelecido ao longo dos séculos. Opressiva, essa dinâmica impôs à mulher um papel inferior ao homem, no qual ela deveria ser submissa ao marido, recatada,

prendada, dona de casa e mãe. Parece ser justamente a expectativa que Antônio Martins cria em relação a Inês: a de uma moça casta, virginal, dependente, subjugada, delicada, romântica, ou seja, a mulher considerada “ideal”. É o tipo de imagem que ele não constitui sobre as outras mulheres com quem se relaciona ao longo da trama, pelo contrário.

Conforme Pageaux (2011), “a imagem é a representação de uma realidade cultural estrangeira por meio da qual o indivíduo ou o grupo que a elaborou (ou que a partilham ou que a propagam) revelam e traduzem o espaço social, ideológico, imaginário nos quais querem se situar” (PAGEAUX, 2011, p.110-111). E vai além: “[...] esse espaço é o palco em que se expressam, com a ajuda de imagens e de representações, as modalidades segundo as quais uma sociedade, uma cultura se vê, se pensa, se sonha – pensando e observando o estrangeiro, também tomado como objeto de fantasia” (Id., p. 111).

Segundo Simone de Beauvoir (2009), “quando duas categorias humanas se acham presentes, cada uma delas quer impor à outra sua soberania; quando ambas estão em estado de sustentar a reivindicação, cria-se entre elas, seja na hostilidade, seja na amizade, sempre na tensão, uma relação de reciprocidade”. (BEAUVOIR, 2009, p. 79). Assim, “se uma das duas é privilegiada, ela domina a outra e tudo faz para mantê-la na opressão (Id., p. 79).

A escritora francesa esclarece que “o triunfo do patriarcado não foi nem um acaso nem o resultado de uma revolução violenta. Desde a origem da humanidade, o privilégio biológico permitiu aos homens afirmarem-se sozinhos como sujeitos soberanos. Eles nunca abdicaram o privilégio” (BEAUVOIR, 2009, p. 91). Beauvoir elucida ainda que os homens “alienaram parcialmente sua existência na Natureza e na Mulher, mas reconquistaram-na a seguir. Condenada a desempenhar o papel do Outro, a mulher estava também condenada a possuir apenas uma força precária: escrava ou ídolo, nunca é ela que escolhe seu destino” (Id., p. 91).

Segundo Gerda Lerner (2019), o conceito de patriarcado, “em seu significado limitado, [...] se refere ao sistema, derivado historicamente do direito grego e romano, em que o homem chefe de família tinha total poder legal e econômico sobre seus familiares dependentes, mulheres e homens”. (LERNER, 2019, p. 294). Porém, “em sua definição mais ampla, significa a manifestação e institucionalização da dominação masculina sobre as mulheres e crianças na família e

a extensão da dominação masculina sobre as mulheres na sociedade em geral” (Id., 2019, p. 295).

Para alcançar o objetivo de oprimir e submeter as mulheres, os homens contaram com um aliado poderoso: a Igreja. Segundo Simone de Beauvoir, “logo no início do cristianismo, eram as mulheres, quando se submetiam ao jugo da Igreja, relativamente honradas; testemunhavam como mártires ao lado dos homens; não podiam, entretanto, tomar parte no culto senão a título secundário [...]” (BEAUVOIR, 2009, p. 108). Porém, “assim como a Igreja é submetida a Cristo, em todas as coisas submetam-se as mulheres a seus maridos. Numa religião em que a carne é maldita, a mulher se apresenta como a mais temível tentação do demônio” (Id., p. 108-109).

Em *O segundo sexo*, a filósofa francesa publicou uma de suas frases mais clássicas, que ganhou fama no mundo inteiro, e repercutiu ainda nos dias de hoje: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 2009, p. 267). Explica ainda que “nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualifica de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um Outro” (Id., p. 267). Desta maneira, entende-se que o papel da mulher é uma construção social e econômica definida e imposta pelo homem.

Segundo Beauvoir, no começo da infância, “a criança não pode apreender-se como sexualmente diferenciada. [...] Seu desenvolvimento [entre meninas e meninos] é análogo; exploram o corpo com a mesma curiosidade e a mesma indiferença” (BEAUVOIR, 2009, p. 267). Até os doze anos, ou seja, até o princípio da puberdade, a menina “é tão robusta quanto os irmãos e manifesta as mesmas capacidades intelectuais; não há terreno em que lhe seja proibido rivalizar com eles” (Id., p. 267). Porém, a partir da adolescência sua liberdade será cada vez mais tolhida, e ela precisará seguir uma série de normas e comportamentos que estarão de acordo com “a passividade que caracterizará essencialmente a mulher ‘feminina’ [...] um destino que lhe é imposto por seus educadores e pela sociedade” (Ibid., p. 276).

Na adolescência, as mudanças físicas serão decisivas para reprimir ainda mais o comportamento das moças, como aponta Simone de Beauvoir: “[...] a puberdade transforma o corpo da jovem. Ela se torna mais frágil do que antes: os órgãos são vulneráveis, seu

funcionamento delicado; insólitos e incômodos, os seios são um fardo [...] a força muscular, a resistência, a agilidade da mulher tornam-se inferiores às do homem”. (BEAUVOIR, 2009, p. 319). De acordo com a filósofa,

uma vez púbere, o futuro não somente se aproxima, instala-se em seu corpo, torna-se a realidade mais concreta. [...] enquanto o adolescente se encaminha ativamente para a idade adulta, a jovem aguarda o início desse período novo, imprevisível, cuja trama já se acha traçada e para o qual o tempo a arrasta (Id., p. 318).

A mulher passará a puberdade inteira na expectativa de se casar. Conforme Simone de Beauvoir, “de uma maneira mais ou menos velada, sua juventude consome-se na espera. Ela aguarda o Homem” (BEAUVOIR, 2009, p. 318). O matrimônio foi, durante muitos séculos, praticamente a única opção para as mulheres – a outra hipótese era ir para um convento. A escritora francesa esclarece que “O casamento não é apenas uma carreira honrosa e menos cansativa do que muitas outras: só ele permite à mulher atingir a sua integral dignidade social e realizar-se sexualmente como amante e mãe” (Id., p.318). A filósofa afirma ainda que:

[...] admite-se unanimemente que a conquista de um marido – ou, em certos casos, de um protetor –, é para ela o mais importante dos empreendimentos. No homem encarna-se a seus olhos o *Outro*, como este para o homem se encarna nela; mas esse *Outro* apresenta-se a ele como essencial e ela se apreende perante ele como o *inessencial* (Ibid., p.318-319, grifos meus).

Outro ponto importante destacado por Beauvoir é a maneira como as jovens são ensinadas a adotar um papel passivo nas relações amorosas, que, aliás, se aplica até hoje: “Se desejam esboçar uma amizade, um namoro, devem evitar cuidadosamente parecer tomar a iniciativa” (BEAUVOIR, 2009, p. 324). Para a escritora,

é uma condição penosa saber-se passiva e dependente na idade da esperança e da ambição, na idade em que se exalta a vontade de viver e de conseguir um lugar na Terra; é nessa idade conquistadora que a mulher aprende que nenhuma conquista lhe é permitida, que deve renegar-se, que seu futuro depende do bel-prazer dos homens (Ibid., p. 346).

Em *Um crime delicado*, Inês é a principal personagem feminina. Sobre a jovem, o narrador-protagonista Antônio Martins constrói duas imagens: a da moça manca, frágil, indefesa, doce e a da modelo sensual, retratada seminua no quadro *A modelo*, pintado por seu tutor, Vitório Brancatti. Segundo Norman Friedman (2002), o narrador-protagonista “[...] encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções” (FRIEDMAN, 2002, p. 177). Assim, esclarece,

[...] a escolha de um ponto de vista ao se escrever ficção é, no mínimo, tão crucial quanto a escolha da forma do verso ao se compor um poema [...]. A questão da eficácia, portanto, diz respeito à adequação de uma dada técnica para se conseguir certos tipos de efeitos, pois cada tipo de estória requer o estabelecimento de um tipo particular de ilusão que a sustente (Id., p. 180).

Logo na primeira página do romance, que chama de “peça processual”, Antônio Martins começa a construir a primeira imagem de Inês, cuja análise do léxico, como Pageaux (2011) explica, é fundamental:

É preciso esclarecer que, na primeira vez em que a vi, ela estava sentada à mesa no Café e eu não podia observá-la de corpo inteiro, embora concluisse, por seu *rosto de traços finos e delicados* – e pelos *seios pouco salientes*, assim à primeira vista, dentro de uma blusa graciosa –, que era uma mulher *magra*, com o corpo bem-proporcionado. Mas foi principalmente o rosto que me atraiu, os cabelos claros, encaracolados, o que me fez pensar [...] numa *princesa russa* (SANT’ANNA, 1997, p. 9, grifos meus).

Depois do furtivo encontro no Café e Bar Lamas, Martins segue com sua vida, até que um dia Inês tropeça na escada no metrô e cai justamente em cima do crítico teatral. O que se percebe é que quase tudo o que ocorre entre os dois nesse episódio é fruto das deduções do narrador, que partem, muito provavelmente, das impressões que ele já havia estabelecido na primeira vez em que a viu. Isto fica claro quando o crítico diz: “Enquanto algumas pessoas solícitas queriam saber dela se havia se machucado, a jovem mulher agarrou com força o meu braço, sinal que *interpretei* como um *pedido* para que eu a *protegesse*” (SANT’ANNA, 1997, p. 12-13, grifos meus). Em outra passagem, afirma: “Entendi que o que verdadeiramente a *devia* incomodar não era o susto, o medo, ou alguma consequência da queda que

acabara de sofrer, mas a curiosidade que despertava” (Id., p. 13, grifo meu). O uso do verbo “devia”, no pretérito imperfeito do indicativo, demonstra que ele simplesmente supôs que o que perturbava Inês era a atenção das pessoas em volta, sem que, de fato, ela tivesse expressado algo nesse sentido.

Ainda no evento ocorrido na escada do metrô, a jovem afirma que gostaria de voltar para casa, o que Martins interpreta, mais uma vez, como uma solicitação de ajuda: “Considerarei aquilo como um *pedido* para que eu a acompanhasse e ofereci-lhe *ostensivamente* o braço [...]. *Cuidadosamente*, a fiz pisar na escada rolante, passo a passo comigo. *Notei* nela uma certa *apreensão*, sobretudo no momento de saltar para a calçada” (SANT’ANNA, 1997, p. 13, grifos meus). Após acompanhar a moça até a rua, observa:

Uma vez em segurança, ela sorriu, baixando os olhos *timidamente* [...]. Seus dentes eram muito *brancos e pequenos*, como os de uma *criança*, impressão esta que os cabelos úmidos, de quem saíra havia pouco do banho, realçavam. Inadvertidamente, eu continuava ali parado diante dela, fixando seu rosto de uma beleza singular. Parecia-me já tê-la visto antes. Mas foi só quando ela levantou os olhos – talvez porque não houvesse, desta vez, o jogo de espelhos, [...], além de os seus cabelos, com a umidade, terem perdido os cachos e se tornado menos claros – que a reconheci. Reconheci-a como a moça que me impressionara no Café [...] (Id., p. 13-14, grifos meus).

Ambos estabelecem um certo tipo de amizade a partir daí, até que Inês o convida para a mostra *Os Divergentes*. Quando descobre que a jovem havia posado seminua para o quadro *A modelo*, pintado por Vitório Brancatti, Antônio Martins sofre um choque e passa a viver um conflito interior, porque sua atração pela moça se dá justamente por sua discrição, delicadeza, por sua vulnerabilidade, principalmente pelo fato de ela ser manca, mesmo que, em alguma medida, ele também deseje aquela imagem da tela. Sua agitação é tamanha que o crítico teatral tenta atribuir a culpa daquela sensualidade e vulgaridade da modelo ao pintor, não a Inês:

[...] como se só assim, fixada num quadro, ela adquirisse uma existência concreta, com sua perna defeituosa, seu seio e seu sexo; [...] seu ar distraído e indolente enquanto se vestia ou se 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 [...] (SANT'ANNA, 1997, p. 56).

De acordo com John Berger (1972), “a presença de uma mulher exprime a sua atitude para consigo própria e define o que se lhe pode ou não fazer. A sua aparência manifesta-se nos gestos, na voz, nas opiniões, nas expressões, na roupa que usa, no ambiente que escolhe, no gosto [...]”. (BERGER, 1972, p. 50). Segundo o crítico, “no momento em que pela primeira vez a nudez se entrevê, surge um elemento de banalidade (...). Até esse momento, o outro era mais ou menos misterioso. A etiqueta do recato não é meramente puritana, ou sentimental: é razoável reconhecer uma perda de mistério” (Id., p. 63). Ora, se a postura de uma mulher condiciona a sua existência, uma vez que não é permitido que Inês Brancatti se expresse e sua aparência é definida por um ponto de vista estritamente masculino, ela, então, não existe como pessoa, mas apenas como imagem desse narrador-protagonista.

Depois da ida à mostra, passados outros eventos, Antônio Martins recebe um convite de Inês para um chá em sua casa, a fim de saber a opinião do crítico sobre a obra de Vitório Brancatti. Antes desiludido em relação a modelo, o narrador se desarma ao encontrá-la. Assim ele descreve a jovem naquela tarde:

Rescendendo a um *discreto* perfume, talvez o da cartinha, e sem usar cosméticos no rosto além de um pouco de ruge, ou outro adorno que não pequenos brincos dourados, trajava-se de uma *sóbria elegância* caseira, com um vestido bonito mas simples, próprio para o outono, com mangas até os cotovelos, abotoado de cima a baixo e comprido o suficiente para não ostentar, mas sem esconder, sua *peculiaridade física*. Uma elegância que se revelava, também, no modo como estendeu a mão para que eu a cumprimentasse, sem a familiaridade fácil do beijo no rosto, porém mostrando-se *calorosa* a ponto de dar-me o braço para entrarmos no apartamento, não importa se isso ajudava a *disfarçar* a *incerteza* dos seus passos [...] Era uma figura *comovente* vista assim de costas e coxeando, até desaparecer no interior da cozinha (SANT'ANNA, 1997, p. 93-95, grifos meus).

Nesta mesma ocasião, ocorre o suposto estupro, que Martins descreve de maneira quase poética:

Depois que a amparei, Inês agarrou-se a mim, sinal de que recuperara, ao menos em parte, os sentidos, se é que os perdera verdadeiramente. [...] como se a modelo e personagem da pintura que eu vira na exposição houvesse saltado da obra para estar em meus braços [...] fazendo de nós imagens de um quadro em movimento [...]. Não houve gritos ou gestos para repelir-me [...]. Junto com seus gemidos, ela me arranhava nos braços e no peito [...], o que fez com que eu a penetrasse até o fundo do seu corpo [...], revelando ao homem que eu era, já em seus cinquenta anos, como nunca fora desvendado por ele [...] o feminino em sua plenitude (SANT'ANNA, 1997, p. 102-105).

Durante todo o romance, o narrador-protagonista destaca as qualidades de Inês, enfatizando sempre suas características ditas mais femininas – recato, elegância, delicadeza, beleza –, que é o que realmente o atrai. São atributos apreciados por um homem manifestadamente machista e conservador.

Além de Inês, Martins se envolve com outras três mulheres na trama. Deste modo, explica: “[...] possuo algumas amigas que podem tornar-se amantes ocasionais – uma tarde, uma noite, um fim de semana –, sem nenhum laço a não ser do afeto, tanto mais sincero quanto mais livre [...]” (SANT'ANNA, 2011, p. 11). Noutro ponto do romance, o crítico esclarece:

Ora, exerço uma atividade intelectual, já passei dos cinquenta anos, e mantenho relações sexuais esporádicas e com amigas bem conhecidas, que me deixam seguro. E se tive aquela paixão e desejo fulminantes por Inês foi por razões muito especiais, ao mesmo tempo claras e obscuras. Em suma, tinha e tenho um monte de particularidades que faziam e fazem com que minha libido só se despertasse ou desperte em circunstâncias favoráveis, às vezes brotando da própria linguagem [...] (Id., p. 71).

A primeira mulher com que o crítico teatral se relaciona, Maria Clara, é uma dessas amigas, eventual amante, que Martins descreve da seguinte forma:

Maria Clara era [...] uma mulher generosa, vivendo os seus quarenta anos, sem permitir que suas cicatrizes a tornassem amarga. Pelo contrário, aceitava com alegria cada quinhão que recebia da vida, incluindo-se aí [...] o amor, que ela era capaz de dar com um carinho descompromissado de amiga, no qual se revelava um meigo

e encantador cinismo. A par disso, era uma mulher inteligente, ex-jornalista, apta a conversar com argúcia e mordacidade sobre um espetáculo teatral (SANT'ANNA, 1997, p. 62-63).

Depois de uma tentativa frustrada de convidar a amiga para uma ida ao teatro, Antônio Martins resolve chamar outra parceira, Maria Luísa II. De acordo com o crítico,

uma professora universitária, que às vezes me convidava para sair, ou à sua casa, e sempre se mostrava receptiva a eventuais convites meus. Era também uma mulher madura, bonita a seu modo, talvez um tanto séria, demonstrando uma admiração respeitosa por minha atividade profissional, o que, reconheço, não me desagradava. E não será a seriedade uma característica provida de encantos e até excitante, quando uma mulher, em determinadas situações, deve despir-se dela? (SANT'ANNA, 1997, p. 63-64).

Deste modo, é possível perceber que Maria Luísa II e Maria Clara têm virtudes que as habilitam a serem amigas e amantes ocasionais de Antônio Martins: certa beleza, inteligência, discrição; porém faltam a elas os elementos que mais atraem o crítico, isto é, dependência, fragilidade e juventude.

Já Maria Luísa I é uma jovem atriz com quem Martins tem um encontro, no qual a exhibe como uma espécie de troféu para provocar ciúmes em Inês. No entanto, a noite acaba em uma fracassada tentativa de relação sexual, uma vez que ele se intimida com a dita falta de pudor da moça. Assim o crítico a descreve: “[...] *Maria Luísa era tudo o que Inês não era*: uma mulher alta, morena, com seios empinados e pernas compridas, bem torneadas, o corpo todo saudável de quem frequentava academias de ginástica” (SANT'ANNA, 2011, p. 65, grifo meu).

A respeito da caracterização da atriz, o crítico pontua detalhes sobre sua forma de se vestir, de se comportar, de seduzir, que parecem desqualificá-la e encaixá-la no papel de uma mulher vulgar, que se porta de uma maneira que não deveria. Ele diz: “[...] à exuberância daquela jovem mais alta do que eu, usando um vestido mínimo que expunha suas coxas e mal escondia os bicos dos seios em seu decote folgado, tudo isso exibido com a maior desenvoltura” (SANT'ANNA, 1997, p. 68). E continua:

[...] respondi que as pessoas criavam muitas fantasias sobre os críticos.

– E sobre as atrizes, não? – Ela deu uma risada.

– Mas é claro – eu disse, observando suas pernas, que, enquanto ela trabalhava com os pedais do carro, descobriam-se a um ponto realmente *obsceno* (Id., p. 68, grifo meu).

Mesmo imaginando que não conseguiria dormir com Maria Luísa, o narrador de *Um crime delicado* assume que a investida foi fruto de “puro orgulho masculino, evidentemente, no que me igualava aos homens mais brutos e rasteiros. Medo de que ela saísse dali dizendo que eu não era de nada” (SANT’ANNA, 1997, p. 73). Esse tipo de pensamento, isto é, de que uma falha no ato sexual é sinônimo de humilhação, é bastante comum entre os homens. E é, naturalmente, uma noção instaurada no imaginário de ambos os gêneros pela sociedade patriarcal ao longo dos séculos: o homem precisa ser viril o tempo todo, pois, como explica Simone de Beauvoir, “o falo assume tão grande valor porque simboliza uma soberania em outros campos” (BEAUVOIR, 2009, p. 67-68). Sobre a saída frustrada, conta Martins:

[...] poupei-me de tirar a roupa para me debruçar sobre a moça, num rompante inútil. Pois, ao fazê-lo, já conhecia muito bem, tanto em meu corpo como em meu espírito analítico, que, sendo a ereção um comando irracional do cérebro a um feixe de vasos sanguíneos e nervos, Maria Luísa era para mim inexpugnável: não havia nela, em sua perfeição – despida dos véus do pecado ou qualquer outro figurino ou adereço –, nenhuma brecha por onde eu pudesse penetrar (Id., p. 73-74).

Ainda sobre o episódio fracassado do encontro com a jovem atriz, é curioso notar que, no fim, Martins culpa a sensualidade e o despuddor da mulher por seu desempenho malogrado: “eu pretendia ainda, quase desesperadamente, sugerir a quem quer que fosse, incluindo Maria Luísa, que minha lamentável falha se devera à *ausência dos véus do pecado e das proibições*, quando a atriz se dispusera a entregar-se a mim tão *ostensiva e agressivamente* [...]” (SANT’ANNA, 1997, p. 75, grifos meus). Como explica Simone de Beauvoir (2009), “os homens não gostam de mulher masculinizada, nem de mulher culta, nem de mulher que sabe o que quer: ousadia demais, cultura, inteligência, personalidade, os assustam” (BEAUVOIR, 2009, p. 324).

Em suma, as quatro mulheres representam diferentes imagens construídas a partir do ponto de vista masculino do narrador em primeira pessoa de *Um crime delicado*. As três mulheres com quem Antônio Martins se relaciona além de Inês, com menos destaque na narrativa, não lhe instigam a mesma paixão que a jovem manca. Representadas como fortes e independentes por meio da mesma perspectiva masculina, que, por vezes, demonstra uma visão estereotipada e machista das mulheres, fica claro que o fetiche do crítico é despertado justamente pela ideia de uma suposta dependência física, emocional e afetiva da modelo.

Antônio Martins reproduz uma série de pensamentos e comportamentos machistas no modo de ver, descrever e tratar Inês, além das mulheres com quem se relaciona eventualmente, embora fique bem claro que elas estão longe do padrão feminino de alguém com quem ele desejasse realmente ter um relacionamento mais sério.

Assim, entende-se que Inês seria o tipo de mulher considerado ideal pela sociedade patriarcal, com a qual Martins se identifica: discreta, meiga, submissa, delicada, bem feminina, por assim dizer; além disso, ela corresponderia a certo padrão de beleza tido como perfeito: magra, loira, rosto de traços finos e delicados, que a fazem parecer uma princesa.

Já Maria Luísa II e Maria Clara, as amigas e amantes ocasionais de Antônio Martins, transitariam entre esse modelo de mulher ideal e o tipo de mulher que a sociedade patriarcal rejeita. Ainda que sejam independentes, com uma vida sexual ativa, elas não seriam consideradas mulheres vulgares; o crítico entende que elas não se expõem como Maria Luísa I, a jovem atriz sedutora, que seria tudo o que a sociedade patriarcal despreza, muitas vezes, veladamente: é uma mulher livre, impetuosa, vaidosa, que tem desejos sexuais e não se priva em realizá-los; usa roupas curtas sem se preocupar com que os outros vão pensar; enfim, é despida dos fetiches conservadores que atraem o narrador-protagonista do romance de Sérgio Sant'Anna.

Enfim, *Um crime delicado*, publicado em 1997, ou seja, há quase 25 anos, ainda é capaz de ilustrar diversos estereótipos criados sobre as mulheres que até este momento não foram totalmente abandonados. E Antônio Martins, por meio de sua autoridade como único narrador do romance, expõe a maneira como as mulheres podem ser representadas de formas bastante problemáticas a partir de um ponto de vista masculino.

Referências

- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. Edição Kindle.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Tradução de Ana Maria Alves. São Paulo: Martins Fontes, 1972.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção – O desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n.53, p.166-182, mar./maio 2002.
- LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado*: história da opressão das mulheres pelos homens. Tradução de Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019. Edição Kindle.
- PAGEAUX, Daniel-Henri. Elementos para uma teoria literária: imagologia, imaginário, polissistema. In: PAGEAUX, Daniel-Henri. Tradução de Kátia A. F. de Camargo. MARINHO, Marcelo; SILVA, Denise Almeida; UMBACH, Rosani Ketzer (Org.). *Musas na encruzilhada*: Ensaios de Literatura Comparada. Frederico Westphalen (RS) / São Paulo / Santa Maria (RS): EdURI/Hucitec/EdUFSM, 2011. p. 109-127.
- SANT'ANNA, Sérgio. *Um crime delicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Ecologia e Poesia: a ecoespiritualidade e a teia da vida na obra adeliana

Marta Botelho Lira (UTFPR)¹

Introdução

A ecocrítica é considerada um estudo recente, conforme os apontamentos de Terry Grifford orientam, os pressupostos dele traduzido pela professora Izabel Brandão, no ensaio *Ecocrítica na Mira da Crítica Atual* (2009), tem como seu marco inicial o primeiro encontro da ASLE ou Association for the Study of Literature and Environment, ocorrida no ano de 1995, na universidade de Fort Collins, localizada no estado do Colorado.

A partir desse marcado, compreendeu-se que a ecocrítica apresenta-se como uma recente proposta para a realização de pesquisas de movimentos culturais; no entanto, há nela lacunas ainda a serem analisadas. Isto é, permite-se, da parte dos seus pesquisadores, realizarem diversas discussões e temáticas que podem ser atreladas a essa ciência, por exemplo, estudos sobre ecoespiritualidade, a natureza, a vida urbana, dentre outros. Todos recentes ainda e estão se consolidando no âmbito científico.

Diante desse cenário, a escolha de um poema de Adélia Prado promove o despertar para a reflexão sobre a importância de vivermos de modo responsável com o Planeta, como, por exemplo, o texto: “Bucólica nostálgica”.

Essa ideia se assemelha aos princípios da teoria da complexidade dos sistemas de Fritjof Capra (2006), discussão teórica que esclarece sobre a vida está regida em uma teia, isto é, tudo liga-se de forma sistêmica, holística. Em suma, quando o eu lírico apresenta

1. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da UTFPR; graduada pelo Curso de Letras - Língua e Literatura Portuguesa da UFAM. Executou a pesquisa intitulada “O sagrado na vida cotidiana em A duração do dia, de Adélia Prado” (2017-2018) no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica, sendo bolsista do CNPq. Membro do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literatura de Língua Portuguesa (GEPELIP), do Grupo de Estudos de Literatura no Amazonas (GELITs) e do Grupo de Estudos Eco-críticos (GECO).

a situação de um macaco enjaulado ou a exploração predatória no poema “Imagem e semelhança”, no livro *A duração do dia* (2011), de Adélia Prado.

A partir de tal relação, pergunta-se: como se pode relacionar discussões ecocríticas com a poesia adeliana? A resposta para esse questionamento parte do objetivo de apresentarmos o modo como Adélia Prado, na obra *Bagagem* (2006) trata, de forma poética, a ecologia.

Como pressupostos metodológicos, a análise ecocrítica ocorre da seguinte maneira: o poema escolhido da autora mineira é “Bucólica Nostálgica”, em que é relido por meio da teoria de Boff (2015), de Capra (2006) e Paz (2012), destacando o conceito de ecoespiritualidade, de Boff (2015).

A fundamentação teórica é respaldada, principalmente, na ideia sobre a teia da vida, de Fritjof Capra, discutida em *A teia da vida* (2006); discussão reiterada pelo pensamento de Leonardo Boff, em *Ecologia: grito da Terra, grito dos pobres* (2015) em que esse último autor define a ecologia como um estado de consciência humana e caracterizada por benevolência, compaixão, solidariedade, respeito e cuidado para com a natureza.

Esses aspectos podem ser observados em Octávio Paz, *O arco e a Lira* (2012), em Greg Garrard, *Ecocrítica* (2006) a respeito da correspondência entre a poesia e a ecologia, porque em ambas estão implicados o ser e o estar do homem no mundo.

Ainda observamos em Giorgio Agamben, em “*O que é o contemporâneo?*” e *outros ensaios* (2009), a definição do ser contemporâneo como “aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62).

Em outras palavras, compreendemos em nossa interpretação que nas obras adelianas é possível uma releitura de uma perspectiva ecocrítica, em que é perceptível compreender as relações ecológicas.

A poesia e a ecocrítica: a ecoespiritualidade e a teia da vida no contemporâneo

O poeta – contemporâneo – deve manter fixo o olhar no seu tempo. Mas o que vê o seu tempo, o sorriso demente do seu século? Neste ponto gostaria de lhes propor uma segunda definição da contemporaneidade: contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são para quem deles experimentam contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente

(AGAMBEN, 2009, pp. 62-63).

Abrimos esta seção a partir das palavras do livro de Giorgio Agamben cujo título é: *O que é o contemporâneo? E outros ensaios* (2009). A partir do trecho citado podemos compreender que o contemporâneo percebe as mazelas, os fenômenos da cotidianidade, e não os traz valor de juízo desse cenário, como, por exemplo: bom ou ruim, gostar ou odiar. Enfim, ele observa e evidencia. Em suma, essa perspectiva conduz-nos ao observar e analisar o tempo presente, em especial, as dificuldades da vida. Sendo assim, a autora mineira, ao escrever sua poesia, não atribui valor a ela, como questões como certo ou errado, bom ou ruim; apenas considera arte, poesia. Ela transforma os comportamentos humanos, sociais, assuntos banais em poesia, por isso para alguns críticos ela é conhecida como autora do cotidiano.

A poesia transforma as ações humanas por ela poder ser interpretada, relida em diversas temáticas. Conforme Paz, em *O arco e a Lira* (2012), “o poeta faz algo mais que dizer a verdade; ele cria realidades possuidoras de uma verdade: as da sua existência.” (PAZ, 2012, p 113), Nesse aspecto, o poeta ele pode trazer o leitor para consciência por meio da poesia construída por ele em que há outras leituras, realidades, isto é, o poema pode ser ressignificado, pois a linguagem é simbólica, “porque consiste em representar um elemento da realidade por outro, como ocorre com as metáforas” (PAZ, 2012, p. 42).

Isso pode ser visto na obra adelianna. Ela é relida por meio de temáticas do cotidiano, do sagrado, da ecocrítica ou do feminismo.

Conforme Citelli (2009), os poemas adelianos tornam-se universais, por terem possibilidades de interpretações por meio dessas temáticas. Assim como Bessa (2008) afirma sobre a autora tornar assuntos banais em poesia, percebemos que isso é possível, pois o poeta se utiliza da linguagem para criar a poesia, constituída da imagem poética.

Dentre essas temáticas, destaca-se a ecocrítica para este artigo. Para isso, é preciso compreender o conceito de ecocrítica, que conforme Garrard (2006), é o “estudo da relação entre o humano e o não-humano, ao longo de toda a história cultural humana e acarretando uma análise crítica do próprio termo ‘humano’” (GARRARD, 2006, p. 16). Em outros termos, ele relaciona temáticas ecológicas à literatura, contudo Garrard (2006) ressalta que um ecocrítico não é um ecologista, por isso não pode interferir em problemas ecológicos, por serem problemas científicos, não são objetos de análises culturais. Os ecocríticos usam de discussões ecológicas, sociais, culturais para interpretação da literatura, por isso para a tecitura do texto trouxe determinados autores que tratam sobre a temática da Ecologia.

Corroborando com a discussão, Leonardo Boff, em *Ecologia: grito da Terra, grito dos pobres* (2015), evidencia as consequências da relação do ser humano com a Terra.

Grita a humanidade inteira ao dar-se conta de que pode ser exterminada da face da terra por dois tipos de bombas: pela bomba das armas químicas, biológicas e nucleares e pela bomba ecológica representada pela bomba global, que não acaba e aumenta ano após ano (BOFF, 2015, p. 7).

Grita a mãe terra contra qual está se levando uma guerra total: no solo, no subsolo, no ar, nos oceanos, em todas as frentes, guerra da qual não temos qualquer chance de ganhar, pois nós precisamos da Terra, mas ela não precisa de nós (BOFF, 2015, pp. 7-8).

Essa relação é vista por Boff (2015), do ponto de vista de geólogos, como uma nova era, chamada Antropoceno e marcada pela agressão do ser humano nos sistemas de vida. Isto é, defende-se que desde anos 90 as espécies estão desaparecendo por dia. Atualmente essa perda ocorre por cada hora, um dos responsáveis por isso, segundo o Biólogo Edward O. Wilson é a erosão da biodiversidade. Ela dizima entre 27 e 100 mil espécies por ano. Com essa situação preocupante, governantes, autoridades, instituições criaram agendas ecológicas, como, por exemplo, o Clube de Roma, em 1972, onde ocorreu o que

se denominou Relatório de Roma, para construir-se uma consciência humana a respeito dessa problemática.

A partir desse comportamento humano, o autor levanta como discussão novos paradigmas acerca da relação natureza e humanidade, ou seja: uma ideologia integradora e relacionada à ecologia. Apresenta-se ainda ideias de outros autores, pesquisadores, ecologistas. Dentre eles, destaca-se Ernst Hackel.

Conforme Boff (2015), o primeiro formulador dos estudos ecológicos apresenta a ecologia, como “estudo do inter-retro-relacionamento de todos os sistemas vivos e não vivos entre si e com seu meio ambiente” (BOFF, 2015, p. 18). Volta-se para a relação de todos os elementos da Terra. Nessa perspectiva, um ser vivo, quando analisado, pode ser visto como parte de um sistema, não de forma isolada, vista como “um saber das relações, interconexões, interdependências e intercâmbio de tudo com tudo em todos os pontos e em todos os momentos” (BOFF, 2015, p. 19). Em outros termos, compreendemos que a ecologia é como um grande sistema homeostático, um sistema equilibrado.

Ela é vista por Boff (2015) como uma nova maneira de se relacionar com a Terra, com a natureza, com o futuro da humanidade. O autor destaca dentro dos estudos ecológicos a ecoespiritualidade.

Nas palavras de Leonardo Boff (2015):

Ecoespiritualidade é vivência da simplicidade, a mais humana de todas as virtudes, porque deve estar presente em todas as demais. A simplicidade é que garantirá a sustentabilidade de nosso planeta, rico de infindáveis energias e recursos, mas também sempre limitado. A simplicidade exige uma atitude de anticultura e de antissistema. A cultura e o sistema dominantes são consumistas e esbanjadores. A simplicidade nos desperta a viver consoante nossas necessidades básicas. Se todos perseguissem esse preceito, a Terra seria suficiente para todos, com generosidade e até com discreta abundância. A simplicidade sempre foi criadora de excelência espiritual de grande liberdade interior (BOFF, 2015, p. 400).

Em suma, apreendemos que está relacionada à fé, haja vista que, para Boff (2015), a “ecoespiritualmente a fé nos faz entender que nosso trabalho de cuidado e preservação de nosso belo planeta é incorporado ao trabalho do Criador, que em cada momento sustenta e mantém no Ser todos os seres” (BOFF, 2015, p. 403). Assim sendo, permite-se que o ser humano acredite no futuro bom, mesmo com todas as

ameaças, como, por exemplo, sentir a Terra, parte dela, amá-la, respeitar a sociedade e a natureza, independente da contextualização.

O pensamento holístico também está presente em *A teia da vida* (2006), do ecologista e físico Fritjof Capra. O autor busca um novo olhar que gere novas atitudes e comportamentos diante do mundo. Ele esclarece que em uma visão ecológica dos fenômenos que ocorrem na Terra, tem-se como objetivo mostrar a interligação dos elementos do nosso planeta, ou seja, em que um interfere no outro. Capra (2006) apresenta e discute neste livro a teoria sistêmica, em que tudo integra um sistema e está inter-relacionado. Por esta perspectiva, defende que os problemas ocorridos são também sistemas, não devem ser estudados de forma isolados. Para se estudar os fenômenos da Terra, não se deve isolá-los por estarem dentro de um contexto. Tudo está relacionado.

Com efeito, é proposta por Capra (2006) uma nova visão do mundo: holística, em que tudo é integrado. Ela busca compreender o todo e a função de cada parte, as partes interdependentes. A ecologia apresenta e busca entender como tal objeto está inserido no ambiente natural e cultural. Significa ser algo mais abrangente que o pensamento holístico; afinal, ela se utiliza das ideias da holística para compreender e explicar o mundo.

Para Capra (2006), o termo ecologia surge na década de 70 pelo filósofo Arnes Naess. Ele diferencia dois tipos de ecologia: rasa e profunda. Na primeira, o ser humano é visto acima do ambiente inserido, por isso a relação entre os dois é de hierarquia em que o homem se sente superior e por isso pode ser ter um caráter predatório.

Na segunda, o ser humano e a natureza fazem parte de um todo, “em última análise, a percepção da ecologia profunda é a percepção espiritual ou religiosa” (CAPRA, 2006, p.26). A partir dessa premissa, converge-se para a compreensão da ecologia profunda quando:

[...] faz perguntas profundas a respeito dos próprios fundamentos da nossa visão de mundo e do nosso modo de vida modernos, científicos, industriais, orientados para o crescimento e materialistas. Ela questiona todo esse paradigma com base numa perspectiva ecológica: a partir da perspectiva de nossos relacionamentos uns com os outros, com as gerações futuras e com a teia da vida da qual somos parte (CAPRA, 2006, p. 26).

Esse pensamento integral do homem com a natureza é essencial para que não haja tantas ações predatórias da sociedade contra

a natureza, pois ambos fazem parte de um sistema e nenhum está acima do outro.

Paradigmas como: humanidade e natureza interligadas, geram novos pensamentos que produzem novos valores, que são características centrais e definidoras fundamentais à ecologia, pois, eles vão determinar a forma de pensar e agir. Logo, o velho paradigma se baseia em valores antropocêntricos, ou seja, o homem superior à natureza; enquanto o novo, relacionado à ecologia profunda, baseia-se nos valores geocêntricos em que todos os seres vivos estão interligados.

A ideia de sistema gerou o que se denomina Teia da vida, nomenclatura criada em razão de a vida consistir em redes dentro de redes, consolidando a teoria da ecologia. Isto é, tratar o local em que moramos como parte integrante dos seres vivos, pois a natureza busca viver em equilíbrio. Quando tomamos conhecimento das comunidades ecológicas, dos fenômenos ocorridos na Terra, nos tornamos pessoas mais responsáveis e passamos a querer viver de acordo com modelos educacionais e econômicos ecologicamente sustentáveis.

Ecocrítica: a leitura ecológica em Adélia Prado

No poema de Adélia Prado, o campo, a vida rural é muito recorrente, como pode ser visto no poema a seguir:

Bucólica Nostálgica

Ao entardecer no mato, a casa entre
bananeiras, pés de manjerição e cravo-santo,
aparece dourada. Dentro dela, agachados,
na porta da rua, sentados no fogão, ou aí mesmo,
rápidos como se fossem ao Êxodo, comem
feijão com arroz, taioba, ora-pro-nóbis,
muitas vezes abóbora.
Depois café na canequinha e pito.
O que um homem precisa para falar,
Entre enxada e sono: Louvado seja Deus!

(PRADO, 2006, p. 42)

O poema traz como primeiros versos um hipérbato: “Ao entardecer no mato, a casa entre/ bananeiras, pés de manjerição e cravo-santos, / aparece dourada.” (PRADO, 2006, p. 42), conforme D’Onofrio (2000), o hipérbato é uma figura que constitui a ordem inversa

de uma oração, como acontece no poema. O eu lírico inicia suas sentenças dando ênfase aos advérbios: “ao entardecer no mato”, “dentro dela”, que dão ideia de tempo e lugar. Em outras palavras, ao construir a imagem poética, ele situa o leitor do local e o momento vivido por ele. Além disso, o texto é construído por uma metonímia sobre trabalho e descanso: “O que um homem precisa para falar, / Entre enxada e sono:” (PRADO, 2006, p. 42). Assim, constrói-se uma imagem poética por meio desses elementos.

Corroborando com a discussão, Paz (2012) defende que a imagem é “toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que juntas compõem um poema” (PAZ, 2012, p. 104), formada por figuras de linguagem com o objetivo de conservar a diversidade de significados mantendo a sintaxe e a morfologia, além disso, “cada imagem – poema feito de imagens – contém muitos significados opostos ou díspares” (PAZ, 2012, 104).

Considerando essa premissa, interpretamos que, a partir de uma leitura atenta do poema, podemos atribuir mais de um significado a ele, contudo mantendo a concepção bucólica, em que “a imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece. A imagem admite e exalta todos os valores das palavras, sem excluir os significados primários e secundários” (PAZ, 2012, p. 113). Assim, há o homem no campo, contudo há variações semânticas, devido ao valor de significado atribuído ao poema.

Dito isto, a imagem principal construída é a do ser humano no campo, em que se encontra no momento de reflexão, como também, devido a palavra “Êxodo”, constrói-se a imagem de um Moisés contemporâneo que descansa e contempla a natureza, após a renovação da aliança com Deus e ao sair do Egito, onde era escravizado, de acordo com excerto da Bíblia: “Os egípcios escravizaram, pois, os filhos de Israel com brutalidade e amarraram-lhes a vida por meio de uma dura servidão, com a fabricação de argamassa e de tijolos, com trabalhos no campo e com todo o tipo de servidão que brutalmente lhes impunham” (1,13)

A terra prometida por Deus a esse Moisés contemporâneo é o meio rural. Conforme o trecho na Bíblia: “O Senhor falou a Moisés: Deixa esse lugar, tu e o povo que fizeste subir da terra do Egito, e sobe para terra que prometi com juramento, a Abraão, a Isaac e a Jacó” (Ex, 33, 1-2), essa terra prometida por Deus há fatura como no campo do poema: “Sobe para a terra que mana leite e mel” (Ex, 33,3). A

vida campestre é a vida prometida por Deus, em que o homem trabalha e não se torna escravo, como é na sua terra antiga. Nesse contexto, podemos afirmar que o Egito desse Moisés, isto é, onde ele viveu como escravo, é a vida urbana, pois interpretamos que o eu lírico se entrega para esse momento, vive, saboreia o alimento, sente em sua totalidade seus sentimentos, agradece a Deus por tudo isso. Logo, entendemos que esse comportamento da beleza da vida não é vivido pelo homem do cotidiano da cidade, conforme Agnes Heller em *O cotidiano e a história* (2000):

O fato de que todas as suas capacidades se coloquem em funcionamento determina também, naturalmente, que nenhuma delas possa realizar-se nem de longe em toda sua intensidade. O homem da cotidianidade é atuante e fruidor, ativo e receptivo, mas não tem tempo nem possibilidade de se absorver inteiramente em nenhum desses aspectos; por isso, não pode aguçá-los em toda sua intensidade (HELLER, 2000, p. 18).

Essa vida simples corresponde ao que Boff (2015) defende sobre uma vivência simples, pois, é a partir disso que se é garantido uma vida mais sustentável, em que o ser humano se baseia em suas necessidades, uma vida de cooperação nas atividades e em todos os momentos, visto que é uma lei que rege o universo. Nas palavras do autor, na natureza, “tudo aproveita e nada se descarta. O encantamento pela natureza nos abre para nossa missão específica no universo, de sermos os sacerdotes da celebração e da ação de graças pela grandeza, majestade, racionalidade e beleza do cosmos e de tudo que ele contém” (BOFF, 2015, p. 401).

A relação com a natureza mostra ser de forma respeitosa, haja vista que o humano usufrui de forma responsável e vive de maneira simples. Nessa perspectiva, o eu lírico descreve um homem que trabalha e mora em um ambiente no campo, ao entardecer, e depois do café contempla a natureza e tudo o que é destinado a ele, agradece a Deus, por isso: “O que o homem precisa para falar, / Entre enxada e sono: Louvado seja Deus!” (PRADO, 2006, p. 42).

Ademais, o título do poema faz referência ao campo, nesse contexto, o eu lírico sente saudade do seu local de origem. No dicionário Mini Aurélio (2010), nostálgico é aquele que sente nostalgia. Significa saudade (em geral) ou saudade da pátria. Com efeito, nos é revelado por meio do título como algo vivido em um ambiente campestre

e dele sentimos falta. Isso é ratificado ao decorrer do poema: “Ao entardecer no mato, a casa entre/ Bananeiras, pés de manjerição e cravo-santo” (PRADO, 2006, p. 42).

No poema, a vida no campo é referente a literatura pastoral, conforme Greg Garard (2006). Dentre essas literaturas, há a pastoral clássica, em que a temática é voltada para o campo, a cidade é vista como impura, no meio rural há fartura e a qualidade de vida é melhor comparada à vida urbana. Essa perspectiva é apresentada no poema “Bucólica Nostálgica”, pois o eu lírico descreve a fartura e abundância da vida no campo, observado em: “Na porta da rua, sentados no fogão, ou aí mesmo, / rápidos como se fossem ao Êxodo, / comem feijão com arroz, taioba, ora-pro-nóbis” (PRADO, 2006, p. 42). Nesse sentido, interpretamos que em uma vida campestre, conforme o que interpretamos dos apontamentos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2019), compreendemos que o campo pode simbolizar o paraíso, oriundo de atividades celestiais.

Nesse campo, o eu lírico vive conforme os preceitos da ecologia em que Capra apresenta em *Teia da vida* (2006), isto é, vê o todo como um sistema, por isso é visto como sustentável, por Capra (2006), ele consegue satisfazer suas aspirações, necessidades sem destruir a natureza ou diminuir as chances das gerações futuras. Além disso, a ideia de Teia da vida, pelo autor, faz referência ao

Elo entre comunidades ecológicas e comunidades humanas. Ambas são sistemas vivos que exibem os mesmos princípios básicos de organização. Trata-se de redes que são organizacionalmente fechadas, mas abertas ao fluxo de energia e de recursos; suas estruturas são determinadas por suas histórias de mudanças estruturais; são inteligentes devido às dimensões cognitivas inerentes ao processo da vida” (CAPRA, 2006, p. 231)

Por essas semelhanças o ser humano deve rever suas ações, sair de suas prisões ou servidões, do consumismo; e respeitar, contemplar a floresta, a Terra e se sentir parte dela, além disso, vê se parte desse ecossistema, em que suas ações afetam o todo.

Por fim, no poema, há a presença da ecoespiritualidade, pois o eu lírico se encontra com a natureza e agradece a Deus por toda fartura, mas nessa relação, o eu lírico não a destrói, pois sabe que vive em uma teia da vida, que qualquer ação antropocêntrica alterará de forma drástica a natureza, afetará todo ecossistema.

Considerações Finais

Por meio da interpretação feita, pode-se propor que a poesia adeliانا apresente diversos significados. Isto acontece por ela ser simbólica, ou seja, pode-se definir as coisas por meio de outras, por exemplo, uma casa por meio de imagens que fazem referência a ela. Assim é a poesia. Nela, o autor diz algo por meio da linguagem figurada.

Conforme Paz (2012), compreendemos que a autora utiliza as figuras de linguagem: metáfora, símile, hipérbato, metonímia para criar as imagens poéticas. Logo, há uma ampla possibilidade de significações. Não à toa a obra adelianna pode ser interpretada por meio de diversas temáticas literárias: do cotidiano, da religião, da ecocrítica. Com essa característica da poesia, podemos ler o poema “Bucólica Nostálgica”, de Adélia Prado (2006) por um olhar ecocrítico.

A partir da leitura realizada, interpreta-se que, na poesia adelianna, há a possibilidade de ser feito uma relação com a ecoespiritualidade tratada por Leonardo Boff (2015), considerando a questão de o ser humano redescobrir o sagrado na natureza e na cultura, sentir parte disso tudo, tornando-se pertencente ao ecossistema. Enfim, o eu lírico encontra-se nessa realidade.

Além disso, é possível fazer uma leitura mediante a visão integradora e holística, como é defendido por Capra (2006), porque a consciência dessa realidade o levará a cuidar da Terra. Com efeito, interpretamos que a Ecoespiritualidade, conceito de Leonardo Boff (2015), é fundamental para a construção de um pensamento ecológico, com isso o ser humano passará a respeitar toda a natureza e a si mesmo.

Nesse sentido, por meio da poesia, o ser humano pode ter essa consciência. Essa perspectiva faz alusão ao que Agamben (2009) defende sobre o “ser contemporâneo”, ou seja, a autora evidencia situações do nosso cotidiano e posiciona o leitor a reflexão por meio da poesia, o que a torna um ser contemporâneo. Em suma, a poesia para ambos os autores é vista como uma forma de trazer-nos para a realidade, haja vista que ocasiona inquietações e denuncia as catástrofes, mazelas do presente.

A poesia conscientiza e nos permite sentir-se Terra. Além disso, por meio dela a ser humano pode perceber a sua relação com a natureza, pode ter uma compreensão de que faz parte de um ecossistema, por isso suas ações alteram e podem prejudicar esse sistema. Em síntese, ela nos salvará, pois, por meio dela poderemos nos

tornar responsáveis por todas as nossas ações com a natureza, a sociedade e conosco.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Chape-có: Santa Catarina, 2009.
- BESSA, Raimunda Alvim Lopes. *A arte de um vitral: fragmentos do cotidiano em Adélia Prado*. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras-Literaturas de Língua Portuguesa), Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Direção de Gabriel C. Galache. São Paulo: Paulinas, 1995.
- BOFF, Leonardo. *Ecologia: Grito da Terra, grito dos pobres- dignidade e direitos da Mãe Terra*. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.
- CAPRA, Fritjof. *Teia da vida*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 33 ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2019.
- CITELLI, Adilson. O cotidiano revelado na poesia de Adélia Prado. *Comunicação e educação*. n. 1, p. 115-120, fevereiro/2009.
- D'ONOFRIO, Salvatorio. *Teoria do texto 2: teoria da lírica e do drama*. São Paulo: Ática, 2000.
- GARRARD, Greg. *Ecocrítica*. Traduzido por Vera Ribeiro. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.
- GIFFORD, Terry. Tradução: BRANDÃO, Izabel. A Ecocrítica na Mira da crítica atual. *Terceira Margem do Rio*. Rio de Janeiro, v.13, n.20, p. 244-261, 2009
- HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. Traduzido por Carlos Nelson Coutinho 6.ed. São Paulo: Paz e Terra. 2000. Tradução de: Alltag und Geschichte. Zur sozialistischen Gesellschaftsehre.
- PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naifty, 2012.
- PRADO, Adélia. *Bagagem*. 22ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira- Record LTDA, 2006.
- PRADO, Adélia. *A duração do dia*. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

Naiva Batista Ferreira (UFAM)¹

Não invejo as mulheres casadas da favela que levam vida de escravas indianas. Não casei e não estou descontente. Os que preferiu me eram soezes e as condições que eles me impunham eram horríveis.

(CAROLINA MARIA DE JESUS)

Introdução

A palavra gênero surgiu para designar a diferenciação existente entre pessoas de sexos diferentes. Isso fez com que o termo ganhasse significados culturais e sociais, fazendo com que fosse possível distinguir anatomicamente cada sexo, o que é repassado ao indivíduo desde sua infância. Dessa maneira, a definição de gênero, segundo Kay Deaux (1985), abarca as características psicológicas, sociais e culturais, fortemente associadas com as características biológicas de homem e mulher.

Para Guacira Lopes Louro (1997), o conceito de gênero, a princípio, abrangia as premissas concernentes às diferenças biológicas. No entanto, essa forma de conceber o gênero o tornava limitado, uma vez que as características visíveis não permitiam a ampliação de seu significado, impossibilitando que incorporasse as demais características.

O conceito de gênero, na perspectiva de Joan Scott (1995), enfatiza todo um sistema de relações que, embora possa incluir o sexo, não é por ele determinado, nem determina diretamente a sexualidade.

Destarte, segundo Louro (1997), o termo não poderia expandir-se para outros contextos sem que lhe fosse possível adquirir novo significado.

No Brasil, o conceito de gênero passou a ser utilizado no final dos anos 1980 pelo movimento feminista como uma categoria de análise, em estudos que se voltassem para a demarcação de lugares e distinção do que era o masculino e o feminino. O que possibilitou, ainda, analisar as diferenças entre pessoas e situações vivenciadas. Essa nova concepção de gênero afastou a ideia propagada pelo determinismo

1. Graduada em Letras (UFAM), Mestre em Literatura pelo PPGL/UFAM.

biológico em relação ao sexo (OLIVEIRA; KNONER, 2005). A denominação das pessoas em homens e mulheres é dada pela sociedade, determinando seus atributos pela masculinidade ou feminilidade, (OLIVEIRA; KNONER, 2005).

Entretanto, reconhece-se que essas marcações não são fixas, que essa marca de diferenciação é condição da outra, significando que em nenhum momento ocupam o mesmo lugar. O que se informa sobre o homem, informa-se também sobre a mulher. As informações sobre homens e mulheres são interdependentes. Só se percebe o que é feminino a partir da oposição do masculino. E, em suas diferenças², homens e mulheres se constroem juntos.

Nesse viés, o conceito de gênero está atrelado ao de relação, visto que o universo feminino está posto no dos homens e vice-versa. Portanto, o gênero se dá pelas relações. O gênero, segundo Sartori (2004), é uma construção social, onde permeiam as relações de poder entre homens e mulheres. Essas relações variam conforme as diferentes sociedades e culturas, até mesmo dentro de uma mesma sociedade. Logo, não são relações fixas. Já para Louro:

Na medida em que o conceito afirma o caráter social do feminino e do masculino, obriga aquelas/es que o empregam a levar em consideração as distintas sociedades e os momentos históricos de que estão tratando. Afasta-se (ou se tem a intenção de afastar) proposições essencialistas sobre os gêneros; a ótica está dirigida para um processo, para uma construção, e não para algo que exista *a priori*. O conceito passa a exigir que se pense de modo plural, acentuando que os projetos e as representações sobre mulheres e homens são diversos. Observa-se que as concepções de gênero diferem não apenas entre as sociedades ou os momentos históricos, mas no interior de uma dada sociedade, ao se considerar os diversos grupos (étnicos, religiosos, raciais, de classe) que a constituem. (LOURO, 1997, p. 23)

O que acontece, segundo a autora, é uma importante transformação para os estudos feministas, o que não aconteceu, obviamente, sem intensas discussões e polêmicas. Ressalta ela que o termo, implicado linguisticamente e politicamente no debate anglo-saxão, não permitiria ser simplesmente transposto para outros contextos, sem que

2. Aqui a palavra diferença não compreende necessariamente contradição, luta, conflito ou desigualdade (LAGO, 1999, citado por OLIVEIRA; KNONER, 2005).

sofresse, também nesses novos espaços, processos de disputa, resignificação e apropriação.

No entanto, Louro (1997) adverte para o fato de que, apesar de o conceito de gênero ter ganhado essa caracterização fundamentalmente social e relacional, não podemos achar que isso nos permite pensá-lo como algo que se remeta à construção de papéis masculinos e femininos, porque papéis são basicamente padrões ou regras arbitrárias estabelecidas pela sociedade para seus membros, que definem seus comportamentos, suas roupas, seus modos de se relacionar ou de se portar. Pelo aprendizado de papéis, cada um(a) deveria conhecer o que é considerado adequado e inadequado para um homem e uma mulher numa determinada sociedade, e responder a essas expectativas. Embora utilizada por muitos(as), tal concepção pode se mostrar redutora ou simplista.

O gênero e a construção da identidade

Essa discussão a respeito da aprendizagem dos papéis masculino e feminino, ao que parece, remete à análise dos indivíduos e de suas relações interpessoais. Na visão de Louro:

As desigualdades entre os sujeitos tenderiam a ser consideradas no âmbito das intenções face a face. Ficariam sem exame não apenas as múltiplas formas que podem assumir as masculinidades e as feminilidades, como também as complexas redes de poder que (através das instituições, dos discursos, dos códigos, das práticas e dos símbolos...) constituem hierarquias entre os gêneros (1997, p. 24).

Dessa forma, pretensamente para este texto, passa-se a pensar o conceito de gênero como uma forma de construção da identidade dos sujeitos, uma maneira complexa de se formular, a partir de diferentes perspectivas, o conceito de identidade. Na perspectiva mais crítica dos estudos feministas e dos estudos culturais, seria a maneira de entender os sujeitos como detentores de identidades plurais, múltiplas, que se transformam, são mutantes e podem até mesmo ser contraditórias. O indivíduo, ao se perceber pertencente a determinado grupo, seja ele étnico, sexual, de classe, de gênero, dentre outros, constitui-se enquanto sujeito, o que lhe permite perceber, segundo Stuart Hall (1992), como “se fosse empurrado em diferentes direções”.

A afirmação de que o gênero estabelece a identidade do sujeito, bem como a etnia, a classe ou a nacionalidade, vai mais além do que o mero desempenho de papéis, remete-se à ideia de que o gênero constitui o sujeito, faz parte dele. Pensa-se num sujeito, por exemplo, que é brasileiro, negro, homem, pobre. Tal qual Carolina, brasileira, mulher negra, favelada, mãe solteira por opção:

[...] O senhor Manuel apareceu dizendo que quer casar-se comigo. Mas eu não quero porque já estou na maturidade. E depois, um homem não há de gostar de uma mulher que não pode passar sem ler. E que levanta para escrever. E que deita com lápis e papel debaixo do travesseiro. Por isso que eu prefiro viver só para meu ideal (JESUS, 1960, p. 44).

Mesmo com a possibilidade de ter um marido, fato que se associa a uma certa segurança financeira e social para a mulher na época, Carolina renuncia a isso, pois sabe que um homem em sua vida pode atrapalhá-la, desviá-la de seu ideal que é escrever. Dessa forma, deixa claro que sabe o que quer e tem consciência de sua força enquanto mulher negra que é sujeita de sua vida e tem o poder de escolher não ter um marido.

Destarte, aceita-se que os gêneros são constituídos pelas diferentes instituições e práticas sociais, que são também constituintes delas. A constituição dos sujeitos se dá através dessas práticas e instituições. Para Louro,

a justiça, a igreja, as práticas educativas ou de governo, a política, etc. são atravessadas pelos gêneros: essas instâncias, práticas ou espaços sociais são “generificados” – produzem-se, ou “engendram-se”, a partir das relações de classe, étnicas, etc (LOURO, 1997, p. 25).

Sob a luz do estudo do gênero, é prudente, pois, afirmar que a construção da identidade da mulher Carolina perpassa todos esses espaços e instâncias que atravessam o ser. A literatura negra de Carolina vem ressignificá-la, construí-la enquanto mulher pobre, negra, mãe e autora.

A literatura de Carolina Maria de Jesus

Na literatura negra, o discurso produzido sempre é do negro e a respeito dele; como diz Conceição Evaristo (1996), o “sujeito que produz e que está reproduzido naquilo que produz”. Ao se falar do sujeito, na

literatura negra, há de se compreender que não é um sujeito particular, e, sim, aquele que representa toda uma coletividade, que tem sua origem marcada pelas suas relações e cumplicidade com outros sujeitos. É alguém que fala de si, fala dos outros e, ao falar dos outros, fala de si.

A fala do poeta não é solitária, ecoa em vozes plurais. Funde o eu e o nós, característica da literatura menor, apontada por Deleuze e Guattari (1995). Ainda segundo Conceição Evaristo (2010), tudo possui um valor coletivo. Na visão de Evaristo, a literatura negra:

Não é somente a cor da pele ou as origens étnicas do escritor, mas a maneira como ele vai viver em si a condição e a aventura de ser um negro escritor. Não podemos deixar de considerar que a experiência negra numa sociedade definida, arrumada e orientada por valores brancos é pessoal e intransferível. E, se há um comprometimento entre o fazer literário do escritor e essa experiência pessoal, singular, única, se ele se faz enunciar enunciando essa vivência negra, marcando ideologicamente o seu espaço, a sua presença, a sua escolha por uma fala afirmativa, de um discurso outro – diferente e diferenciador do discurso institucionalizado sobre o negro – podemos ler em sua criação referências de uma literatura negra (EVARISTO, 2010, p. 136).

Os relatos de vida de Carolina apresentam todo um comprometimento com a vivência da mulher negra e pobre, no qual se percebe a presença de um espaço demarcado por uma ideologia de resistência e luta, através de uma fala afirmativa que rompe com os discursos institucionalizados e alheios à condição negra e feminina. A imagem que ela retrata da diferenciação entre negros e brancos é prova disso, ao se lembrar da libertação dos escravos e do sofrimento pelo qual os negros passaram. Assim, também, quando faz referência à sua condição de mãe pobre na sua luta diária para proporcionar o alimento básico para saciar a fome de seus filhos:

13 de maio. Hoje amanheceu chovendo. É um dia simpático para mim. É o dia da Abolição. Dia que comemoramos a libertação dos escravos.

... Nas prisões os negros eram os bodes espiatórios. Mas os brancos agora são mais cultos. E não nos trata com desprezo. Que Deus ilumine os brancos para que os pretos sejam feliz.

Continua chovendo. E eu tenho só feijão e sal. A chuva está forte. Mesmo assim, mandei os meninos para a escola. Estou escrevendo

até passar a chuva, para eu ir lá no senhor Manuel vender os ferros. Com o dinheiro dos ferros vou comprar arroz e linguiça. A chuva passou um pouco. Vou sair.

... Eu tenho tanto dó dos meus filhos. Quando eles vê as coisas de comer eles brada:

– Viva a mamãe!

A manifestação agrada-me. Mas eu já perdi o habito de sorrir. (JESUS, 2014, p. 30).

11 de agosto de 1958.... Eu estava pagando o sapateiro e conversando com um preto que estava lendo um jornal. Ele estava revoltado com um guarda civil que espancou um preto e amarrou numa árvore. O guarda civil é branco. E há certos brancos que transforma preto em bode expiatorio. Quem sabe se guarda civil ignora que já foi extinta a escravidão e ainda estamos no regime da chibata? (JESUS, 2014, p. 108)

Quanto ao processo criativo de Carolina Maria de Jesus, podemos dizer que é uma escrita de resistência, de sobrevivência à condição de miséria que lhe foi imposta. Sua narrativa representa o artifício de luta que ela tem no combate à miséria e ao descaso governamental. Lembremos de Alfredo Bosi quando diz que:

Resistência é um conceito originariamente ético, e não estético. O seu sentido mais profundo apela para a força de vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia. O cognato próximo é in/sistir; o antônimo familiar é de/sistir (BOSI, 2002, p. 118).

Bosi (2002) diz ainda que a ideia de resistência, quando associada à narrativa, tem sido feita de duas maneiras que, necessariamente, não se excluem: a do tema e a do processo inerente à escrita. Em se falando de Carolina, a resistência se dá em seu processo de criação, inegavelmente. Com sua escrita, ela resiste e cria sentidos que ganham novas roupagens. Essa ação pode ser constatada em suas narrativas que servem tanto como espaço de criação quanto de sobrevivência interior; como se o escrever fosse uma maneira de fugir da invisibilidade, uma forma de se proteger do ostracismo. No espaço da pobreza e da miséria, Carolina cria, através de sua escrita, um refúgio para suas agruras diárias, sua rotina de sofrimento na favela, sua desolação e sua revolta contra a exclusão em que ela e os companheiros viviam:

Veio a D. Silvia reclamar contra os meus filhos. Que os meus filhos são mal educados. Mas eu não encontro defeito nas crianças. Nem nos meus nem nos dela. Sei que criança não nasce com senso. Quando falo com uma criança lhe dirijo palavras agradáveis. O que aborrece-me é elas vir na minha porta para perturbar a minha escassa tranquilidade interior [...] Mesmo elas aborrecendo-me, eu escrevo. Sei dominar meus impulsos. Tenho apenas dois anos de grupo escolar, mas procurei formar o meu caráter. A única coisa que não existe na favela é solidariedade (JESUS, 1960, p. 13).

“Quando puis a comida o João sorriu. Comeram e não aludiram a cor negra do feijão. Porque negra é a nossa vida. Negro é tudo que nos rodeia (JESUS, 1960, p. 39).

– Estou residindo na favela. Mas se Deus me ajudar hei de mudar daqui. Espero que os políticos extingue as favelas. Há os que pre-
valecem do meio em que vive, demonstram valentia para intimidar os fracos. Há casa que tem cinco filhos e a velha é quem anda o dia inteiro pedindo esmola. Há as mulheres que os esposos adoecem e elas no penado da enfermidade mantem o lar. Os esposos quando vê as esposas manter o lar, não saram nunca mais (JESUS, 1960, p. 17-18).

Para os negros silenciados, Carolina, com sua literatura, assume o papel da resistência, quando, pela verossimilhança, narra suas desventuras e, assim, faz revelar a dor da miséria e do desmando que seu povo vivencia.

Ademais, ao utilizar a primeira pessoa do singular, preferência comum nos relatos de vida, mostra um eu que se identifica com o nome grafado na capa do seu livro *Quarto de Despejo*: diário de uma favelada. Dessa maneira, adquire a posição múltipla e simultânea de protagonista, narradora e autora, conduzindo o leitor por uma história, sem que este possa duvidar da veracidade de sua ficção, configurando o pacto autobiográfico de Lejeune:

[...] Estive revendo os aborrecimentos que tive esses dias [...] Suporto as contingências da vida resoluto. Eu não consegui armazenar para viver, resolvi armazenar paciência.

Nunca feri ninguém. Tenho muito senso! Não quero ter processo. O meu registro geral é 845. 936. (JESUS, 1960, p. 15-16)

Assim, considerando que a identidade para os indivíduos é viabilizada pelo sentido e experiência, podemos afirmar que a identidade é um processo de construção marcado por um atributo cultural específico do qual se partilha com os outros membros da sociedade.

Considerações finais

A negra Carolina se apropria de sua história e de sua cultura para reescrevê-la, conforme sua vivência, através de uma linguagem libertadora. Ela, consciente de que só o conseguiria através da manipulação do sistema linguístico branco, criado para aprisioná-la e representativo de uma cultura hegemônica, ousou se fazer visível como mulher afro-brasileira, contrariando e questionando todo um poder linguístico-econômico do colonizador. Ela não só se fez notar, como também desvelou o dilema de seu povo e de seu gênero com a sua literatura negra.

Ainda sobre o sistema linguístico do qual Carolina se apropriou, é prudente dizer que ela o utilizou como ponte entre o seu mundo e o dos brancos, uma vez que a única maneira de sair da invisibilidade era falar a língua do colonizador. Uma passagem bem significativa desse desejo é quando vê a reportagem sobre ela publicada no *Cruzeiro* e quando vai até a redação:

[...] O João foi levar almoço para Vera. Eu disse para ele olhar se a reportagem havia saído no *Cruzeiro*. Eu estava com medo da reportagem não ter saído e as pessoas que eu avisei para comprar o *Cruzeiro* dizer que eu sou pernostica.

O João quando retornou-se disse que a reportagem havia saído. Vasculhei os bolsos procurando dinheiro. Tinha 13 cruzeiros. Faltava 2. O senhor Luis emprestou-me. E João foi buscar. O meu coração ficou oscilando igual as molas de um relógio. O que será que eles escreveram a meu respeito? Quando o João voltou com a revista, li –

Retrato da favela no Diário da Carolina.

Li o artigo e sorri. Pensei no reporter e pretendo agradecê-lo

[...] Na redação, eu fiquei emocionada. [...] O senhor Antonio fica no terceiro andar, na sala do Dr. Assis Chatobriand. Ele deu-me revista para eu ler. Depois foi buscar uma refeição para mim. Bife, batata e saladas. Eu comendo o que sonhei! Estou na sala bonita. A realidade é muito mais bonita do que o sonho.

Depois fomos na redação e fotografaram-me. [...] Prometeram-me que eu vou sair no *Diário da Noite* amanhã. Eu estou tão alegre! Parece que a minha vida estava suja e agora estão lavando (JESUS, 1960, p. 150-152).

Sabedora desse desafio, Carolina via na escrita a saída para penetrar no mundo daqueles que detinham o poder e não aceitavam a sua história, a sua cultura. Por isso, teimava em ler e escrever num espaço que supostamente não lhe pertencia. A língua mantém as relações de poder e dominação, é fato. O desejo da escritora de se tornar uma poetisa que defenderia os pobres, negros e desassistidos socialmente, de ser reconhecida como mulher intelectual, vinha dessa convicção, certamente.

A visão que Carolina possui a respeito dos discursos demagogos dos políticos omissos, certamente, vem dessa noção do quanto um discurso mal-intencionado se presta ao desserviço de manipular os menos favorecidos para o benefício próprio:

[...] Quando um político diz nos seus discursos que está ao lado do povo, que visa incluir-se na política para melhorar as nossas condições de vida pedindo o nosso voto prometendo congelar os preços já está ciente que abordando esse grave problema ele vence nas urnas. Depois divorcia-se do povo. Olha o povo com os olhos semi-cerrados. Com um orgulho que fere a nossa sensibilidade.

[...] Quando cheguei do palácio que é a cidade os meus filhos vieram dizer-me que havia encontrado macarrão no lixo. E a comida era pouca, eu fiz um pouco de macarrão com feijão. E o meu filho João José disse-me:

– Pois é. A senhora disse-me que não ia mais comer as coisas do lixo.

Foi a primeira vez que vi minha palavra falhar. Eu disse:

– É que eu tinha fé no Kubstchek.

– A senhora tinha fé e agora não tem mais?

– Não, meu filho. A democracia está perdendo os seus adeptos. No nosso paiz tudo está enfraquecendo. O dinheiro é fraco. A democracia é fraca e os políticos fraquíssimos. E tudo que está fraco, morre um dia.

[...] Os políticos sabem que eu sou poetisa. E que o poeta enfrenta a morte quando vê o seu povo oprimido (JESUS, 1960, p. 34-35).

Mesmo que tenha sido de maneira inconsciente do poder que uma língua tem, a poetisa Carolina optou certamente pela do colonizador. Em relação a essa preferência pela língua portuguesa em detrimento da africana e indígena, já afirmou Alberto Musa (1990) que:

[...] tomando como exemplo o caso brasileiro, marcou seus efeitos, desde o início da colonização, já que era o idioma de quem mantinha o poder político-econômico. A preponderância da língua do colonizador se fará notar em relação às línguas indígenas e africanas, utilizadas nas comunicações intergrupais das várias etnias que aqui aportaram. A língua portuguesa significava a continuidade de um estado de poder, guardando também um *status* superior na hierarquia das línguas. A sua assimilação servia para diminuir a capacidade de um levante da população escrava e dificultava a construção de um compromisso ideológico entre os africanos e os seus primeiros descendentes já nascidos no Brasil (MUSA, 1990, p. 56).

Nesse processo de resgate da origem e resistência ao colonizador, na busca da construção de uma identidade na literatura negra, a expressividade oral, que é uma herança da cultura africana no Brasil, tem valor fundamental. Pela oralidade, resgata-se a memória africana e possibilita-se a realização de uma escrita afro-brasileira.

Carolina, ao fazer uso de um discurso que visa à autoapresentação, diferentemente da representação do negro feita pela literatura dominante, imita a língua em suas construções, na tentativa de subverter o discurso mantenedor do poder do colonizador, que vê o negro como um ser exótico ou mesmo como coisa, visão que compromete todo sentido de alteridade e que se atém apenas a um mero juízo de valor. Assim, ideologicamente, traça novos caminhos para a alteridade negra, demarcando as diferenças existentes.

A transgressão ofertada pela literatura de Carolina se observa a partir do uso que ela faz da palavra literária como artifício reconstrutor da história. A história vivenciada e interpretada pela personagem negra Carolina faz parte do *corpus* da História oficial do povo negro e representa a escrita da resistência.

Referências

- BOSI, Alfredo. A escrita e os excluídos. In: Alfredo BOSI. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.118-120.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs*, vol. 2. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- EVARISTO, Conceição. *Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira. Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, p. 132-142, 2010.

- EVARISTO, Conceição. *Literatura Negra: Uma poética de nossa afro-brasilidade*. DISSERTAÇÃO de Mestrado, PUC/RJ, 1996.
- HALL, Stuart. *Que negro é esse na cultura negra*. In: SOVIK, Liv (Org.). *Da Diáspora – Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende... [et al]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 10ª ed. São Paulo: Livraria Ática, 2014.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 9ª.ed. (Edição Popular). São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1960.
- LEJEUNE, Philippe. *A autobiografia e as novas tecnologias de comunicação*. Conferência. Juiz de Fora: Darandina Revisteletrônica – Programa de Pós-Graduação em Letras/ UFJF, v. 6, n. 1, 2013.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.
- LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação - Uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.
- MUSA, Alberto Baeta Neves. *Origens da Poesia Afro-Brasileira: Condiicionamentos Linguísticos*, in Estudos Afro-Asiáticos nº 19, 1990.
- NOGUEIRA, Conceição. *Um novo olhar sobre as relações sociais de gênero: feminismo e perspectivas críticas na psicologia social*. Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- OLIVEIRA, Anay Stela; KNÖNER, Salete Farinon. *A construção do conceito de gênero: uma reflexão sob o prisma da psicologia*. Trabalho de Conclusão de Curso. Blumenau: FURB, 2005.
- SARTORI, Elisiane. *Reflexões sobre relações de gênero, família e trabalho da mulher: desigualdades, avanços e impasses*. Cadernos CERU, v. 15, p. 171-184, 1 jan. 2004.
- SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Educação e Realidade. Porto Alegre/UFRGS, v. 20, n.2.p. 71-99. 1995.

Preconceito e dor: os contornos sociais da escrita autobiográfica de Édouard Louis no mundo contemporâneo

Paulo Cesar da Silva Lopes Junior (UERJ)¹

De minha infância não guardo nenhuma lembrança feliz. [...] O sofrimento é simplesmente totalitário: ele faz com que tudo o que não se enquadra no seu sistema desapareça.

(ÉDOUARD LOUIS)

Escrever sobre si é como recompor estilhaços de um espelho quebrado há anos no banheiro de sua casa. Primeiramente, é preciso recolher todos os fragmentos possíveis de serem reconstituídos, pois algumas partículas podem ser perdidas ou simplesmente irrecuperáveis por conta do dano e do tempo. Em seguida, vem a árdua tarefa de reorganizar todas as lâminas e de alguma forma recuperar o que se tinha antes ou algo próximo disso. Por fim, tem-se a reunião de todos os fragmentos, que formam um novo objeto: não mais um espelho de superfície uniforme e polida, mas uma espécie de vitral espelhado.

Posto isto, é inevitável não notar a forma como o novo objeto causa impacto até mesmo em seu próprio reconstrutor. A superfície, antes lisa, não é mais, agora, capaz de refletir imagens com perfeição. O que se tem, mesmo com diversos esforços feitos, são fragmentos aglomerados que refletem imagens distorcidas e com os mais diferentes ângulos possíveis. Essa é, metaforicamente, uma tarefa de reconstrução do que se foi. Sendo assim, estão presentes nas trajetórias autobiográficas tentativas de resgate do passado. Entretanto, reconhece-se que este não é mais aquele momento marcado pelo antigo “eu” e sim por novas leituras, dimensões e possibilidades de reflexões de uma determinada época.

Além disso, levando em conta a expansão da globalização, do acesso à internet e à informação, é possível perceber que as redes sociais dão cada vez mais voz a milhares de pessoas que antes eram colocadas passivamente na posição de meros espectadores. Assim, rapidamente, internautas, *youtubers*, blogueiros, *influencers* têm ganhado

1. É graduado em Letras - Português / Francês e Respectivas Literaturas (UERJ). Atualmente, é Mestrando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ) e Bolsista Nota 10 (FAPERJ).

projeção nacional e internacional por meio de suas publicações diárias, muitas delas baseadas em relatos pessoais, atraindo milhões de seguidores de vários lugares do planeta.

Caminhando na contramão da atração do privado pelo público, muitas trajetórias têm se voltado para si mesmas, numa espécie de ensimesmamento compensatório à lógica da “sociedade do espetáculo”, reinserindo o mundo numa menosprezada esfera individual. É nesse contexto que ganha terreno, desde o início dos anos 2000, na literatura ou em outras manifestações artísticas – no cinema, nas artes plásticas, e até mesmo fora do campo literário –, no mundo virtual, a exemplo do que se observa nas redes sociais, o falar de si.

Nessa conjuntura, a investigação sobre a escrita de si toma corpo e nos leva a contrariar, de certa forma, as previsões de Jean-Jacques Rousseau, em *As confissões* – paradigma moderno do gênero – segundo as quais, ao narrar a sua vida, estar-se-ia tomando a resolução de que não haveria imitador (1965, p. 13), pois, pensando no mundo pós-moderno, o falar de si e a representação de si, graças à mediação tecnológica, têm ocupado, generosamente, os mais diversos campos artísticos e sociais.

Assim, o modelo de sociedade pós-moderna, que normatizou o estilo de vida mais rápido e dispersivo, também exigiu mais exotismo do comportamento humano para a sua espetacularização nas mídias digitais, fazendo com que o que há de mais excêntrico e obscuro ganhasse maior espaço midiático do que outros assuntos. Inegavelmente, muitas questões sociopolíticas também vêm sendo colocadas em debates sobre esta nova e complexa conjuntura que se apresenta desde o início do século XXI, questionando e ressignificando antigos valores éticos e morais que ainda cerceiam a sociedade.

Nesse contexto de ebulição sociopolítica e digital, percebe-se a relação da tendência à rápida banalização dos assuntos e a busca frenética da sociedade de consumo pelo extraordinário, a exemplo o primeiro livro autobiográfico de Edouard Louis, *O Fim de Eddy*, tornado *best-seller* pela espetacularização que a temática provocou. Por essa razão, é preciso ressaltar a importância que as escritas de si – momentâneas, perturbadoras e até mesmo denunciativas – vêm assumindo importantes lugares nos arcaibouços bibliográficos e até mesmo no mundo das redes sociais.

Desse modo, essa nova configuração proporcionou às classes mais oprimidas um maior afloramento no ocidente, pois as causas sociais

ganharam mais território em detrimento dos discursos – desmantelados pelo novo mundo multifacetado – ligados às grandes instituições como a família tradicional, o Estado e a religião, livrando-as, pouco a pouco, das amarras passado. Na verdade, utilizando-se de denúncias, por meio de locais de fala, o indivíduo deixou de ter uma vida alicerçada em sistemas de crenças, tradições e valores como principais meios para encontrar o seu lugar social na história e no mundo.

Dito isto, para a compreensão da teia do complexo discursivo que dá matéria ao gênero literário de *O Fim de Eddy*, permitindo entender os movimentos do fazer autobiográfico, este trabalho utiliza a chave de leitura fornecida pelo *O Pacto autobiográfico: De Rousseau à internet*, de Philippe Lejeune. Dessa forma, verifica-se que a escrita do “eu” proposta por Édouard Louis corresponde às categorias estudadas por Philippe Lejeune em seu “pacto autobiográfico”. Assim, a autobiografia, uma derivação das biografias, acaba por se constituir num gênero literário próprio. Este que Philippe Lejeune define estruturalmente como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (2014, p. 16).

Mais especificamente, é preciso destacar também, em *O Fim de Eddy*, que autor e o narrador-personagem tem o mesmo nome, elemento essencial para o estabelecimento do pacto. Sendo assim, segundo Philippe Lejeune, “Para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima), é preciso que haja relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem” (LEJEUNE, 2014, p. 18, grifo do autor).

A partir, então, desses contextos e olhares teóricos iniciais, pode-se começar o processo de compreensão da reconstrução das trajetórias de Édouard Louis duramente impactadas pela dor e pelo preconceito de uma sociedade francesa obscurantista. Desse modo, revisitando o porão de suas memórias, em *O Fim de Eddy*, o narrador-personagem entrega ao seu leitor a nudez de uma vida segregada pelo sofrimento e pela homofobia.

No vilarejo não bastava ser um durão, era preciso também saber fazer de seus filhos durões. Um pai reforçava sua identidade masculina por meio de seus filhos, aos quais ele devia transmitir seus valores viris, e meu pai o faria, ele faria de mim um durão, era seu orgulho masculino que estava em jogo. (LOUIS, 2018, p. 22)

Por meio de suas memórias, o narrador-personagem reconstrói o ambiente de sua infância, este que ainda perpetuava os valores machistas e opressores. Indubitavelmente, essa reunião de preceitos políticos e socioculturais atravessaria a sua trajetória enquanto jovem *gay*, pois a naturalidade de seu comportamento, entrava, desde cedo, em choque com os padrões estabelecidos no pequeno vilarejo do norte da França.

Eu logo destruí as esperanças e os sonhos do meu pai. O problema foi diagnosticado já nos meus primeiros meses de vida. Parece que eu nasci assim, ninguém jamais entendeu a origem, a gênese, de onde vinha essa força desconhecida que se apossou de mim desde o meu nascimento, fazendo-me prisioneiro de meu próprio corpo. Assim que comecei a me expressar, a entrar na linguagem, minha voz espontaneamente adquiriu entonação feminina. Ela era mais aguda do que a dos outros garotos. A cada vez que eu falava, minhas mãos se agitavam freneticamente, em todos os sentidos, se retorciam, revolviam o ar. (LOUIS, 2018, p. 23)

Ainda em sua infância, sem entender o processo de sua formação identitária, a repressão entranhada nas estruturas sociais e culturais vigentes naquela pequena região era implacável com Eddy Bellegueule. Não havia espaço para as diferenças. Por conseguinte, aqueles que se opunham às tradições, não respeitando – ainda que de forma inconsciente – os preceitos morais, sociais, políticos e comportamentais estavam fadados à perseguição.

Meus pais chamavam isso de *ares*, me diziam, *Pare com esses seus ares*. Eles se perguntavam *Por que Eddy se comporta como uma mocinha?*. Eles me admoestavam: *Para quieto, você não consegue parar de se mexer, feito uma mulher doida*. Eles pensavam que eu tinha escolhido ser afeminado, como uma estética própria que eu tivesse perseguido a fim de desagradá-los. (LOUIS, 2018, p. 23, grifos do autor)

Nesse trecho, é possível identificar o confronto do narrador-personagem do presente com o resgate de suas memórias juvenis do pequeno Eddy, ainda sem a consciência das normas heteronormativas do pequeno vilarejo. De fato, a censura e a repressão não eram reproduzidas apenas na conjuntura social de sua vizinhança, mas também por sua família. Assim, as pessoas apresentavam rapidamente alternativas para consertar aquilo que não precisava de conserto, apenas compreensão.

Nesse cenário, devido às negligências milenares das vulnerabilidades histórico-sociais e políticas da população LGBTQIA+ no mundo ocidental, evidencia-se, na narrativa de Édouard Louis, o enraizamento das bases da homofobia na sociedade francesa. Posto isso, o comportamento de Eddy se defrontava com o modelo heteronormativo hegemônico e se contrapunha às representações binárias tradicionais de identidades humanas. Por consequência, ser *gay* era / é um ato de guerra, de revolução e de luta constante pela sua sobrevivência.

No entanto eu mesmo ignorava as causas daquilo que eu era. Eu era dominado, subjugado por esses trejeitos e não escolhia usar aquela voz aguda. Eu não escolhia nem meu caminhar, o balançar dos quadris da direita para a esquerda quando eu me movia, de forma pronunciada, muito pronunciada, nem os gritos estridentes que escapavam do meu corpo, gritos que eu não dava mas que literalmente escapavam pela minha garganta a cada vez que eu sentia surpresa, alegria ou medo. (LOUIS, 2018, p. 23-24)

Em um mundo constituído por masculinidades e feminilidades, a padronização social condenava-o a internalização de seu comportamento divergente. Desse modo, ao entender que a sua condição era marginalizada pela sociedade e que gerava, inevitavelmente, conflitos com as regras estabelecidas e admitidas por um ambiente discriminatório, restava, então, ao jovem Eddy, a solidão:

Eu encontrara refúgio no corredor que levava à biblioteca, deserto, e fui me abrigar ali mais e mais vezes, e depois todos os dias, sem exceção. Por medo de ser visto ali, sozinho, esperando o fim do intervalo, eu tomava sempre o cuidado de mexer na minha pasta quando alguém passava, para parecer que eu estava procurando alguma coisa, para que achassem que eu estava ocupado e que minha presença naquele lugar não estava destinada a ser longa. (LOUIS, 2018, p. 31)

Judith Butler, filósofa norte-americana, em seu conceito de *precariedade* como condição ontológica elementar ao ser humano, aponta que as vidas humanas estão interligadas. Dessa forma, como uma espécie de célula viva, unidade orgânica estrutural e funcional, a sociedade estaria constantemente dependendo de si mesma para a preservação e a conservação de seus próprios elementos. Assim,

A precariedade implica viver socialmente, isto é, o fato de que a vida de alguém está sempre, de alguma forma, nas mãos do outro. Isso implica estarmos expostos não somente àqueles que conhecemos, mas também àqueles que não conhecemos, isto é, dependemos das pessoas que conhecemos, das que conhecemos superficialmente e das que desconhecemos totalmente. Reciprocamente, isso significa que nos são impingidas a exposição e a dependência dos outros, que, em sua maioria, permanecem anônimos. (BUTLER, 2015, p. 31)

Por sua vez, se a condição humana é marcada pela *precariedade*, dito de outro modo, na perspectiva da autora, uma rede de interdependência e compartilhamento social, caberia o questionamento do porquê de algumas vidas ainda serem passíveis de luto e outras não. Para Butler (2015, p. 17), “há ‘sujeitos’ que não são exatamente reconhecíveis como sujeitos e há ‘vidas’ que dificilmente – ou, melhor dizendo, nunca – são reconhecidas como vidas”. De certo modo, se a *precariedade* impõe ao ser humano coexistir em um sistema comunitário, o problema estaria, então, na seleção das vidas que têm o privilégio de viver e outras não.

Essas circunstâncias provocam efeitos devastadores nas pessoas que ocupam as beiras ou as margens do contexto civilizatório: os indivíduos subsistem sem desfrutar de oportunidades básicas e de privilégios. À vista disso, se as vidas marginalizadas não têm nem mesmo o direito ao luto, as suas existências, então, são ínfimas ou tomadas como divergentes, sendo suscetíveis a correções e, inclusive, eliminações. É o que ocorre, a título de exemplo, com os grupos LGBTQIA+: alguns são heteronormatizados; outros, eliminados, pois não conseguem aderir à homogeneização do sistema de hierarquia e repressão sexual. De fato, a sexualidade ainda é tratada como um tabu. Verifica-se, claramente, a censura dos aspectos singulares, gestuais e linguísticos na obra de Édouard Louis, em que o narrador-personagem, ainda em sua infância, se considerava indigno de pertencer à própria família.

À medida que eu crescia, sentia o olhar de meu pai pesar cada vez mais sobre mim, o horror que subia dentro dele, sua impotência diante do monstro que ele havia criado e que, a cada dia, confirmava um pouco mais sua anomalia. Minha mãe parecia alguém da situação e logo se deu por vencida. Eu muitas vezes pensei que um dia ela iria embora deixando apenas um bilhete sobre a mesa no qual

explicaria que ela não aguentava mais, que ela não tinha pedido por isso, um filho como eu, que ela não tinha como viver aquela vida e reclamava seu direito ao abandono. Outros dias, eu pensava que meus pais me levariam até a beira de uma estrada ou o meio de um bosque e lá me deixariam, sozinho, como se faz com os animais (eu sabia que eles não fariam isso, isso não seria possível, eles não chegariam a tal ponto; mas eu pensava). (LOUIS, 2018, p. 25)

Para o pequeno Eddy, a sensação era de que a sua vida não valia a pena. Entre conflitos de valores morais aprendidos em sua infância e a descoberta de sua sexualidade, o que prevalecia era a repressão sexual defendida e vociferada pelo seu ambiente sociofamiliar. Esse desvio da hegemonia heteronormativa afetava negativamente os seus sentimentos, os seus pensamentos e as suas atitudes. Dentro desse quadro angustiante, sem apoio e respeito familiar para garantir as bases do seu desenvolvimento físico, intelectual e psicossocial – enquanto jovem –, Eddy se sentia culpado em relação aos valores morais de seus pais.

A verdade é que as consequências psicológicas e sociais causadas pela discriminação pulveriza sonhos e vidas. Sendo assim, o direito à segurança, à integridade moral, física e a necessidades básicas se tornam lutas diárias e incessantes. Constata-se, em diversos trechos do livro, nesses momentos de introspecção, reflexões do narrador-personagem em relação ao terrível impacto da homofobia em sua juventude.

As palavras *afetado*, *afeminado* ressoavam permanentemente ao meu redor na boca dos adultos: não só no colégio, não só vindas dos dois garotos. Elas eram como lâminas de gilete; quando eu as escutava, me cortavam por horas, dias, eu as retomava, eu as repetia para mim mesmo. Eu repetia para mim mesmo que eles tinham razão. Eu tinha esperança de mudar. Mas meu corpo não me obedecia, e as ofensas recomeçavam. Os adultos do vilarejo me tachavam de *afetado*, *afeminado*, e nem sempre o diziam como insulto, com a entonação que o caracteriza. Eles as diziam às vezes com espanto *Por que ele escolhe falar e se comportar como uma mocinha se ele é um garoto? É estranho o seu filho*, Brigitte (minha mãe), *se comportar assim*. Esse espanto me fechava a garganta e me dava um nó no estômago. A mim também perguntavam *Por que você fala assim?* Eu fingia não compreender, uma vez mais ficava em silêncio – em seguida vinha a vontade de gritar sem conseguir fazê-lo, o grito como um corpo estranho e ardente preso no meu esôfago. (LOUIS, 2018, p. 67-68, grifos do autor)

Em *O Fim de Eddy*, evidencia-se que ser *gay* é um ato de coragem, força e, sobretudo, resistência. Não há trégua: o preconceito transforma o medo e a dor em agentes de terrorismo constante. Nesse sentido, cada passo ou apenas um gesto se torna passível de repúdio pelo olhar do outro. Era nesse cenário difícil e complexo que viver se transfigurava num peso angustiante, sendo um amalgamado de culpa, dor e tristeza.

Mesmo diante de incontáveis agressões físicas e psicológicas, o narrador-personagem refletia: “Eu pensava que acabaria me acostumando com a dor. Em certo sentido, os homens se acostumam com a dor, como os operários com as dores nas costas. Às vezes, é verdade, a dor retoma a dianteira. Não é bem que eles se acostumem, eles se ajeitam, aprendem a escondê-la” (LOUIS, 2018, p. 33).

Nesse quadro tenebroso, verifica-se a presença da vida dupla como subterfúgio, quase que inerente aos *gays*. É a forma mais segura de se manter protegido em ambientes tóxicos e, ao mesmo tempo, de não perder a natureza de sua essência. Entretanto, muitos *gays* acabam desenvolvendo transtornos psicológicos por causa dessa duplicidade. Dessarte, num determinado momento da vida, não conseguem mais separar o comportamento heteronormativo de sua intimidade, eclodindo, assim, uma crise de identidade. Fica, portanto, cada vez mais difícil dissociar o “eu” heteronormativo do “eu” verdadeiro. Em outro trecho, o narrador-personagem conta:

É você o veado?

Quando a pronunciaram eles a inscreveram em mim para sempre, como um estigma, aquelas marcas que os gregos infligiam a ferro em brasa ou a faca no corpo dos indivíduos desviantes, perigosos para a comunidade. E percebi a impossibilidade de me desfazer desse estigma. Foi a surpresa que me atravessou, mesmo que aquela não fosse a primeira vez que me diziam algo semelhante. A gente nunca se acostuma às ofensas. (LOUIS, 2018, p. 15, grifos do autor)

De fato, Eddy estava correto em suas considerações. O sofrimento não desaparece. Para *gays*, o mundo é sempre um lugar hostil. Aprende-se, assim, que, desde cedo, o perigo está latente e iminente. Por isso, a resistência psicológica é uma das principais faculdades mentais que não podem falhar, pois há risco do indivíduo ceifar a própria vida. Dessa maneira, o caráter gratuito e homofóbico das agressões sofridas é retrato de uma violência enraizada, naturalizada, banalizada e legitimada pela sociedade civil e pelo estado.

Voltando ao conceito de *precariedade* de Judith Butler (2015), em que o corpo humano seria precário por estar sempre sujeito ao outro. Nessa relação de interdependência, todos estariam sujeitos à vulnerabilidade. Entretanto, somente a existência não garantiria a dignidade humana, pois há corpos que são violados a todo instante: por exemplo, quando os trejeitos de Eddy são admoestados pelos seus familiares, colegas de escola e vizinhos; tem-se claramente a violação da pessoa em si e do que ela representa, um garoto afeminado.

É nessa perspectiva que se encontra o cerne da questão: em função da tradição e da moralidade, mecanismos reacionários – enraizados na sociedade – buscam corrigir aqueles que não se enquadram no padrão heteronormativo. Nesse sentido, esse tipo de violação não é lamentável, assim como a morte de milhares de pessoas LGBTQIA+ no mundo. Estas vidas não causam comoção social, diferentemente das vidas que estão no topo da hierarquia social como os homens brancos, heterossexuais, ricos etc. Ora, ninguém cerceia o comportamento de um heterossexual, na verdade, é, justamente, o oposto. As condutas machistas são impulsionadas pela maior parte das instituições e pela sociedade civil, mantendo-se sempre em constante renovação e perpetuando-se nas futuras gerações. Por isso, para Butler:

essencial para tantos movimentos políticos é a reivindicação de integridade corporal e a autodeterminação. É importante afirmar que nossos corpos são, em certo sentido, *nossos*, e que temos o direito de reivindicar direitos de autonomia sobre eles. Essa afirmação é tão verdadeira para as reivindicações de direitos de lésbicas e gays à liberdade sexual quanto para as reivindicações do direito de pessoas trans à autodeterminação, assim como para as reivindicações de pessoas intersexuais de estarem livres de intervenções médicas e psiquiátricas coercivas. Ela continua sendo verdadeira para que todas as reivindicações sejam livres de ataques racistas, físicos e verbais, assim como a reivindicação do feminismo à liberdade reprodutiva, e também para aqueles cujos corpos trabalham sob coação, econômica e política, sob condições de colonização e ocupação. (BUTLER, 2019, p. 45-46, grifo da autora)

Por outro lado, ao mesmo tempo, seguindo a proposta da filósofa, faz-se necessário o entendimento de que o corpo não é só uma propriedade particular. Mesmo que seja difícil de se estabelecer essa compreensão do corpo como algo maior, é importante enfatizá-la no

que se diz respeito à esfera política. O corpo adquire características sociais. Dessa forma,

Embora lutemos por direitos sobre nossos próprios corpos, os próprios corpos pelos quais lutamos não são apenas nossos. O corpo tem sua dimensão invariavelmente pública. Constituído como um fenômeno social na esfera pública, meu corpo é e não é meu. Entregue desde o início ao mundo dos outros, ele carrega essa marca, a vida social é crucial na sua formação; só mais tarde, e com alguma incerteza, reivindico meu corpo como meu, se é que o faço. (BUTLER, 2019, p. 46)

Sendo assim, a luta pela autonomia do corpo pode também ser interligada à comunidade. Todos os corpos são interdependentes e por meio deles é possível constituir a luta pelos direitos dos marginalizados. Nesse sentido, admite-se pensar em *agenciamentos coletivos* para a criação de possibilidades em que se estabeleçam uma sociedade aberta a novas singularidades humanas, que estavam, na verdade, encobertas. Segundo Guattari e Deleuze (1984, n.p),

Quando uma mutação social surge, não basta extrair dela todas as consequências ou efeitos, segundo linhas de causalidade econômicas e políticas. É preciso que a sociedade seja capaz de formar agenciamentos coletivos que correspondam à nova subjetividade, de tal maneira que ela queira a mutação. (apud ZOURABICHVILI, 2000, p. 343-344)

Na emergência de mudanças sociais, faz-se necessário, dessa forma, a permissão do rompimento com o tradicional. Isto posto, a quebra com os paradigmas obsoletos – incapazes de responder às atuais demandas –, possibilita transformações civilizacionais profundas, que engendram novos caminhos, de maneira que os movimentos sociais sejam capazes de instituir as suas ações afirmativas na sociedade. Por isso que, para Gilles Deleuze (1990, p. 231), “a única chance dos homens está no devir-revolucionário, o único a poder conjurar a vergonha ou responder ao intolerável” (apud ZOURABICHVILI, 2000, p. 345).

E o intolerável está presente nas narrativas de Édouard Louis, pois o narrador-personagem nos apresenta um mundo no qual pessoas, socialmente invisíveis, são diariamente violadas por simplesmente serem o que são. Entretanto, as instituições ocidentais, visando a

manutenção e a organização civilizatória, ainda preservam práticas dominantes que operam conservadoramente na formação da subjetividade humana. Estes processos, em larga escala, retardam ou impedem o devir das transformações sociais, sobretudo, das comunidades marginalizadas como os LGBTQIA+.

Deve-se, portanto, receber as mutações sociais a fim de que novas subjetividades possam ser peças deflagradoras no processo de desmarginalização das comunidades invisíveis. Nessa perspectiva, vale reiterar que “não há acontecimentos privados e outros coletivos; como não há individual e universal, particularidades e generalidades. Tudo é singular e por isso coletivo e privado ao mesmo tempo, particular e geral, nem individual nem universal” (DELEUZE, 1974, p. 165). Há, assim, uma ligação do particular com o geral.

Nessa perspectiva, tendo em vista a teoria de Butler, de que o corpo adquire dimensão política, e os *agenciamentos coletivos* de Deleuze, tem-se a possibilidade de se criar um novo modo de existência. Sendo assim, é preciso destacar a importância de que somos interdependentes, isto é, estamos ligados entre si por uma rede de dependência de relacionamentos. Só é possível a escrita deste artigo, a título de exemplo, pois pessoas com *know-how* foram capazes de fabricar e montar as peças deste *notebook*. Desse modo, é só por meio do coletivo que as novas formas sociais seriam capazes de responder aos mecanismos de repressão socialmente estabelecidos e institucionalizados.

A falta da construção de uma sociedade participativa também descaracteriza o caráter inclusivo e democrático do coletivo. Faz-se necessário, então, o entendimento de que a sociedade não está resolvida. Esta é uma organização inacabada, que precisa gerar continuamente o desejo de mais inclusão da diversidade. Para Guattari e Deleuze (1984, n.p), “O acontecimento cria uma nova existência, produz uma nova subjetividade (novas relações com o corpo, o tempo, a sexualidade, o meio, a cultura, o trabalho...)” (apud ZOURABICHVILI, 2000, p. 343-344), por essa razão é preciso deixar que as novas mutações aconteçam na sociedade, pois sempre haverá alguma comunidade marginalizada: em condição de barbárie. E é através da participação coletiva que fica evidente o estado de vulnerabilidade de determinados grupos sociais.

Portanto, a partir das narrativas autobiográficas de Édouard Louis, observa-se um pequeno espelho reconstituído que reflete uma sociedade, com novas subjetividades, em ruptura com os mecanismos de

preservação de valores arcaicos. Este novo mundo emergido é marcado pelos movimentos de aceleração e pluralização, intensificados pela revolução dos *smartphones*, que gerou, por conseguinte, a produção de escritas de si perturbadoras, denunciativas e momentâneas em massa.

Nesse sentido, quando o narrador-personagem fala das violações sofridas em sua vida, as suas escritas atingem contornos sociais denunciativos. Fica, portanto, evidente que as repressões roubam dos jovens *gays* a experiência de viver. Tornam-se nítidas as negações de direitos elementares como segurança, singularidade em ser o que se é e até mesmo afeto. Assim, *gays* não podem namorar, não podem se expressar, não podem ter o primeiro beijo sem ter constantes sentimentos de medo e culpa. Estas características adquirem aspectos, quase que, universais dentro da realidade vivida pelos homossexuais. Enquanto que heterossexuais, em geral, experienciam a vida normalmente: namoram, casam-se, constroem famílias; a vida dos *gays* permanece estática, dito de outro modo, descolada do real: o tempo passa, mas as experiências de acolhimento e afeto não são vivenciadas de forma digna.

Por fim, é do embate das duas forças em conflito – o passado e o presente – que emerge a literatura édouardiana, a qual nos tira do lugar comum e choca por relatos pessoais difíceis de serem trazidos à cena num momento histórico precedente. Desse modo, resta a evidência de que as suas escritas não são compostas somente por relatos de seu passado, mas também por denúncias de uma vida segregada pelo preconceito e pela dor, que faz eclodir, de sua dolorosa narração, o aspecto catártico, mas também engajado.

Referências

- BUTLER, Judith. *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?*. Tradução de Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Tradução de Andreas Lieber. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Jovita Maria Gerheim Noronha (Org.). Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LOUIS, Édouard. *O Fim de Eddy*. Tradução de Francesca Angiolillo. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *As confissões*. Tradução de Wilson Louzada. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1965.
- ZOURABICHVILI, François. Deleuze e o possível (sobre o involuntarismo na política). In: ALLIEZ, Éric (Org.). *Deleuze: uma vida filosófica*. Coordenação da Tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 333-356.

Paulo Roberto Tonani do Patrocínio (UFRJ)¹

Pensar o conceito de literatura surda é estar diante de uma heterogeneidade de textos que reúne desde relatos biográficos, produções poéticas e inclusive performances produzidas em línguas de sinais. Em comum, são textos formados a partir de uma experiência ontológica e intrinsecamente ligada à materialidade do corpo. Um corpo que foi objeto de violências e silenciamento, um corpo que foi subjugado por relações de saber-poder baseadas em postulados fixados em discursos normativos. A historiografia nos revela as muitas interdições sofridas pelo corpo surdo, seja pelas inúmeras tentativas de cerceamento e proibição do uso de uma língua gesto-visual ou pelo seu completo isolamento, o corpo da pessoa surda ainda ocupa o incômodo lugar de objeto de discursos normativos baseados em conceitos estéreis formados pela modernidade ocidental. No entanto, é esse mesmo corpo que surge enquanto recurso e veículo para a produção de uma discursividade que busca rasurar noções fixas e rígidas. Corpo desobediente que irrompe o silenciamento e performa uma forma de linguagem baseada em uma experiência gesto-visual. Corpo que solicita a demarcação de novos modos de ser, viver e expressar. Corpo que expõe a precariedade dos discursos normativos.

Nesta comunicação será traçada uma breve cartografia do conceito Literatura Surda, ofertando maior ênfase para as performances poéticas de *Slam* produzidas em línguas de sinais. Ao pensarmos o conceito de literatura surda, creio que o primeiro aspecto a ser examinado repousa na própria realização do gesto autoral, para citar a expressão de Giorgio Agamben no ensaio “O autor como gesto” (AGAMBEN, 2007). Ou seja, no ato de assinatura das obras, na reivindicação da autoria, na atribuição de uma espécie de identidade ao discurso, os autores surdos realizam aquilo que Michel Foucault nomeou como função-autor, o estabelecimento de um ato de poder discursivo, a outorga da reivindicação de um perfil que outrora não

1. Graduado em História (PUC-Rio), Mestre em Letras (PUC-Rio) e Doutor em Letras (PUC-Rio). É professor adjunto da Faculdade de Letras da UFRJ, atuando no Departamento de Letras-Libras e no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura.

era permitido a esse grupo social. A função-autor, conforme examina Foucault, figura enquanto processo de subjetivação mediante o qual é constituída a identidade autoral, “a função-autor caracteriza o modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2009, p. 267). Dessa forma, ao atribuir a esse conjunto de narrativas e performances poéticas a categoria de autoria surda é realizado um gesto que representa um exemplo de estruturação discursiva que busca a valorização do sujeito da enunciação amparado, antes de tudo, em um princípio ético e político. O resultado imediato deste exercício crítico que se baseia no gesto de circunscrever um perfil autoral específico possui como fundamento identificar o sujeito na situação que descreve, como sujeito do conhecimento que propõe recortar, a partir de sua particularidade.

É necessário pensar a expressão/conceito de autoria surda não apenas enquanto adjetivos alocados à palavra Literatura, mas, sim, em um sentido mais amplo, enquanto a demarcação de uma territorialidade no âmbito da produção discursiva. A adjetivação, nesse sentido, perpassa pela busca de uma esfera de legitimação, delimitando os espaços fronteiriços entre a produção discursiva que exprime os desejos de um sujeito opressor e a produzida por um grupo minoritário. Construir tal fronteira na esfera literária é apenas transplanar as disputas políticas que mobilizam a agenda dos movimentos de pessoas surdas para o discurso literário, transformando-o também em espaço de contestação e disputa política. As vozes que criticam o estatuto homogêneo do discurso literário buscam alargar conquistas que garantam espaços para as diferenças e para a autonomia. Ao fixarem um hífen após o termo Literatura, impresso na visível separação de um discurso hegemônico, sentenciando a pretensa igualdade do discurso utópico-romântico que a época moderna forjou, este grupo atua em favor de uma igualdade em diferença, nas especificidades de suas identidades.

Dessa forma, pensar a autoria surda é compreender tal expressão enquanto a defesa por um discurso que possibilite a assunção do surdo enquanto sujeito histórico, rompendo com a representação produzida pelos ouvintes, concebida em alguns casos como opressora e baseada apenas no reforço de estereótipos que designam os surdos apenas enquanto sujeitos deficientes e incapazes. A defesa da emergência de uma produção literária surda possui como referência a

possibilidade de criação de um discurso que representa um sistema de pensamento específico e se relaciona com uma experiência fenomenológica.

A noção de autoria surda instaura um elemento de distinção no seio da série literária hegemônica e busca pensar o Outro sob o prisma da diferença. A conquista do poder discursivo reflete não apenas os resultados das lutas empreendidas por um grupo específico, mas, igualmente, uma importante mudança teórica no pensamento moderno. Atrelada à nova compreensão do sujeito, concebido agora em sua pluralidade rizomática, em contraposição ao sujeito detentor de uma raiz cultural única e não contraditória, é empreendida uma sutil modificação dos sistemas de pensamento e, sobretudo, de valorização dos objetos discursivos e de arte. Tal modificação teórica, sobretudo no campo dos estudos literários, estruturou uma nova concepção acerca do texto literário, analisando-o a partir de um suporte que faça emergir um debate sobre a sua natureza. Não apenas a obra literária passou a ser analisada enquanto parte de um sistema mais amplo e complexo de práticas textuais, avaliando a função e o valor da obra em relação a contextos culturais historicamente específicos, como a própria reavaliação da figura do leitor e o estatuto ideológico das posições dos sujeitos envolvidos nas práticas avaliativas inerentes às atividades interpretativas também foram, igualmente, analisadas fora de um circuito autotélico. Tais mudanças operaram uma nova interrogação ao campo dos estudos literários, levando à “substituição da eterna pergunta – o que é literatura? Por outra – o que é considerado literário, quando, em que circunstâncias, por quem e por quê?. Nessa leitura vemos o progressivo abandono de uma crítica literária ancorada em teorias de cunho formalistas, centradas unicamente no texto literário, e o sucessivo avanço de formulações teóricas que utilizam extratos de abordagem do discurso literário baseadas em reflexões pragmáticas, colocando em voga exames focados em esferas extraliterárias, principalmente de matrizes identitárias e fenomenológicas.

Diante do horizonte teórico exposto, torna-se rentável produzir, ainda que de forma sucinta, uma análise do conceito de Literatura Surda, formulado por escritores surdos e pesquisadores da área dos Estudos Surdos a fim de localizar as potencialidades desse debate para os objetivos traçados nesta comunicação. A emergência do conceito dialoga com as novas epistemologias que solicitam uma redefinição

teórica sobre o sujeito e igualmente promovem um exercício de redefinição sobre a ideia de literatura. Compreender a noção de Literatura Surda é igualmente analisar a produção dos conceitos de identidade e cultura surdas; noções produzidas dentro de uma revisão epistemológica dos discursos sobre a surdez que buscam romper com modelos clínicos e médicos ao instaurar um modelo socioantropológico para pensar a diferença surda. Nessa perspectiva, a ideia de Literatura Surda é compreendida enquanto um artefato cultural produzido no âmbito da comunidade surda, conforme conceitua Karin Strobel, em *As imagens do outro sobre a cultura surda*. Lida enquanto produto cultural, a Literatura Surda passa a ocupar um lugar estratégico no circuito da cultura – para citar o conceito de Stuart Hall – e atuar de modo decisivo na produção de discursos sobre esse grupo minoritário. No entanto, mesmo que seja experimentada uma espécie de interpelação acerca do estatuto do literário e sua referência formalista, a produção do conceito de Literatura Surda expressa uma contingência mais específica e radical que se baseia no acionamento de uma língua gesto-visual enquanto suporte para o discurso literário. Assim, além de expressar a demarcação de um perfil autoral específico, a Literatura Surda igualmente busca legitimar as produções literárias criadas em Libras.

Lodenir Karnopp no artigo “Produções culturais de surdos: análise da literatura surda” define o uso da expressão ‘literatura surda’ para designar:

histórias que têm a língua de sinais, a identidade e a cultura surda presentes na narrativa. Literatura surda é a produção de textos literários em sinais, que traduz a experiência visual, que entende a surdez como presença de algo e não como falta, que possibilita outras representações de surdos e que considera as pessoas surdas como um grupo linguístico e cultural diferente (KARNOPP, 2006, p. 161).

Na apreciação da autora, a constituição da Literatura Surda repousa no uso da língua de sinais enquanto suporte e veículo do discurso. É importante observar que ao estabelecer a defesa da língua de sinais enquanto elemento constituidor da expressão literária surda, Karnopp em nenhum momento define a autoria, a autoria surda, enquanto traço legitimador do discurso da diferença. O resultado desta mirada teórica, não centrada na afirmação do sujeito da diferença, revela certa indistinção entre surdos e ouvintes, mas, principalmente,

busca obliterar discursos críticos que se voltam contra as línguas de sinais. “Para escaparem da ridicularização da língua de sinais e de seus bens culturais, de ações intolerantes e até proibitivas, os surdos se organizam em comunidades, buscando o fortalecimento da língua de sinais, da identidade e da cultura surda. Nesta perspectiva, a literatura surda adquire também o papel de difusão da cultura surda, dando visibilidade às expressões linguísticas e artísticas advindas da experiência visual.” (KARNOPP, 2006, p. 163). Nesta perspectiva, a literatura surda adquire também o papel de difusão da cultura surda, dando visibilidade às expressões linguísticas e artísticas advindas da experiência visual.”.

Claudio Henrique Nunes Mourão, na dissertação “Literatura surda: experiência das mãos literária” compartilha da perspectiva de Karnopp e Strobel ao definir a literatura surda enquanto traço cultural da comunidade surda. No entanto, o traço de distinção na leitura empreendida por Mourão se situa na afirmação da autoria surda enquanto elemento constituidor da mesma: “A literatura da cultura surda, contada na língua de sinais de determinada comunidade linguística, é constituída pelas histórias produzidas em língua de sinais pelas pessoas surdas, pelas histórias de vida que são frequentemente relatadas, pelos contos, lendas, fábulas, piadas, poemas sinalizados, anedotas, jogos de linguagem e muito mais” (MOURÃO, 2016, p. 50).

A produção do conceito de Literatura Surda, assim como de identidades e cultura surdas, emerge em um contexto de ressignificação da própria ideia de surdez, fruto do trabalho de intelectuais da área de educação de surdos – e da militância de intelectuais surdos – em favor da consolidação de uma perspectiva socioantropológica da surdez, em oposição a uma leitura clínica da mesma. Afinal, conforme conceitua Owen Wrigley, “a surdez não é um tema da audiologia, mas de epistemologia” (WRIGLEY apud SKLIAR, 2013, p. 23). A conhecida sentença de Owen Wrigley, um dos principais teóricos norte-americanos da área dos Estudos Surdos, sintetiza uma complexa disputa teórica que coloca em pauta definições da surdez em diferentes campos disciplinares, resultando em tratamentos e concepções distintas para a mesma. A assertiva propõe um verdadeiro deslocamento teórico ao recusar de forma explícita um tratamento médico terapêutico para a surdez e a define enquanto um paradigma epistemológico. Contudo, o autor da frase não está apenas atento à emergência de uma nova concepção de surdez, a breve sentença busca identificar

um sentido político neste exercício de deslocamento, conforme evidência Tomaz Tadeu da Silva, acerca da mesma passagem: “Epistemologia’ não é compreendida aqui no sentido da filosofia ou da pedagógica do desenvolvimento, mas no sentido político que lhe deu, sobretudo, [Michel] Foucault. ‘Epistemologia’ remete, nesta concepção, às condições entre conhecimento e poder.” (SILVA, 1997, p. 01). Em outras palavras, a surdez é lida enquanto o efeito primeiro de reflexões e configurações discursivas de saber-poder que resultam em representações que transitam entre um modelo médico terapêutico – baseado em uma perspectiva que nomeia o sujeito surdo enquanto deficiente e lança mão de estratégias e recursos clínicos que almejam a sua reabilitação – e um modelo socioantropológico – fundado em uma perspectiva culturalista inspirada nos Estudos Culturais que nomeia a surdez enquanto uma diferença étnico-linguista que constitui uma cultura própria, a cultura surda. Ana Dorziat, no livro *O outro da educação: pensando a surdez com base nos temas identidade/diferença, currículo e inclusão*, assinala que “o desenvolvimento de reflexões sobre o grupo de pessoas denominadas surdas requer, necessariamente, considerações mais apuradas sobre em quais bases conceituais está sendo construída a identidade desse grupo.” (DORZIAT, 2009, p. 15). Na reflexão da pesquisadora está presente a base de nosso argumento teórico que busca conceber a surdez e o sujeito surdo enquanto reflexo de representações e definições formadas a partir de determinadas configurações discursivas de saber-poder.

É recente, ao menos nos estudos realizados no Brasil, a emergência de uma definição da surdez enquanto uma diferença étnico-linguística concebida dentro de um modelo socioantropológico. Será a partir da década de 1990 que começam a ser publicados os primeiros estudos e o pesquisador Carlos Skliar pode ser tomado como referência primeira para a construção de um modelo socioantropológico para a compreensão da surdez. Nos dizeres de Carlos Skliar, “a surdez constitui uma diferença a ser politicamente reconhecida; a surdez é uma experiência visual; a surdez é uma identidade múltipla ou multifacetada e, finalmente, a surdez está localizada dentro do discurso sobre a deficiência” (SKLIAR, 2013, p.11). Na breve definição do autor está presente um dos principais alicerces teóricos da compreensão da surdez enquanto diferença étnico-linguística – a diferença surda – a saber: o reconhecimento político dos sujeitos surdos a partir de suas especificidades linguísticas, culturais e identitárias.

O investimento teórico promovido por Carlos Skliar tem como objetivo primeiro romper com a medicalização da surdez e promover o reconhecimento da particularidade linguística e cultural dos surdos. A mudança epistemológica proporcionada pela perspectiva culturalista instaura um modelo de educação bilíngue para os surdos contrastando os outros modelos já existentes: o oralismo e a comunicação total. A título de esclarecimento, faz-se necessário explicar que é nomeada como oralismo uma filosofia pedagógica que tinha como cerne da educação de surdos o ensino da oralidade a partir de sessões terapêuticas que visavam a reabilitação do sujeito surdo. Dessa forma, tal filosofia não visava à oferta de métodos de transmissão do conhecimento, e sim se ocupava do ensino da articulação oral, leitura labial e do aproveitamento de resíduos auditivos, conforme observa César Augusto de Assis Silva, em *Cultura surda: agentes religiosos e a construção de uma identidade*. Por outro lado, o método da comunicação total representa uma prática pedagógica da educação de surdos que utiliza diversos modos de comunicação no processo de ensino-aprendizagem do sujeito surdo, como “a língua de sinais, a oralidade, a leitura labial, o desenho, a mímica, o teatro, a escrita e quaisquer outros modelos de comunicação possível em sala de aula, porque o importante passa a ser o conteúdo a ser transmitido, e não mais o modo” (SILVA, 2012, p. 36). No entanto, é importante observar que a defesa do modelo de educação bilíngue para surdos emerge em diálogo com as produções acadêmicas da área de linguística sobre a Língua Brasileira de Sinais - Libras e, principalmente, em decorrência do engajamento de associações e federações de surdos em favor da afirmação da Libras como língua natural, movimento que culminou no dispositivo jurídico que reconhece a Libras como uma língua legítima no interior da nação por meio da Lei Federal 10.436/2002. A referida Lei apresenta em seu primeiro artigo a materialidade de um desejo da comunidade surda e de diferentes setores sociais que atuaram em favor da educação de surdos e na pesquisa e ensino de Libras ao afirmar que:

Art. 1º É reconhecida como meio legal de comunicação e expressão a Língua Brasileira de Sinais - Libras e outros recursos de expressão a ela associados.

Parágrafo único: Entende-se como Língua Brasileira de Sinais - Libras a forma de comunicação e expressão em que o sistema linguístico de natureza visual-motora, com estrutura gramatical própria,

constituem um sistema linguístico de transmissão de ideias e fatos, oriundos de comunidade de pessoas surdas do Brasil.

O reconhecimento da Libras como língua natural – conceito linguístico que define que as línguas emergem de forma espontânea de uma comunidade de falantes – oferece à língua de sinais o mesmo estatuto linguístico que qualquer língua oral natural recebe. Afinal, no argumento dos linguistas que se dedicam ao estudo da Libras, essa emergiu de comunidades de sujeitos surdos e é passível de análise linguística em diversos planos: sintático, morfológico, fonológico e pragmático. O trabalho de William C. Stokoe, conforme evidencia César Augusto de Assis Silva, deve ser compreendido enquanto um divisor de águas e referência primeira nos estudos das diferentes línguas de sinais, devido ao mérito de demonstrar, “pela análise dos sinais da *American Sign Language* (ASL), que as línguas de sinais eram também naturais, uma vez que partilhavam com as linguas orais os mesmos princípios de estruturação” (SILVA, 2012, p. 34). Amparado nesse argumento da linguística, o modelo bilíngue de educação de surdos, difundido no Brasil a partir dos estudos de Carlos Skliar, promove um novo tratamento da surdez e coloca em perspectiva a defesa da particularidade linguística do surdo e aciona uma referência culturalista para definir a surdez enquanto uma diferença étnico-linguística.

Ao propor o modelo de educação bilíngue e reivindicar a retirada do tema da surdez – e, por conseguinte, da educação de surdos – do âmbito da educação especial e do debate sobre deficiência, Carlos Skliar busca conceituar a surdez enquanto uma diferença em uma perspectiva amparada nos Estudos Culturais. Nesse sentido, seguindo o argumento do autor, passamos a compreender a comunidade surda enquanto um grupo minoritário que instaura um elemento de distinção na cultura hegemônica, resultando na construção de uma nova forma de representação do Outro sob o prisma da diferença. Os surdos não são mais sujeitos desviantes de uma norma, de um modelo universal, mas como indicador de outras posturas possíveis.

É este horizonte de questões que nos conduz no ato de leitura da poesia “Voz”, de Catherine Moreira, poeta surda, e Amanda Lioli, poeta ouvinte. Importante destacar que ambas são do grupo Corpo Sinalizante e participam do *Slam* do Corpo e, em diálogo com os objetivos do grupo, compartilham da compreensão da experiência poética enquanto veículo para uma reflexão ética e política dos corpos. O texto

poético que será aqui analisado já foi performatizado em diferentes edições do Sarau *Slam* do Corpo e também em outros espaços, como no Programa Televisivo Manos e Minas, da TV Cultura de São Paulo². “Voz” é representativo não apenas devido a presença da autoria surda feminina nas performances de *Slam*, mas, igualmente, pela sua própria materialidade textual, que expõe de forma poética algumas das principais questões políticas que mobilizam a comunidade surda. O sucesso deste texto pode ser mensurado pelas inúmeras visualizações obtidas em plataformas de compartilhamento de vídeo e pela recorrência em que o mesmo é declamado por outros poetas, sejam surdos ou ouvintes, em encontros culturais promovidos pela comunidade surda. “Voz” também interpela o estatuto do literário ao revelar a insuficiência das ferramentas críticas formais para a leitura de um texto poético marcado pela bimodalidade linguística produzida por duas poetas em cena que se entrelaçam para a composição de um tecido discursivo. Devido o perceptível limite da teoria literária diante de um texto que rasura aspectos formais da poesia, pesquisadores de saraus de *Slam Poetry* têm recorrido às contribuições de Paul Zumthor para a composição de um horizonte teórico para a leitura crítica das performances construídas nos saraus. Afinal, na leitura de Zumthor, a performance é entendida dentro da perspectiva anglo-saxônica do termo e significa “o ato pela qual um discurso poético é comunicado por meio da voz e, portanto, percebido pelo ouvido (...) da qual só uma parte decorre do emprego de um sistema de signos; o resto faz sentido de um modo que não pode ser analisado” (ZUMTHOR, 2010, p. 87). Fica claro que a abordagem proporcionada por Zumthor tem como objeto performances poéticas fixadas em línguas orais, impedindo o uso deste referencial para a análise de textos performados em línguas de sinais em concomitância com línguas orais. O desafio repousa em produzir ferramentas críticas que permitam o exame da bimodalidade deste texto e coloque em relevo a particularidade da mestiçagem linguística que as poetas elaboram. Ao ser transcrito em língua portuguesa o poema não apresenta em sua integridade a potência da performance. No entanto, é possível depreender algumas noções e descrições importantes para pensarmos as representações da surdez.

2. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dl-s8rzmJqQ>, acessado em 28 de junho de 2020.

Nasceu surda
 Num mundo de ouvintes
 Cresceu muda
 Numa sociedade de cegos
 Tudo que tinha de seu
 Não tinha lugar, nem direito
 Vivia encarcerada
 Numa cela que chamavam lar
 A família carcereira
 Não era de muita conversa

Cala a boca Catharine!
 E para de mexer essas mãos!
 Fica parecendo um macaco de estimação
 Que que você pensa que vai fazer?
 No futuro vai trabalhar com quê?
 Vai o quê? Trabalhar no circo?
 Não! Você precisa aprender a falar em Português
 Mas que nem gente normal.
 Entendeu?
 Você precisa ser mais normal Catharine.
 Eu tenho vergonha de andar na rua com você.
 Você fica lá:
 – Hu, hu, hã, hã, hã
 As pessoas ficam olhando.
 O que que é?
 Você é preguiçosa, né?
 Você não aprende Português porque não quer.
 É burra, é por isso?
 Tão fácil! É fácil.
 Você abre a sua boca e fala.
 Abre a boca e fala.
 Não, você não usa a sua mão.
 Abre a boca, aqui ó, lê a minha boca.
 Abre a boca e fala. Abre!
 Abre essa boca e falaaaaa!

Ahhhhhhhr (grito)
 Chegaaa!
 Desse seu mundinho ridículo de normalidade!
 Quem você pensa que é, vivendo essa falsa identidade?!
 Eu sou surda, tenho a minha voz.
 Não preciso falar a sua língua pra ter voz.

(MOREIRA E LIOLI, 2016, s/p)

Na primeira parte do poema, em uma estrutura que se assemelha à prosa, o texto apresenta uma personagem surda que nasceu em uma família de ouvintes. No fragmento se faz presente uma série de expressões que tentam demarcar o silenciamento e isolamento da experiência surda em uma família de ouvintes que não consegue acolher tal diferença. Uma família nomeada como carcereira, em uma espécie de reflexo da própria sociedade opressora. O núcleo familiar é representado enquanto um espaço que rege uma micropolítica que oprime, silencia e aprisiona a personagem. A dimensão violenta desta experiência é perceptível no fragmento em que as poetisas lançam mão da expressão “muda” para classificar a sua vivência. O segundo fragmento do texto apresenta em discurso direto uma outra voz na qual emerge uma figura opressora que performa uma atitude violenta em relação à personagem. O gesto preenche de agressividade se faz presente na abertura do fragmento: “Cala a boca Catherine!/E para de mexer essas mãos!”. O trecho instaura uma espécie de fissura no tecido narrativo ao evocar o nome próprio da poeta surda, revelando uma marca biográfica do poema ao fazer referência a um dado do real factual. A experiência fenomenológica de Catherine Moreira surge como elemento catalisador da produção estética, traço fundador da sua própria poética. Contudo, é digno de nota que a busca de silenciamento se dá pela intervenção nas mãos da personagem: “E para de mexer essas mãos!”. O uso de uma língua gesto-visual, sob o olhar dessa família carcereira, retira os traços de humanidade e a aproxima de uma imagem animalesca. Tal recusa busca oferecer traços de normalidade ao corpo da mulher surda: “Você precisa ser mais normal Catherine”. A busca pela normalidade é acompanhada de uma visão capacitista sobre a mulher surda que insiste em demarcar a sua incapacidade e inferioridade, acusando-a de preguiçosa ou incapaz intelectualmente por não conseguir aprender a língua portuguesa e oralizar tal qual pessoas ditas normais. Fecha o fragmento a presença de uma fala impositiva que solicita que a mulher surda reproduza a articulação bucal para oralizar: “Abra a boca e fala. Abre!/Abre essa boca e falaaaa!”. O terceiro e último fragmento apresenta o discurso da mulher surda que em resposta à atitude agressiva e colonizadora da família emana um grito e afirma: “Chegaaa!”. A fala da mulher surda rompe as tentativas de silenciamento e recusa os discursos normativos ofertados. A recusa de ideias normativas repousa no reconhecimento e afirmação de uma identidade

própria, uma identidade baseada na experiência surda. Não somente estamos diante da afirmação de uma identidade baseada na diferença, como é produzido o reconhecimento de uma língua que foge aos padrões normativos. “Eu sou surda, tenho a minha voz”, o texto afirma a associação entre identidade e língua enquanto elementos interdependentes. O gesto de afirmação da diferença representa igualmente uma recusa, recusa de uma língua oral, recusa por uma reabilitação e recusa dos discursos normativos: “Não preciso falar a sua língua para ter voz”.

A intertextualidade com o poema-performance “Voz” não pode ser compreendida como atordoante e inesperada. Afinal, os estudos pós-coloniais nos faz compreender espaço político e epistemológico onde a questão racial atravessa classe, gênero e para nós, atravessa questões do campo da surdez, com o intuito de manter as hierarquizações. O trecho final explicita de modo contundente como as construções discursivas são formas de rebaixamento do Outro, visto como receptáculo do que é negado pelo humano superior, civilizado, normal e detentor da língua perfeita.

Na primeira parte do poema, em uma estrutura que se assemelha à prosa, o texto apresenta uma personagem surda que nasceu em uma família de ouvintes. No fragmento se faz presente uma série de expressões que tentam demarcar o silenciamento e isolamento da experiência surda em uma família de ouvintes que não consegue acolher tal diferença. Uma família nomeada como carcereira, em uma espécie de reflexo da própria sociedade opressora. O núcleo familiar é representado enquanto um espaço que rege uma micropolítica que oprime, silencia e aprisiona a personagem. A dimensão violenta dessa experiência é perceptível no fragmento em que as poetisas lançam mão da expressão “muda” para classificar a sua vivência. O segundo fragmento do texto apresenta em discurso direto uma outra voz na qual emerge uma figura opressora que performa uma atitude violenta em relação à personagem. O gesto “prenhe” de agressividade se faz presente na abertura do fragmento: “Cala a boca Catherine!/E para de mexer essas mãos!”. O trecho instaura uma espécie de fissura no tecido narrativo ao evocar o nome próprio da poeta surda, revelando uma marca biográfica do poema ao fazer referência a um dado do real factual. A experiência fenomenológica de Catherine Moreira surge como elemento catalisador da produção estética, traço fundador da sua própria poética. Contudo, é digno de nota que

a busca de silenciamento se dá pela intervenção nas mãos da personagem: “E para de mexer essas mãos!”. O uso de uma língua gesto-visual, sob o olhar dessa família carcerária, retira os traços de humanidade e a aproxima de uma imagem animalesca. Tal recusa busca oferecer traços de normalidade ao corpo da mulher surda: “Você precisa ser mais normal, Catherine”. A busca pela normalidade é acompanhada de uma visão capacitista sobre a mulher surda que insiste em demarcar a sua incapacidade e inferioridade, acusando-a de preguiçosa ou incapaz intelectualmente por não conseguir aprender a língua portuguesa e oralizar, tal qual pessoas ditas “normais”. Fecha o fragmento a presença de uma fala impositiva que solicita que a mulher surda reproduza a articulação bucal para oralizar: “Abra a boca e fala. Abre!/Abre essa boca e falaaaa!”. O terceiro e último fragmento apresenta o discurso da mulher surda que, em resposta à atitude agressiva e colonizadora da família, emana um grito e afirma: “Chegaaa!”. A fala da mulher surda rompe as tentativas de silenciamento e recusa os discursos normativos ofertados. A recusa de ideias normativas repousa no reconhecimento e afirmação de uma identidade própria, uma identidade baseada na experiência surda. Não somente estamos diante da afirmação de uma identidade baseada na diferença, como é produzido o reconhecimento de uma língua que foge aos padrões normativos. “Eu sou surda, tenho a minha voz”, o texto afirma a associação entre identidade e língua enquanto elementos interdependentes. O gesto de afirmação da diferença representa igualmente uma recusa, recusa de uma língua oral, recusa por uma reabilitação e recusa dos discursos normativos: “Não preciso falar a sua língua para ter voz”.

Penso que as muitas metáforas que envolvem a experiência surda são reveladoras do preconceito e do desconhecimento. A surdez lida como alienação, descompasso e isolamento, algumas das ideias mais negativas que podem ser atribuídas à experiência da diferença surda. Isso sem mencionar a forma mais pejorativa de classificação e nomeação desses sujeitos: surdo-mudo. Esta é, em essência, a expressão mais negativa que podemos utilizar para denominar uma pessoa surda, pois além da perda de sua audição retiramos dela toda e qualquer forma de expressão. Nessa definição não existe nenhuma forma de subjetivação ou agência. Em síntese, resta apenas afirmar que a experiência surda não é uma metáfora. A experiência surda não pode ser uma metáfora do isolamento. A emergência de um

perfil autoral que reivindica a identidade surda enquanto elemento estruturador do discurso, permite-nos localizar a criação de uma discursividade que rasura ideias normativas e colonizadoras. Ao assumirem o seu lugar de autoras, essas mulheres surdas estão realizando um gesto transgressor. Posto que não se trata somente de ter voz própria, mas de estabelecer essa voz como meio de expressão, utilizando para tanto um espaço do qual foram, quase sempre, excluídas: a literatura.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. “O autor como gesto”. In: AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- DORZIAT, Ana. *O outro da educação: pensando a surdez com base nos temas identidade/diferença, currículo e inclusão*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. In: FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Coleção Ditos & Escritos III. Organizador Manoel Barros de Almeida. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, 2ª Edição.
- GILBERT, Ana Cristina Bohrer. *Vértice do impensável: um estudo de narrativas em síndrome de Down*. Rio de Janeiro: Editora da FIOCRUZ, 2012. Coleção Criança, Mulher e Sociedade.
- HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio/Apicuri, 2016.
- LUCENA, Cibele Toledo. *Beijo de línguas – quando o poeta surdo e o poeta ouvinte se encontram*. 2017. 154 folhas. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São, Mestrado em Psicologia Clínica. São Paulo, 2017.
- OLINTO, Heidrun Krieger. “Letras na página/palavras no mundo. Novos acentos sobre estudo da literatura”. *Palavra* n. 1. RJ: PUC. RJ. Departamento de Letras, 1993.
- PENNA, João Camillo. “Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura*. O testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

- QUEIROZ, Vera. *Crítica literária e estratégias de gênero*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1997.
- SACKS, Oliver. *Vendo vozes*. Uma viagem ao mundo dos surdos. Tradução de Laura Teixeira Mota. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SILVA, César Augusto de Assis. *Cultura surda*: agentes religiosos e a construção de uma identidade. São Paulo: Terceiro nome, 2012.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. “A política e a epistemologia do corpo normalizado”. *Espaço*: informativo técnico científico do INES. N° 8 / dez. Rio de Janeiro: INES, 1997, p. 3-15.
- STROBEL, Karin. *As imagens do outro sobre a cultura surda*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2008.
- SKLIAR, Carlos. “Os Estudos Surdos em Educação: problematizando a normalidade”. In: SKLIAR, Carlos. (Org.). *A surdez*: um olhar sobre as diferenças. 6. ed. Porto Alegre: Editora Mediação, 2013.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Educação das relações étnico-raciais na escola

Priscila de Souza Oliveira¹

Introdução

O artigo se propõe a compartilhar a experiência de práticas educativas de uma educação pensada nas relações étnico-raciais na escola, tendo a Literatura como eixo central, com base nas leis 10.639, de 9 de janeiro de 2003, e a 11.645, de 10 de março de 2008, que tornaram obrigatório o ensino das culturas afro-indígenas no currículo escolar, de forma a naturalizar a temática da multiplicidade cultural, tendo a Literatura como eixo central.

Iniciação Científica no CAP/UFRGS: inspiração

Quando ingressei como professora substituta de Língua Espanhola no CAP/UFRGS (Colégio de Aplicação) fui designada para ser professora de primeiro ao quinto anos do ensino fundamental, onde eu deveria desempenhar as tarefas de ser professora de Língua Espanhola dentro do Projeto Multilinguagens, de uma Oficina que eu teria que criar com outros colegas e, também teria que ser professora de Iniciação Científica junto a outra professora. Em cada disciplina, os planejamentos seriam feitos e executados com outros professores, o que causaria um impacto positivo em minha própria subjetividade como professora.

Na disciplina de Iniciação Científica compus a docência compartilhada com a professora polivalente Tanise Müller Ramos, que já vinha numa trajetória antirracista, e com quem aprendi a necessidade dessa temática. Trabalhamos juntas durante os quatro semestres em que pude atuar como professora substituta no CAP/UFRGS, dois com uma turma de terceiro ano e outros dois com a mesma turma, agora no quarto ano. Rodas de conversa com crianças; com *griots*;

1. Graduada em Letras (PUCRS), Especialista em Literatura (PUCRS), Mestre em Teoria da Literatura (PUCRS), *Máster em TIC's en Educación: Análisis y Diseño de Prácticas Formativas* (USAL).

com representantes de povos originários, de negros, de ciganos foram momentos de compreensão coletiva de que a multiplicidade cultural existia e precisava ser respeitada. Mais do que isso, as crianças conseguiam expressar que fazemos parte de uma sociedade racista e que o primeiro passo seria aceitar fazer parte dessa sociedade com essas características para, enfim, nos propormos um pacto de superação dos preconceitos.

A Literatura sempre fez parte das aulas de Iniciação Científica porque auxiliava o projeto que a turma havia elaborado e que se voltava para como as histórias dos antepassados se fazia presente em cada um de nós. Leituras e escritas foram se entrelaçando em sala de aula e inspirando a mim, como professora de espanhol a me valer da Literatura como ponto transdisciplinar para tocar as relações étnico-raciais para além da aula de Iniciação Científica.

Os textos literários auxiliaram a sensibilizar nos estudantes a emoção que os movia para o respeito às histórias de cada família que estava em aula representada por cada um deles. Conforme o projeto de pesquisa ia sendo tecido através de conversas sobre temas que tinham interesse, leituras, palestras, filmes, análises de imagens em revistas, conversas sobre representatividade e representação na televisão, as crianças negras foram se empoderando, se vendo bonitas, soltando os cabelos crespos, valorizando a história de trabalho e de afeto de suas famílias, e, ao mesmo tempo, as crianças brancas começavam a rever seus pressupostos padrões hegemônicos e de beleza (que também não condiziam com a realidade) e também foram percebendo que frequentemente tinham relações familiares afro-indígenas que tinham sido silenciadas ao longo de sua história familiar. A partir daí, as tensões de poder entre os estudantes diminuía e o acolhimento às diferenças era mais fácil e a aprendizagem passava a fluir com alegria pelo grupo todo, aprendendo a respeitar o tempo de desenvolvimento de cada um.

Aquela aprendizagem conjunta que tivemos não poderia ficar restrita à aula de Iniciação Científica e, por essa razão, me dediquei a inserir na disciplina de Língua Espanhola a educação das relações étnico-raciais. Sem descuidar dos objetivos de trabalhar de forma lúdica a audição, a pronúncia, a escrita e a oralidade, além de alguns conjuntos temáticos e estruturais para ampliação vocabular e expressiva, propus práticas com imagens e literatura que envolviam as culturas afro-indígenas, de modo a dialogar com o empenho das professoras

das Alfas, primeiro ao quinto anos do CAP, em relação ao cumprimento legal das leis 10.639 e 11.645.

Línguas e relações étnico-raciais

Pensar em educação das relações étnico-raciais no ensino de Língua Espanhola é um exercício bastante novo para a maioria dos egressos dos cursos de Línguas Estrangeiras em função de que é mais confortável andar por caminhos em que outras pessoas já passaram, mas a questão-chave implica pensar se tocamos o coração e ganhamos os laços afetivos de nossos alunos sem a educação antirracista, lembrando que se trata de uma proposta de educação para todos os estudantes. Provavelmente, o fortalecimento da auto-estima dos estudantes deva impactar no rendimento escolar, no comprometimento com a própria história dos estudantes em relação ao que podem se propor e executar em suas vidas, respeitando as possibilidades que se apresentam em suas vidas.

As línguas são formas verbais, orais e escritas, de expressão de visões de mundo; é um conjunto de palavras, de regras e usos variados por uma comunidade como meio de comunicação; podem ser usadas para difundir a cultura de um povo como forma de “cimento social” para a “coesão social” como desejava Matthew Arnold (1822-1898) na Inglaterra do século XIX ou podem também ser usadas para propor a crítica da cultura comum como propôs Williams (1921-1988) na Inglaterra do século XX (CEVASCO, 2008).

Assim, uma língua, seja ela materna/nacional ou estrangeira, vai poder ser o “palco” para dar a conhecer as culturas, de forma a se confundir com elas por se consolidar também nas produções culturais, em que as relações étnico-raciais são evidenciadas. A seguir, relato a experiência inicial de inclusão de Relações Étnico-Raciais no ensino de Língua Estrangeira dentro do Projeto Multilinguagens numa turma de terceiro ano do CAP/UFRGS.

Provavelmente, quando o espanhol Luiz García Sánchez escreveu *La niña sin nombre* (1978) não imaginou que sua história pudesse ser transportada para um vídeo com o mesmo nome, publicado no YouTube nos anos 2000, atingindo a muito mais pessoas. Se o livro continha imagens de uma menina branca, o curta-metragem postado no YouTube, substituiu as pessoas brancas por criações ao estilo de “monstros

coloridos”, tornando possível a identificação de quaisquer etnias pelas suas características humanas. Comparando as histórias, o conto e o vídeo tem o mesmo enredo, com frases idênticas ou semelhantes.

A história conta que a personagem central (menina) se desloca num bloco de gelo e se perde no mar até que pescadores a acham e a levam ao rei deles. Ninguém a entendia, nem sua língua, nem seu nome e o rei ordena que a tratem como todas as meninas. Mas todas as meninas tinham um nome e ela não. Acontece que o filho do rei adoece e precisa de uma transfusão e apenas a menina sem nome é compatível com o sangue do príncipe e ela termina por salvá-lo com a transfusão. O rei, contente, resolve dar à menina passaporte, propor casamento com o príncipe e um nome, mas a menina não compreendia o rei, que toma nova decisão de enviar mensageiros pelo mundo afora para descobrir seu país de origem. Um deles vai a um polo e retorna com a família da menina e todos souberam, então, como ela se chamava: no conto de Sánchez e Pacheco, Monouakaki; no vídeo, Ayesi.

Esse vídeo inspirou a atividade com a turma de espanhol de terceiro ano. Projetando o nome da história, pedi aos alunos que respondessem qual era o título da história e como imaginavam que seria a história do vídeo; depois de terem falado o que pensaram que veriam, pedi que lessem as imagens e ouvissem a história. Após assisti-lo, pedi às crianças que respondessem o que tinham compreendido da história com base nas imagens e em algumas palavras que tinham entendido. Assistimos novamente ao vídeo, pausando para compreender melhor as falas. A retomada da história se deu através das próprias crianças que conseguiram se apropriar do enredo numa roda de conversa, já com um sentimento de potência por compreender uma história em espanhol. O fechamento do trabalho se deu com o registro do título do vídeo e um desenho de algum trecho que mais gostaram. Deixei o questionamento “que história carregamos no nome?” para ser explorado na próxima aula.

A aula seguinte teve como objetivo o exercício de fazer a árvore genealógica, o qual dialogava com a história dos nomes. Com base na nossa roda de conversa da aula anterior, sabendo da importância do nome visto na história de *La niña sin nombre*, propusemos (a professora titular de Língua Inglesa Ingrid Kuchembecker e eu, colegas de Línguas Estrangeiras no Projeto Multilinguagens nas Alfas) que os estudantes fizessem a sua árvore genealógica numa folha A3, tendo como exemplo uma imagem com desenhos coloridos de familiares

de diversas etnias, com variedade fenotípica e descrição do grau de parentesco em espanhol e inglês. Nesse momento, aproveitamos, as professoras, para inserir os termos relativos ao parentesco, trabalhando também a pronúncia.

Após a inserção dos termos em Línguas Estrangeiras, os estudantes construíram suas respectivas árvores genealógicas com desenhos coloridos e as características de seus parentes e foram já compartilhando com seus colegas de mesa as suas histórias familiares de forma espontânea. Na hora de colorir, apareceu a expressão “me empresta o lápis cor de pele”, mas o trabalho da equipe das Alfas já surtia efeito e crianças negras já conseguiram se colorir lindamente com os diversos tons de marrom de lápis de cor mais modernos; precisamos apenas perguntar “qual cor de pele?” para perceber a reação do estudante de se dar conta das diversas cores de pele existentes. As relações étnico-raciais apareceram no momento de colorir e demonstraram a importância da representação familiar e da ação de desenhar e colorir coletivamente para deixar vir à tona as expressões que precisamos excluir ou substituir por outras formas comunicativas que expressem o quanto somos capazes de compreender que a sociedade é complexa e não binária.

A atividade seguinte causou excitação nas crianças porque fomos ao laboratório de informática para que pesquisassem seus nomes. Nem todas as crianças tinham acesso a computadores e internet em sua residência. Além disso, estavam sendo convidadas a exercer as habilidades de ler e escrever para conhecer um pouco mais de si mesmas, ou seja, fazia sentido o esforço. Combinamos que fariam anotações de sua pesquisa e no final do encontro faríamos uma roda de conversa para que fizessem a devolução oralmente. Foram sugeridas as expressões correspondentes em espanhol e inglês para que contassem sobre o que significava seu primeiro nome e seus sobrenomes. Na devolução, uns leram, outros falaram sem ler, sentiam vontade de falar do que sabiam de suas famílias.

A atividade seguinte foi feita a partir de vídeo de um canal de contação de histórias (*Cuenta Cuentos Cuenta*) sobre o livro do escritor nascido em Madagascar Jérôme Ruillier, chamado *Hombre de Color* (2004). Aproveitando que o livro é mostrado integralmente, da capa à contracapa, propusemos a revisão das cores usadas na capa (que se repetiriam no interior do livro), dos números e da forma como se organizava o livro para, enfim, propor um exercício de construção de

uma releitura pessoal do livro com as proposições textuais do próprio livro em que cada criança precisava se pensar em cada situação, registrando a frase, dizendo de que cor ficava naquelas situações como as do livro, se desenhando e se colorindo. Então, escreveram as frases correspondentes em espanhol e em inglês, “quando nasci era..., se tomo sol..., se sinto medo..., se fico doente... fico da cor”...

A ideia inicial era entregar os livros junto como outros trabalhos no dia da entrega dos pareceres descritivos aos familiares dos estudantes, mas eles ficaram muito desejosos de levar o livro para casa no mesmo dia e compreendemos que se tratava de um trabalho significativo por haver toda uma compreensão das crianças de que haviam produzido um bem cultural que dialogava com o livro de Ruiller; por mais que não tivessem o livro referência em mãos, poderiam mostrar o vídeo do livro no YouTube e mostrar o seu próprio livro e sua leitura de si mesmos aos familiares, sem causar conflito, apenas permitindo que se compreendessem como pessoas com suas características e, ao mesmo tempo, pertencentes a mesma sociedade complexa, multicultural e com variedade étnica.

Pode-se compreender que a vivência de planejamento e execução de atividades pedagógicas relativas às línguas adicionais pensadas em relação às relações étnico-raciais têm importância na formação dos estudantes, na sua compreensão de si e do mundo ao seu redor. Dar a oportunidade de sentir, de pensar, de ter turnos de fala garantidos e respeitados, sem silenciamentos que decorram em preconceitos, é um caminho para valorizar as pessoas e as culturas produzidas por elas. As línguas nacionais e estrangeiras podem cumprir seu papel nos temas transversais sem prejuízo do componente curricular, sem recair na pretensa inclusão dos dias marcados do calendário escolar como o Dia do Índio e o Dia da Consciência Negra. Os dois exemplos de datas comemorativas, embora tenham surgido para reafirmar a importância dos indígenas e dos afrodescendentes, têm funcionado como datas para expor e não incluir diariamente os povos originários e negros, ambos em sua luta contra o racismo e a favor de garantir os seus direitos.

Literatura como eixo transdisciplinar

Segundo Antônio Cândido (2011), a literatura pode não ser uma experiência inofensiva. Depois da vivência de propostas que contemplam

a educação das relações étnico-raciais conforme anteriormente relatadas, me sinto autorizada a dizer que precisamos pensar nas escolhas literárias que fazemos porque podemos, sem querer, reforçar a hegemonia que gostaríamos que não houvesse; em outras palavras, se não pensarmos sobre nossas escolhas literárias, alguém pensará por nós. Os textos literários, de fato, tem o potencial da “força humanizadora” a que se refere Cândido, podendo dar voz a uma parte significativa da sociedade complexa/multicultural. Quando escolhemos usar materiais e repertórios didáticos que se afirmam na ideia da hegemonia, estamos reproduzindo a ideia de cultura que, possivelmente, gostaríamos de mudar, embora não saibamos como. É nesse sentido, que compartilho essas atividades realizadas em sala de aula. Os objetivos linguísticos foram cumpridos, mas, mais do que frases com pronúncias impecáveis, os estudantes se movimentaram para se apropriarem do conhecimento. O relato dessas poucas atividades se propôs a trazer para a atividade diária o convite da possibilidade de pensar as relações étnico-raciais sem mesmo enunciá-las como objetivos específicos da disciplina.

O que se observou é o papel da Literatura como veículo de transformação, de empoderamento quando usada para conversar sem agredir, de trazer uma temática que é possível de ser levada para a subjetividade de cada um. A percepção é de que proporcionar *sentipensar* (MORAES e de la Torre) faz muita diferença no processo escolar quando se planeja o currículo.

Segundo de la Torre, o “sentipensar” funde e integra o sentir e o pensar, complementando o afetivo e o cognitivo, já que reconhecer a identidade humana “surge, realiza-se e conserva-se de maneira complexa”, sem o apagamento de um ou de outro. Para de la Torre, sentir e pensar se entrelaçam biologicamente no ato de conhecer a realidade, “gerando uma dinâmica processual que expressa a totalidade humana” (p. 3), mas uma totalidade complexa, com a cultura e o contexto. Nossa maneira de ser e de atuar expressa essa tessitura comum que existe em nosso modo de pensar, sentir e falar: pensamento, emoção e linguagem. A Literatura, portanto, promove o “sentipensar” através da linguagem, mas a formação dos leitores é de responsabilidade de quem elege o repertório e, sobre isso, a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adiche (2009) alerta sobre o perigo da história única.

Histórias têm sido usadas para expropriar e ressaltar o mal. Mas histórias podem também ser usadas para capacitar e humanizar. Histórias podem destruir a dignidade de um povo, mas histórias também podem reparar essa dignidade perdida (2009, p.5).

A oportunidade de oferecer histórias que mostrem uma subjetividade multicultural, transcultural, transreligiosa etc. pode contribuir para o crescimento humano dos estudantes porque a literatura oferece a possibilidade de enriquecimento humano, na medida em que o leitor, orientado pela organização da escrita, imagina e vivencia a história. Todo esse potencial literário se organiza como produto cultural no circuito escritor-circulação-leitor como bem explica Richard Jonhson no livro “Afinal, o que é Estudos Literários?” (2004).

Tomar a responsabilidade de professor para romper com a violência não verbal de não dar voz aos povos originários e da diáspora africana é importante para poder criar momentos significativos de aprendizagem aos estudantes. Os conteúdos não precisam ser substituídos, mas é possível levar para a sala de aula referências positivas de estéticas da contracultura, não contra a cultura, mas legitimando o seu plural: culturas.

Para Antonio Candido, em seu “Direito à literatura” (2011), a literatura é uma necessidade de toda a humanidade e um direito que deve ser satisfeito, assim, ela seria, portanto, “o sonho acordado das civilizações” (p.177). Através da literatura, seja ela oral ou escrita, as sociedades de organizam, sonham se projetam do presente para o futuro, de modo que esse sonho acordado funciona como um pacto de sonhar junto; no entanto, viver tentando afastar ou ocultar os mundos dos outros não é uma boa opção para a construção de uma sociedade democrática.

Maria da Glória Bordini (2006), em artigo em que retoma a história dos “Estudos culturais e estudos literários”, explica que “pensar uma sociedade multicultural seria admitir o outro não como alteridade ameaçadora para a integridade do sujeito, mas como um outro eu que permite o autoconhecimento e o auto-aperfeiçoamento por contraste” (p.19).

No aspecto da circulação de obras de língua estrangeira, realmente existe a questão do custo das obras, já que acabam custando mais até do que as obras publicadas no país. Contudo, contadores de história profissionais que produzem conteúdo para disponibilizar via rede mundial de computadores podem ser usados como parceiros

para a divulgação das obras produzidas ou traduzidas nas línguas que desejamos ensinar, assim como foi possível relatar anteriormente. A internet, nesse sentido, pode ser um recurso pedagógico de leitura para a democratização de produções culturais já que “só numa sociedade igualitária os produtos literários (podem) circular sem barreiras” (CÂNDIDO, 2011).

A formação de leitores passa por oportunizar o contato com textos e formas diversificadas, que ampliem a visão de mundo dos estudantes, mas não de forma a não depender de sua condição social, econômica e cultural; pelo contrário, a partir dessas condições existentes, convidar os estudantes a se perceber representados e humanizados é um passo importante ao convite escolar de aprender a ler e escrever e atuar no mundo. Escolher os textos literários de modo que proporcionem a educação das relações étnico-raciais é agir contra o que Miranda chama de “apagamento/silenciamento (...) epistêmico, histórico e concreto” (MIRANDA, 2019, p.215).

Miranda (2019), abordando a questão das narrativas como tradição que reforçam mitos inventados cita de Raymond Williams. Ele explica que a tradição não deixa de ser um processo de seleção de práticas e significados que se quer conservar a favor de interesses de determinado grupo social:

O que temos, então, a dizer sobre qualquer tradição é que nesse sentido ela é um aspecto da organização social e cultural contemporânea, no interesse do domínio de uma classe específica. É uma versão do passado que se deve ligar ao presente e ratificá-lo. O que ela oferece na prática é um senso de *continuidade predisposta* (WILLIAMS, 1989, p. 119, grifos do autor).

Estender essa noção de tradição para o campo da inovação nas aulas de Línguas Estrangeiras é um passo simples e importante para criar possibilidades de estreitar vínculos com os estudantes, aceitando a *cultura comum*, característica de uma sociedade complexa e que caminha para a democracia, ainda que essa diversidade de produções culturais precise ser acessada via meios digitais.

A Literatura, no entanto, precisa ser pesquisada para que possa promover o encantamento, sem estereótipos, a fim de que as leis vigentes possam ser cumpridas no âmbito escolar no sentido de dar a conhecer textos que revelem para além de datas comemorativas a humanidade de seus povos, revelando, na mesma medida, a humanidade

de seus personagens e de quem as lê e se constrói cidadão nacional ou transnacional.

O perigo de se repetir uma história e torná-la a única versão é o apagamento que decorre no epistemicídio de saberes dos povos, que faz com que os estudantes sintam vergonha de não pertencer a grupos dominantes, que os afasta dos saberes ancestrais. Operar numa lógica da contracultura, portanto, da *cultura comum*, afasta a ideia de dominação para a tessitura de uma rede social de compartilhamento de saberes/conhecimentos que é favorável à aprendizagem, para a construção do conhecimento envolvendo todo o tipo de associações e relações humanas.

Quando a inclusão afro-indígena é feita em apenas dois ou três momentos previstos pelo calendário escolar, vale pensar se o projeto de educação é inclusivo ou excludente (FREIRE). Da mesma forma, as escolhas literárias podem provocar a exclusão dos estudantes, que, sem se verem representados, se distanciam do currículo que deveria propiciar o envolvimento com os estudos e ampliação da visão de mundo. Portanto, a Literatura como eixo transdisciplinar, precisa ser avaliada porque como operadora no setor emergente ela “representa os novos sentimentos, significados e valores” (RAYMOND, 2005, p. 221), ou seja, a Literatura emancipadora, não exotificadora, sem estereotípias, nasce como alternativa complexa para o exercício democrático. Para Raymond,

reconhecer os significados e valores alternativos, as opiniões e atitudes alternativas, e até mesmo algumas visões de mundo alternativas, que podem ser acomodadas e toleradas no interior de uma determinada cultura efetiva (RAYMOND, 2005, p.218).

Tradição e alternativas parecem viver em conflito, mas se trata do processo dialético. As visões alternativas de mundo complementam e alimentam a complexidade social. Basarab Nicolescu, em seu *Manifesto da Transdisciplinaridade* (2018), complementa essa ideia de educação transdisciplinar. Cita os quatro pilares de um novo tipo de educação contidos no Relatório Delors, elaborado pela Comissão internacional sobre a educação para o século XXI. São eles: *aprender a conhecer, aprender a fazer, aprender a viver em conjunto e aprender a ser* (p. 144). Esses pilares dialogam com a proposta de ensino que se propõe a dimensionar as relações étnico-raciais em sala de aula porque permite aprender a conhecer, aplicar, conviver e ser

comunidade, estabelecendo relações, dialogando, construindo coletivamente conhecimentos sobre o passado e o presente, podendo planejar o futuro.

Nicolescu complementa:

“Viver em conjunto” não quer dizer simplesmente tolerar o outro em suas diferenças de opinião, cor e crenças; curvar-se diante das exigências dos poderosos; navegar entre os meandros de incontáveis conflitos; separar definitivamente sua vida interior de sua vida exterior; fingir escutar o outro permanecendo convicto da justiça absoluta de suas próprias posições. Caso contrário, “viver em conjunto” transforma-se inelutavelmente em seu oposto: lutar uns contra os outros” (1999, p.147).

O autor chama viver em conjunto de *atitude transcultural, trans-religiosa, transpolítica e transnacional*. Segundo ele, essa atitude pode ser aprendida:

Ela é inata, na medida em que dentro de cada ser há um núcleo sagrado, intangível. No entanto, se esta atitude inata for apenas potencial, ela pode permanecer para sempre não atualizada, ausente da vida e da ação. Para que as normas de uma coletividade sejam respeitadas, elas devem ser validadas pela experiência interior de cada ser (NICOLESCU, 1999, p.147).

Todas essas reflexões sobre a educação das relações étnico-raciais na escola impulsionam estudos futuros para uma melhor organização curricular para uma democracia que contemple a “cultura comum” e contribua favoravelmente para os espaços dialógicos e de respeito àqueles que demandam os esforços de professores de todas as etapas educativas.

Considerações finais

Compartilhei a experiência de ter aprendido sobre a importância da educação das relações étnico-raciais como professora de Iniciação Científica, assim como compartilhei uma experiência inicial em Línguas Estrangeiras, em que fui responsável pelo ensino de Língua Espanhola para desmistificar a inovação do ensino e mostrar que pequenas ações impactam positivamente em nossos estudantes.

A Literatura como eixo transdisciplinar está presente na escola em todas as etapas educativas, portanto, se planejada para formar leitores de modo inclusivo tem a possibilidade de abordar as relações étnico-raciais de forma fortalecer os estudantes através da educação curricular, desfazendo preconceitos e o racismo estrutural, e promovendo a democracia numa sociedade complexa.

Cabe estudar a Literatura como reafirmadora da hegemonia e como alternativa da contracultura na educação das relações étnico-raciais, ampliando o potencial literário para que ela possa ser “o sonho acordado das civilizações” a que se refere Antônio Cândido, de forma democrática, complexa e humanizadora.

Referências

- ADICHE, Chimamanda. *O perigo de uma única história*. IFMG: Governador Valadares, Disponível em <https://www2.ifmg.edu.br/governadorvaladares/noticias/adelia-a-poesia-e-a-vida-convite-para-o-30-encontro-do-dialogos/o-perigo-de-uma-historia-unica-chimamanda-ngozi-adichie-pdf.pdf> Acessado em: 11 nov. 2021.
- BORDINI, Maria da Gloria. *Estudos culturais e estudos literários*. Letras de Hoje, Porto Alegre, RS, v. 41, n. 3, p. 11-22, setembro, 2006. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/610/441>. Acesso em: 27 jul. 2021.
- BRASIL. Ministério da Educação. *Lei 10.645, de 9 de janeiro de 2003*. ALTERA A LEI Nº 9.394, DE 20 DE DEZEMBRO DE 1996, QUE ESTABELECE AS DIRETRIZES E BASES DA EDUCAÇÃO NACIONAL, PARA INCLUIR NO CURRÍCULO OFICIAL DA REDE DE ENSINO A OBRIGATORIEDADE DA TEMÁTICA “HISTÓRIA E CULTURA AFRO-BRASILEIRA” E DÁ OUTRAS PROVIDÊNCIAS. Disponível em: <https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=LEI&numero=10639&ano=2003&ato=431MTTq10dRpWTbf4>. Acessado em: 11 nov. 2021.
- BRASIL. Ministério da Educação. *Lei 11.645, de 10 de março de 2008*. ALTERA A LEI Nº 9.394, DE 20 DE DEZEMBRO DE 1996, MODIFICADA PELA LEI Nº 10.639, DE 9 DE JANERIO DE 2003, QUE ESTABELECE AS DIRETRIZES E BASES DA EDUCAÇÃO NACIONAL, PARA INCLUIR NO CURRÍCULO OFICIAL DA REDE DE ENSINO A OBRIGATORIEDADE DA TEMÁTICA “HISTÓRIA

- E CULTURA AFRO-BRASILEIRA E INDÍGENA”. Disponível em: <https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=LEI&numero=11645&ano=2008&ato=dc6QTS61UNRpWTcd2>. Acessado em 11 nov. 2021.
- CANDIDO, Antonio. *O direito à literatura*. In: Vários escritos. Ouro sobre Azul: Rio de Janeiro, 2011.
- CFRDAUDIOVISUAL. *La niña sin nombre*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9nmIt4T89bk> Acessado em: 11 nov. 2021.
- GARCÍA SÁNCHEZ, José Luis. *La niña sin nombre*. USA: Santillana, 1995.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- JOHNSON, Richard. *O que é, afinal, estudos culturais?* In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *O que é, afinal, estudos culturais?* Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- MIRANDA, Fernanda Rodrigues. *Narrativa e experiência nos romances de autoras negras brasileiras: silêncios prescritos*. *Revista Crioula*, 1(23), 214-230. Disponível em <https://doi.org/10.11606/issn.1981-7169.crioula.2019.156225> . Acessado em: 11 nov. de 2021.
- MORAES, Maria Cândia e DE LA TORRE, Saturnino. *Sentipensar sob o olhar autopoietico: estratégias para reencantar a educação*. *Revista Creatividad y sociedad*, n. 2, p 45-56. Disponível no link: <http://www.ub.edu/sentipensar/investigaciones.html>. Acessado em: 11 nov. 2021.
- NICOLESCU, Basarab. *Manifesto da Transdisciplinaridade*. São Paulo: TRIOM, 1999.
- RUILLER, Jérôme. *Hombre de color*. Barcelona: Juventud, 2004. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GP1NzTOLQZg>. Acessado em: 11 nov. 2021.

Cidade Selvagem, de Raul Bopp: uma leitura ecocrítica

Priscila Prado¹

Introdução

*“A floresta é sempre mais complexa
do que nós sequer podemos imaginar.
As árvores geram sentidos, além de oxigênio.
Para mim, caminhar por uma mata é como
representar um papel insignificante numa peça misteriosa
que se desenrola em várias escalas temporais.”*²

ROBERT MACFARLANE

Cidade Selvagem: o título paira sobre o poema.

A selva de Raul Bopp é uma dimensão diversa de arquitetura.

Era a década de 1920 e o urbanismo crescente aumentava a verticalização das cidades, dando-lhes uma configuração que se aproxima de como as conhecemos hoje.

O autor era um ser urbano – mais tarde, cosmopolita – e, ao chegar à floresta, tenta ali identificar elementos que possa reconhecer.

Cidade: a ideia de uma organização, uma estrutura dinâmica, dotada de coerência interna.

Nela deslocam-se e interagem os habitantes. Tecem a teia túrgida que os interconecta. Inconscientes – segundo nos parece – mas tão ciosos e operosos habitam a arquitetura verde, potente e coesa, a ponto de desmentir a ociosidade que lhes atribuem os seres humanos.

Erguem-se colunas nas galerias que margeiam os rios. As folhas esplendem sua “geometria selvagem” em árvores que vieram de antes, muito antes de nós. Precedem-nos, portanto: enrugadas, sábias, paleozoicas (BOPP, *in* MASSI, 2013, p. 115).

1. Graduada em Direito (UFPR). Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens – PPGL (UTFPR). Sob orientação do professor Doutor Márcio Matiassi Cantarin.
2. Em *Subterrâneos*, 2020, p. 24.

Por entre elas, cochichos, assobios, risadinhas, intrigas, gritos, gargalhadas... os sons ecoam antes dos sentidos. Antes de fazer sentido.

Essa fala febril, concomitante, num uníssono harmônico – ora dissonante –, desafia nosso entendimento. Despreza nosso entendimento. Raul Bopp tentou traduzi-la em versos, em vários dos poemas que realizou durante e após sua estada na Amazônia.

Mas como traduzir em palavras o que em outro *idioma* se manifesta? Em cores, tons diversos de verde, luzes e sombras, clareiras e sombrios, gritos, movimento – e tudo ao mesmo tempo, amalgamado numa pulsação sensorialmente perceptível, que toca o humano naquilo que lhes é comum: o que nele é vivo, é natureza.

Essa fala, esse manifesto em potência viva, nos chama àquilo que em nós mesmos clama – que é potência de vida, que nos permite reconhecer essa vida pulsante nas suas mais diversas formas: a natureza que nos rodeia e a que pertencemos – o meio-ambiente. Mas também a natureza que somos biológica e fisiologicamente; animais mamíferos, designados por gênero e espécie: *homo sapiens. Sapiens?*

A poesia desperta essa vida em nós e nos convida a outras formas de acesso e compreensão – ainda que à revelia do entendimento lógico-racional.

Esse poema – *Cidade Selvagem*, de Raul Bopp – interessa à ecocrítica porque lhe interessa o âmbito da vida e o ambiente onde a vida se viabiliza, se manifesta e se dinamiza em suas relações, pois dinâmica e relacional é a vida, por definição.

O autor, Raul Bopp

Raul Bopp nasceu em 04 de agosto de 1898, em Santa Maria/RS – mas logo a família mudou-se para Tupanciretã, no mesmo Estado.

Aos 16 anos saiu de casa para viajar pelo Brasil e países vizinhos.

Formado em Direito, cursou a faculdade em diferentes regiões do país: dois anos em Porto Alegre/RS; o 3º, em Recife/PE; o 4º, Belém/PA (1921) e, o 5º, no Rio de Janeiro.

Foi durante esse período que percorreu a Amazônia.

Em 1927-28 ocorre a aproximação com Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, tendo gerenciado a Revista de Antropofagia. Em 1931 publica *Cobra Norato*, sua obra mais famosa.

Bopp afasta-se da literatura com a dispersão do grupo antropofágico

e com seu ingresso na carreira diplomática: em 1932 viaja para o Japão, só regressando definitivamente ao Rio de Janeiro trinta anos depois, aposentado como embaixador, em 1962.

Ocorria, então, uma revalorização crítica do modernismo que o levou a publicar: *Movimentos modernistas no Brasil* (1966) e *Vida e Morte da Antropofagia* (1977).

Faleceu no Rio de Janeiro em 02 de junho de 1984.

Era casado com Guadalupe Lúcia Puig Bopp, com quem teve dois filhos.

O poema *Cidade Selvagem* – quanto à forma

Coerentemente com seu tempo e momento literário – o Modernismo –, o poeta registra em versos livres seu poema por exigência da própria matéria poética, conforme explicita o próprio autor:

O romanceiro amazônico, de uma substância poética fabulosa, com o mato cheio de ruídos, misturado com a pulsação das florestas insones, não podia se acomodar num perímetro de composições medidas. Os moldes métricos fracionados serviam para dar expressão às coisas do universo clássico. Mas deformam ou são insuficientes para refletir com sensibilidade um mundo misterioso e obscuro em vivências pré-lógicas. Precisava-se, por isso, romper com as limitações da processualística do verso, ensaiar qualquer coisa em novas escolas de formas (à maneira da vida vegetal, espontânea), em linguagem solta, em moldes rítmicos diferentes. (BOPP, 2012, p. 12)

Ali as aliteraões sibílam e contundem. Rimas internas; rimas dentro de um mesmo verso; reiteraões fonéticas: soam como ecos na mata.

Reiteram-se onomatopeias em contextos diversos – aqui o “alto lá!” da sentinela; acolá as “largas gargalhadas de vaia”: “QUÁ QUÁ QUÁ” (BOPP, *in* MASSI, 2013, p. 115).

Bem no fundo há sempre uma ausência. Ou, ao menos, “um pedaço da selva reclama silêncio” (BOPP, *in* MASSI, 2013, p. 115).

Os “s” e os “g” escorregam e balançam: galhos, orquídeas, cipós, pernas de aranha, rabos de macaco. Coisas pênseis, longas, balouçantes. São forma e movimento. São elementos vivos no corpo gráfico do poema.

São também o espanto e a insolência do poeta – ser urbano que se percebe estrangeiro na natureza de sua própria pátria e, quiçá, em sua própria natureza.

Ecocrítica e nacionalismo

“A maior volta ao mundo que eu dei
foi no Amazonas.”³

RAUL BOPP

Conhecer a natureza do país como parte da identidade pátria, do pertencimento – a natureza como “uma espécie de essência nacional ou regional”⁴ –, é aspecto que Clark destaca ao falar do *Romantismo do Novo Mundo*: um tipo de nacionalismo em que se abeberaram os então nascentes movimentos ambientalistas (CLARK, 2011, p. 26 e 27).

Esse aspecto é retomado posteriormente no Brasil, ainda que transformado, e na literatura e outras artes, a partir da década de 1920.

Nesse sentido, aproxima-se da proposta do Modernismo – a que se filiou Raul Bopp desde os primeiros momentos do movimento. Como adverte José Paulo Paes:

Se a aventura boppiana é hoje uma aventura irreproduzível quanto aos meios de que se valeu, não o é quanto ao fim que se propunha atingir – uma literatura brasileira, orgulhosamente brasileira. Mesmo depois do trabalho feito em 1922 e 1930, ainda sobrou muito mistério em casa para ser decifrado. Que tal se parássemos de brincar de poetas franceses, ingleses, alemães, e começássemos a brincar novamente de poetas brasileiros? (PAES, José Paulo, *Mistério em Casa*, em MASSI, 2013, p. 71)

Ecocrítica e a *Cidade Selvagem*

A ecocrítica não avalia a obra só por sua temática, tampouco exclui a relevância do tema ao considerar o tratamento artístico que lhe é dado.

3. Em carta a Jorge Amado e Echenique (MASSI, p. 218)

4. “...some sorte of national or regional essence...” (traduzi)

Com efeito, crítica da obra a partir dessa orientação não abrange apenas questões ambientais propriamente ditas, mas sociais, econômicas, de gênero, entre muitas outras: “Outros tópicos incluem fronteiras, animais, cidades, regiões geográficas específicas, rios, montanhas, desertos, indígenas, tecnologia, lixo e o corpo”⁵ (GLOTFELTY, 1996, p. xxiii e xix) (traduzi).

A abordagem ecocrítica pressupõe uma postura ecológica que não é mera contemplação: o sujeito não apenas observa, mas faz parte e, integrado, de dentro percebe. Atenção-percepção em que emprega todos os sentidos, todos os sensores físicos que engajam a presença no ambiente e tornam possível a relação com o outro – humano, animal e/ou vegetal – que, então, deixa de ser mero objeto ou abstração.

Habitar, assim, não mais se considera como ocupar, dominar nem explorar, mas como relação, interconexão, cooperação, pertencimento planetário. Pertencimento não no sentido de propriedade, mas sim em sentido de interdependência, de complexidade em que os elementos, vivos, são tecidos juntos numa dinâmica de influências recíprocas.

Em *Cidade Selvagem*, reconhece-se o deslumbramento do poeta e, simultaneamente, seu estranhamento respeitoso, sua disponibilidade para ouvir a voz do *outro* – postura, aliás, identificável na obra do autor de modo geral:

Em Bopp praticamente não existe veio confessional ou discurso autobiográfico. [...] Para dar a ver, oculta-se na imensa paisagem do mundo, despersonalizando-se para que o diálogo brote naturalmente. O lirismo vinga quando o poeta se mete na pele elástica do ‘outro’. Ao relatar seu aprendizado, o viajante apaga as marcas de sua presença e o poder encantatório da narrativa nos transporta para o universo mesclado das paisagens reais e imaginárias. (MASSI, 2013, p. 37)

Bopp é um viajante por natureza. Dotado do “espírito de pesquisa e descoberta do Brasil que pautaria a famosa caravana modernista. (...) a experiência de viagem sempre esteve ligada a seu fazer poético” (MASSI, 2013, p. 19). Neto de imigrante, ganha o mundo desde

5. “Other topics include the frontier, animals, cities, specific geographical regions, rivers, mountains, deserts, Indians, technology, garbage, and the body.”

os 16 anos: os vários “mundos” do Brasil e de outros países, desde a América até o oriente – onde vai representar o Brasil como diplomata

Sabe-se estrangeiro. Pisa com respeito o chão do outro – o chão que é outro –, com curiosidade; em busca de identidade e de distinção. Explicita o encantamento pela diversidade que se desvela. A cautela. O perigo inerente a tudo o que é diferente. A vertigem ante este abismo que é o outro.

Um outro tão outro, tão *outrem*, que não é apenas outra pessoa – o que já seria vertigem o bastante –, mas é outro ser: um ente desconhecido; vivente.

A propósito de *Cobra Norato* – a obra mais famosa de Bopp –, afirma Antonio Carlos Secchin: “A astúcia, no caso, é perceber o funcionamento atípico daquele mundo, inferir-lhe as engrenagens, compactuar com seus mistérios.” (SECCHIN, 2018)

Na *Cidade Selvagem* também é assim. E é um dos aspectos que o torna apreciável do ponto de vista ecocrítico.

Cidade Selvagem e a selva de pedra

A cidade, vista de longe, de dentro de veículos fechados, por detrás de vidros, blindados, máscaras, parece estática: edifícios frios e sem vida – uma *selva de pedra*. Somente ao aproximar-se, disponibilizar-se à relação, percebe-se a vida que pulula na cidade, manifestando suas mazelas, belezas, trabalhos, ócios e mistérios urbanos.

Também a muitos, de longe, a selva parece um conglomerado de edifícios e pavimentação verde: a paisagem. A natureza com a mera função de *cenário*, não mais que a *mobília* ou a *decoração* do planeta – ou de *recursos* a serem explorados indiscriminadamente. Como bem observa Coccia, a propósito da vegetação:

Pouco falamos delas e mal sabemos seus nomes. A filosofia as negligenciou desde sempre, com desprezo mais do que por distração. São o ornamento cósmico, o acidente inessencial e colorido relegado às margens do campo cognitivo. As metrópoles contemporâneas as consideram os bibelôs supérfluos da decoração urbana. Fora dos muros da cidade, são parasitas - ervas daninhas - ou objetos de produção em massa. (COCCIA, 2018, p. 11)

Em direção análoga aponta Mabey:

O restante de nós, na maioria das vezes sublimamos nosso interesse na existência das plantas em prazer por sua aparência exterior, e o jardim tornou-se o principal cenário de apreciação vegetal. As plantas, no século XXI, foram amplamente reduzidas ao status de objetos utilitários e decorativos.

Elas passaram a ser vistas como a mobília do planeta, necessárias, úteis, atraentes, mas apenas ‘quietas ali’, vegetando passivamente. Elas certamente não são vistas como ‘seres’ no sentido em que o são os animais.⁶ (MABEY, 2016, edição do Kindle) (traduzi e sublinhei)

O título atribuído por Raul Bopp ao poema nos convida a essa reflexão sobre a vida *selvagem* que subjaz as diferentes formas de *cidade* e de *selva*, com sua metáfora que aponta semelhanças ao mesmo tempo que diferenças.

Cidade Selvagem exprime uma organização, a selva como urbe. Explicita contrastes, estranhamentos e contradições que, no poema, coexistem; como coexistem na realidade natural.

O poeta desperta o olhar para a natureza, sua dinâmica, sua vitalidade, seus atores. Ecos do poema ecoam sentidos que se ampliam. Tudo perpassado por uma ironia que faz questionar as dicotomias.

O espanto não é só pela diversidade, pelas diferenças, pelos mistérios – como destaca Mabey:

É estranho que não tenhamos recuperado nosso antigo senso de deslumbramento, especialmente agora que entendemos o quanto o mundo das plantas é crucial para nossa própria sobrevivência. Talvez esta seja parcialmente a resposta: temos dificuldade de aceitar que as plantas não precisam de nós como nós precisamos delas.⁷ (MABEY, 2016, edição do Kindle) (traduzi e sublinhei)

6. “The rest of us mostly sublimated our interest in the existence of plants into pleasure at their outward appearance, and the garden has become the principal theatre of vegetal appreciation. Plants in the twenty-first century have been largely reduced to the status of utilitarian and decorative objects.
They have come to be seen as the furniture of the planet, necessary, useful, attractive, but ‘just there’, passively vegetating. They are certainly not regarded as ‘beings’ in the sense that animals are.”
7. “It’s odd that we haven’t regained our ancient sense of wonder, especially now we understand how crucial the plant world is to our own survival. Perhaps that is partly the answer: we find it hard to accept that plants don’t need us in the way we need them.” (traduzi)

Cidade Selvagem: a sabedoria da selva

“As pessoas ficam admiradas e, por vezes, amedrontadas, ante as soluções alternativas que o mundo vegetal encontra para viver por milhares de anos.”⁸

(RICHARD MABEY)

Um dos aspectos de interesse para a ecocrítica é a questão da vida de relação, as dinâmicas de trabalho, produção – questões sociais, enfim.

Nesta chave, pode-se interpretar a 1ª estrofe do poema em análise como uma alusão à questão do conflito de classes: trabalhadores que se estorcem no afã de alimentar “lá em cima a grande selva” (BOPP, *in* MASSI, 2013, p. 115). Tal leitura é coerente com o período em que foi escrito o poema: publicado originalmente em 1926, ras-cunhado a partir de 1921.

Apesar do recurso ao antropomorfismo em imagens como “as folhas tagarelas” que “bisbilham”, ou o pé de miratua que “acorda-se, cheia de susto”, a impressão resultante do conjunto é mesmo de mistério e estranhamento, nesse poema que é fruto da febre (BOPP, *in* MASSI, 2013, p. 115).

A mesma febre malária que matou muito mais seringueiros do que o contingente de soldados brasileiros vitimados pela I Grande Guerra (CABRAL, 2016, p. 97).

Ao lado de *Mãe Febre e Pântano*, entre outros poemas da mesma época, há em *Cidade Selvagem* o confronto com essa natureza febril – na floresta como também no próprio corpo do poeta.

A febre derruba, desfaz toda a lógica, jogando-o ao encontro de – e de encontro a – esse húmus profundo, esse substrato natural e vivo que ignora toda a coerência racional.

A “grande selva, inimiga do homem”, do 2º verso (BOPP, *in* MASSI, 2013, p. 115), remete ao “fascínio pela vida selvagem como o não-cultural ou, mesmo, anticultural” que “perpassa boa parte da não-ficção ambiental”⁹ (CLARK, 2011, p. 25), como assinala Clark, referindo-se a

8. “People had been enthralled by and sometimes fearful of the vegetable world’s alternative solutions to living for thousands of years.” (traduzi)
9. “A fascination with the wild as the acultural or even anticultural pervades much of the environmental non-fiction.” (traduzi)

um período imediatamente anterior, o Romantismo. Fascínio e medo, aliás, seguem sendo reações naturais ante tudo o que é estranho, diferente – e que, só por isso, é tomado por hostil.

Talvez seja razoável *ouvir*, quanto a este aspecto, uma voz interpolada: a voz estereotípica da *opinião comum*, o discurso padrão do momento – e não só daquele momento – que vê a natureza com animosidade e a considera passiva, inerte, ociosa. No restante do poema, tal visão preconceituosa é desmentida, de onde decorre que é quase possível *perceber* as aspas em “a grande selva, inimiga do homem” – no 2º verso – e “as árvores que não trabalham” – no 4º verso (BOPP, *in* MASSI, 2013, p. 115).

Embora bem ciente desse estereótipo de *preguiça* atribuído à natureza, e mesmo às pessoas cujos modos de vida mais se aproximam dos naturais, o restante do poema desmente o preconceito pois a natureza, ali, demonstra-se operosa, em plena atividade e vitalidade – a exemplo dos troncos do 5º e 6º versos, que são “sábios” e “estudam, durante à noite” (BOPP, *in* MASSI, 2013, p. 115).

Os troncos são sábios – e a palavra “sábios”, pela sonoridade, evoca os “sapos”, do verso anterior, o 4º: ora, então, as plantas e répteis são sábios.

O homem, cuja “sombra austera” aparece na estrofe final, também é chamado de “sábio” – mas com ironia. Ironia essa que se revela pelo adjetivo e substantivo que o antecedem: “ingênua irreverência” – e pela “larga gargalhada de vaia” que recebe (antepenúltimo e penúltimo versos, respectivamente) (BOPP, *in* MASSI, 2013, p. 115).

Bopp coloca-se no lugar do *outro* – no caso, a floresta e seus habitantes – que tem sua dinâmica natural interrompida pela irrupção de um personagem exótico, o pesquisador que pretende, com sua ciência formal, catalogar os elementos daquele universo acientífico.

A floresta, ante a intromissão desavisada, acha graça – supõe Bopp, tal como Wordsworth em seu poema *Nutting*, em que o eu lírico imagina-se objeto do deboche das plantas:

[...] Com uma bolsa pendurada no ombro
Um cajado na mão, voltei meus passos
Para o bosque distante, uma figura e tanto,
Orgulhosamente vestido com um traje de mendigo
[...]

Acessórios disparatados! De causar riso
A estrepes, arbustos, espinheiros....¹⁰

(WORDSWORTH, 1770~1850) (traduzi).

Em *Cidade Selvagem*, porém, não se trata apenas de um humano, uma pessoa indefinida – mas sim de um personagem bem específico que “passa lentamente entre os arbustos atônitos”: “a sombra austera de Jacques Hubert” (sic¹¹) (BOPP, in MASSI, 2013, p. 115).

A ciência na pessoa de Jacques Huber (1867-1914)

Quem é Jacques Huber? Que faz ele no poema? Na *Cidade Selvagem*?

Ele aparece para o inusitado da presença humana naquele ambiente, e mais: um humano cujo nome se explicita para que essa presença detenha a atenção do leitor e não lhe passe despercebida.

Abre-se a reflexão sobre colonialismo e decolonialismo a partir da imagem deste ádvena: botânico suíço que foi diretor do Museu Paraense de História Natural e Etnografia e que, no poema, adentra a floresta com intenção catalográfica.

Trata-se de um botânico, um cientista que, em sua “ingênua irreverência”, quer “catalogar as umbelíferas” – o que causa espanto e diverte a natureza a seu redor; é hilário para a “cidade selvagem” (BOPP, in MASSI, 2013, p. 115).

A explicitação da identidade deste personagem que atravessa por entre os “arbustos atônitos” – que não apenas é uma pessoa, mas uma autoridade científica –, acentua a contraposição entre natural e cultural, natureza e ciência, servindo de mote para se pensar – e questionar – as dicotomias de um sistema de pensamento binário que contrapõe, simplificando a polos extremados, os elementos de uma mesma realidade complexa: humano e natureza, masculino e feminino, conhecimento científico e culturas originárias:

10. “...And with a wallet o’er my shoulder slung, / A nutting craok in hand, 1 turn’ d my steps / Towards the distant woods, a Figure quaint, / Trick’ d out in proud disguise of Beggar’ s weeds (...) // Motley accoutrement! of power to smile / At thorns, and brakes, and brambles” WORDSWORTH, *Nutting*. (do site: poetryfoundation.org)
11. o erro tipográfico dificultou a pesquisa: o nome do botânico suíço é sem o “t” final: Jaques Huber

Ao contrário da ciência aristotélica, a ciência moderna desconfia sistematicamente das evidências da nossa experiência imediata. [...] Por outro lado, é total a separação entre a natureza e o ser humano. A natureza é tão-só extensão e movimento; é passiva, eterna e reversível, mecanismo cujos elementos se podem desmontar e depois relacionar sob a forma de leis; não tem qualquer outra qualidade ou dignidade que nos impeça de desvendar os seus mistérios, desvendamento que não é contemplativo, mas antes activo, já que visa conhecer a natureza para a dominar e controlar. (SANTOS, 2010, p. 4)

Se “o conhecimento científico moderno é um conhecimento desencantado e triste que transforma a natureza num autómato, ou, como diz Prigogine, num interlocutor terrivelmente estúpido” (SANTOS, 2010, p. 11), a natureza, no poema, desdenha de tal ciência, ali representada por Jacques Huber.

Jacques Huber, o botânico suíço, chegou a Belém no ano de 1895, atendendo ao convite de Emílio Goeldi, diretor do então Museu Paraense de História Natural e Etnografia – hoje Museu Paraense Emílio Goeldi.

O contexto era o Ciclo da Borracha (1879 a 1912) e Huber voltou suas pesquisas para as seringueiras, tendo descoberto, descrito e mapeado novas espécies dentre elas. Desenvolveu também outras pesquisas de grande destaque sobre a natureza amazônica.

Em 1907 Jacques Huber assume a direção do Museu, tendo em vista o retorno de Goeldi para a Europa.

A partir de 1912, como o Brasil perdia espaço no mercado internacional para a borracha asiática, foi designado pelo governo do Estado para viagens de estudos técnicos aos principais países daquela região.

Faleceu em Belém, vítima de apendicite, deixando esposa e três filhos.

Conclusão

A crise do antropoceno, resultante de séculos de extrativismo e colonialismo, decorre de se considerar o *ánthropos* como ente apartado da natureza, que lhe seria subalterna e, portanto, disponível a uso, abuso, descarte.

Também são objeto dessa reificação pessoas consideradas próximas à natureza e, portanto, a ela equiparadas – seja por contexto socioeconômico, de etnia, de gênero ou outro.

É a postura que tem permitido agressões e destruição indiscriminadas – como o desmatamento amazônico –, por considerar a natureza como mera coisa: inerte, passiva; quando muito, um *ornamento*.

Em *Cidade Selvagem*, ao contrário, a floresta é organismo vivo, complexo sistema dinâmico habitado pelos mais diversos seres vivos, dotados de capacidade de percepção, comunicação, inteligência, cooperação.

Vislumbra-se na obra de Bopp coerência com paradigmas cada vez mais urgentes: proteção ao meio ambiente, respeito à diversidade – inclusive de gênero –, reconhecimento da cultura dos povos tradicionais.

“O conhecimento do paradigma emergente tende assim a ser um conhecimento não dualista, um conhecimento que se funda na superação das distinções tão familiares e óbvias que até há pouco considerávamos insubstituíveis, tais como natureza/cultura, natural/artificial, vivo/inanimado, mente/matéria, observador/observado, subjectivo/objectivo, colectivo/individual, animal/pessoa.” (SANTOS, 2010, p. 14) (grifei)

Hileia é vida no feminino. Transforma o úmido húmus em verde, em cor, em flor, gesto, grito e riso de bicho.

O humano que ali ingressa no masculino – munido de razão, tiorécio e instrumentos de mensuração – e se esforça por traduzir essa vida em palavras, forceja em vão. Ingênua busca, tarefa impossível. Palavra de ciência e de prosa não estão aptas para aquilo de que só a palavra poética se aproxima. O que somente pode ser traduzido em poesia.

Há uma vida latente. É menos plausível considerar *mobília* essa paisagem tão movente. Ela exsuda, sua respiração de fotossíntese é quase audível.

Não são só os répteis, aves, insetos, mamíferos, feras e inteligentes, são também os galhos, raízes, cipós.

O que estariam tramando? Confabulam, cúmplices de mistérios tão naturais, tão ordinários – tão ignorados dos humanos *sapiens*.

Ali até os sapos são sábios.

Apenas o sábio – e ele só – é ingênuo.

Referências

- BOPP, Raul. *Vida e Morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- CABRAL, Luiz Mors. *Plantas e civilização: fascinantes histórias da etnobotânica*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2016.
- CLARK, Timothy. *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*. Cambridge: Cambridge UP, 2011.
- COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- GLOTFELTY, Cherryl. *Literary Studies in an Age of Environmental Crisis*. in *The Ecocriticism Reader, Landmarks in Literary Ecology*. Athens: The University of Georgia Press, 1996.
- MABEY, Richard. *The Cabaret of Plants – Botany and the Imagination*. Profile Books, 2016.
- MACFARLANE, Robert. *Os subterrâneos: Uma viagem fascinante ao subsolo das florestas*. Tradução: Caetano Galindo. in *Revista Piauí*, São Paulo, ed. 164, maio 2020.
- MASSI, Augusto (org.). *Poesia Completa de Raul Bopp*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013. (1ª ed.: 1998)
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. São Paulo: Cortez, 2010.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *Percursos da Poesia Brasileira do séc XVIII ao XXI*. Belo Horizonte: Autêntica Editora: Editora UFMG, 2018.

Outras referências consultadas

- * <https://www.poetryfoundation.org/poems/45533/nutting> (acesso em 28.10.20)
- * <https://www.museu-goeldi.br/assuntos/o-museu/historia-1/Jacques-Huber> (acesso em 28.10.20)

Coreografias imprevisíveis do que se manifesta: vozes mais que humanas na escrita de Marília Floôr Kosby

Rafaela Scardino (UFES)¹

Introdução

Aceitando o convívio tanto com a indeterminação da vida quanto com a inevitabilidade da morte, sem se furtar à responsabilidade própria da participação em “paisagens perturbadas” (TSING, 2019), bem como em sistemas de dominação, reducionismo e expropriação, a poesia caminha em direção a perspectivas profundas, de onde retornar não com obras acabadas, fechadas em si, mas com fagulhas, com faíscas: vislumbres de existências integradas às coreografias imprevisíveis do que se manifesta. No volume *Mugido [ou diário de uma doula]*, da poeta brasileira Marília Floôr Kosby, encontramos mundos multiespécies instaurados pela escrita – que não se restringe ao comentário poético sobre tais mundos, mas faz deles parte de sua constituição, convocando-nos ao “êxodo / de uma tal condição / humana” (KOSBY, 2017, p. 11). Num volume em que a reflexão lírica sobre a vida, a morte, a comida e o feminino é invadida pela narrativa da experiência como ajudante do pai, veterinário, no parto de um “terneirinho” natimorto, há muitas vozes (e muito mais que vozes humanas) que nos chamam a traduzir o mugido. A tradução solicitada pela autora implica entrar em relação com um outro ente – mais-que-humano – que nos imponha a desarticulação, numa comunicação sempre imprevisível, porém profusa de significados, buscando horizontes para um bem viver e um morrer com dignidade (HARAWAY, 2019), em face da imersão em teias de existências interdependentes, mas, ainda assim, singulares.

Prestando atenção ao mugido

Começo com a leitura do primeiro poema do livro:

1. Doutora em Letras. Professora do Departamento de Línguas e Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFES.

mmmmmm

mais ou menos que um livro,
isto é um êxodo
de uma tal condição
humana

o mugido foi a ação escolhida para essa desarticulação

parem para ver uma vaca mugir
já nem digo ouvir
ouvir é difícil, o mugido de uma vaca
parem para ver e procurem a próxima nota
em que a palavra daria
aquela melodia
aquele esforço todo
de guela, olho, bucho, língua, rúmen

que fecunda epifania valeria
aquele esforço todo?

traduzam
o mugido

(KOSBY, 2017, p. 11)

E, a partir do chamado ao êxodo, à atenção, à tradução, me sinto convocada a repensar meus modos de ler (e ouvir) os poemas e o mundo. Em seu livro *The Mushroom at the End of World*, a antropóloga Anna Tsing nos diz que

To listen politically is to detect the traces of not-yet-articulated agendas. *How, for example, shall we make common cause with other living beings?* Listening is no longer enough; other forms of awareness will have to kick in. (TSING, 2015, p. 254, grifos meus)²

É preciso, então, encontrar as relações comuns onde não estamos acostumadas a procurá-las, onde não esperamos encontrá-las. Abrir os comuns e a comunidade não apenas a outros semelhantes a nós

2. “Ouvir politicamente é detectar os traços de projetos ainda não articulados. *Como, por exemplo, devemos criar relações em comum com outros seres vivos?* Ouvir já não é suficiente; outras formas de atenção terão que ser colocadas em cena” (tradução minha).

(seja na aparência, seja nos afetos), mas a tudo o que existe, pois só podemos viver – habitar – um mundo que é, desde sempre, em comum. Um planeta que não privilegia esta ou aquela espécie, este ou aquele ente, mas que nos coloca em relação (muitas vezes, em relações conflituosas e antagônicas) como tudo o que existe – ainda que, como nos lembra Donna Haraway (2019, p. 61), se tudo o que existe está conectado a algo, nada está conectado a tudo. É preciso, portanto, prestar atenção e buscar compreender os comuns que estabelecem relações conosco, mais do que tentar recriar ou reproduzir comuns imaginários que são, na verdade, uma violência à heterogeneidade do que nos cerca. De acordo com Tsing, os comuns resistem à institucionalização, pois se movem “nos interstícios da lei” (“in law’s interstices”). Resistem à homogeneização e ao reducionismo tantas vezes buscado pelo clamor moderno-capitalista. Assim, para encontrá-los, precisaremos ouvir politicamente e prestar atenção ao que coexiste conosco.

Tsing, assim como outras autoras e autores (AGAMBEN, 1994; NANCY, 2016), nos lembra que os comuns não podem nos redimir – e, aqui, seria interessante parar e pensar a respeito das noções de comunidade que conduziram a política dominante pelo menos desde o século XIX, uma política que igualava comum a homogêneo. Peter Pál Pelbart comenta a apropriação nazista da ideia de comunidade num “desejo de fusão unitária [que] pressupõe a pureza unitária”, uma fusão comunal que apagaria as diferenças e, em sua busca por uniformidade, conduz à morte (PELBART, 2003, p. 33). Os comuns não nos indicam um futuro utópico ou messiânico, mas fazem parte do que vivemos aqui e agora, no meio do problema (HARAWAY, 2019). E nós nunca estamos totalmente no controle.

(Um excursus que se demonstra imperativo é a reflexão a respeito do Sars-CoV-2, que leva a noção de comum ao seu limite. Diante desse novo ente, estamos todos em relação: uma relação de fragilidade e precariedade, que nos exige que lidemos com o problema e nos lembra a todo o momento que não temos controle total das consequências de nossas ações – especialmente aquelas que insistem em ignorar as relações e a materialidade de nossa vida no planeta.)

Como ouvir politicamente, como prestar atenção aos comuns que não correspondem ao que esperamos deles, que não se ofertam como bençãos, mas que simplesmente existem? Tsing nos indica o

que denomina “arts of noticing”³, as artes de prestar atenção. A poesia nos pede o mesmo: que prestemos atenção aos textos sem buscar encontrar neles a confirmação daquilo que já sabemos, mas uma escuta atenta cuja reverberação – ou ressonância, para utilizar o termo de Jean-Luc Nancy (2014) – envolva todo o corpo, todo o sentir.

Assim, somos chamados a *ver* o mugir da vaca. Pois é preciso que mais sentidos (corporais e semânticos) estejam presentes nesta relação. Por isso, o esforço do mugir é chamado de “fecunda epifania”, pois é aquilo que se manifesta, que se dá a ver e nos pede que o vejamos. Precisaremos renunciar a uma suposta excepcionalidade humana, permitindo uma nova configuração corporal, desarticulada, que corresponda a uma nova percepção discursiva.

O segundo poema do livro realiza a desarticulação proposta no primeiro, e nos exige o esquecimento dos *logos*:

esquece palavra
 nome
 esquece coragem
 bosta
 o metrô cardíaco
 cágado
 estrangortátedo
 blasferosmênico
 corestiandrômedo

vivió em Mendoza
 [...]

perde a língua
 reio fúmizo losco
 a língua
 oringomilengua
 torbuco eligra
 faz-me toda tua pena
 pierme
 epidermeiederme
 entre uma e outra
 [...]

(KOSBY, 2017, p. 13)

3. Em *Viver nas ruínas* (TSING, 2019), os tradutores brasileiros optam pela tradução “artes de observar”.

Do esquecimento da palavra à habitação do espaço-entre, vemos a corporificação do poema. Do “mmmmmm” da vaca, materialidade sonora que prenuncia a desarticulação da poeta, chegamos à construção de uma língua que desarticula as fronteiras nacionais (entre o português e o espanhol) e corporais (“epidermeiederme”). O poema, com sua disposição espacial, nos chama, também, a *ver* as palavras, tentar pronunciá-las num esforço “de guela, olho, bucho, língua, rúmen” e, finalmente, esforçarmo-nos por traduzi-las. A impossibilidade de compreendê-las – se nos ativermos a uma concepção *lógica* de compreensão – nos prepara para a difícil tarefa de traduzir o mugido.

É possível traduzir o mugido?

A indeterminação é parte da criação de novos mundos, novos comuns, novas relações. Aprender a amar as indeterminações, como coloca Tsing (2019, p. 60), nos pede o exercício de um “amor multiespecífico”. E exercitar este amor nos solicita que, como no posfácio de Angélica Freitas ao livro de Kosby, busquemos formas de não trair a vaca:

2.
 Uma vaca faz um baita esforço para mugir.
 Como se traduz “muuuu?”
 Como se faz para não trair, mais uma vez, a vaca?
 (FREITAS *in* KOSBY, 2017, p. 107)

O modo como vivemos, tomando o mundo e os demais seres vivos como recurso, nos faz trair a vaca uma e outra vez. Para deixar de fazê-lo, precisaremos abrir-nos à desarticulação proposta por Kosby em seu livro, uma desarticulação que nos coloca diante do viver e do morrer, do matar e do comer. A relação entre a alimentação e a morte fica explícita no poema abaixo:

[...]
 matar uma vaca
 não é
 uma coisa simples
 requer um tiro
 certo

alto calibre
o ponto preciso longe
no meio da testa
dois cavalos três
ou quatro homens
um guri
quem sabe uma mulher

carnear uma vaca
exige sangrá-la
até a última gota
para que a carne não termine preta

sangrar uma vaca
é para exímios

comer uma vaca porém

(KOSBY, 2017, p. 29-30, grifos meus)

Comer uma vaca não nos exige nenhum esforço: podemos transformá-lo na experiência asséptica de um hambúrguer ultraprocesado numa cadeia internacional de fast-food situada na praça de alimentação de um shopping center. Podemos comer uma vaca sem atentar para os saberes, as linguagens, a materialidade da vida e da morte. Podemos reduzir a vaca a picanha, acém, patinho — desarticulamos o corpo da vaca, para não precisarmos desarticular nossa relação com este ser, e menos ainda nossa relação com sua morte. Comer uma vaca não nos exige a tradução do mugido, não exige nenhum esforço de escuta. Mas como, então, não trair a vaca?

Uma saída possível está em ouvir – ouvir com todo o corpo, ouvir o que ainda não foi articulado –, fazer ressoar, permitir afetar-mo-nos, construir mundos com todas as fêmeas de outras espécies, esses seres geradores de vida. O livro de Kosby é atravessado por trechos em prosa, organizados numa narrativa: o “diário de uma doula”. Neste diário, a voz poética, atuando como ajudante do pai veterinário, é chamada a uma propriedade para realizar o parto de um bezerrinho natimorto e salvar a vaca. Ao chegar, chama a atenção a proximidade entre os muitos animais não-humanos, quase todos soltos no quintal, e a casa e seus habitantes humanos. Uma mulher está deitada junto à vaca, para que não a sacrifiquem: Jaqueline é a esposa do estancieiro, mãe de um menino e quem cuida de todos os

animais – humanos e não-humanos – do sítio. Profundamente envolvida com as vidas que se agitam em seu entorno, “não comia carne para não ter que matar as galinhas” (KOSBY, 2017, p. 31), Jaqueline se desarticula, renuncia à excepcionalidade humana e se rearticula como parte de um “amor multiespecífico”:

Entre as tentativas de encontrar o melhor ângulo para retirar o terneirinho, meu irmão, o guri e seu pai tentavam convencer Jaqueline de que a morte da vaca não seria uma grande perda: “não é a mesma coisa que perder, um pai, um avô, que a gente lembra para o resto da vida, fica lá no cemitério”, “bicho é bicho”. [...]

Jaqueline repete: “pra mim não tem diferença! Os bichos estão tudo na volta. Eles sabem quando eu chego, me conhecem, sabem o meu cheiro. Sou eu que dou comida. Não tem diferença nenhuma!”. [...] (KOSBY, 2017, p. 71)

Identificando-se às fêmeas de outras espécies, Jaqueline não vê diferença entre sua dor e a dor da vaca:

“Quando eu fui ganhar o Jefferson, eu não tive dilatação. Foi uma luta pra ele nascer. Eu quase morri”. Deitada sobre a vaca, Jaqueline desconfiava até do veterinário. O pai me conta depois que isso é comum de acontecer: “A Deise, lá da figueirinha, se torcia toda, quando eu fazia a injeção nos bichos parecia que era nela que estava fazendo”. (KOSBY, 2017, p. 81)

Relegadas à condição de humano-menos-que-humano, as mulheres se sentem mais próximas dos seres não humanos reduzidos a corpos, carne, aparelho reprodutor. Nas dores e alegrias de quem gera vida, um amor multiespecífico prolifera entre essas fêmeas inespecíficas. Nestas novas relações amorosas, criam-se parentescos inesperados, como os que propõe Donna Haraway em seu livro *Staying with the Trouble*, ao afirmar que sua (nossa) tarefa é:

to make kin in lines of inventive connection as a practice of learning to live and die well with each other in a thick present. Our task is to make trouble, to stir up potent response to devastating events, as well as to settle troubled waters and rebuild quiet places. (, 2016, p. 01)⁴

4. “fazer parentes em linhas de conexão engenhosas como uma prática de aprender a viver e morrer bem, de maneira recíproca, em um presente denso. Nossa

A “paz” não pode ser um projeto para o futuro, que aprende com o passado e modela o presente. Haraway nos chama a pensar fora de uma noção progressiva (progressista) de tempo, fora de uma noção teleológica. Continuar com o problema é habitar o presente; não o presente como ponte entre um passado horrível e um futuro utópico, mas como o tempo de nosso viver e morrer. Neste “presente denso”, a pensadora nos convoca a “viver-com e morrer-com de maneira recíproca e vigorosa”⁵ (HARAWAY, 2016, p. 02), pois “seguir com o problema requer a criação de parentescos estranhos; o que significa que nos necessitamos reciprocamente em colaborações e combinações inesperadas [...]. Nos tornamos-com de maneira recíproca ou não nos tornamos em absoluto”⁶ (HARAWAY, 2016, p. 04).

Seguir com o problema, nos diz a autora, é aceitar traduções parciais e falidas. Retomando o primeiro poema do livro de Kosby, podemos dizer, a partir de Haraway, que se existe alguma possibilidade de tradução do mugido, ela será sempre parcial e falida.

A pensadora estadunidense repete, durante todo o livro, as seguintes frases: “Importa que pensamentos pensam pensamentos. Importa que conhecimentos conhecem conhecimentos. Importa que relações relacionam relações. Importa que mundos mundam mundos. Importa que histórias contam histórias”⁷ (HARAWAY, 2016, p. 35). Se estamos de acordo com tais proposições, entendemos por que “o mugido foi a ação escolhida para essa desarticulação”, pois é preciso acolher a materialidade de um pensar não humano para podermos desarticular os pensamentos que fundamentam nossa crença na separatividade e excepcionalidade humanas. É preciso a materialidade das relações, os saberes e os mundos mais que humanos que possamos exercitar um amor multiespecífico que encontre os comuns e os parentescos inesperados num mundo em ruínas.

tarefa é gerar problemas e suscitar respostas potentes a acontecimentos devastadores, bem como aquietar águas turbulentas e reconstruir lugares tranquilos” (tradução minha).

5. No original: “Living-with and dying-with each other potently”.
6. No original: “Staying with the trouble requires making oddkin; that is, we require each other in unexpected collaborations and combinations [...]. We become-with each other or not at all”.
7. No original: “It matters what thoughts think thoughts. It matters what knowledges know knowledges. It matters what relations relate relations. It matters what worlds world worlds. It matters what stories tell stories”.

As partes de uma relação, nos lembra Haraway, não preexistem à relação. Isso nos leva a “buscar reaprender a conjugar mundos com conexões parciais, não com ideias universais nem particulares”⁸ (HARAWAY, 2016, p. 13). Assim, recusamos uma suposta inocência e abraçamos nossa “respons-abilidade”, ou seja, nossa habilidade de responder às relações de reciprocidade em que existimos. A “respons-abilidade”, diz a autora, é “sobre a ausência e a presença, sobre matar e criar, viver e morrer, assim como recordar quem vive, quem morre *e de que maneiras*”⁹ (HARAWAY, 2016, p. 28, grifos meus), nas complexas relações multiepécies que estabelecemos. Haraway pensa um mundo que se cria simpoeticamente, ou seja, se cria sempre em associações, em relação, e não se completa, pois precisa das “linhas de vida” (TSING, 2015) que se traçam entre os muitos seres.

Criando comuns a partir do mugido

No debate à esquerda (feminista ou não), os comuns vêm ocupando um espaço cada vez maior, porque são vistos como uma alternativa ao modelo estatal de revolução e, diante dos “novos encerramentos” (*new enclosures*), como a privatização da água e das sementes, passamos a valorizar as propriedades e relações comunais. “Os novos cercamentos”, escreve Silvia Federici (2018, p. 305), “demonstraram que não só os comuns não desapareceram, mas que novas formas de cooperação social estão sendo produzidas constantemente”. Os comuns são uma alternativa ao Estado e à propriedade privada – e também ao mercado. Além disso, funcionam como “um conceito unificador que prefigura a sociedade cooperativa que a esquerda radical está lutando para criar” (FEDERICI, 2018, p. 305).

Sob o pretexto de proteger os “comuns globais”, o Banco Mundial e congêneres vêm se apropriando de áreas florestais nos países do “sul” e expulsando as populações locais. O capital também entendeu que a mercantilização de todas as esferas da vida “é um projeto não

8. No original: “Like all offspring of colonizing and imperial histories, I—we—have to relearn how to conjugate worlds with partial connections and not universals and particulars”.
9. No original: Response-ability is about both absence and presence, killing and nurturing, living and dying—and remembering who lives and who dies and how”.

apenas irrealizável como também indesejável do ponto de vista da reprodução a longo prazo do sistema” (FEDERICI, 2018, p. 308), pois o mercado “depende da existência de relações não monetárias, como a confiança, credibilidade e doação” (FEDERICI, 2018, p. 308). Utilizando a polêmica palavra “comunismo” para congregar tais relações, o antropólogo David Graeber (2011) chama a atenção para o fato de que as relações comunais, presentes em nosso cotidiano, são a *realização* de um ideal (muitas vezes entendido como utópico) de propriedade comum e organização comunal da relação entre pessoas e destas com o seu entorno (vivente e não-vivente). Nossos prazeres são, em sua maioria, comunais: nos divertimos, nos amamos e produzimos afetos em relações comunitárias. Mas, mesmo no capitalismo, a cooperação espontânea – uma das formas do comunismo cotidiano – é, para o autor, fundamental para que possamos realizar as atividades com rapidez e eficiência, sejam tais atividades de ordem pessoal, como o cuidado com a casa, ou profissional, como trabalho em equipe.

Baseline communism might be considered the raw material of sociality, a recognition of our ultimate interdependence that is the ultimate substance of social peace. [...] The sociology of everyday communism is a potentially enormous field, but one which, owing to our peculiar ideological blinkers, we have been unable to write about because we have been largely unable to see it. (GRAEBER, 2011, p. 75-76)¹⁰

Parte das relações comuns que fomos (e ainda somos) incapazes de ver são aquelas que se estendem para além de nossa espécie. O livro de Marília Floôr Kosby, ao propor um êxodo de nossa condição humana através da desarticulação do mugido, nos abre aos comuns que podemos criar com outras espécies, sempre a partir da “responsabilidade” de um viver e morrer com, em que os contornos e as separações são a todo tempo questionados, convocando-nos à criação de mundos comuns.

10. “O comunismo de base pode ser considerado a matéria-prima da sociabilidade, o reconhecimento da nossa interdependência mútua, que é a substância mesma da paz social. [...] A sociologia do comunismo cotidiano é um campo potencialmente enorme, mas, devido a nossos peculiares vieses ideológicos, parecemos incapazes de descrevê-lo porque, em grande parte, fomos incapazes de vê-lo.” (tradução minha).

De acordo com Federici, “os comuns têm sido o fio que conectou a história da luta de classes até o nosso tempo, e de fato a luta pelos comuns está ao nosso redor” (FEDERICI, 2018, p. 309). A autora destaca que as mulheres sempre foram grandes defensoras dos comuns, desde o começo dos cercamentos capitalistas, e afirma que

[a] produção de comuns demanda, primeiro, uma transformação profunda em nossa vida cotidiana, tentando reverter o distanciamento entre a produção e a reprodução e o consumo [que] nos leva a ignorar as condições sobre as quais os que comemos ou vestimos, ou aquilo com que trabalhamos, foi produzido, seu custo ambiental e social. (FEDERICI, 2018, p. 316)

Se aceitarmos a desarticulação proposta por Kosby, estaremos mais próximas de produzir a nós mesmas como sujeitos comuns, pois, ainda segundo Federici:

Nenhum comum é possível a menos que nos recusemos a basear nossa vida e nossa reprodução no sofrimento dos outros. [...] De fato, se a ideia de tornar comum tem algum sentido, deve ser a produção de nós mesmos como um sujeito comum. [...] *Estamos falando de uma comunidade como uma qualidade de relações, um princípio de cooperação e responsabilidade: uns com os outros, com a terra, com a floresta, os mares, os animais.* (FEDERICI, 2018, p. 317, grifos meus)

Kosby, ao nos solicitar a tradução do mugido, também nos joga na relação com o não-humano (a vaca, claro, mas também a redução do feminino ao corpo e, assim, ao estado de natureza – somos todas fêmeas de uma outra espécie):

bodoque

sou eu toda
um tímpano
só
– não sois vós?

[...]

o cão ouve
muitas vezes mais
do que o ser humano

sou eu toda um tímpano só
debaixo da cama
em noite de foguetes

eu toda um tímpano só
me confundo com o mundo

silencia e
poupa as pedras
do teu bodoque

(KOSBY, 2017, p. 21)

Assim, recusando a separação que é hierarquização (e opressão), a voz poética de *Mugido* afirma um comum que extrapola o humano, numa escuta atenta, com todo o corpo, ao mundo multiespécies que habitamos – e que só é favorável à vida de nossa espécie *porque* multiespecífico. Não há diferença entre o eu, o vós e o cão que “ouve / muitas vezes mais / que o ser humano”. Diante de um presente denso, marcado pela extinção em massa, pela apropriação e exploração de corpos humanos e não-humanos, precisamos ser todas e todos “um tímpano só” e confundirmo-nos com o mundo.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. Antônio Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. São Paulo: Elefante, 2018.
- GRAEBER, David. *Debt: the first 5.000 years*. New York: Melville House Publishing.
- HARAWAY, Donna. *Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene*. Durham/London: Duke University Press, 2016.
- KOSBY, Marília Floôr. *Mugido [ou diário de uma doula]*. Rio de Janeiro: Garupa, 2017.
- NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2014.
- NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Trad. Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

- PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- TSING, Anna. *The mushroom at the end of the world: on the possibility of life in capitalist ruins*. Princeton University Press, 2015.
- TSING, Anna. *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

Como se livrar do fantasma do *boom*: o discurso sobre a América Latina em algumas antologias do conto latino-americano

Renato Bradbury de Oliveira (UFSC)¹

Apresentação

O objetivo deste texto é apresentar em linhas gerais meu projeto de doutorado em andamento e o título desta apresentação é “Como se livrar do fantasma do *boom*: o discurso sobre a América Latina em algumas antologias do conto latino-americano”.

A partir de uma série de discursos sobre a literatura latino-americana, presentes nos paratextos (principalmente no prefácio) de antologias publicadas a partir da década de 1980, problematizo a adoção do fenômeno editorial que ficou conhecido como “*el boom de la literatura latinoamericana*” como marco temporal da seleção antológica: indago acerca dos recursos discursivos, utilizados pelos antologistas, para desvencilhar dos textos elegidos a presença espectral do *boom*.

O *boom* figura como um ponto de partida negativo, já que os antologistas tentam desvencilhá-lo de suas narrativas selecionadas (isso porque o *boom* foi associado, a partir da década de 1970, a certos aspectos negativos do mercado, como: a redução do literário ao status de mercadoria; a homogeneização das diversas produções simbólicas; a massificação; a criação de uma imagem exótica da América Latina a partir das narrativas não-realistas – sobretudo o realismo mágico –; dentre outros aspectos). Ao mesmo tempo, o fenômeno editorial do *boom* também permitiu à literatura latino-americana “uma dimensão de visibilidade e abrangência jamais conseguida até então” (BRANGANÇA, 2008, p. 119).

Nesse sentido, sua presença teria algo de fantasmagórico: como algo intrusivo, como se não houvesse outro jeito de começar um discurso sobre a literatura latino-americana sem recorrer ao seu legado. Então, os antologistas tomam certas precauções que são visíveis seja nos paratextos editoriais ou mesmo na própria seleção antológica, e que me interessam nesta minha pesquisa.

1. Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura (UFSC).

Meu corpus é constituído pelas seguintes antologias: 1) Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha, 1964-1980 (Marcha, 1981), de Ángel Rama; 2) El muro y la intempérie (Ed. Del Norte, 1989) e 3) Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI: las horas y las hordas (Siglo xxi, 1997), ambas organizadas por Julio Ortega; 4) McOndo (Mondadori, 1996), organizada por Alberto Fuguet e Sergio Gómez; e, 5) Líneas aéreas (Lengua de trapo, 1999), organizada por Eduardo Bécerra. Nesta ocasião, me deterei um pouco mais no caso do projeto antológico de Julio Ortega.

Algumas considerações

Dos três valores paratextuais descritos por Gérard Genette em *Paratextos editoriais*, é o “factual” aquele que, no caso das antologias do corpus, adquire mais importância na função de apresentar os textos selecionados. O paratexto de tipo factual consiste, conforme Genette (2009, p. 14), “em um fato cuja própria existência, se é conhecida do público, acrescenta algum comentário ao texto e tem peso em sua recepção”: não seria este o caso do apelo ao novo, tão recorrente nos prefácios e/ou títulos de certas antologias? Ora, a idade dos escritores é considerada pelos antologistas como um fator determinante para a leitura dos textos literários que compõem a seleção.

O apelo ao novo é estampado no uso constante de determinados termos como “nova narrativa”; “jovens escritores”; “rupturas”; “novas subjetividades/escrituras”; que aparecem ou no título ou nos paratextos de apresentação (prólogo e prefácio) das antologias: produção da diferença via repetição que, ora distingue as novas narrativas daquelas anteriores ou posteriores; e, ora enquadra os escritores sob um mesmo termo mediante o uso de categorias como “geração”, “grupo”, “tendência”, etc. O modo pelo qual aquela diferença é estabelecida – não somente no âmbito das antologias, mas também na crítica literária e noutros meios de comunicação – oscila dentro de um espectro que vai da ruptura com os predecessores até a continuidade de determinada tradição.

As antologias são construções discursivas que, graças à atividade de seleção e justaposição de textos num corpus, aspiram a serem lidas como um todo coerente, i.e., um “livro”. Na base da forma antológica está, portanto, o gesto do(s) antologista(s) e os critérios de

inclusão (que também são critérios de exclusão) adotados por ele(s). Geralmente, os paratextos de qualquer livro e, portanto, de qualquer antologia, tentam elucidar o sentido de sua organização (GENETTE, 2009); mas, também é possível que os paratextos não divulguem a razão de ser das antologias. Outra possibilidade é que, através das antologias, determinados textos sejam “remarcados” (DERRIDA, 1980) dentro de determinada categoria genérica.

A variedade de tipos antológicos parece impedir qualquer definição restrita de antologia: dos antigos *cancioneros* e *romanceros* às mais recentes antologias acadêmicas, a diversidade de temas, textos, gêneros, autores e critérios de seleção é de tal magnitude que seria necessário um *libro de arena*² para compilar todas as produções antológicas. Além disso, o termo também é utilizado para qualificar obras de outras mídias (ex., filmes em formato de antologia; antologia de histórias em quadrinhos; antologia de receitas culinárias; exposição antológica de esculturas, etc.).

As antologias, grosso modo, possuem uma ambivalência fundamental: enquanto coleção, estão ligadas à esfera privada; já enquanto arquivo, elas são objetos culturais e, portanto, de caráter público. Por meio das antologias, uma série de eventos históricos são correlacionados aos textos que as compõem, provocando este efeito de uma presença espectral que dá sentido ao testemunho do antologista; pois, antes de mais nada, o gesto do antologista é o de registrar num suporte material e externo alguns traços biográficos dos escritores, as estreias de seus livros, a importância de lê-los em conjunto, etc. Em suma, o ato de leitura do antologista pode ser pensado enquanto um esforço de transmissão da memória/conhecimento a partir da palavra escrita.

Aquela dualidade (coleção/arquivo) é atravessada por uma atenção dirigida ao passado (p. ex., aos textos e escritores canonizados, aos quais o antologista se reporta ao organizar sua seleção) a partir do presente, tal atenção é ilustrada pelo gesto do antologista: esse seleciona textos e/ou fragmentos de textos de um ou vários contextos e, em seguida, realiza um procedimento de montagem que culmina em uma antologia. Esse gesto do antologista é realizado num suporte, numa “mesa de montagem” (ANTELO, 2015) onde tudo poderá ser

2. Referência ao livro – cujo número de páginas é, precisamente, infinito – do conto “El libro de arena” (*El libro de arena*, 1972), de Jorge Luis Borges.

reiniciado, reutilizado sem fim para novas configurações a partir da contingência da leitura, que garante a possibilidade de vizinhança entre os diversos textos/fragmentos. Assim, a partir do procedimento da montagem cria-se um sentido novo: a seleção antológica propõe iluminar o presente a partir do passado, e esse gesto, ao ser combinado com uma proposta de história literária, também se dirige ao futuro sob a forma de um “apelo ao novo”.

Descrição do corpus

O recorte temporal de minha pesquisa está de acordo com aquilo que Claudia Macías, num artigo de 2012, registrou como uma “febre das antologias” (MACÍAS, 2012). Grosso modo, das últimas décadas do século XX até a primeira década do século corrente, conforme a autora (MACÍAS, 2012, p. 442), houve um período de intensa publicação de antologias apresentando jovens escritores hispano-americanos. A preferência pelos novos narradores, por parte dos editores, teria sido, para a autora (MACÍAS, 2012), um reflexo do mercado literário pós-*boom* da narrativa latino-americana.

Desse modo, muitas antologias publicadas nas décadas de 1980-2000 apresentaram alguns critérios de inclusão em comum: a idade máxima, o idioma, o número de livros publicados e, acrescento, se em seu conjunto os textos selecionados oferecem uma imagem de América Latina diferente daquela herdada do *boom*.

A recorrência daqueles critérios de inclusão se deve, em primeiro lugar, aos marcos históricos elegidos para os justificarem; em segundo lugar, à imagem de América Latina (ou América Hispânica) proposta; e, por último, ao conceito de história literária pressuposto. Em alguns casos, trata-se de dar visibilidade aos escritores que sucederam determinado período histórico (RAMA, 1981a; FUGUET; GÓMEZ, 1996); noutros, o objetivo primordial do antologista é o de trazer à luz determinada produção literária pouco comentada pela crítica (BECERRA, 1999); além disso, também existem antologias que buscam antecipar as novas subjetividades do porvir (ORTEGA, 1997); ainda, há antologias que colocam a criação de redes literárias supranacionais como meta (FUGUET; GÓMEZ, 1996; BECERRA, 1999; ORTEGA, 1997). Chama a atenção, nos casos supracitados, a intimidade que a forma antológica exhibe com esta temporalidade que nomeamos

“presente”: seu efeito não poderia ser outro senão o “apelo ao novo” – espécie de recorte geracional explícito ou implícito nos paratextos das antologias que formam o corpus inicial de minha pesquisa.

A precursora da febre antológica, segundo Macías (2012, p. 443), foi a *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha, 1964-1980* (Marcha, 1981a), organizada por Ángel Rama. No prefácio da obra, o crítico uruguaio justifica a escolha do ano 1964 como marco histórico para a escolha dos novos narradores:

Es la [fecha] de eso que Roa Bastos llamó “el estallido” de la nueva narrativa, cuando el público renovado que formaron los jóvenes inquietos de la época descubrió el legado que pacientemente habían forjado los narradores y lo hizo suyo como si fuera la cartilla de la liberación reuniendo por un breve tiempo, como observó Orgambide, la literatura artística y la esperanza revolucionaria. Fue también el año en que la crítica pasa de las reseñas de algunos de esos textos a los primeros discursos más amplios que procuran abarcar la singularidad del fenómeno. Pero es también el año en que publica sus primeros libros una generación de veinteañeros a los que habría de esperar una ruda pelea para encontrar su voz propia entre los innumerables ecos que repetían el modelo triunfante de los mayores. (RAMA, 1981a, p. 13)

O legado do *boom*, conforme o autor (RAMA, 1981b, p. 53), teria significado um reducionismo sobre “*la rica floración literaria del continente y la progresiva incorporación de las técnicas de la publicidad*”. Desse modo, no prefácio aos textos selecionados de sua antologia, Rama (1981a, p. 13) busca delimitar o final de um capítulo da história literária latino-americana para, então, dar início a outro.

[Novísimos narradores] aspira a un simple muestren de la ingente producción que ha venido acumulándose desde 1964 hasta la fecha [1980], consagrándose a los narradores que han emergido posteriormente a ese año, utilizado como una bisagra tanto del éxito de los anteriores como de la mutación respecto a ellos, entre los nuevos, que se ha producido en la narrativa hispanoamericana.

Outro ponto que preocupou Ángel Rama foi o da confusa informação a respeito da narrativa latino-americana, causada pelo avanço tardio do *boom* em Barcelona. Fato que, conforme o autor (RAMA, 1981b, p. 52), teria produzido a primeira imagem da arbitrariedade do fenômeno:

El conocimiento de Mario Vargas Llosa fue anterior al de Julio Cortázar y el de éste anterior al de Jorge Luis Borges, lo que contribuyó a un aplanamiento sincrónico de la historia de la narrativa americana que sólo con posterioridad y dificultosamente la crítica trató de enmendar.

Esta disposição diacrônica para com a história literária latino-americana, tal como defendida por Rama, é continuada por outros autores de antologias que, não por acaso, insistem em desvencilhar os textos escolhidos da presença fantasmagórica do *boom*. Talvez o exemplo mais evidente seja a antologia McOndo (Mondadori, 1996), organizada por Alberto Fuguet e Sergio Gómez. A começar pelo título que combina o “Mc” de MacDonalds e Macintosh, com o mundo ficcional Macondo que, como se sabe, é criação do escritor colombiano Gabriel García Márquez (Cien años de soledad, Sudamericana – 1967), a dupla satiriza o legado do *boom* na busca por um espaço próprio:

Tal es la locura latina que el editor de una prestigiosa revista literaria se da cuenta que, a cuadas de su oficina, en pleno campus [de uma universidade estadounidense], deambulan tres jóvenes escritores latinoamericanos. [...]

Pues bien, el editor lee los textos hispanos y rechaza dos. Los que desecha poseen el estigma de “carecer de realismo mágico”. Los dos marginados creen escuchar mal y juran entender que sus escritos son poco verosímiles, que no se estructuran. Pero no, el rechazo va por faltar al sagrado código del realismo mágico. El editor despacha la polémica arguyendo que esos textos “bien pudieron ser escritos en cualquier país del Primer Mundo”. (FUGUET; GÓMEZ, 1996, p. 9-10)

O estigma de “carecer de realismo mágico”, modo narrativo que se consagrou com o *boom*, é invertido na antologia McOndo, o que faz com que a sua negação se torne um critério de exclusão dos textos. Além disso, há três critérios de seleção anunciados no prefácio: 1) que os escritores tenham ao menos uma publicação e algum reconhecimento local; 2) contos inéditos (ao menos em forma de livro); e 3) tema livre (FUGUET; GÓMEZ, 1996, p. 13). Também é possível detectar outros dois critérios de seleção implícitos: 4) a idade dos escritores; e 5) o idioma em comum (espanhol). Assim, figuram escritores oriundos das seguintes nações: Argentina, Bolívia, Colômbia, Costa Rica, Chile, Equador, Espanha, México, Peru e Uruguai.

A antologia *Líneas aéreas* (Ed. Lengua de Trapo, 1999), organizada pelo espanhol Eduardo Becerra, também estabelece como marco histórico o *boom*, de modo que os critérios de seleção apontam para os jovens escritores hispano-americanos (e hispânicos). Becerra também se esforça em desvencilhar os textos selecionados da presença fantasmagórica do *boom*:

Una de las consecuencias más destacables del fenómeno *boom* fue la de construir una imagen de América Latina a partir de la cual las miradas a ese territorio se congelaron para las décadas sucesivas en una serie de estereotipos que aún hoy parecen gozar de buena salud. En complicada ecuación, la fascinación por una América a un tiempo mágica y revolucionaria -- relación que sin duda es producto de las conexiones que en su día se dieron entre la Revolución Cubana y el *boom* -- ha resistido bastante bien los numerosos contratiempos sufridos durante su historia reciente: sangrientas dictaduras, recrudescimiento de los conflictos guerrilleros convertidos en auténticas guerras civiles, crisis económicas agravadas por la deuda externa, un modelo cubano que ya no levanta las adhesiones unánimes de antaño... (BECERRA, 1999, p. xx-xxi)

Para o crítico espanhol, haveria uma necessidade de novas perspectivas para a narrativa hispano-americana: “*miradas más sosegadas y menos ruidosas*” (BECERRA, 1999, p. xix). Talvez isto tenha motivado Becerra a organizar uma outra antologia (*El arquero inmóvil*, Páginas de Espuma – 2006), que reúne diversas poéticas do conto de vários escritores:³

El título del libro se ha tomado de una hermosa definición del cuento de la colaboración de Pablo Andrés Escapa; siguiendo la tradición, los autores reunidos han utilizado con frecuencia símbolos, imágenes y metáforas en su acercamiento al género, la de Andrés Escapa fue la que más nos gustó desde el principio a Juan Casamayor y a mí. [...] optamos por esta imagen sagital que reúne la tensión y la indeterminación de la trayectoria de una flecha antes

3. A antologia reúne vinte e dois textos que versam sobre a poética do conto, seus autores são: Cristina Fernández Cubas, Javier Váscuez, Marcelo Cohen, Ana María Shua, José Ovejero, Guillermo Fadanelli, Ángel Zapata, Martín Rejtman, Hipólito G. Navarro, Fernando Iwasaki, Mercedes Abad, Sergio Gómez, Rodrigo Fresán, Eloy Tizón, Pablo Andrés Escapa, Álvaro Enrique, Karla Suárez, Ronaldo Menéndez, Cristina Cerrada, Mercedes Cebrián, Juan Gabriel Vásquez e Andrés Neuman (alguns destes escritores também figuram no índice de *Líneas aéreas*).

de salir del arco, estampa que define de manera muy reveladora la escritura de este tipo de narración. (BECERRA, 2006, p. 18)

Outra antologia apresentando jovens escritores é a *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI: las horas y las hordas* (1997), compilada pelo crítico peruano Julio Ortega.⁴ Nesta obra, o recorte geográfico alcança boa parte da América Hispânica, e seu organizador defende que: “*Esta antología parte de una convicción: el futuro está ya aquí, y se adelanta y precipita en algunos textos recientes que abren los escenarios donde empezamos a leer lo que seremos*” (ORTEGA, 1997, p. 11, meu grifo). Esse “futuro no presente” é entendido pelo antologista enquanto uma “*sensibilidad fin de siglo que da cuenta de las nuevas subjetividades*”, e diverge de uma projeção de futuro guiada pela pergunta sobre as origens, já que tal pergunta “*ha animado a la autorreflexión latinoamericana la idea emancipatoria de que una historia más plena está por hacerse y una nacionalidad más democrática por construirse*” (id.). Neste sentido, as narrativas colocadas lado a lado por ele não trabalham a *memoria del futuro* como nos romances do *boom* dos anos 1960-1970:

Si el futuro en términos legibles (estadísticos) es impensable porque se cierne con signos catastrofistas; es, en cambio, imaginable en términos culturales [...].

[...] Estos relatos vienen de la crisis de los sistemas de representación nacional y se mueven hacia el espacio intermediador de lo que se llama hoy día “la nueva internacionalidad”; es decir, la noción de un mundo cada vez más diverso y más intranacional, requerido de redes solidarias capaces de resistir las nuevas hegemonías, homogenizadoras de la ley del más fuerte. Estos escritores de fin de siglo, por lo demás, escriben después de los grandes debates teóricos, cuando se reafirman los valores de la identidad como diferencia, del sujeto como agente de cambio, y de la cultura como matriz de celebración crítica. En este período libérrimo, superados los discursos dominantes del Archivo modernista, ganan curso los balances posmodernos (la crítica de los límites del programa de la modernidad compulsiva), que han demostrado ser más pertinentes desde la periferia; esto es, desde los márgenes donde se desintegran, por el lado de las mayorías pauperizadas, las agendas de modernización, una a una incumplidas. (ORTEGA, 1997, p. 12-13)

4. Num dos paratextos da antologia lemos que: “Él más joven [dos escritores] tiene 27 años, la mitad de ellos menos de 40”.

No caso dessa antologia, o apelo ao novo aparece sob a forma de uma contraposição ao “*Archivo modernista*”, que teria produzido uma imagem da América Latina enquanto produto de uma violação colonialista, onde “*somos historicamente subsidiarios de la violencia, de que el fracaso, el resentimiento o la autodenegación nos destinan*” (ORTEGA, 1997, p. 14). Segundo o autor, a nova subjetividade antecipada pelas novas escrituras desloca o sujeito para fora daquele Arquivo, das normatividades; e o lança até novas aberturas identificadas a partir de uma experiência do final do século XX, caracterizada “*no como catástrofe y apocalipsis sino como incertidumbre y desafío*”: sob esses dois últimos signos que a memória do porvir se ergueria, não como uma construção sólida, mas como um “*ligero albergue en la intemperie*” (ORTEGA, 1997, p. 16).⁵

Ortega mobiliza como marco histórico de sua seleção a crise do paradigma da modernidade, assumindo uma posição crítica em relação ao conceito de “desenvolvimento” e à geopolítica do nacional para se pensar o literário. O autor, com essa antologia, dá continuidade a seu projeto de leitura iniciado em *El muro y la intemperie: el nuevo cuento latinoamericano* (Ed. del Norte, 1989). Projeto esse fundado a partir da reflexão crítica de Ortega, desenvolvida ao longo de sua trajetória intelectual, sobre aquilo que ele nomeia “una poética del cambio”:

Borges nos enseñó que en el acto de cambiar el texto habita, en primer lugar, la crítica. Pero hoy sabemos bien que en ese acto habitan también los reclamos que fundaron nuestra conciencia de la modernidad: cambiar la vida y cambiar el mundo. Y si el discurso literario hispanoamericano se materializa como una práctica transformativa, quiere decir que nuestra historicidad se enuncia como lenguaje descentrado. Es así que en la escritura se genera también

5. O campo metafórico (“ligero albergue en la intemperie”) mobilizado por Ortega (1997, p. 16), sugere o caráter temporário de sua seleção antológica, e dá continuidade à figura já utilizada por ele em *El muro y la intemperie* (1989, p. xviii): “El espacio de la casa ocupada, topología simbólica en Cortázar, es todavía en Ribeyro y Loayza lugar del destino social: en Skármeta, Liano, Manjarrez, Siscar, Galeano, Díaz, Piglia, ese espacio es otro, el de la intemperie, interpolado entre los viajes, desplazado por la historia, dramatizado por las voces de la errancia. En el texto de De la Borbolla ese espacio se hace discurso: entre el manicomio y el habla, el sujeto está desterrado del orden, que subvierte al hablar, al responder”.

el sentido que nos constituye como una cultura cuyos proyectos y empresas subvierten los órdenes hegemónicos y homogeneizados de los discursos estatuidos por el poder y la voluntad de poder. Seguir la huella de esa reconstrucción del sentido es también leer los indicios de una cultura nuestra, ganada desde el cambio. (ORTEGA, 1991, p. 212)

Ao legado borgiano de um modelo de “escritura crítica” (ORTEGA, 1991, p. 213), Ortega acrescenta alguns nomes (Juan Rulfo, Julio Cortázar, José Lezama Lima e García Márquez) para, então, afirmar um paradigma literário baseado na construção de um espaço descentralizado da cultura. Neste sentido, Ortega localiza no conto (produzido pelos jovens escritores) esta potencialidade da escritura que, para ele, teria sido inaugurada na década de 1940 por Borges.

Ortega defende que os novos narradores praticam uma escritura crítica reconstrutiva de um sujeito latino-americano que teria sido deslocado, com a crise do paradigma da modernidade, para um não-lugar. Daí a “reconstrução de sentido” como prática da escritura. E isso implicaria tomar o âmbito cultural como espaço descentrado, quer dizer, o projeto de uma modernização via desenvolvimento/progresso já não estaria no horizonte da literatura latino-americana ao final do século XX.

Considerações finais

Uma questão recorrente nas antologias que formam o corpus deste meu projeto de pesquisa é a busca por novas perspectivas sobre a literatura latino-americana que, não raro, desdobra-se numa outra busca: a de novas perspectivas sobre a própria “América Latina”, entendida como uma categoria-chave/imagem em disputa. Como categoria-chave, seu uso permitiria realizar uma crítica epistemológica às normatividades da modernidade enquanto discurso eurocêntrico; como imagem, permitiria a criação de âmbitos do discurso, o que permitiria *hablar desde la América Latina*.

¿Cómo hablar desde y sobre la América Latina? foi uma das questões-chave dos Estudos Culturais Latino-Americanos na década de 1990. E tem a ver com uma posição epistemológica que reconhece a importância do lugar de enunciação, da necessidade de conhecimentos situados como contraponto à retórica da modernidade e à “falácia do desenvolvimento” (DUSSEL, 1994).

Conforme Walter Mignolo em *La idea de América Latina* (2005), seria preciso separar o nome de nosso subcontinente da imagem cartográfica que temos dele, já que a ideia de América Latina é produto de uma lógica da colonialidade que, por sua vez, subjaz certa “retórica da modernidade”. Assim, trata-se de reconhecer a ideia de América Latina como uma invenção derivada da história que os europeus contam a si mesmos como se fosse uma História Universal:

La compleja articulación y desarticulación de diversas historias en beneficio de una única historia, la de los descubridores, los conquistadores y los colonizadores, ha legado a la posteridad una concepción lineal y homogénea de la historia de la que deriva la “idea” de América. (MIGNOLO, 2007, p. 40)

Essa revisão crítica opera uma transformação decolonial na medida em que, nas palavras de Mignolo (idem), a “modernidade” é repensada não como um objetivo, mas como uma construção europeia da história em favor dos interesses dos povos da Europa Ocidental. Traçando a genealogia da ideia de “América Latina”, Mignolo vai localizar no esquema hegeliano da História Universal sua matriz filosófica, subsidiária da ideia de que o continente americano nunca coexistiu no tempo histórico com os outros três (Ásia, África e Europa), mas que teria aparecido mais tarde na História como “Novo Mundo” (MIGNOLO, 2007, p. 51):

Ya en el siglo XVIII, Buffon y Hegel hablaban de la “juventud” de la naturaleza y la cultura del Nuevo Mundo. La historia – los relatos oficiales y canónicos de una sucesión cronológica de acontecimientos y su ubicación en el espacio – abrió una brecha similar entre la historia de Europa y la de sus colonias, como si estas hubiesen sido entidades independientes “arrastradas” por la marcha triunfal de la historia europea, supuestamente universal.⁶

6. A ideia de “marcha” para pensar a história europeia indica, no esquema hegeliano para a História Universal, o movimento de autodesenvolvimento do Espírito na Natureza, produtor de história. Seria o “Velho Mundo” a parte que dita o ritmo desse movimento, enquanto que ao “Novo Mundo” só restaria receber o sopro do Espírito – identificado à atividade europeia da conquista e colonização do continente Americano.

Julio Ortega partilha de uma posição parecida (ainda que com suas diferenças) com Walter Mignolo quando defende seu projeto antológico como um contraponto ao que ele chama de “Arquivo modernista”: trata-se de uma série de discursos dominantes que enquadram os processos sociais, econômicos e culturais a partir da vinculação entre a história e o Estado-nação, sob o signo do “desenvolvimento”. Seu contraponto está associado a certa “visão calibanesca” da história cultural latino-americana, essa perspectiva postula um sujeito americano derivado da assimetria entre o discurso da abundância (da América Latina como “paraíso terrenal”/natureza exuberante) e o discurso da carência (a ideia de que sempre faltará algo à América Latina, lugar sem fé, nem lei, nem rei, conforme Pero Gandavo).

Essa assimetria é ilustrada pelo personagem Caliban, da peça de Shakespeare “A tempestade” (1611): filho de um incubo e de uma bruxa, o Caliban é um ser suscetível aos excessos da natureza, possui aquela inocência associada aos animais irracionais, falta-lhe linguagem e sobra-lhe a abundância dos frutos e alimentos de sua ilha (vale lembrar que Caliban acredita que Próspero roubou a ilha dele). É servo de Próspero, e é a filha desse (Miranda) quem o ensina uma linguagem: a do colonizador.

Assim, Ortega conclui em *El sujeto dialógico*, que: “*De la abundancia natural, de la carencia de la libertad, Calibán nos lleva a la virtualidad, a ese espacio donde será tocado por la gracia del discurso europeo, que ya es el suyo, desde este lado americano del habla*” (ORTEGA, 2010, p. 79-80).

Referências

- ANTELO, Raúl. *La mesa de montaje*. In: ANTELO, Raúl. *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*. Villa María: Eduvim, 2015, p. 39-112.
- BECERRA, Eduardo (Ed.). *Líneas Aéreas*. Madrid: Ediciones Lengua de trapo, 1999.
- BECERRA, Eduardo. *El arquero inmóvil*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2006.
- BRAGANÇA, Maurício. Entre o boom e o pós-boom: dilemas de uma historiografia literária latino-americana. In: *Ipotesi*, v. 12, n. 1, p. 119 - 133, jan./jul. 2008. Disponível em: < <http://www.ufjf.br/>

- revistaipotesi/files/2011/05/11-Entre-o-boom-e-o-pós-boom.pdf>.
Acesso em: 20 Jan. 2021.
- DERRIDA, Jacques. *The Law of Genre*. In: *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 1, On Narrative (Outubro, 1980), p. 55-81. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1343176>>. Acesso em: 20 Jan. 2020.
- DUSSEL, Enrique. *Conferencia 1: El "eurocentrismo"*. In: 1492 - *El encubrimiento del Otro - Hacia el origen del "mito de la Modernidad"*. La Paz: Plural Editores, 1994, p. 13-22.
- FUGUET, Alberto; GÓMEZ, Sergio (Ed.). *McOndo*. Barcelona: Mondadori, 1996.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad.: Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.
- MACÍAS, Claudia de Yoon. *La fiebre de las antologías: narrativa hispanoamericana en tránsito al siglo XXI*. In: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Ano 38, No. 75 (2012), p. 441-464. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/23631282>>. Acesso em: 20 Out. 2021.
- MIGNOLO, Walter. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Trad.: Silvia Jawerbaum e Julieta Barba. Barcelona: Ed. Gedisa, 2007.
- ORTEGA, Julio (Ed.). *El muro y la intemperie: el nuevo cuento latinoamericano*. Hanover: Ed. del Norte, 1989.
- ORTEGA, Julio. *La narrativa hispanoamericana: para un modelo crítico*. In: ORTEGA, Julio. *Una poética del cambio*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991, p. 212-219.
- ORTEGA, Julio. *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI: las horas y las hordas*. Buenos Aires: Siglo xxi Ed., 1997.
- ORTEGA, Julio. *El sujeto dialógico. Negaciones de la modernidad conflictiva*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- RAMA, Ángel (Ed.). *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha*. México D.F.: Marcha Editores, 1981a.
- RAMA, Ángel. El "boom" en perspectiva. In:
- RAMA, Ángel. *Más allá del boom: literatura y mercado*. México D.F.: Marcha Editores, 1981b, p. 51-110.

Escutar a palavra de Elicura Chihuailaf: uma conversação literária no Sul Global

Ricardo Piera Chacón (UFBA)¹

Introdução

Apresentar um trabalho, pensar em uma publicação que busque refletir acerca de uma produção autoral indígena no Sul Global, talvez deva implicar referir, antes de tudo, aquilo que na nossa cultura ocidental chamamos de “credenciais”. Neste caso, tanto aquelas informações pessoais do pesquisador, do crítico, quanto aquelas do poeta e da produção autoral a respeito da qual se dialoga ou a qual se escuta.

Disponho-me, então, a seguir o costume do povo Mapuche em particular, para entrar desde o início na lógica conversacional que me interessa praticar: seguir os passos delineados para uma conversação pela cultura do poeta com o qual dialogo, e me permitir, dessa maneira, ser guiado pelas palavras de outro, culturalmente diverso de mim (ANZALDÚA, 2016); e entrar em um modo outro de dialogar: o *nütram*, a arte da conversação, baseada “en el desarrollo de la memoria y de la gestualidad” (CHIHUAILAF, 2015, p. 95). Uma conversação na qual, mais do que falar, o que vale é o exercício de escutar (CHIHUAILAF, 2015; LLAMÍN, 2019).

Volto, portanto, a afirmar: eu sou Ricardo Piera Chacón, chileno de nascimento e brasileiro naturalizado; morador na cidade do Salvador, na Bahia, há vinte e cinco anos; vinte anos como professor de Espanhol Língua Estrangeira (ELE) em escolas da rede particular de ensino médio; doutor em Letras pela UFBA; e membro do Núcleo de Estudos das Produções Autorais Indígenas, também ligado ao Instituto de Letras da UFBA.

Por outro lado, o poeta com o qual ensaio uma conversação, nos termos por ele propostos, pertence à nação Mapuche, cuja população se localiza mormente, na atualidade, nos territórios que hoje

1. Graduado em Letras (UNEB), Mestre em Estudo de Linguagens (PPGEL/UNEB), Doutor em Letras (UFBA), é membro do Núcleo de Estudos das Produções Autorais Indígenas (NEAI), ligado ao Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

conformam o Chile e a Argentina, tanto nos grandes centros urbanos quanto nas tradicionais áreas rurais por eles ocupadas.

Elicura Chihuailaf Nahuelpan é o nome que o poeta recebe dos seus pais ao nascer. Elicura, Pedra Transparente, é prenome que direciona a produção literária do poeta, no sentido de uma busca por transparecer a alma por meio das palavras. “Uma tarefa impossível de ser alcançada na sua plenitude”, ouço afirmar Chihuailaf em entrevista no programa *La belleza de pensar*, 2003, conduzido pelo professor de literatura, chileno, Cristián Warnken. Um impedimento que não obstaculiza, no entanto, a produção de pensamento, da palavra deste poeta nascido no Wallmapu, território ancestral da nação Mapuche.

Piedra Transparente será éste
por mí, dijiste
Oo! Genechen, envíame tu aliento
tu resollar de aire poderoso
Éste va a ser cantor, dijiste
entregándome el caballo Azul
de la palabra.

(CHIHUAILAF, 2002, p. 89)

Recado confidencial a los chilenos é, por outro lado, o título da publicação a partir da qual tento escutar as vozes, as recordações, as narrativas trazidas por Chihuailaf. Vozes, recordações e narrativas que me colocam em posição de escutar outras vozes, outras recordações, outras narrativas que não aquelas que ouvi, e ainda ouço com frequência, na minha vida pessoal, social, escolar, no Chile, até os meus trinta anos de idade; e no Brasil, a partir da minha chegada, em 1996, às terras da nação Pataxó, da nação Kiriri, da nação Tuxá e muitas outras que permaneciam, até pouco tempo, “escondidas” aos olhos da população não indígena; no discurso oficial, na mídia em geral e nas escolas e universidades do país.

Mais do que nada, o meu objetivo neste texto é o de compartilhar uma experiência de escuta da palavra do poeta, a qual me levou, na época da escrita da minha tese de doutoramento, intitulada *Escutar o Sonho da Palavra de Elicura Chihuailaf*: ecos da história, pensamento e gestos de um *nütram*, a experimentar formas diversas de aproximar-me de uma obra literária produzida no Sul Global; modos que diferem em certos aspectos ligados tanto às formas acadêmicas quanto

aos enfoques de análise das abordagens da academia ocidental ao tratar de obras literárias em geral. A própria ideia de uma análise, ou comparação, é colocada em segundo plano, em detrimento da tentativa de escutar. E a partir da escuta, reelaborar valorações, narrativas, pontos de vista, potencialidades.

Em um primeiro momento, então – após as devidas apresentações – trato da nação Mapuche e de sua presença marcante no Chile republicano; do valor da palavra, entendida como o grande monumento dessa nação originária; do encontro com outra palavra, aquela que se escreve, e da incorporação que dela faz o povo Mapuche, ao ponto de tornarem-se produtivos usuários desta técnica trazida pelos invasores castelhanos, a qual compreendem, desde o começo do contato intercultural, como uma ferramenta de luta inestimável (GUTIÉRREZ RÍOS, 2014).

Após essa devida contextualização, teço uma narrativa que pretende entregar pedaços de um percurso não poucas vezes difícil de se trilhar. Mas não impossível. Não se trata de receitas nem de conselhos. Não há, de igual maneira, prescrições ou apontamentos que pretendam enquadrar a ideia do *nütram* nem sua utilização como operador de leitura crítica. Apenas partilhar da vivência de sair de si e entrar em outras lógicas.

A nação Mapuche – a palavra dita, a palavra escrita

É impossível pensar hoje no Chile, sem pensar na presença da nação Mapuche na conformação da sua realidade socio-geográfico-cultural e plurinacional. Situação muito similar à que ocorre com os povos originários em geral, se pensarmos na América Latina como um espaço que poderíamos nomear de Abya Yala, como vêm chamando-o a maioria das lideranças dos povos originários.

Mas no caso dos mapuche, localizados mormente nos atuais Chile e Argentina, há, quando penso no Chile em particular, uma presença definidora. Porque, apesar de ser o Chile, inegavelmente, um país plurinacional, embora não declarado ainda constitucionalmente, a presença mapuche é particularmente marcante em âmbitos referidos à cultura, aos costumes, inclusive a traços linguísticos referidos ao nosso particular sotaque, um espanhol do Chile, que na verdade são vários espanhóis do Chile, mas que conservam todos uma prosódia

com traços da língua mapuzugun, o idioma nacional mapuche, que também se constitui de vários mapuzugun.

A nação Mapuche resistiu bravamente às tentativas dos castelhanos de anexá-los aos domínios da coroa espanhola e, séculos depois, quando o Chile completava uns cinquenta anos de país independente, em 1883, viu seus territórios anexados à força depois de uma campanha militar eufemisticamente chamada de Pacificação da Araucanía (BENGOA, 1996, 2002; PINTO RODRÍGUEZ, 2003). Nada havia a pacificar a não ser o apetite do nascente Estado chileno por terras. A campanha ocorreu dentro de uma conjuntura internacional marcada pelos excedentes populacionais provocados pela Revolução Industrial, o que abriu a necessidade de mais terras para serem ocupadas (BENGOA, 1996). O Estado chileno, em geral, com vocação europeia e europeizante, viu no Wallmapu, terra da nação Mapuche, um espaço para ampliar os seus limites geográficos e produtivos, mas também um território para povoar de colonos que atendessem ao desejo muitas vezes consciente de fazer do Chile um país de brancos descendentes de europeus.

Mas apesar disso tudo, e talvez por causa da própria resistência mapuche, nunca ouvimos falar nessa nação a não ser quando tratavam os livros de história dos araucanos, como foram nomeados os mapuche pelos castelhanos, mostrando essas narrativas um povo guerreiro ao qual devia se temer. Daí o eufemismo da pacificação das suas terras.

Por outro lado, a nação Mapuche é dona de um patrimônio cultural no qual a palavra ocupa um lugar preferencial. Numerosas cartas foram escritas a partir de finais do século XVIII, momento no qual começa a disseminar-se entre eles a técnica da escrita. Jorge Pavez Ojeda (2008) recolhe-as em uma compilação que reúne epístolas escritas entre 1808 e 1898 e que lhes outorga uma organicidade visual, na qual pode se notar a grande diversidade nelas encontrada. Já nos inícios do século XX, o padre Félix de Augusta (1916) inclui no seu Dicionário mapuzugun-espanhol o vocábulo *wiripapeln*, derivado do antigo *wiri*, que tem o significado de desenhar como sinônimo de escrever, fazendo listras nos tecidos, por meio das quais se constroem ideogramas. A incorporação ao dicionário dá conta de uma dobra na ação de registro, a qual inclui o papel como suporte. Assim, *wiripapeln* tem o significado mais específico de escrever no papel.

A presença da nação Mapuche marca, também, o início do que poderíamos chamar de literatura chilena, com a publicação do célebre

poema épico *La Araucana*, no qual Alonso de Ercilla y Zúñiga (1974) canta não só o valor e os triunfos do seu exército, mas também a nobreza e a galhardia dos *weichafe*, os guerreiros mapuche. É nesse ponto, no entanto, que provavelmente começa a operar a agência colonizadora que se encarrega de construir e manter o estereótipo do guerreiro, o qual, em um primeiro momento é admirado e referendado como símbolo da nação que se tornava livre, para logo se ver recluso a um lugar em que o bom selvagem se converte no temido guerreiro inimigo da nação chilena (PINTO RODRÍGUEZ, 2003; FORSTER, 1991). Hoje, o povo Mapuche ocupa lugar central no movimento social que busca fazer do país um Estado plurinacional. A presidenta da convenção constitucional nascida do estouro social de outubro de 2019, Elisa Loncon, é uma destacada linguista mapuche.

Mas a palavra constitui o verdadeiro monumento da nação Mapuche. Quem isso afirma não sou eu, mas o poeta Elicura Chihuailaf (2015) e outros poetas mapuche. A fecunda e criativa produção poética mapuche pertence a uma tradição que começa há séculos, anteriores aos castelhanos, e uma de cujas manifestações mais recorrentes eram os cantos, *ül*, que poderiam ter uma conotação espiritual, mas também amorosa, épica etc. (CATRILEO, 1992).

Mas se alimenta, de igual maneira, de uma tradição de palavra em um país de poetas como Neruda, Mistral, Huidobro, Nicanor Parra e outros mais contemporâneos. A ruptura marca a produção de uma poesia que deriva, em palavras de Rodrigo Rojas Bollo (2010), em uma lírica construída por um convívio entre a língua mapuzugun e um castelhano *escorado*, ou seja, inclinado pela força do mapuzugun, das lembranças, sons, afetos, desafetos, histórias permeadas e transmitidas na beira do fogão, *locus* axial cardinal da cultura mapuche (CHIHUAILAF, 2015; ÑANCULEF, 2010, 2016). Mais de cem poetas mapuche povoam a cena literária hoje no Chile, impelindo a crítica canônica a rever os seus postulados, pelos quais, nos inícios, tratava dessa produção poética como etnopoesia (CARRASCO, 1990, 2000), ao que Elicura Chihuailaf, incisivamente questionava: não somos todos pertencentes a alguma etnia? Por que só a nossa poesia tem de ter esse caráter específico?

Seguir a trilha do poeta – escutar a palavra, ensaiar outros passos

Uma vez feitas as devidas apresentações e contextualizações, tomo a vereda do meu encontro com o poeta, para dar mais um passo e esclarecer quais os motivos que me levaram a ele. Elicura Chihuailaf, como dito, é poeta mapuche, com inúmeras publicações que começam com uma primeira auto publicação de tiragem muito reduzida, feita manualmente, sob o título *El invierno y su imagen*, em 1977. E no ano 2020 recebe o Prêmio Nacional de Literatura. Outros livros de poemas mundialmente reconhecidos e traduzidos a diversos idiomas são *En el país de la memoria*, *De Sueños azules y Contrasueños*, *Sueño Azul*, *La vida es una nube azul*, *El azul del tiempo que nos sueña* e outros.

Apesar da grande difusão da sua poesia no mundo, a primeira vez que li um poema de sua autoria ocorreu quando, fazendo uma pesquisa sobre produções autorais indígenas no Brasil e na América Latina, encontrei, na Internet, o *Sueño Azul*, texto que considero seu poema síntese, e no qual nos fala da infância transcorrida entre os cantos, contos, adivinhações e ensinamentos transmitidos pelos mais velhos. Foi em busca dessa produção que visitei, em uma viagem a Santiago, a galeria Drugstore, no bairro de Providencia, para adquirir um exemplar do *Sueño Azul*, editado por Pehuen Ediciones, para crianças e jovens. Assim, ao esperar em uma livraria que um dos atendentes procurasse no depósito algum exemplar do livro, folheando entre as prateleiras, encontro o *Recado confidencial a los chilenos*, livro com o qual acabo dialogando na construção da minha tese de doutoramento. O nome e principalmente a ilustração da capa chamam minha atenção. A imagem *Arauco não domado*, do artista mapuche Santos Chávez remete-me à imagem da capa do exemplar de *La Araucana*, da editora Zig-Zag, 1974, que ainda guardo entre um grupo de livros que tive de ler na minha vida escolar. A reminiscência só podia, no entanto, até aquele momento, ser experimentada pela via da reprodução de outra imagem, mental, que guardava também desde meu tempo de escola, e que falava do povo Mapuche, os araucanos, como um povo guerreiro, entendido esse atributo como a tradução de uma atitude bélica perante a vida, que se reproduz ainda hoje no Chile, por meio do recorte enraizado no imaginário social, dos versos de Ercilla (1974).

No entanto, o meu foco centrou-se, naquele momento, nas formas com as quais o *Recado* do poeta se apresentava. Uma aparente

inespecificidade, que me levou a interessar-me pelo seu estudo. Não estava, portanto, no meu foco de interesse a reflexão acerca da história, do pensamento e dos gestos da palavra mapuche do poeta. Uma história, um pensamento e uma gestualidade encobertos (DUSSEL, 1994) pela narrativa unilateral que até mim havia chegado acerca do conflito que move o Estado chileno contra a nação Mapuche.

Quais eram os desafios de leitura postos nele? Quais horizontes de expectativas pediam uma renovação ou ampliação a partir dessa produção? Foram essas interrogantes as que, despertadas pelas perguntas que o poeta levanta, foram me colocando em uma deriva que se encaminha para a compreensão de não ser produtivo analisar um texto dessa natureza, com esses traços de cultura diversa, de modos de dizer outros, de discursos de ruptura, rasura e realocação de modos de pensar, a partir unicamente de modos de pensar construídos pela academia ocidental moderna.

¿Cuánto conoce usted de nosotros? ¿Cuánto reconoce en usted de nosotros? ¿Cuánto sabe de los orígenes, las causas de los conflictos de nuestro pueblo frente al Estado nacional? ¿Qué ha escuchado del pensamiento de nuestra gente y de su gente que – en la búsqueda, antes que todo, de otras visiones de mundo que siempre enriquecen la propia – se ha comprometido con el entendimiento de nuestra cultura y nuestra situación? (CHIHUAILAF, 2015, p. 10)

Essas perguntas me levam a reflexões que, no andar entre livros, e espaços de *nütram*, vão me colocando em posição de escutar o sonho da palavra de Elicura Chihuailaf; um sonho que, no necessário silêncio com o qual tentei ouvir, abriu-me frestas insuspeitadas de uma história, de um pensamento e de uma gestualidade encobertos. Transformar a leitura crítica em um gesto de escutar. Ensaiar, ao mesmo tempo, a vivência de produzir pensamento, de elaborar crítica literária, a partir dessas formas outras de pensar, de ver o mundo e as próprias literaturas. Seguir os passos de Chihuailaf no seu *Recado* e fazer da produção da minha tese uma instância de *nütram*, uma vivência de desobediência epistêmica (MIGNOLO, 2010) quanto às convencionais formas acadêmicas ocidentais com as quais elaborara até esse momento o meu pensamento e a minha crítica.

“Quanto conhece você sobre nós? Quanto de nós reconhece em você?”, me diz Chihuailaf (2015). E ao falar em nós, refere-se a ele e ao povo Mapuche. A compreensão das implicações desse fato leva-me

ao entendimento de que a conversação à qual sou convidado pelo poeta não é aquela comum conversação, de todos os dias, mas sim o *nütram*, a conversação entendida como uma arte, a arte de escutar, mais do que falar. Mas saber sobre o poeta e o povo Mapuche implicava, necessariamente, saber também sobre uma parte da minha cultura, uma história do meu povo, da minha sociedade, até esse momento, para mim, escondidas, escamoteadas.

Assim, do convite das palavras, foi surgindo um exercício de escrita que nasce do entendimento de não ser mais possível falar sobre a produção em questão sem entendê-la a partir do conflito histórico que a faz emergir. Um exercício, por sua vez, duro de se viver, pois impulsionado pela compreensão de que não se trata o movimento escritural do poeta de um produto cultural somente delineado pela história de dito conflito, mas que ainda se propõe a deslocar as bases sobre as quais essa história tem sido narrada, para me “obrigar”, se eu quiser de verdade com ele dialogar, a sair da minha zona de conforto, para me adentrar em outras maneiras de compreender e de refletir acerca dessa outra história que Chihuailaf vem me contar.

Assim, a partir da gestualidade de um *nütram* montei todo o organismo interno que deu vida à tese:

Com o nome de *Apresentação*: no horizonte da memória, dei o primeiro passo de um *nütram*, o qual consiste em “decir el nombre del hablante –aun cuando este fuera demás conocido– y el significado que sus padres le otorgan. Y la descripción geográfica detallada y poética del lugar –comunidad– del cual procedía o donde se estaba conversando” (CHIHUAILAF, 2015, p. 95). Apresento, então, tanto o nome do poeta quanto o significado que seus pais deram a ele. No entanto, amplio a ideia do vocábulo “nome” para abordá-lo em um sentido mais genérico, de nome comum, para poder pensar em alguns substantivos fundamentais para o *nütram* com o poeta: o *kal-fv*-azul e o *pewma*-sonho nomeiam elementos simbólicos da cultura mapuche; *oralitura* refere-se à proposta poética apontada por Chihuailaf, a qual nomeia um fazer poético que retoma a palavra dos mais velhos e os ensinamentos dela colhidos como a principal fonte da sua poesia e das memórias que a partir dela constrói para um futuro da nação Mapuche. Por outro lado, trato também do nome *nütram*, pensado como um gesto outro de conversar, ao tempo em que pondero sobre as diversas implicações e possibilidades atuais de o poeta dialogar com ele mesmo, com seus irmãos e irmãs mapuche, com

o Estado chileno e com a sociedade majoritária do Chile. Tomo, de igual forma, a ideia de um território físico, e o amplo para a ideia de uma geografia da palavra e do corpo.

Continuo com o segundo passo do *nütram*, o *Chali-Saudação*, o qual, de acordo com as palavras de Chihuailaf, “incluía el preguntar por la salud de los anfitriones o de los visitantes y referir la propia. En ambas situaciones en toda su globalidad” (CHIHUAILAF, 2015, p. 95). Continuo com a ideia da palavra como elemento de territorialização simbólica, tratando tanto da palavra literária ou *oraliterária* mapuche, ontem e hoje, quanto da palavra crítica que os mesmos autores e pensadores mapuche têm produzido a respeito dela. A renovação dos modos de expressão, as tendências atuais da poesia mapuche e os gestos da fala metaliterária constituem, então, o cerne dessa Saudação. Finalizo essa etapa do *nütram* retomando a ideia do próprio *nütram*, para pensar nele, nesse momento, como um modo de expressão de alta produtividade para o diálogo que ensaio com Chihuailaf e seu *Recado*.

Dou um terceiro passo da conversação como arte de escutar, que é a *Werkv*-Mensagem, a qual, segundo Chihuailaf, trata-se da manifestação ou explicitação de “el objetivo o los objetivos que han motivado el viaje o la invitación” (CHIHUAILAF, 2015, p. 95). Nesse momento, lanço mão do vocativo, para falar diretamente com o poeta e tratar de aspectos tanto formais, quanto históricos, de ontem, hoje e amanhã, presentes no *Recado*. É esse o momento no qual centro-me na resposta à pergunta feita ao leitor, ou seja, a mim, no início do *Recado*. Trato, então, do jogo de frases *piam/dicendi* que permitem ao poeta fazer da sua voz uma voz feita de muitas outras vozes, retomadas de outras conversações, ao tempo em que reflito sobre a ideia com a qual o poeta me provoca, a das duas pacificações, de 1883, na Araucanía, e de 1973, a pacificação dos chilenos, operada pelo golpe militar. Continuo na tentativa de escutar, realizando um exercício poético experimental, no qual, por meio das vozes da língua mapuzugun entregues no *Recado*, dou um passo de galo que me permite, de alguma maneira, vivenciar essa língua outra e suas significações para o poeta. Continuo com uma reflexão acerca das formas que chamo de proso-gráficas que o *Recado* parece, por vezes, tomar, e os sinais de uma morenidade negada pelo imaginário construído na sociedade majoritária acerca de uma identidade chilena homogênea. Endeço, também, uma carta ao poeta, na qual trato sobre o bem-viver

e as suas possibilidades e entraves para ser uma realidade em algum futuro não muito distante. O *nütram* é um modo de expressão de alta elasticidade, adaptável às necessidades da conversação, um espaço no qual cabe qualquer modo de expressão desde que venha a servir para os motivos do encontro.

Finalmente, entro na última etapa de um *nütram*, a Documentação, e tento uma leitura que me permita situar não só o *Recado*, mas a produção autoral de Chihuailaf no mundo contemporâneo. Um fazer que, embora se tangencie com certas formas de produzir literatura hoje, se ancora também em renovadas formas ancestrais de dizer e de se comunicar na cultura mapuche.

O labor do crítico pode também se traduzir na expressão de uma textualidade experimental, baseada em outros pensamentos, em outros gestos, mas também baseada na própria capacidade de o crítico criar arte com a palavra, por meio do tecido das pontas, dos fios, dos sons, das ideias que as palavras e as imagens do seu exercício de escuta vão deixando cair dos textos que lê, das entrevistas às quais assiste, das conversações das quais vai participando ou ouvindo. Um exercício que lhe permita dizer por meio de uma linguagem que peça ser lida como se fosse também, por vezes, poesia.

O caminho está feito, mas não acabado. Ao lado da palavra que tentei compreender, continua a urgência de compreender que a leitura que eu, acadêmico ocidental, possa fazer da palavra de Chihuailaf só poderá ter algum valor se estiver ligada às suas implicações políticas, sociais, culturais, ideológicas enfim.

Considerações finais

Antes de finalizar, gostaria de esclarecer, mais uma vez, que o intuito deste texto era o de refletir acerca da potencialidade operativa do *nütram* para dialogar com a palavra produzida por um autor indígena no Sul Global para além dos postulados europeu-ocidentais. Refiro-me em específico ao texto produzido por Chihuailaf no *Recado*.

Mostrar que ao fazer a leitura e tentar seguir os caminhos por ela propostos, a produção que dessa operação resulta tem seu foco em uma espécie de nudez arquitetada do crítico, que não é mais um crítico na verdade, mas uma instância de escuta por meio da qual o texto lido amplia seu âmbito de concretude e se faz leitura texto escritura.

Uma leitura texto escritura que fala mais do leitor crítico do que do texto que ele lê, escuta e com o qual dialoga. Assim, o objetivo foi o de trazer uma reflexão sobre as possibilidades de dialogar com os textos que lemos, fazendo do pensamento dos seus autores o principal motor teórico da conversação.

Para finalizar, deixo os versos da minha autoria com os quais abro a minha resposta-tese à conversação proposta por Chihuailaf:

Muitos anos passaram-se
 desde que deixei a cidade
 do meu pai.
 O último verão mediterrâneo
 trouxe-a de volta
 envolta nas
 Palavras
 que ouvia de Elicura:
 Folha após folha
 tive de ir
 desembulhando
 os pedaços que carregava
 comigo.
 Todos
 de alguma maneira
 temos conhecido
 o exílio da cidade,
 ouço-o dizer, me digo.

Referências

- ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands La Frontera: La Nueva Mestiza*. Trad. Carmen Valle. Madrid: Capitán Swing Libros, 2016.
- BENGOA, José. *Historia del Pueblo Mapuche: Siglo XIX y XX*. Santiago de Chile: Ediciones Sur, 1996. 5. ed.
- BENGOA, José. *Historia de un conflicto: el Estado y los mapuches en el Siglo XX*. Santiago de Chile: Editorial Planeta Chilena S.A., 2002. 2. ed.
- CARRASCO, Iván. Etnoliteratura mapuche y literatura chilena: relaciones. In: *Actas de Lengua y Literatura Mapuche*. Nº9, 1990. p. 19-27.
- CARRASCO, Iván. Poesía Mapuche Etnocultural. In: *Anales de Literatura Chilena*. Ano 1, Nº1, dez. 2000. p. 195-214.
- CATRILEO, María. Tipos de discurso y texto en mapudungun. In:

- Actas de Lengua y Literatura Mapuche*. Universidad de la Frontera N°5, 1992. p. 63-70.
- CHIHUAILAF, Elicura. *De Sueños azules y Contrasueños*. Madrid: Huer-ga & Fierro Editores, 2002.
- CHIHUAILAF, Elicura. *Recado confidencial a los chilenos*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2015. 2. ed.
- DE AUGUSTA, Félix José. *Diccionario Araucano-Español y Español-A-raucano*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1916.
- DUSSEL, Enrique. 1492: *El encubrimiento del otro: hacia el origen del “mito de la modernidad”*. La Paz, Bolivia: Plural Editores. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación UMSA, 1994.
- ELICURA CHIHUAILAF (POETA MAPUCHE). In: *La belleza de pen-sar*. Condução: Cristián Warnken. Produção: MW Producciones. Santiago de Chile, 2003. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xMySm4TBpNU>. Acesso em: 18 jul. 2019.
- ERCILLA Y ZÚÑIGA, Alonso de. *La Araucana*. Santiago de Chile: Edi-tora Zig-Zag, 1974. 8. ed.
- FOERSTER, Rolf. Temor y temblor frente al indio-roto. In: *Revista de Crítica Cultural*. N°3, ano 2, abril, 1991.
- GUTIÉRREZ RÍOS, Felipe. *We Aukiñ zugu: Historia de los medios de comunicación mapuche*. Santiago de Chile: Editorial Quimantú, 2014.
- LLAMÍN, Segundo. ¿Qué es nütram? In: *Segundo LLamín kuifake nü-tram. Las antiguas conversaciones de Segundo Llamín*. Produção Ge-ral: Marilén Llancaqueo, Andrea Salazar. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U8wRAoTezeo>. Acesso em: 17 fev. 2019.
- MIGNOLO, Walter. *Desobediencia epistémica: retórica de la moderni-dad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Signo, 2010.
- ÑANCULEF HUAQUINAO, Juan. La data cultural mapuche y los 12 mil años: un análisis del tiempo y el espacio. In: *Ñuke Mapu Cen-tro de Documentación Mapuche*. Maio 2010. Disponível em: <https://www.mapuche.info/print.php?pagina=677>. Acesso em: 3 mar. 2019.
- ÑANCULEF HUAQUINAO, Juan. *Tayiñ Mapuche Kimün: Epistemo-logía mapuche – sabiduría y conocimientos*. Santiago de Chile: UChile Indígena, 2016.
- PAVEZ OJEDA, Jorge (Org.). *Cartas mapuche: Siglo XIX*. Santiago de Chile: CoLibris & Ocho Libros, 2008.
- PINTO RODRÍGUEZ, Jorge. *La formación del Estado y la nación, y el*

pueblo mapuche: de la inclusión a la exclusión. Santiago de Chile: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2003. 2. ed.

ROJAS BOLLO, Rodrigo. *La Lengua Escorada*: la traducción como estrategia de resistencia en cuatro poetas mapuche. Santiago de Chile: Pehuén, 2010.

O conceito de engajamento no meio literário em um diálogo entre W. Benjamin e Sartre

Rodrigo Rocha Rezende de Oliveira (UNIMONTES)¹

Introdução

Um dos pontos de partida fundamentais para situarmos a discussão sobre o engajamento na literatura é, certamente, a discussão como foi colocada por Jean Paul Sartre, em “O que é a literatura”, texto de 1947. No texto “O que é a literatura”, Sartre desenvolve a questão a partir de algumas interrogações que funcionam como diretrizes gerais para a sua conceituação. Deste modo, Sartre intitula seus capítulos com as seguintes perguntas dirigidas ao problema: “Que é escrever?” “Por que escrever?” “Para quem se escreve?” e, finalmente, o capítulo de conclusão intitulado “A situação do escritor em 1947”. Em nosso percurso de leitura iremos avaliar o que esses questionamentos sartrianos nos indicam para chegarmos ao conceito de engajamento para, então, pensarmos nos contrapontos possíveis ao conceito como foi elaborado a princípio. Consideramos essa uma tarefa basilar para a crítica literária pelo menos desde o marco fixado por Sartre que relaciona a questão literária ao período das duas grandes guerras mundiais o que, por isso mesmo, acaba por engendrar os escritos de Walter Benjamin.

O autor judeu e alemão escreveu boa parte de sua crítica literária durante os anos de 1920 a 1940, e nosso recorte busca reatar possíveis entrelaçamentos conceituais que demonstrem, no exercício de escrita benjaminiano, um engajamento no meio literário que responda a questões colocadas posteriormente por Sartre. Ou seja, a partir do conceito central de engajamento, relemos as obras de Sartre e

1. Mestre em Filosofia pela Universidade Federal de Ouro Preto, com a dissertação intitulada “Alegoria e Redenção: das esferas estética e política nas teses “Sobre o conceito de história”, de W. Benjamin, defendida no ano de 2021. Atualmente cursa o mestrado em Estudos Literários, na Universidade Estadual de Montes Claros, com a escrita da dissertação intitulada “O conceito de engajamento na crítica literária de Walter Benjamin. Um recorte do período entre décadas, de 1925 a 1935”, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais.

Benjamin com o objetivo de problematizar a fixação de lugares comuns e possíveis desvios que daí surjam. No percurso de leitura que faremos, aquilo que Sartre propõe nos suscita um retorno aos escritos de crítica literária produzidos por Benjamin, principalmente, entre os anos que destacamos porque foi nesse período que o último atuou em jornais, revistas e outros meios de circulação popular, como programas de rádio, por exemplo. Isso significa, para o caso de Benjamin, uma preocupação didática fundamental, um contrapeso social implicado num estilo completamente diferente daquele utilizado para “Origem do drama barroco alemão”, por exemplo, que foi sua obra dedicada ao período artístico na história da arte, e, por fim, uma linha de crítica social evidente.

Elencamos a seguir o plano geral colocado por Sartre e procuramos, gradualmente, expor algumas respostas para os problemas encontrados com o suporte das leituras prévias que fazemos da obra de Benjamin.

O conceito de engajamento no meio literário segundo Jean Paul Sartre

No primeiro capítulo de seu livro sobre o conceito de literatura, intitulado “Que é escrever?”, Sartre coloca o pressuposto do argumento em jogo para uma diferenciação entre as artes como dispositivo para a situação do engajamento no cenário específico de suas criações particulares. Ou seja, Sartre pauta-se pela diferença entre as artes na sua materialidade expressiva e na fronteira criativa que procura demonstrar como a literatura, a música, a pintura, lidam com sua matéria e o sentido de sua criação específica. O intuito de Sartre é mostrar, portanto, como somente a literatura e, em última instância, a prosa, poderá vir a ser engajada segundo a produção de mensagem e sentido que cria, indo ao encontro das exigências que o conceito de engajamento exige. Portanto, ao enfatizar determinada limitação imposta à pintura em produzir qualquer mensagem significativa sobre o mundo, Sartre relega à pintura uma expressão sem a potência de engajamento latente apenas na produção de mensagem que a prosa literária cumpre. Enfim, ao falar sobre a limitação da pintura em se engajar, Sartre escreve o seguinte:

O mau pintor procura o tipo, pinta o Árabe, a Criança, a Mulher, para o bom pintor sabe que o Árabe e o Proletário não existem, nem na realidade, nem na sua tela; ele propõe um operário – determinado operário. E o que pensar de um operário? Uma infinidade de coisas contraditórias. Todos os pensamentos, todos os sentimentos estão ali, aglutinados sobre a tela, em indiferenciação profunda; cabe a você escolher. Artistas bem intencionados já tentaram comover; pintaram longas filas de operários aguardando na neve uma oferta de trabalho, os rostos esqueléticos dos desempregados, os campos de batalha. Não comoveram mais que Greuze com seu *Filho pródigo*. E *O massacre de Guernica*, essa obra prima, alguém acredita que ele tenha conquistado um só coração à causa espanhola? Contudo, alguma coisa foi dita que não se poderá jamais ouvir e que exigiria uma infinidade de palavras para expressar. (SARTRE, 2004, p. 12).

O que nos interessa destacar no trecho acima é que Sartre centraliza o papel do sentido lógico e do aspecto conceitual, dentro de um círculo semântico que vai designar a mensagem como base para o engajamento e acaba por isso mesmo permanecendo ensimesmado na noção de que o engajamento está restrito ao verbo enunciativo da mensagem. Aliás, mesmo para o caso da poesia, igualmente considerada pela especulação de Sartre (2004) fora do espectro do engajamento, a forma de usar as palavras não se adequa ao modelo de mensagem pretendido no engajamento e, portanto, escapa ao ímpeto de transformação social. Sartre (2004) considera o manuseio das palavras na criação poética por um prisma ontológico que relega ao poeta uma criação afastada de qualquer utilidade comum, ou seja, de qualquer finalidade comunitária que ultrapasse seu potencial estético estrito senso. Nas palavras de Sartre, “o poeta se afastou por completo da linguagem instrumento; escolheu de uma vez por todas a atitude poética que considera as palavras como coisas e não como signos” (SARTRE, 2004, p. 13). Inclusive, essa utilidade não compartilhada e, digamos, comunitária das palavras, exime o poeta de respostas “extra estéticas” porque, como escreve Sartre: “Ninguém é interrogado, ninguém interroga: o poeta está ausente. E a interrogação não comporta resposta ou, antes, ela é a sua própria resposta [...]. Como dizia Breton acerca de Saint-Pol Roux: “Se ele quisesse dizer, teria dito. Tampouco quis dizer outra coisa” (SARTRE, 2004, p. 17).

A importância que Sartre (2004) designa à utilidade para a compreensão do texto engajado, rege sua conceituação até o lugar de

composição do sentido na mensagem no texto que, por fim, atua pelo engajamento através de uma mensagem que enuncia e que eleger o assunto necessário dirigida ao leitor segundo a força de um apelo. Na passagem seguinte, Sartre promove o corte incisivo e determinante entre a expressão por palavras na poesia e aquela que se dá na prosa ao instaurar, portanto, o limite para o texto engajado desde esse limite criativo para o engajamento literário. Após longa descrição de sua teoria sobre a poesia e sua proximidade latente aos recursos da imagem, dos sons e dos sentidos poéticos, Sartre indica a utilidade como característica específica do escritor de prosa, como característica diferencial entre a prosa e a poesia.

Mas o fato de ao poeta ser vedado engajar-se será razão suficiente para dispensar o prosador de fazê-lo? Que há de comum entre eles? O prosador escreve, é verdade, e o poeta também. Mas entre esses dois atos de escrever não há nada em comum senão o movimento da mão que traça as letras. Quanto ao mais, seus universos permanecem incommunicáveis, e o que vale para um não vale para o outro. A prosa é utilitária por essência; eu definiria de bom grado o prosador como um homem que se serve das palavras. (SARTRE, 2004, p. 18).

Ora, se a utilidade vinculada a prosa está no modo como vai se “servir” das palavras para criar sua mensagem e sentido, isso deve estar atrelado a uma função comunitária do texto de prosa que age por enunciação e produção de um sentido político. Desse modo, Sartre (2004) demonstra essa aliança da utilidade que a prosa tem para a sociedade ao falar da atitude do prosador frente às palavras que é, novamente, bem distinta da contemplação desinteressada que a poesia sustenta.

O escritor é um falador; designa, demonstra, ordena, recusa, interpela, suplica, insulta, persuade, insinua. Se o faz no vazio, nem por isso se torna poeta: é um prosador que fala para não dizer nada [...] A arte da prosa se exerce sobre o discurso, sua matéria é naturalmente significante: vale dizer, as palavras não são, de início, objetos, mas designações de objetos. Não se trata de saber se elas agradam ou desagradam por si próprias, mas sim se indicam corretamente determinada coisa do mundo ou determinada noção. (SARTRE, 2004, p. 18).

Designar os objetos pela *atitude de fala*, como aparece no tratamento de Sartre (2004), é algo que deve permanecer dentro de uma

lógica dialogal e social que não pode estar reduzida ao isolamento do escritor. O engajamento, desde a sua primeira configuração conceitual, já pressupõe uma relação da obra-fala e a sociedade em que o autor cria essa obra. Pensar no engajamento, por esse motivo, é pensar mais profundamente na estreita relação da produção escrita e a sociedade em que esta está sendo publicada determinada obra, textualidade e expressão. A conciliação disso com o que iremos avaliar sobre o que seria a “autonomia” e “politização” das artes, para falarmos desde já em termos benjaminianos, é um problema maior que voltaremos ao longo do nosso plano. Contudo, ainda sobre essa noção de atitude de fala do escritor, caríssima para falarmos em engajamento literário, Sartre escreve o seguinte:

Falar é agir; uma coisa nomeada não é mais inteiramente a mesma, perdeu a sua inocência. Nomeando a conduta de um indivíduo, nós a revelamos a ele; ele se vê. E como ao mesmo tempo a nomeamos para todos os outros, no momento em que ele se vê, sabe que está sendo visto; seu gesto furtivo, que dele passava despercebido, passa a existir enormemente, a existir para todos, integra-se no espírito objetivo, assume dimensões novas, é recuperado. (SARTRE, 2004, p. 20).

Sartre (2004) complementa essa passagem ao dispor em termos o binômio que descrevemos entre falar como agir, e escrever a prosa como diálogo, de uma forma que esse movimento se mostre imanente a esta mesma atitude de fala.

Assim, ao falar, eu desvendo a situação por meu próprio projeto de mudá-la; desvendo-a a mim mesmo e aos outros, para mudá-la; atinjo-a em pleno coração, traspasso-a e fixo-a sob todos os olhares; passo a dispor dela; a cada palavra que digo, engajo-me um pouco mais no mundo e, ao mesmo tempo, passo a emergir dele um pouco mais, já que o ultrapasso na direção do porvir. Assim, o prosador é um homem que escolheu determinado modo de ação secundária, que se poderia chamar de ação por desvendamento. É legítimo, pois, propor-lhe esta segunda questão: que aspecto do mundo você quer desvendar, que mudanças quer trazer ao mundo por esse desvendamento? (SARTRE, 2004, p. 20).

Portanto, é essa relação do escritor engajado, o texto e o público que Sartre vai comentar mais no andamento do texto sobre literatura e, sendo assim, o autor escreve: “O escritor ‘engajado’ sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar

senão tencionando mudar” (SARTRE, 2004, p. 20). Para além desse primeiro movimento de responsabilidade dada ao papel do escritor no seu engajamento social, esse ato também precisa ser visto na perspectiva de uma responsabilidade do leitor. Isto é, ao mesmo tempo que o escritor engajado guarda a responsabilidade de despertar para o mundo, o leitor será chamado a esse despertar com responsabilidade de peso igual e necessário na realização plena de sua carga engajada. Afinal, como escreve Sartre: “[...] a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele” (SARTRE, 2004, p. 21). Ou seja, estamos diante de uma sentença de mão dupla em que tanto o escritor segue na direção da responsabilidade de engajar o texto na atitude desse despertar, quanto o leitor se engaja nesse despertar emancipado da inocência.

No plano sartriano, após falar da importância dada para as atitudes empregadas pelo engajamento dos personagens atuantes no universo da literatura, o que precisa ser respondido é exatamente sobre o valor estético do texto engajado. Contudo, antes disso, Sartre (2004) ainda nos remete a um aspecto da argumentação em defesa da atitude responsável do escritor que é justamente o aspecto da escolha. O escritor que escolhe seu temário precisa excluir uma série de outros assuntos que permanecem à margem daquilo que esse escritor, enquanto agente de fala, elege comentar ou criar, se quisermos dizer. A escolha de seu material é um ponto crucial para definir a relação do texto com a responsabilidade da qual vimos falando, porque no interior da dialética entre o silenciado e o enunciado está instaurada a responsabilidade do escritor. Como nas palavras de Sartre,

[...] calar-se não é ficar mudo, é recusar-se a falar – logo, ainda é falar. Portanto, se um escritor decidiu calar-se diante de determinado aspecto do mundo, ou, como diz uma locução corrente, particularmente expressiva, decidiu deixar passar em silêncio, é legítimo propor-lhe uma terceira questão: por que você falou disso e não daquilo, e já que você fala para mudar, por que deseja mudar isso e não aquilo? (SARTRE, 2004, p. 22).

Daí, a partir da escolha dos temas segundo a responsabilidade do escritor em despertar para o mundo, Sartre vai elaborar a noção de mensagem enquanto resultado desse mesmo processo. Acontece que o tratamento dado por Sartre a tal resultado parece designar ao valor estético da criação literária, um tratamento, no mínimo, irrelevante,

porque compreende o estilo e a forma como arbitrários. Algo que permanece afastado da potencialidade e radicalidade engajada que o texto possa conter, quando, na verdade, o que enxergamos é que este problema do “como se escreve” é uma questão de engajamento. Em suma, escolher como se falar e escrever deve ter o mesmo peso que escolher sobre o que se fala, porém, Sartre procura distinguir as duas coisas incisivamente. Como vai defender Sartre, então,

A beleza [do estilo] aqui é apenas uma força suave e insensível. Sobre uma tela, ela explode de imediato; num livro ela se esconde, age por persuasão como o charme de uma voz ou de um rosto; não constrange, mas predispõe sem que se perceba, e acreditamos ceder a argumentos quando na verdade estamos sendo solicitados por um encanto que não se vê. (SARTRE, 2004, p. 22).

Em paralelo a essa primeira conclusão, Sartre acrescenta, na mesma linha de raciocínio, sua consideração sobre a importância dada a forma, ao termos em conta o próprio estilo como parte, obviamente, de um repertório formal ampliado: “Quanto à forma, não há nada a dizer de antemão e nada dissemos: cada um inventa a sua e só depois é que se julga. É verdade que os temas sugerem o estilo, mas não o comandam: não há temas situados *a priori* fora da arte literária” (SARTRE, 2004, p. 23). De fato, não seria o caso de um comando, assim como sugere a expressão de Sartre (2004), todavia, a relação nos parece mais complexa do que simplesmente o de uma escolha, subjetiva, ou, subjetivista. Ainda, se dissemos que essa escolha precisa ser ressignificada a partir do engajamento relacionado à composição escrita, a escolha não viria separada, digamos assim, do engajamento em si. Novamente, neste caso, não poderíamos enxergar forma e conteúdo apartados do seu fundamento engajado, ou seja, a constituição de uma atitude engajada precisa ser vista neste amálgama como parte de um complexo. Essa fronteira, se assim o quisermos, pode ser revista a partir de toda a obra do filósofo e escritor alemão Walter Benjamin, e na sequência do argumento iremos explorar essa aproximação com uma das entradas dentre outras várias que vislumbramos nessa definição do conceito de engajamento no meio literário.

O conceito de engajamento literário no diálogo entre Sartre e W. Benjamin

Nas teses “Sobre o conceito de história”, W. Benjamin traz para a composição de sua crítica ao progresso e ao fascismo, assuntos emergentes, não só para sua própria condição sócio-histórica, mas, para a história de todos os excluídos, um texto repleto de elementos literários e poéticos. Mesmo que estejamos certos de que no caso das alegorias a relação entre história, morte e narração, seja própria de uma materialidade sedimentada, ou, ainda, de uma formulação secularizada, sua utilização, como é feita por Benjamin, aparece em uma aplicação esteticamente formulada. Ou seja, Benjamin vai desde o seu conhecimento técnico da alegoria enquanto expressividade, para imprimir nas “Teses” uma interface política de transformação que é proveniente do intermédio propriamente estético que sustém. Vejamos um exemplo dessa “aplicação”, por falta de um termo melhor, que Benjamin faz das alegorias na escrita do documento:

Existe um quadro de Klee intitulado “Angelus Novus”. Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que nós chamamos de progresso é essa tempestade. (BENJAMIN, 2005, p. 87).

Em uma análise breve do quadro exibido por Benjamin, podemos perceber o quanto a sua preocupação estético-literária na utilização intersemiótica de uma escrita imagético-alegórica compõe o teor mais profundo daquilo que, aí sim, como desejava Sartre poderíamos nomear por mensagem. Ou seja, não haveria para Benjamin, como distinguir o poder e a força que as imagens importam para o exercício crítico filosófico ao qual se dedica no conjunto de sua escrita e reflexão acerca dos mais variados assuntos que possam lhe importar.

Márcio Seligmann-Silva (2012), no artigo “Walter Benjamin e os sistemas de escritura”, discorre sobre a relação entre, justamente, as alegorias, que são amplamente utilizadas na escritura das “Teses” e a importância da integração entre essa expressão (estético-literária) à história, à política e à própria obra de Benjamin como um todo:

A teoria da escritura em Benjamin permeia praticamente toda sua obra – sendo que pode-se dizer grosso modo que ela migra de um acento sobre o teor escritural do mundo (que pode ser lido como um texto) para uma teoria dos sistemas de escritura e do historiador como autor de uma grafia histórica: mas Benjamin nunca perde de vista a tensão e a interdependência entre esses aspectos de leitura e escritura. De modo mais explícito, essa reflexão escritural aparece na sua teoria da alegoria barroca – e a também baudelairiana –, nas suas anotações sobre o *Coup de dés* de Mallarmé, nos seus textos esparsos sobre o ato de ler, sobre as cidades, sobre a memória e sobre as vanguardas, na sua teoria da fotografia e da obra de arte, bem como em vários momentos dos fragmentos do “Projeto das Passagens” (Passagen-Werk). (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 184).

Ou seja, o que viemos propor, a partir da obra de Benjamin e da utilização da expressão alegórica enquanto fio condutor para formulação de uma crítica radical à modernidade, algo sublinhado enfaticamente por Seligmann-Silva no trecho citado, segue a perspectiva de uma sistematização ampla da teoria sobre a escrita e sua performatividade encontrada na obra. Essa é uma especulação, vale-nos ressaltar, de cunho estético, e que passa, necessariamente, por uma investida sobre temas como estilo, expressão e experiência de leitura e escrita que estão fundamentadas em uma pesquisa construída nas bases da história. Aliás, como pudemos observar, a perspectiva benjaminiana coloca um olhar sobre a problemática dos “sistemas de escritura” que dá ênfase a elementos, muitas das vezes, próprios à discussão literária. O confronto direto com a leitura que faz Sartre, já nos meandros da década de 1950, no livro sobre a literatura, parece regredir porque aponta para uma noção acerca da literatura que desafia as fronteiras entre as formas de arte. Enfim, traduz uma possibilidade de uma literatura que desafia as fronteiras da linearidade da escrita e do pensamento ocidental colocado nos termos de uma lógica iluminista, hegemônica e exclusiva, quando olhada no seu aspecto político, social e até mesmo expressivo.

Outros exemplos são notórios acerca do problema que Benjamin nos permite colocar como crítica mais fundamental ao plano sartriano para uma conceituação do que seja o exercício do engajamento no meio literário, porque gesticulam uma mobilização expressiva das formas de escrita na direção do complexo entre o binômio forma e conceito. Se, na obra final do espólio, Benjamin expõe todo o seu domínio estético e literário da expressão alegórica em um texto completamente engajado no combate ao ideal positivista de uma crença, de cunho historicista, no progresso da história e da humanidade, isso é parte de uma construção anterior. Os trabalhos de crítica literária registrados nas décadas de 1920 a 1930 trazem, no seu bojo, um repertório da literatura moderna indissociável de uma ampla crítica à sociedade que produz a literatura moderna, marcada em suas incongruências, barbaridades (se quisermos nos aprofundar no vocabulário benjaminiano) e lacunas.

Agora, antes mesmo de trazermos algum exemplo disso que vamos destacar, gostaríamos de pontuar mais exatamente o outro dos dois elementos iniciais que utilizamos para diferenciar as leituras de Benjamin e Sartre sobre o conceito de engajamento no meio literário, a saber, a “função” da crítica para o conceito de engajamento. Com o exemplo das “Teses” sobre história e o modo como Benjamin faz uso das alegorias no texto de alto teor crítico e engajamento político, enquanto anteposição à sociedade moderna, tocamos brevemente no primeiro ponto ao demonstrar determinada resistência à ideia sartriana de que questões de forma, e por extensão, estilo, por exemplo, são passíveis de distinção com relação a mensagem. Por outro lado, a função crítica, que Sartre relega, especialmente no texto de 1947, às margens do engajamento, torna-se central no plano estético-político benjaminiano. Portanto, para evidenciarmos essa diferença fundamental vejamos na passagem escolhida o caminho que Sartre abre sob uma imbricação das duas frentes; a mensagem de um lado e a forma estética de outro, para avaliarmos a questão:

É preciso, pois – e eles próprios o reconhecem [os críticos] –, que o escritor fale de alguma coisa. Mas de quê? Creio que o seu embaraço seria extremo se Fernandez não tivesse encontrado para eles, após a Primeira Guerra, a noção de mensagem. O escritor de hoje, dizem eles, não deve em caso algum ocupar-se das coisas temporais; não deve tampouco alinhar palavras sem significado, nem procurar

apenas a beleza das frases e das imagens: a sua função é passar mensagens aos seus leitores. *Que vem a ser, então, uma mensagem?* (SARTRE, 2004, p. 24, grifo nosso).

O atravessamento, que perpassa a escolha do escritor entre os temas que o acodem, a forma como escolhe falar deste ou daquele tema, chega ao lugar onde se situa o crítico porque a conceituação de “mensagem” precisa de uma definição crítica das obras; isso não escapa à abordagem que Sartre propõe. Ou seja, a partir do momento em que o crítico determina o espaço de anteparo das obras situado na sua própria função crítica, a mensagem será inaugurada neste lugar. Para Sartre, o crítico, que vive mal e está enfraquecido, veio se redimir quando toma posse de um livro que foi escrito por um terceiro e que está morto, identificado a determinada obra que também está morta. O crítico, nesse mundo, realiza uma leitura conforme, que aborda objetos inertes de sentimentos e expressões que não podem reagir a tempo e se tornam por força de sua interpretação por “assalto”, um arcabouço valorativo. Na citação de Sartre ele escreve: “É todo um mundo desencarnado que o rodeia, um mundo em que as afeições humanas, como não comovem mais, passaram à categoria de afeições exemplares, em suma, de valores” (SARTRE, 2004, p. 24-25). Valores que aparecem cristalizados enquanto objetos inteligíveis distanciados, antes de mais nada, do tempo presente que a realidade e o mundo contemporâneo podem nos apresentar – conforme ironiza Sartre:

É uma festa para ele [o crítico] quando os autores contemporâneos lhe fazem o favor de morrer: seus livros, muito crus, muito vivos, muito exigentes, passam para a outra margem, emocionam cada vez menos e se tornam cada vez mais belos: após uma breve temporada no purgatório, irão povoar o céu inteligível de novos valores. (SARTRE, 2004, p. 25).

Ainda, Sartre complementa o retrato do crítico perante sua descrição do conceito de engajamento ao colocar esse personagem (o personagem do crítico) como alguém que está muito mais interessado naquilo que está encerrado do que no risco do tempo de agora.

Nossos críticos são como os hereges cátaros: não querem ter nada a ver com o mundo real, salvo comer e beber, e já que é imperiosa-

mente necessário conviver com os nossos semelhantes, decidiram fazê-lo com os defuntos. Só se apaixonam pelos assuntos arquivados, pelas questões fechadas, pelas histórias de que já se conhece o fim. (SARTRE, 2004, p. 25).

Para Sartre, portanto, é no espaço aberto entre isso que o (mau) senso crítico valoriza enquanto “peso morto” na sua seleção de textos e o que poderia vir a ser esse material sob outro olhar que a noção de mensagem aparece. No caminho de Sartre até o ponto nevrálgico da argumentação que fundamenta o conceito de engajamento, a mensagem se encontra no centro do problema ao qual responde o conceito almejado. Para Sartre, afinal, a literatura engajada passa por essa noção de mensagem quando o texto de escolha do crítico se abre a uma interpretação passível a uma transformação radical. Uma transformação que extrapola qualquer sentido que fosse identificada ao autor, quando sim, torna-se uma mensagem porque amplia o teor original da autoria. Por outras palavras, ao fazermos a leitura de um texto que, ao invés de permanecer reduzido ao sentido qualquer que seu autor tenha lhe dado, passa originalmente ao novo patamar de uma mensagem, isso gera o sentido de engajamento. Benjamin, contudo, indica uma via desviante, que desfoca o papel da mensagem na mediação entre autor e leitor e reanima a função da crítica como pedra de toque para toda atividade engajada pertinente ao meio literário.

As bases críticas para o conceito de engajamento segundo W. Benjamin

Identificamos uma virada na obra de Benjamin a partir dos anos de 1920 que é necessário salientar para uma compreensão mais direta daquilo que falaremos adiante, qual seja, uma produção de crítica literária realizada através de publicações em meios de circulação popular como jornais e revistas da época na República de Weimar, que assumem estilo particular. Nesse período Benjamin se encontra em um lugar *sui generis* que está marcado pelas circunvoluções de sua carreira profissional, porque ao ter seu trabalho recusado para a cadeira de livre docência a que se candidatara em 1925 com a tese de livre docência intitulada “Origem do drama barroco alemão”, isso interfere no seu pensamento. E, claro, podemos imaginar que mesmo que tivesse assumido a cátedra ainda assim pudesse escrever os textos

que foram registrados no período, porém, uma coisa é indubitável para traçar a diferença de tom, como defende Jeanne Marie Gagnebin (2018), no seu senso crítico, que ganha, na mesma medida, em independência e acidez. Como vai escrever Gagnebin acontece que,

Paradoxalmente, o fracasso de 1925 [ao se referir à recusa do texto apresentado para o lugar de livre docência intitulado “Origem do drama barroco alemão”], libera a veia crítica do ensaísta. Benjamin não tem mais necessidade de poupar seus futuros colegas em nome de uma carreira, e pode descarregar todo o seu ímpeto contra a ‘ciência literária burguesa’. (GAGNEBIN, 2018, p. 47).

Sobretudo, juntamente “à ciência literária burguesa”, Benjamin ao assumir uma escrita combativa, polêmica e impetuosa, a partir de uma escolha crítica que segue a direção oposta das especulações feitas por Sartre – porque, afinal, elege o diálogo crítico como base para o engajamento literário – nos entrega outra possibilidade de política estética. Talvez até possamos rever a postura de Sartre como complementar à benjaminiana, e enxergar que estão dizendo da mesma crítica literária burguesa, porém Sartre não chega ao ponto de revelar uma real crítica engajada e resume sua concepção do engajamento à mensagem intermediada no jogo autor e leitor. A crítica como polêmica, inclusive, já deflagra uma percepção do engajamento na luta literária ao dar importância à política na atividade pertinente ao campo da literatura e, no segundo movimento de sua atividade se dedicar a uma leitura dos modos de produção e operação assumidos neste espaço cultural. Ou seja, nessa abordagem da literatura que Benjamin desenvolve a crítica está embasada por uma percepção ampla da sociedade e cada uma das suas eleições temáticas, aqui sim, como queria Sartre, são baseadas na importância social que tal crítica dispõe. Em dois exemplos gostaríamos de sugerir esta percepção; na primeira delas um trecho sobre a leitura que Benjamin faz de Proust, no texto *Imagem proustiana*, de 1929 e, na sequência, Apollinaire, no texto *A posição social do escritor francês*, de 1934:

A curiosidade de Proust é que sua obra tem um lado detetivesco particular. A alta sociedade seria para ele um “clan de malfeitores”, um bando conjurado ao qual nada se compara: o privilégio dos consumidores. Ela exclui do seu mundo tudo que demonstre como ela participa da produção, ou exige pelo menos que a sua participação

seja dissimulada, com graça e pudor, por detrás de um cerimonial análogo àquele em que os profissionais dão cabo ao seu consumo privilegiado. A análise proustiana do esnobismo, um pouco mais importante que sua apoteose da arte, é o ápice da sua crítica social. (BENJAMIN, 2000, p. 148, tradução nossa).

A leitura, como podemos observar, mesmo em se tratando de um clássico, digamos, vai se aprofundar naquilo que a obra pode trazer de crítica social o que também se dá para o caso de Apollinaire:

É a ordem social do imperialismo, na qual a posição dos intelectuais se torna a cada dia mais difícil. A seleção à qual eles são submetidos por parte dos dirigentes toma a forma que, pela sua inexorabilidade, não dão lugar ao processo descrito por Apollinaire [ao se referir ao livro de Apollinaire intitulado *Le Poète assassiné*]. Todas as tentativas empregadas posteriormente para determinar a função do intelectual na sociedade fazem referência à crise que ele vivenciou e descreveu. (BENJAMIN, 2000, p. 375, tradução nossa).

No primeiro momento da leitura, traçar esses apontamentos nos textos e indicar o período específico da escrita, com ambos os textos tendo sido publicados em jornais, como dissemos, no caso do primeiro no *Die literarische Welt*, e o segundo, no periódico *Zeitschrift für Sozialforschung*, é-nos suficiente para o princípio da problematização. Está evidenciado, portanto, a tomada crítica e o olhar para o fundo social que os textos literários podem suscitar, contudo, é o que está por detrás disso que devemos destacar a fim de mostrar a real diferença nas concepções colocadas em jogo pela discussão que suscitam. Está na escrita da crítica o lugar fundamental e incontornável para o conceito de engajamento instaurado por Benjamin porque seu papel é mostrar na leitura que faz o que há de histórico e social no objeto artístico ao qual se dirige. Sua palavra, tendo em conta esse pressuposto, eleva às discussões a matéria dos seus objetos, sua contradição latente, justamente por sua condição de documento cultural da barbárie, para além da mensagem que possa intencionalmente revogar, mas ao círculo da politização de seus leitores enquanto críticos também. A formação do leitor crítico, dentro de uma comunidade possível de receptores que procuram o aprimoramento da leitura, escapa ao perigo que a busca da mensagem politizada de uma arte deformado pelo propósito é a saída de Benjamin. Na passagem escolhida para concluirmos o percurso do artigo explicita isso e deixa

uma primeira resposta em vigência para o prosseguimento da discussão levantada – Benjamin ao falar sobre Siegfried Kracauer, crítico cultural seu contemporâneo:

A consciência que o autor tem desse estado de coisas – nós podemos dizer: esclarece sua repugnância por tudo que é identificado à Nova Objetividade [escola literária alemã pós-expressionista]. Essa escola de extrema esquerda demonstrou bem, porque ela não muda em nada pelo fato de que a proletarização dos intelectuais não produzirá jamais um proletariado. Por quê? Porque a burguesia, de acordo com a sua instrução, resguarda desde o princípio um modo de produção privilegiado que é solidário a sua classe e, além disso, carrega a mesma classe como sua última afinidade. Esse lugar pode se alargar, ou até se libertar definitivamente, e se tornar mais potente se afastar o intelectual do estado de alerta permanente, do engajamento que o proletariado vivencia em primeiro lugar por conta do seu lugar. Kracauer não deixa escapar tais verdades. Isso porque, seu texto, ao contrário das produções radicais de última moda, constitui um marco para a voz da politização da inteligência. (BENJAMIN, 2000, p. 187)

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Correspondência 1928-1940 Adorno Benjamin*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura*. Tradução de Celeste Aída Galeão, Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- BENJAMIN, Walter, *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages; Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013.
- BENJAMIN, Walter, *Linguagem, tradução, literatura: filosofia, teoria e crítica*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- BENJAMIN, Walter, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Œuvres Complètes II*. Tradução de Maurice de Gandillac; Rainer Rochlitz; Pierre Rusch. Paris: Gallimard, 2000.

- BENOÎT, Denis. *Littérature et engagement: De Pascal à Sartre*. Paris: Points, 2000.
- BOLLE, Willi. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Tradução de Celeste H. M. Ribeiro de Sousa. São Paulo: Cultrix Editora da Universidade de São Paulo, 1986.
- FISCHER, Ernest, *A necessidade da arte*. Tradução de Leandro Konder, Rio de Janeiro. LTC, 2007.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie, Comentário filológico e crítica materialista. *Trans/Form/Ação*, Marília, n. 2, v. 34, p. 1-214, 2011.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie, Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou Verdade e Beleza. *KRITERION*, Belo Horizonte, n. 112, p. 183-190, dez/2005.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie, *Walter Benjamin: os cacos da história*. Tradução de Sônia Salzstein. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- PALMIER, Jean Michel. *Les chiffonniers, L'Ange et le Petit Bossu. Esthétique et politique chez Walter Benjamin*. Paris: Les Belles Lettres, 2006.
- SARTRE, Jean Paul, *O que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Sobre o conceito de história*: edição crítica. Tradução das Teses Adalberto Muller; Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda Editorial, 2020.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio, Walter Benjamin e os sistemas de escrita. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 22, n. 2, p. 181-211, 2012.
- WILLIAMS, Raymond, *A produção social da escrita*. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

A recepção como performance: Um Trauma de longa duração, numa performance poética de um *Poetry Slam*

Rogério Meira Coelho (UFMG)¹

Em visita à Villa Grimaldi, antigo campo de concentração e extermínio da Ditadura Pinochet, nos arredores de Santiago do Chile, Diana Taylor² (1950) é conduzida por um guia, o sobrevivente Pedro Matta. A autora, no texto *Memory, Trauma, Performance*³ (2011), tece uma análise entre os conceitos de trauma e performance, recolhendo os cruzamentos entre memórias pessoais e interpessoais, corpo, testemunho, afeto, história e identidade, no que considera como “performance” a condução de Matta. Segundo a autora, os objetos apontados pelo guia são referências de comportamentos. Entre reminiscências e testemunhos, Matta, conta sobre o que aconteceu “numa câmara de tortura vazia, onde há uma cama beliche de metal equipada com correias de couro, uma cadeira com alças para os braços e para os pés, uma mesa com instrumentos de tortura” (TAYLOR, 2009, p. 03). No intuito de entender a atuação do guia como performance, Diana retoma o conceito de Richard Schechner sobre o comportamento restaurado.

Comportamento restaurado é o comportamento vivo tratado como se fosse a tira de um filme pelo diretor. Essas tiras de comportamento podem ser reorganizadas ou reconstituídas: elas são independentes do sistema que as criou (social, psicológico, tecnológico). Elas têm vida própria. A verdade original, ou ‘fonte’ do comportamento, pode ser perdida, ignorada ou contradita – mesmo quando essa verdade ou fonte está sendo coberta de honras [...] Dando origem a um novo processo, usadas no processo de ensaio para criar uma performance, as tiras de comportamento não são um processo em

1. Graduado em Letras (PUC-Minas), Mestre em Artes (UFMG) é Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – POSLIT (UFMG).
2. Diana Taylor é uma acadêmica americana. Ela é professora de estudos da performance e de espanhol na Escola de Artes Tisch da Universidade de Nova York e diretora fundadora do Instituto Hemisférico de Performance e Política. Ela também é presidenta da Modern Language Association em 2017-2018.
3. Há uma tradução por Giselle Ruiz em: TAYLOR, Diana. O Trauma como performance de longa duração. Tradução de Giselle Ruiz. *Revista O Percevejo Online*, PPGAC/UNIRIO. v. 01, fasc. 01, jan./jun. 2009. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/512/436> Acesso em: 23 nov. 2019.

si, e sim coisas, itens, ‘matéria’. O comportamento restaurado pode ter longa duração. (SCHECHNER *apud* TAYLOR, 2009. p. 02).

Nesse sentido, Taylor atualiza o processo *restaurado* do comportamento para sua *longa duração*, no que diz respeito à trajetória de repetições em que aquela performance do guia reativa a história e a memória, representando e ativando testemunhos como parte/personagem dessa mesma história.

A análise de Diana Taylor corrobora com objeto desta pesquisa pelos princípios, tanto da performance de *comportamento restaurado*, quanto *pelo trauma de longa duração*, de Schechner e Taylor, respectivamente. Pois, aqui vou tratar de uma performance de recepção: a presença de um público, suas características de espectador; suas reações, mostradas à nós por meio de um elemento audiovisual, que nos faz ver o panorama em que a performance foi apresentada por meio da lente de uma câmera e condições em que foi filmada. O vídeo em questão, revela esses/as espectadores/as que estão assistindo a uma performance de uma artista da poesia falada numa competição de *Poetry Slam*; em que seu corpo (mesmo ausente no audiovisual), sua voz, sua história e as memórias individuais e coletivas são fundantes em seu protagonismo, bem como na recepção de seus textos.

Sobre qual performance?

A *performance* de que vou tratar aqui concentra-se na obra produzida por artistas que primam pela “presença de um corpo” que fala poesias (ZUMTHOR, 2007, p. 38), o corpo humano como “elemento irredutível dos estudos da performance” (ZUMTHOR, 2007, p. 38). Há, também, uma proximidade relevante às chamadas performances sociais, ou espontâneas, considerando sobre os rituais, como cita nas mais diversas manifestações religiosas, do xamanismo ao Candomblé, estudadas pelo núcleo *Performance Studies*, iniciado pelo pesquisador Richard Schechner. Schechner ressalta que “Rituais, jogos e peças, e os papéis da vida cotidiana são performances porque a convenção, o contexto, o uso e a tradição assim dizem” (SCHECHNER, 1985, p. 12). Essa proximidade se torna elementar tanto para saber sobre os princípios e as diversas características de rituais, o que pode ser abordado em outro momento, quanto para conhecermos um pouco mais

sobre jogos e/ou de ações cotidianas que envolvem todo o movimento de poesia falada, principalmente o *Poetry Slam*, ou simplesmente *Slam*, como é mais conhecido. Nas palavras de Roberta Estrela D'Alva, pioneira do movimento no Brasil, o *Slam* também é entretenimento.

Poderíamos definir o poetry slam, ou simplesmente Slam, de diversas maneiras: uma competição de poesia falada, um espaço para livre expressão poética, uma ágora onde questões da atualidade são debatidas, ou até mesmo mais uma forma de entretenimento. De fato, é difícil defini-lo de maneira tão simplificada, pois, em seus 25 anos de existência, o poetry slam se tornou, além de um acontecimento poético, um movimento social, cultural, artístico que se expande progressivamente e é celebrado em comunidades em todo o mundo. (D'ALVA, 2011, p. 120).

O *Slam* é uma competição de poesia falada criada nos EUA na década de 1980 e difundida no mundo inteiro. Entre as regras básicas para a participação, os poetas devem recitar textos originais/auto-rais em até três minutos, sem o uso de figurino, elemento de cena ou acompanhamento musical. Pessoas são escolhidas como júri, levantam placas com notas de 0,0 à 10,0 após cada performance poética apresentada. No mundo todo, há várias modalidades de competições: estaduais, nacionais, interescolares, regionais. Muitas delas estão aliadas ao evento mundial que acontece em Paris, na França, todos os anos, o *Grand Poetry Slam*⁴. No Brasil é organizado o Slam BR⁵ que, desde 2014, envia quem vence a competição para o mundial na França. No Brasil já existem mais de 200 comunidades de *slam*. Só em Minas Gerais, no ano de 2019 foram contabilizadas 28 comunidades. Como *Slammaster* (apresentador de *slam*) do Slam Clube da Luta⁶ e do Slam MG (etapa Estadual) pude acompanhar de perto o

4. O *Grand Poetry Slam* realiza a “Copa do Mundo” da poesia com finalistas nacionais de 24 países. Fonte: <https://grandpoetryslam.com/> Acesso em 21/11/2019.
5. O *Slam BR*, desde 2014, é um evento realizado pelo Núcleo Bartolomeu de De-
poimentos, Cia de teatro-HipHop de São Paulo que criou o primeiro slam do
Brasil, o Zap Slam. fonte: [HTTPS://WWW.FACEBOOK.COM/POETRYSLAMBRA-
SIL/](https://www.facebook.com/poetryslambrazil/) Acesso em 22/11/2019.
6. O Slam Clube da Luta foi o primeiro *slam* de Minas Gerais. Desde 2014, as edi-
ções acontecem principalmente no teatro Espanca, no centro da cidade de
Belo Horizonte, sempre nas últimas quintas-feiras de cada mês. Fonte: <https://www.facebook.com/slamclubedaluta/> Acesso em 20/11/2019.

desenvolvimento artístico de poetas, bem como a expansão da cena performática, diversa, democrática. Cruzamentos que também nos fala a primeira *slammer* (poeta, competidor/a de *slam*) do Brasil, Roberta Estrela D'alva:

Considerando que os *slammers* contam com um período de tempo reduzido para comunicar uma ideia, provocar emoção, contar uma história e despertar sentimentos no público e nos jurados, podemos dizer que seu trabalho criativo passa por um processo determinado e específico de concentração e expansão. Num primeiro momento, os *slammers* utilizam toda sua habilidade poética e de composição para trazer a um espaço de tempo reduzido, o máximo de profundidade sobre o tema o qual querem desenvolver ou da frequência cênica que querem invocar. Posteriormente se dá o momento da expansão, quando o conteúdo concentrado se vivifica por meio da emissão sonora e se dilata na performance, abrindo universos de tempo, espaço e memória, ultrapassando o limite temporal, presentificando a “força-forma” (ZUMTHOR, 2007) do texto (em seu sentido amplo) e levando o público a percorrer tempos-espacos memoriais, históricos, espirituais, míticos e afetivos. (D'ALVA, 2012, p. 123).

A “força-forma” de que nos fala Zumthor, pelas palavras de Roberta Estrela D'Alva, é uma definição essencial para a performance do *slammer*, uma vez que este precisa condensar todos os elementos na apresentação, fazendo valer o jogo intrínseco à apresentação. Impulsionado pela palavra, ele se encontra no momento da apresentação em sua plena expansão. O jogo como elemento performático considerado por Richard Schechner em seus estudos sobre performance, ajuda-nos a compreender a continuidade e a fidelização, tanto do público participante quanto dos poetas da competição. Assim, a teia performática está recriada a cada nova performance, o que nos possibilita entender o momento como difusor de linguagens artísticas que vão muito além do texto.

A fala de um corpo negro

Aprofundando um pouco mais nas performances produzidas por poetas negros e negras, torna-se imprescindível pensar suas reivindicações de cunho social, histórico, cultural e político. Muitas vezes, nos deparamos com um movimento híbrido que aponta denúncias

contra o sistema heteropatriarcal, contra o racismo, contra o machismo, contra a homofobia, contra a transfobia, entre outras pautas levantadas na tensão formal/perfomática levada à cena, por artistas negros e negras, que se valem da performance.

Vários exemplos de performances na contemporaneidade nos mostram os efeitos desses cruzamentos e semiologias a serem tomadas. Uma delas, que podemos apontar aqui, é o trabalho da artista Priscila Rezende⁷, que se consolida na performance pelo uso de elementos que nos fazem atualizar a história, num processo de reconhecer seus efeitos no cotidiano, no lugar escolhido, nos símbolos prementes ao desenvolvimento da ação. Trata especificamente do corpo negro e suas marcas históricas frente ao racismo, à exclusão social, à marginalização da mulher negra, entre outras opressões que se revelam por meio dos contextos e da historiografia.

Na performance intitulada Barganha (2014), a artista parte da música “A Carne” de Elza Soares e outros dados que explicitam as condições de exploração e comercialização do corpo da mulher negra. Ela percorre ambientes do CEASA-MG⁸, sendo puxada por uma coleira por outra performer, de cor branca, e vai, gradativamente, colocando em seu corpo etiquetas de preço, *tickets* de supermercado, com valores cada vez menores, enquanto faz questionamentos aos transeuntes que ponderam a objetificação da mulher negra.

A ação de Priscila Rezende investe sobre a busca de elementos, objetos, falas e ações que garantam uma repetição. A repetição de movimentos e investidas aos transeuntes como: “a carne mais barata”, quase em *looping*, é marcante na performance. Ela garante, assim, uma atualização das mazelas do sistema colonial, empenhada no Brasil desde o descobrimento. Retoma itens historicamente categorizados

7. Priscila Rezende é nascida em Belo Horizonte, 1985. Vive e trabalha em Belo Horizonte e é graduada em Artes Visuais pela Escola Guignard-UEMG (Belo Horizonte, Brasil) com habilitação em Fotografia e Cerâmica. Dentre seus trabalhos destacam-se a 1ª Mostra Perplexa de performances, Belo Horizonte/2010 e a mostra Outra Presença, Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte/2013. Foi artista residente na instituição Central Saint Martins, Londres/2018 e Art Omi, Ghent/2018. Fonte: <http://priscilarezendeart.com/> Acesso em: 22 out. 2019.
8. O local escolhido para a realização da performance, na ocasião, foi a Central de Abastecimento S. A. – CEASA-MG. Localizado à BR-040, s/n – Kennedy, Contagem – MG.

sob o prisma do escravismo (coleira, mercado, mito da supremacia da raça branca), bem como os itens recategorizados (decalques de preços), que presentificam as baixas oportunidades no mercado de trabalho e subjagam o corpo da mulher, relegando-o ao papel de subalternidade, de objetificação sexual. Assim, poderíamos pensar aqui uma noção de *trauma com performance de longa duração*, uma vez que a performance apresenta a reincidência de traumas que marcam a história, sob a pele de mulheres negras que o (re)vivem. Ações que atravessam os tempos e azeitam o consciente coletivo sobre suas origens são apontamentos do presente. Manifestam-se como traumas de comportamento restaurado, portanto, de longa duração, tanto pela repetição propositada na ação da performer, quanto pela ocorrência histórica do racismo que se modifica, mas não cessa.

Ainda sem falar no futuro, ou como a performance resolve ou transcende um trauma, como infere Diana Taylor sobre a impossibilidade de enxergarmos um “projeto de futuro” (TAYLOR, 2008, p. 11), chegamos à atualidade e as diversas manifestações que atualizam ou recategorizam as obras contemporâneas performáticas a seu modo, ou como ela pode ser vista a partir de suas próprias criadoras.

Sobre esse projeto de futuro, podemos avançar sobre a recategorização do termo *performance* quando obras produzidas por negros e negras têm uma reivindicação diferente para seus trabalhos e se recusam a rotulá-los como tal. Um desses exemplos é a artista Musa Michelle Mattiuzzi⁹, que renomeia seu trabalho para “Plano de Fuga”, em vez de “performance”.¹⁰ A Musa se apoia no conceito de “fugitividade” proposto por Fred Moten, em coautoria com Stefano Harney, no livro *The Undercommons: Fugitive planning & Black Studies* (MOTEN;

9. Como ela mesma se define, “Ex-bancária, ex-recepcionista, ex-operadora de telemarketing, ex-auxiliar de serviços gerais, ex-cuidadora de crianças, ex-dançarina, ex-mulher, ex-atendente de corretora de seguros, ex-esposa, ex-aluna. Foi jubilada pela Universidade Federal da Bahia, por racismo institucional. Negra, escritora, performer, move-se com arte de modo indisciplinar”. Nasceu em São Paulo, em 1983, e atualmente vive em Berlim. Disponível em: <https://www.premiopia.com/pag/artistas/michelle-mattiuzzi/> Acesso em 15/12/2020.
10. As declarações da artista Musa Michelle Mattiuzzi fazem parte de sua oficina ministrada no Festival de Teatro Negro do TU-UFGM em março de 2020. O evento foi publicado no site da UFGM. Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/chamada-aberta-para-participacao-no-festival-de-teatro-negro-on-line-da-ufmg> Acesso em: 18 dez. 2020.

HARNEY, 2013), que contribuiu para as formulações de Michelle e seu “Plano de Fuga”. A artista cria um movimento radical contra aquilo que é visto como “performance”, pois sair do que significa performance é um movimento que se baseia na impossibilidade da forma que o trabalho se apresenta. Em primeiro, justifica ao não pertencimento de corpos racializados nos espaços de arte, passando a se dedicar à captura de performances sociais derivadas de uma situação de violência colonial contra negros e negras.

Assim, fugir de estereótipos marcados por estéticas “não negras” revela uma condição formal de ações que não derivam do mesmo lugar; do mesmo pensamento; da mesma imaginação. Deriva da impossibilidade de representação ou representatividade, quando negros e negras são excluídos dos espaços da performance como arte, porém colocadas apenas como trabalhos derivados da cor negra.

Como Michelle, outras artistas sugerem em seus movimentos performáticos leituras que estão além do enclausuramento do conceito de performance. Tanto o impulso radical contra o racismo mascarado/desmascarado nesses tempos de agora, de uma política democrática que ameaça constantemente o lugar comum, onde os corpos pretos são violentamente mortos e exilados, quanto a luta contra as políticas eugenistas que sustentam as bases da estrutura colonialista, fazem com artistas redimensionem suas práticas. E uma das direções desse remodelamento pode ser visto como uma exposição do cotidiano violento para a tomada de uma consciência coletiva, abrigando-se na memória comum e vivências dos povos pretos da diáspora africana.

A performance da recepção

Chegamos à performance da poesia oral praticada especificamente nas comunidades de Poetry Slam. Aqui, chama-nos atenção o corpo que fala, que recita um poema e, que na presença, alia corpo e texto, numa performance que ressalta cruzamentos imprescindíveis da voz, do corpo, do texto, do momento, da reação do público presente.

Um dos grandes expoentes do *slam* no Brasil é o mineiro Pieta Poeta, dada a sua participação em diversos eventos da categoria. Venceu o Slam BR (2018); Representou o Brasil Na Copa do Mundo da Poesia (2019); Venceu o Slam da FLIP – Parati (RJ) (2019); Venceu a Flup Slam Internacional (RJ) (2019). O uso modalizador da fala, com seu

timbre, alternâncias de volume e intensidade rítmica se unem ao texto do poema falado, fazendo valer a performance, evidente de intenções, que requer algum movimento (comportamento, reação) do público presente. Seu corpo é impulsionado pelos gestos e expressões que suplantam ênfases graves, por vezes agudas, nas entonações; na musicalidade presente no uso da voz.

O vídeo¹¹ é todo filmado com um plano aberto, de câmera parada, que mostra o público assistindo à performance. O performer não aparece no plano. Esse recurso foi feito a pedido de Pieta, que declara ter um tipo de fobia de câmera, e pede para não ser filmado, ou fotografado. No momento em que Pieta sobe ao palco, a *slammaster* Roberta Estrela D'Alva pede a todas as pessoas que não filmem, ou tirem fotos, explicando o problema relatado por Pieta.

O poema, transcrito do vídeo (sem publicação escrita) é intitulado “eu não uso chapéu”.

eu não uso chapéu¹²

eu tinha 10 anos de idade
 quando eu tive medo da polícia pela primeira vez.
 minha mãe disse: “se comporta, senão eles te pegam”.
 era uma piada, claro, mas, igual a algumas pessoas autistas,
 pessoas que tem disfunções cerebrais
 não entendem piadas de vez em quando.
 naquela noite eu dormi.
 as piadas das mães negras
 sempre escondem um fundinho de verdade.
 meu priminho não soube se comportar. pegaram ele.
 a mãe dele, uma mãe negra,
 costumava contar uma piada
 sobre a cabeça dele ser grande demais
 pra usar chapéu. no velório dele,
 a piada morreu, porque ele levou
 5 tiros na cara e disseram que a cabeça dele
 estava da metade do tamanho.
 vocês já viram o tamanho do buraco
 que a polícia deixa

11. O vídeo, parte da competição final do Slam BR 2018, Gravado no SESC Pompéia (SP) pode ser visto na plataforma do YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zUW4g_ACeX4 Acesso em: 12 ago. 2020.
12. Transcrição do vídeo para este artigo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zUW4g_ACeX4 Acesso em: 25 nov. 2019.

quando uma pessoa preta
 se recusa abaixar a cabeça?
 eu vi.
 tem histórias que não se conta na tv.
 e, naquela época, eu tinha o peito vazio,
 tinha sede. eu bebi da água
 que a rua dava para encher o vazio
 da minha casa. eu não vi a enxurrada
 chegando. quando eu vi,
 estava fundo, fundo, afundando,
 eu queria me esconder, eu queria
 um disfarce e deus sabe
 o quanto eu quis usar a porra de um chapéu.
 mas minha cabeça era grande demais
 e quem tem cabeça grande nem entra
 no céu. eu nunca coube nos lugares.
 nós éramos um monte de cabeça, né?,
 cabeça grande, fecha as portas,
 portas fechadas para você ter vontade de abrir
 a sua mente, um lugar bom para se estar
 onde respirar não doesse. mas o racismo
 é uma algema. quanto maior a cabeça,
 mais fácil a mira da polícia.
 era a cela ou a rua ou a rua
 ou a cela ou a cela ou a rua
 ou a cadeia ou a cela ou a rua
 ou a morte e eu escolhi o que eu pude.
 aceitei o que me ofereceram, peguei
 a arma, eu falei em voz alta
 que eu ia na caça, eu tinha que ver
 para crer. mas as mães negras
 contam piadas para ensinar
 as crianças negras a sobreviver.
 me perdoa, mãe, não foi dessa vez.
 eu ouvia explosões, eu sentia o gosto do ferro
 do meu próprio sangue. dentro,
 fazia frio, fora, tinha fumaça demais
 para respirar. eu que nem fumava
 estava a ponto de enfartar, minhas veias
 eram as vielas, cocaína
 era igualzinha meu primo andando à noite
 por elas. meu coração
 era minha favela, dava para ouvir os tiros.
 eu vim de uma família de cabeça grande.
 desculpa, eu não sei me comportar:
 eu não uso chapéu.

Primeiramente, é justamente sobre o vídeo, como objeto de investigação dessa performance, que podemos considerar sobre a estética da recepção de que fala Zumthor (2007). Como difere o autor, da leitura individual e silenciosa de um texto, a performance da poesia oral permite uma recepção coletiva além de se apoiar à visão, percepção do ambiente, audição em leituras híbridas, ao mesmo tempo, tem “uma duração temporal intermitente, de um tempo esburacado, no qual periodicamente se reforma um sentido, jamais idêntico a ele próprio” (ZUMTHOR, 2009, p. 35). Como nos explica Zumthor, em seus estudos medievalistas, os termos *litterati* e *illiterati* não estavam ligados ao aprendizado, ou à alfabetização. O comportamento do homem se compunha diferentemente nas duas situações: uma pelo raciocínio, outra pelo corpo. E é esse corpo que se manifesta presente entre as/os receptoras/es da performance de Pieta.

Esse instante “esburacado” que nos fala Zumthor, que aparece e desaparece, numa temporalidade provisória de demanda do corpo, da presença, da ligação de um tempo *aqui* e *agora* muito específico. A recepção de um texto oralizado para uma platéia/público que o ouve e presencia suas próprias reações, pode ativar ainda diversas conexões, a depender do noticiário do dia em questão; da previsão do tempo; do ambiente sonoro, e interferências sonoras do local; entre tantos outros elementos presentes no momento único e híbrido. A recepção do espectador nesse ambiente está geograficamente ligada à recepção de outras pessoas em seu campo de visão, auditivo, espacial e olfativo (dos que não possuem nenhuma deficiência desses sentidos, a saber). Essa recepção sugere um determinado agenciamento de contratos/acordos assumidos ou não coletivamente, quando as reações e manifestações são apresentadas a cada momento. A evidência desses acordos como espelhamentos de reações alheias, que por vezes contaminam a cena, podem ser observados no vídeo da performance.

Ao longo do vídeo, percebemos a atenção/distração dessas pessoas e a manifestação de seus corpos que ali assistem à performance. Chama-nos a atenção uma mulher negra que se comove, e logo depois se põe em prantos nos ombros de um rapaz negro, também comovido/envolvido pela onda híbrida que a performance arregimenta. O foco nesse casal nos permite inferir sobre um sofrimento, uma comoção, uma catarse. Não se pode saber exatamente em qual prisma desses podemos nos apoiar. Porém, inferindo sobre o texto sendo dito, com todos os recursos da performance apresentada; com o

corpo em evidência do poeta (homem trans, negro) e suas modalizações de voz, carregadas, embargadas, que investem sobre os versos que denunciam a violência policial; valendo-nos das estatísticas que revelam e confirmam um genocídio da juventude negra no Brasil; com toda essa repetição de fatores, é facilmente inteligível que compreendamos alguma confluência entre o aqui e o agora.

Num plano geral, há também o silêncio de olhos fixos no poeta que não podemos ver. Muitos jovens e crianças, o que nos faz pensar também sobre a condição geracional, em que todas/os atualizam suas memórias e vivências em torno da historicização que parte do poema-testemunho de Pieta.

Apesar de nos ser apresentado cotidianamente, principalmente nas periferias brasileiras, esse contexto da violência do racismo, adiciono aqui uma breve passagem do texto da Prof^a Dr^a Denise Ferreira da Silva¹³ que nos faz ler um panorama da violência sobre os corpos negros em *A dívida Impagável* (2019), que compreende os anos de 1970 e 1980, adiante.

Já nos meados dos anos 80, a violência policial encabeçava a minha lista de evidências de subjugação racial. Para mim, pelo menos, fazia sentido, pois eu pertenço à geração de adolescentes negras, que viu aumentar, no final dos anos 70, a incidência de mortes de jovens negros devido à entrada de armas automáticas e cocaína e à violência policial, nas comunidades economicamente defasadas dos morros e periferias da cidade do Rio de Janeiro. [...] Outros casos de violência policial no Brasil e nos Estados Unidos, os quais receberam mais ou menos atenção. [...] A lista continua. Nos vinte anos que separam aquele evento racial e este momento, em que escrevo esta introdução, muitos outros homens e mulheres, jovens, idosos, e crianças negras foram mortas ou deixadas morrer pela polícia e outras instituições de aplicação da lei. Na maioria desses casos, as cortes DE administração de justiça não registraram essas mortes como crime em decisões que insistentemente mobilizaram

13. Denise Ferreira da Silva é professora e diretora do The Social Justice Institute / GRSJ da University of British Columbia. Seus escritos acadêmicos e práticas artísticas abordam questões éticas no presente global, e têm como alvo as dimensões metafísicas e os pilares onto-epistemológicos do pensamento moderno. Ferreira da Silva é autora do livro *Toward a global idea of race* (University of Minnesota Press, 2007), coeditora do volume *Race, Empire and the crisis of the subprime* (Johns Hopkins University Press, 2013) Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/158811> Acesso em: 15 dez. 2020.

a negritude (das vítimas ou dos lugares onde foram mortas) como evidência de que a violência total foi uma resposta lógica a uma situação de perigo mortal, ou seja, o fato de que os que dispararam os tiros se encontravam diante de um corpo negro ou num território negro. (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 34-35).

Todo esse contexto, em memória amplamente conhecida, porém não dimensionada como uma violência estrutural racista, torna-se mais um desses elementos híbridos de que fala Zumthor. Assim como as memórias instaladas na descrição de Pedro Matta, atribuídas ao genocídio do regime Pinochet, essas memórias sugerem conduzir espectadores ao ambiente hipertextual das imagens de seus próprios cotidianos, enquanto pretos e pretas sobreviventes da necropolítica do agora. Sobre esse prisma do racismo, o filósofo camaronês Achille Mbembe desenvolve uma torção aos conceitos de biopolítica/biopoder, de Foucault, para determinar sobre o que chama de “necropolítica” (MBEMBE, 2017). Conceito que amplia os conhecimentos sobre a morte nos contextos coloniais e neocoloniais, sobretudo no Brasil contemporâneo como diáspora, revela um ambiente opressor, assimétrico, violento, racista e genocida quando se entende que “em larga medida o racismo é o motor do princípio necropolítico” (MBEMBE, 2017, p. 65).

O poema-testemunho, como assim podemos chamar, de Pieta, passando pela ideia de comportamento restaurado na performance apontada por Schechner, que também prevê a repetição, ou encenação de um texto representável, destaca-se pela autorrepresentação do corpo negro que denuncia a necropolítica. No caso de muitos poetas de *slam*, como Pieta, é a autorrepresentação que se coloca em cena, como nos fala Regina Dalcastagné em *A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea* (DALCASTAGNÈ, 2007). Diferente de representar uma repetição de papéis na performance, como atualiza Schechner, Pieta testemunha, autorrepresenta, re-vivencia; cria laços temporais, sociais, os que fazem estabelecer a conexão com um presente por um trauma da violência institucional, recorrente, ou de *longa duração*, como sugere Diana Taylor.

Entendendo aprofundadamente do que trata esse seu “plano de futuro”, Achille Mbembe ainda considera que essa luta, ou o que poderia ser o “plano de fuga” de Michelle Mattiuzzi, precisa ter a finalidade de produzir a “vida”.

Trata-se tão só, há que precisar, da luta e do futuro que há que sulcar custe o que custar. Essa luta tem como finalidade produzir a vida, derrubar as hierarquias instituídas por aqueles que se acostumaram a vencer sem ter razão, tendo a “violência absoluta”, nesse labor, uma função desintoxicadora e instituinte. Essa luta tem uma dimensão tripla. Visa antes de mais destruir o que destrói, amputa, desmembra, cega e provoca medo e cólera – o tornar-se-coisa. Depois, tem por função acolher o lamento e o grito do homem mutilado, daqueles e daquelas que, destituídos, foram condenados à abjeção; cuidar, e eventualmente, curar aqueles e aquelas que o poder feriu, violou ou torturou ou, simplesmente, enlouqueceu. (MBEMBE, 2011, p. 2).

A performance de Pieta, parte da performance da recepção do público/platéia, nos faz acessar o contexto da violência institucional pelas mãos da polícia, que pode ser representada nas estatísticas de mortes de jovens negros no país¹⁴, numa escala genocida. O que faz do Brasil o primeiro no *ranking* mundial. A atualização desses dados, presentificados na vida de muitos brasileiros, jovens negros e periféricos, que formam a maioria entre o público mostrado no vídeo, faz reincidir o trauma. Ainda que nos escape o corpo negro de Pieta, que recita auto-testemunhando, entre gritos, silêncios e sussurros como estratégia, estética, como necessidade, como precisão da autorrepresentação, congrega espectadoras/es a revisitar um trauma individual e coletivo, ao mesmo tempo. A reincidência, ou a *longa duração* desse trauma impactado sobre os corpos negros, é evidentemente sentido, apreendido, reincidido no momento da performance.

Pieta, assim com Pedro Matta, “performer” assimilado por Diana, é uma sobrevivente desse extermínio, do genocídio que narra e apresenta. Faz-nos saber que muitos ali também o são, e que a indispensável presença de seu corpo negro na performance é fundante como elemento histórico, como documento vivo.

É justamente centrado no corpo, mais uma vez, que podemos entender esse corpo-urgência de atualização da palavra. Assim, “Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica

14. Segundo o Mapa da Violência realizado entre 2014 e 2016, o aumento de mortes por armas de fogo de jovens negros entre 15 e 29 anos é de 46,9%, contra os 26,1% de jovens brancos. Estima-se que anualmente são assassinados pelo menos 58 mil jovens negros no Brasil. Disponível em: https://www.mapada-violencia.org.br/pdf2016/Mapa2016_armas_web.pdf Acesso em: 03 dez. 2019.

e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos” (ZUMTHOR, 2007, p. 54), elementos que na performance da recepção do poema de Pieta, estão aliados ao contexto da necropolítica, do racismo e seus efeitos genocidas, gerados ao longo dos anos na sociedade brasileira.

Vale ressaltar que, em contramedida às questões levantadas por Diana Taylor, apesar de vivenciar “aquela visita como performance, e também como trauma”, e saber “que nunca é nem pela primeira, nem pela última vez” (TAYLOR, 2009. p. 11), esse trauma, na recepção da performance de Pieta Poeta no *slam*, não foi “transcendido ou resolvido” (TAYLOR, 2009. p. 11). Ele ainda é latente e vive reincidindo sobre a população negra, afro-brasileira, principalmente as/os jovens.

Referências

- D'ALCASTAGNÈ, Regina. A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 18-31, dez. 2007.
- D'ALVA, Roberta Estrela. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – o *poetry slam* entra em cena. *Synergies Brésil*, n. 9, 2011, p. 119-126. Disponível em: <http://gerflint.fr/Base/Bresil9/estrela.pdf>. Acesso em: 23 jun. 2019.
- MBEMBE, Achille. *Políticas da inimizade*. Lisboa: Antígona. 2017.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2011.
- SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985, 35 p.
- SILVA, Denise Ferreira da. *A Dívida Impagável*. São Paulo. Ed. Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.
- SILVA, Denise Ferreira da; OTOCH, Janaina Nagata. Em estado bruto. *ARS (São Paulo)*, [S. l.], v. 17, n. 36, p. 45 - 56, 2019b. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2019.158811. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/158811>. Acesso em: 24 dez. 2020.
- TAYLOR, Diana. Memory, trauma, performance. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, [S.l.], v. 21, n. 1, p. 67-76, abr. 2011. ISSN 2317-2096. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index>.

php/aletria/article/view/1567. Acesso em: 26 nov. 2019. doi:<http://dx.doi.org/10.17851/2317-2096.21.1.67-76>.

TAYLOR, Diana. O Trauma como performance de longa duração. Tradução de Giselle Ruiz. REVISTA *O Percevejo Online*. PPGAC/UNIRIO. v. 01, fasc 01, jan./jun. 2009.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Do porão à superfície: reflexões acerca do homoerotismo e do cânone literário a partir das obras de Luís Capucho

Sandro Aragão Rocha (UFRJ)¹

Nesta pesquisa temos como interesse analisar o cânone literário e o homoerotismo a partir de duas obras de Luís Capucho: *Cinema Orly* (1999) e *Rato* (2007). Com isso, buscaremos pensar um pouco sobre como funciona as suas estruturas, e sobre como o cânone contribuiu para o apagamento/silenciamento de obras/autores marginalizados na nossa literatura (principalmente os que retratavam as relações homoeróticas).

Para isso, começamos apresentando algumas ideias de Flavio Kothe (2000), no livro *O Cânone Imperial*, sobre o cânone literário brasileiro. O teórico se propõe a analisar as estruturas do cânone, desmontando suas peças para entender seu sistema e a ideologia que ele reproduz. Kothe defende em seu texto que no cânone “há uma interiorização tal de estruturas ideológicas tradicionais que elas acabam por naturais” (KOTHE, 2000, p.12). É uma das figuras que acaba por dar base a essas estruturas é o intelectual que defende, por exemplo, a leitura de um texto passado dentro da realidade de sua origem. Nesse sentido, essa forma de leitura nos obriga a analisar um texto canônico apenas dentro do seu horizonte, sem permitir que possamos vê-lo e criticá-lo a partir do olhar do nosso tempo.

Assim, se institucionaliza a interpretação da história de acordo com os interesses das classes dominantes, herdeiras e continuadoras das que dominaram o passado. Teme-se perder o brinquedo “literatura brasileira”, como se o cânone instituído fosse o único possível e ela se confundisse com ele. [...] Fazendo de conta que se defende a literatura brasileira e, mais que isso, a brasilidade, acaba-se defendendo apenas a manutenção do cânone. É ingênuo crer que o que é bom sempre aparece, ainda que isso seja o pressuposto corrente do cânone e de sua historiografia. (KOTHE, 2000, p. 12)

1. Graduado em Letras – Português/Literaturas (UFRJ), Mestre em Estudos de Literatura – Literatura Brasileira/Teoria da Literatura (UFF) e é docente de Língua Portuguesa (Regular e EJA) na Secretaria Municipal de Educação de Nilópolis/RJ (SEMED).

Kothe diz que o cânone ensaia uma falsa democracia. Primeiro, por meio do discurso que só obras de grande valor fazem parte da sua coleção; segundo, por permitir, mais recentemente, que obras antes marginalizadas passassem a fazer parte de sua biblioteca: hoje, para aqueles que foram incisivamente excluído por ele, há propostas de listagens alternativas para obras que antes eram invisibilizadas, no intuito de defender uma suposta democracia no interior do cânone. Porém, para o teórico, não se pode perder de vista que

ele não está disposto a reconhecer mérito naquilo que não esteja de acordo com o seu sistema e princípio organizativo. Não se trata de remendar ou suplementar o cânone, mas de abandoná-lo como ideologia de classe que não permite avanço a quem não o reforce. Ele inibe e impede, de antemão, que se reconheça e divulgue aquilo cuja grandeza se dá fora do seu horizonte (KOTHE, 2000, p. 13)

Dialogando com Kothe, Roberto Reis (1992) também acredita que a questão, quando se critica o cânone, não é pensar em sua abertura ou em uma seleção de livros alternativa, pois o problema é o fato de haver um cânone cujo objetivo é a manutenção de uma determinada ideologia que calca em si relações injustas refletidas pelo que ocorre na sociedade.

O cânon é um evento histórico, visto ser possível rastrear a sua construção e a sua disseminação. Não é suficiente repensá-lo ou revisá-lo, lendo outros e novos textos, não canônicos e não canonicizados, substituindo os “maiores” pelos “menores”, os escritores pelas escritoras, e assim por diante. Tampouco basta – ainda que isto seja extremamente necessário – dilatar o cânon e nele incorporar outras formações discursivas, como a telenovela, o cinema, o cordel, a propaganda, a música popular, os livros didáticos ou infantis, a ficção científica, buscando uma maior representatividade dos discursos culturais. O que é problemático, em síntese, é a própria existência de um cânon, de uma canonização que reduplica as relações injustas que compartimentam a sociedade. (REIS, 1992, p. 77)

Ou seja, não há alternativa dentro do sistema vigente, pois, independentemente do que se faça, o cânone continuará excluindo tudo aquilo que não faz parte da sua crença, tudo aquilo que se apresenta como diferente. Ele é a fala que cala, e, apesar de se ver como arte, o que expressa é a legitimação da relação de poder por meio de uma estrutura de classes e com uma suposta aura.

Sobre essa legitimação do cânone às estruturas de poder, há no livro uma parte bem interessante em que Kothe exemplifica essa questão: nos são apresentados dois tipos de Brasil, o primeiro dos colonizadores e o segundo dos imigrantes (e daqueles que já estavam aqui). O primeiro sempre se sobrepõe ao segundo, e um dos gestos mais significativos para embasar o argumento de que o cânone sedimenta essa relação de poder é aquilo considerado a inauguração do sistema da literatura brasileira: a Carta de Caminha – texto que, cabe dizer, não é nem literário, nem brasileiro – registra como o português se apropriou dessa terra e valida uma visão europeia sobre um lugar que geográfica e culturalmente não faz parte da Europa. Nesse sentido, tendo em vista que Kothe relaciona o cânone com a forma como as estruturas sociais funcionam no Brasil, para o teórico, “enquanto não houver uma profunda democratização do país, não haverá nenhuma revisão radical do cânone. Continua inútil e ridículo propor alternativas, embora persistam como utopias” (KOTHE, 2000, p. 13).

Quanto à questão de o cânone incluir em sua historiografia apenas textos que tenham “qualidade”, Flavio Kothe defende que esse é um discurso falacioso. Como exemplo, ele se utiliza de algumas figuras do cânone brasileiro. Os primeiros são Frei José de Anchieta e Padre Antônio Vieira, que têm como prioridade em sua escrita a religiosidade e a catequização; mesmo não havendo nada de artístico na escrita dos religiosos, é postulada como se houvesse. O segundo escritor do qual o teórico se utiliza para sedimentar sua afirmação é José de Alencar, que reproduzia o discurso dominante, era parte de uma elite e tinha como principal mérito não a qualidade da sua escrita, mas o reforço de uma história do Brasil que o poder queria que fosse narrada. Além desses, temos também Caminha, Frei de Santa Rita Durão e Gonçalves Dias, que criam a ideia de que para que alguém seja verdadeiramente brasileiro, é necessário ter sangue de português e de indígena, anulando totalmente os negros e os imigrantes. Esse quadro, inclusive, estende-se ao modernismo, que propunha uma suposta subversão na nossa literatura e identidade nacional, tendo como exemplo Oswald de Andrade, com o manifesto antropofágico que só se preocupa com “tupi or not tupi”, e Mário de Andrade, que era contra a modernização, os imigrantes e a emancipação da mulher.

É claro que todos esses fatos não podiam ser diferentes, tendo em vista que somos doutrinados a acreditar que foi apenas em 1500, século XVI, que começou a história do Brasil, e que a língua

do conquistador se naturalizou como se não houvesse existido nenhuma outra nesse território. Inclusive, o indígena, que a partir do romantismo passa a ser o nosso herói, só tem a possibilidade de falar na literatura e na sociedade se por meio da língua do conquistador e daqueles que têm o poder. Dessa forma, é importante ter claro que o cânone não dá mérito a nada que não reforce o seu discurso. Qualquer trabalho que vá contra sua hegemonia, tenha qualidade ou não, é excluído de seu horizonte, impedido de avançar dentro da literatura e de ser reconhecido. E assim se cria a ilusão de que os autores presentes no cânone foram selecionados por sua qualidade artística, apesar de, na prática, nem sempre a terem.

Horácio Costa (2010), teórico que pensa a relação entre cânone e homoerotismo no Brasil, coloca o cânone brasileiro como um “cânone impermeável”, discutindo como essa questão se deu na poesia brasileira até meados da segunda metade do século XX. Podemos estender, de todo modo, essa inacessibilidade também à prosa brasileira. O teórico irá discorrer sobre essa impermeabilidade ao mencionar os poetas de Portugal e os do México, comparando a maneira como trataram a abordagem do homoerotismo em contraponto aos poetas brasileiros durante o modernismo. Nos dois primeiros países, apesar de a recepção dessa temática pelo público e pelos críticos de poesia não ter sido boa, os poetas modernistas defenderam seus colegas de geração, tendo como argumento a liberdade poética. No Brasil, ao contrário, o que pairou foi o silêncio, a coibição e, quando tratado o assunto, o escárnio.

Seja como for, a existência de tais debates em Portugal e no México na década de 1920 podem e devem alertar-nos sobre a relativa defasagem da cultura e, particularmente, do registro subjetivo que pode significar a palavra poética em relação a temas de ampla ressonância, como o da exploração da diversidade sexual no contexto do Modernismo brasileiro. E podem e devem alertar-nos também para a necessidade de releitura do cânone em nosso âmbito doméstico, tratando na medida do possível de sua ampliação ou, em todo caso, de sua problematização crítica real: a nossos olhos atuais, o fato de que não tenha havido até a obra de um Mário Faustino ou um Roberto Piva, já nos anos 1950 e 1960, respectivamente, um registro homoerótico nítido no reino da “alta” poesia brasileira representa um problema de difícil porém imperativo deslinde, antes que uma simples constatação historiográfica. (COSTA, 2010, p. 126)

Ou seja, o fato de o cânone brasileiro não ter assimilado nenhuma obra que tratasse das relações homoeróticas nos alerta não sobre um simples acaso, mas sobre como as peças dessa estrutura são montadas, para não deixar ecoar vozes dissonantes na literatura brasileira. E, nesse caso, quem fazia parte dessas estruturas era a academia, os críticos literários e os próprios escritores renomados da época.

Em Portugal, após o lançamento de *Sodoma divinizada*, de Raul Leal, houve muitas críticas ao caráter homoerótico dos textos. Fernando Pessoa, que já era um poeta reconhecido, saiu em defesa da obra, argumentando que cabia todos os temas existentes no mundo na expressão poética. Por outro lado, no Brasil, nem os modernistas que pregavam uma ruptura artística/literária largaram mão de seus pensamentos conservadores acerca da tematização da relação entre pessoas do mesmo sexo/gênero na literatura.

Horácio Costa aponta a necessidade de problematização crítica real do cânone, assim como Flavio Kothe (2000) fez em *O Cânone Imperial*: repensando, de fato, suas estruturas e o que realmente está em jogo diante das escolhas das obras que entram ou ficam de fora de sua historiografia. Horácio Costa também sinaliza a necessidade de um alargamento do cânone, no intuito de que mais vozes possam ter espaço. Flavio Kothe, por sua vez, é contrário a essa ideia. Na perspectiva do teórico, qualquer caminho crítico que busque repensar de forma aprofundada o cânone é silenciado pelo que ele chama de *exegese canônica*. Dessa forma, Kothe trata como ingenuidade o desejo de criar novos cânones, pois o surgimento deles geraria duas contradições: a) a reprodução estrutural daquilo que se quer criticar, criando espaço para livros e autores marginalizados pela tradição; b) caso essas obras marginalizadas e esse novo cânone ganhassem espaço, seria pelo fato de não representarem perigo real para o *status quo* do cânone.

O surgimento público, enquanto livro, de um ensaio antitético à exegese canonizante aparenta apagar a repressão e o interdito por ele sofridos e dos quais ele guarda algumas cicatrizes e feridas. Ele não significa tanto um aumento da liberdade quanto sua pseudo-liberdade é proporcional à sua própria impotência. Daí também a desimportância, por enquanto, de propor cânones alternativos. Eles cairiam na ingenuidade de procurar uma alternativa onde não há nenhuma. Seria uma contradição quanto à sua própria avaliação. Propor cânones tende a cair e esquemas autoritários e impositivos,

dentro de um espaço restrito, cuja limitação logo se demonstra. (KOTHE, 2000, p. 37)

Nesse sentido, pensar na criação de novos cânones se mostraria uma solução questionável, tendo em vista que, muito provavelmente, esses padrões criariam novas exclusões, mantendo a problematização ou a tentativa de não exclusão em um ciclo interminável.

Referente à discussão de alargamento do cânone, Mário César Lugarinho (2008) serve como um ponto de equilíbrio entre Horácio Costa e Flavio Kothe. Em seu artigo *Nasce a literatura gay no Brasil*, Lugarinho expõe que, no final do século XX, os grupos minoritários começaram a reivindicar uma releitura do cânone, bem como a construção de um cânone que expressasse a sua história e a sua narrativa:

curiosamente repetem o modelo de construção das identidades nacionais burguesas. Nota-se, no entanto, que é uma ação contraditória, em alguns casos, porque se percebe que houve uma mera substituição de narrativas, mantendo-se inalterados os conceitos que sustentam a existência de um cânone. (LUGARINHO, 2008, p. 13)

Por outro lado, apesar dessa crítica, Mário César Lugarinho defende que a criação de um segmento que contemple a literatura gay, assim como pensar um cânone emergente que selecione obras com essa temática, pode servir como possibilidade de dar visibilidade para esse tipo de literatura, já que textos com essa abordagem foram constantemente marginalizados na história de nossa literatura. Dessa forma, pensar em um cânone temporário da literatura gay seria como criar uma abertura diante do cânone tradicionalmente estabelecido enquanto não existirem alternativas mais eficazes a ele.

Voltando ao Horácio Costa, diante dos argumentos que apresentamos até aqui e da afirmação do teórico quanto à impermeabilidade no cânone brasileiro durante o modernismo referente à temática homoerótica, cabe fazer a seguinte consideração:

não é demais aferir a impermeabilidade do registro homoerótico no âmbito do cânone da poesia brasileira moderna como um fenômeno não desprezível dos limites de nosso processo de modernização como um todo. As convenções do dizer, ou ainda, o exercício caviloso da autoridade da heterossexualidade compulsória pesou mais, para nossos modernistas, do que a lealdade para com o poeta possivelmente hipossuficiente em termos sociossexuais (COSTA, 2010, p. 128).

Dessa forma, o rechaço à homossexualidade não se dava apenas pelas estruturas da tradição literária, mas também pelos escritores heterossexuais não empáticos a esse tema. No modernismo, era necessário o silêncio às relações homoeróticas, não apenas nos textos, mas também quanto ao desejo dos escritores assimilados pelo cânone. Sendo assim, “a palavra homossexual teria que esperar outros trinta ou quarenta anos para plasmar-se na dita ‘alta’ poesia brasileira”. E Horácio Costa segue com a seguinte pergunta: “por quê?” (2010, p. 128).

Mário César Lugarinho (2008) afirma que, durante todo o modernismo brasileiro, os textos homoeróticos não passavam de mera representação negativa da homossexualidade, caindo em um vazio discursivo (ainda que tenham existido nesse período alguns escritores que, por mais que não tenham feito parte do movimento modernista, escreveram textos que não se enquadram nessa afirmação). Esse quadro só foi mudar a partir da década de 1980, quando passamos a ter uma gama maior de escritores que traziam as subjetividades desses indivíduos para seus textos.

Nesse ponto, nós podemos voltar ao Mário César Lugarinho ao conceituar dois tipos de literatura homoerótica: “literatura de representação” e “literatura de subjetivação”, em que a primeira se refere a uma representação estereotipada da homossexualidade na literatura e a segunda dá espaço para a subjetivação desses personagens. Luís Capucho, que é o escritor com o qual estamos trabalhando, se insere dentro do que Lugarinho retrata como “literatura de subjetivação”.

Em suas obras, temos personagens que estão do lado oposto de uma representação rasa, da chamada “literatura de representação”: pessoas homossexuais mais plurais e de periferia. Podemos confirmar essa afirmação já logo no início de *Cinema Orly*, em que o escritor escreve uma espécie de introdução e comenta sobre o desejo de ter um namorado. Nesse fragmento, ele demonstra uma dualidade entre o que dizem que ele deve fazer para conseguir um parceiro e o que ele realmente deseja, uma vez que a orientação dada é abdicar dos seus desejos e, consequentemente, das visitas ao cinema pornô Orly. Vejamos o fragmento:

disseram que eu deveria concentrar-me mais. Pois se eu quero um namorado, não deveria sair por aí querendo todos. Mas, resisto ao tesão, resisto às cervejas, aos cigarros? E se eu ficasse mais bonito, se engrossasse minhas coxas, se desenhasse meu peito, comprasse

perfumes e roupas novas? E se eu me tornasse mais feminino, aumentasse a bunda, tomasse hormônios? Por que é que estou num tom de reclamação? Por que é que ainda não me acostumei ao fato de a vida ser má? Por que é que ainda não estou tirando proveito da gota doce? Por que não vou ao Orly com orgulho, se lá é a gota doce? (CAPUCHO, 1999, p. 14)

Aqui temos algumas questões interessantes para abordar. A primeira é a ideia de ser necessário entrar em um padrão aceitável para receber afeto, como se só quem seguisse esse padrão tivesse o direito ou fosse elegível a ser amado por alguém. Seguindo essa leitura, caminhando para a segunda questão, o protagonista começa a elencar padrões que o fariam se tornar mais desejável: ter um corpo mais atraente, ter roupas que o tornassem mais visível ao amor, ser mais masculino ou mais feminino. Ou seja, atender a uma determinada expectativa. Daí, chegando à terceira questão, o personagem questiona o porquê de estar reclamando e o porquê de ainda não ter aceitado que para ele a vida é irremediavelmente ruim. O lugar onde ele sente prazer é o cinema Orly, e isso não deveria ser motivo para se envergonhar, pois – apesar de ser visto como um local em que, simbolicamente, só era frequentado por pessoas que a sociedade finge não existir – era onde havia certa doçura no ato de viver.

Nesse sentido, percebemos que, já na introdução de seu primeiro livro, Luís Capucho busca romper com aquilo que é tido como um padrão socialmente aceitável, refletindo esse rompimento tanto no conteúdo da narrativa quanto em sua escrita, já que o escritor trabalha com um texto que se aproxima da fala – se utilizando de gírias do universo LGBTI+ da época – e tem certa crueza no modo de narrar.

Tanto em *Cinema Orly* (1999) quanto em *Rato* (2007), o personagem estabelece sua condição social, demonstrando em alguns momentos certa angústia e falta de esperança diante de sua situação socioeconômica:

tenho a impressão de que a minha vida entrou para o caminho do empobrecimento eterno, de que ela segue na sombra e que a tendência é a pobreza vir chegando, tomando conta, aumentando, até eu me tornar um cara que vive na rua, sujo, rasgado e com feridas pelo corpo inchado.

Em sua crueldade, a pobreza é como a culpa, o pecado e o castigo. Difícil safar-se dela (CAPUCHO, 2007, p. 15).

Esse sentimento, em outros momentos, aparece de forma mais esperançosa, mas a partir de um olhar que os outros têm para com o personagem, demonstrando que as pessoas a sua volta percebiam nele, dentro do meio em que vivia, uma diferença:

Sou um fodido, não tenho nada, mas o modo como as pessoas me olham quando passam por mim, esse marinho Carlos, por exemplo, inspira em mim a sensação de superioridade. Não tenho nada para comprová-la, mas ela é tão certa como sei que é certa a ilusão do pau de Carlos, a distribuição de seus pelos e o contorno das carnes de sua bunda, mesmo sem nunca o ter visto nu. (CAPUCHO, 2007, p. 13)

Ou seja, o personagem de Capucho tinha algo que as pessoas identificavam como destoante da realidade à qual ele pertencia, que não necessariamente tinha a ver com a homossexualidade, mas com o jeito não condizente com o estereótipo de como pessoas de classe social mais baixa devem ser ou se comportar.

Outro dado interessante que marca a questão da exclusão social de seus personagens é o desconforto demonstrado por seu protagonista perante pessoas de classe social mais alta, com o argumento de que eles o faziam se sentir menor, inferiorizado, burro. Confiaremos abaixo:

nunca fiquei à vontade para abordar um homem que fosse estereotipadamente da classe média. Batia-me um complexo de inferioridade, uma sensação de burrice, de impossibilidade, de feiura, que fazia o meu tesão brochar um pouco. No Orly não havia esse problema. Éramos, na maioria, o tipo pobre e suburbano ou, pelo menos, na penumbra do cinema, todos os gatos ficavam pardos. (CAPUCHO, 1999, p. 45)

No fragmento apresentado, também há outra questão interessante, que retoma as ideias que já expusemos: o sentimento de pertencimento do personagem no espaço do Orly. E essa questão podemos perceber não só nesse trecho, como em outros:

Eu gosto de lá porque estou no meu lugar, não me sinto um clandestino, porque é um meio social onde não precisamos ser iguais a ninguém, nem sequer precisamos falar, nem botar o pau para fora, nem pagar um boquete, mesmo que isso, entrar no cinema sem participar, não tenha a menor graça. (CAPUCHO, 1999, p. 17-18).

Como podemos confirmar, o protagonista de *Cinema Orly* mostra-se identificar com o espaço do cinema, pois a sensação que o lugar lhe causa é de conforto, exatamente pelo fato de não precisar simular ser outro alguém e assumir um papel social que não deseja. Em *Rato*, ao contrário, a questão de pertencer à classe social mais baixa se torna motivo de preocupação e incerteza, já que, em alguns momentos, o protagonista parece não conseguir transpassar sua condição de pobreza: “em sua crueldade, a pobreza é como a culpa, o pecado e o castigo. Difícil safar-se dela” (CAPUCHO, 2007, p. 15). Esse sentimento, inclusive, ganha um caráter dual, já que Rato, aos olhos dos outros, parece ser alguém que carrega uma diferença, tanto pela sua sexualidade quanto pelo fato de verem-no como uma exceção, alguém que tem a possibilidade de ascender socialmente. O motivo pelo qual acreditamos que esse sentimento aparece de formas desdobantes nos dois livros é que, em *Rato*, o personagem traz para a narrativa o espaço da casa e todos os conflitos que envolvem esse ambiente, enquanto, em *Cinema Orly*, o ambiente principal é o cinema, lugar que traz alegria, prazer, e que o permite ser quem deseja: “no Orly, eu era um veado que não perdia o meu tempo para pensar na impressão que meu comportamento causava nos outros frequentadores, como eu normalmente penso nos ambientes sociais” (CAPUCHO, 1999, p. 22).

Outro fator que nos faz pensar sobre o sentimento de conforto/pertencimento do personagem dentro do cinema, para além das questões de classe, é a pluralidade de pessoas com características tão distintas que frequentam aquele espaço, pois, em Orly, ser diferente não é incomum. Para embasar nossa afirmação, confirmamos a seguinte passagem:

Havia homens muito velhos, mancos, com uma das pernas decepadas, muito gordos com barrigas enormes, homens maravilhosamente altos e magros. Muitos masculinos, muitos femininos, jovem com carisma, com charme, com pernas muito bonitas, muito homem esquisito, muitos com cara de hospício, homens com bigode, de barba, imberbes, antipáticos, nojentos, com cara de idiotas, louros, morenos, negros, mulatos, cabeludos, carecas, homens banguelas, fedidos, com nariz grande, homens robustos, *mignons* etc. Estes homens não faziam, necessariamente, todos eles parte da pegação, mas estavam todos no clima. (CAPUCHO, 1999, p. 23).

É interessante pensar que, para um livro lançado no fim da década de 1990, contemplar essa diversidade de homens com diferentes corpos, idades, cores, jeitos, vivendo seus desejos dentro de um ambiente homoerótico, é uma quebra de paradigmas e de estereótipos sociais quanto ao olhar que se tinha para esse grupo. E isso só é possível porque o narrador dos romances de Luís Capucho busca refletir sobre questões que envolvam sua comunidade, além de se situar/se impor como um gay numa sociedade em que o único caminho é o da heterossexualidade e que evita um olhar mais profundo sobre a questão para perceber que pessoas homossexuais “podem ser/atuar nos vastos e diversos espaços em que se encontram tantas ‘espécies’ de gays quantos são aqueles que estão no mundo e assim se assumem” (SILVA, 2012, p. 94).

Quanto a essa afirmação de Antônio de Pádua Dias da Silva, existem alguns fragmentos em que o narrador-personagem classifica diferentes maneiras de se “ser gay”, apresentando uma pluralidade de formas e ultrapassando a ideia de que estar dentro desse espectro condiciona o indivíduo a uma identidade fixa:

Há entre os veados, às vezes, diferenças sutis que apontamos por um nome. Para os leigos, somos todos veados, que é uma palavra que abarca todo tipo de bicha. Há, para mim, uma diferença pessoal e subjetiva entre as palavras veado e bicha. Eu aprendi veado primeiro. As bichas vieram muito depois, quando eu já estava adolescente. Por isso, tenho introjetada a palavra veado a meu respeito. Meu namorado era o que eu chamo de bicha-bofe. Nunca devemos perguntar a um veado que tipo de bicha ele é. Normalmente eles têm uma ideia camuflada de si próprios. Quando não são apenas homens, seres humanos, pessoas, ou a palavra que o valha. São as bichas transcendentais, abstratas. Acho que sou esse tipo. (CAPUCHO, 1999, p. 55).

Havia representantes de todo e qualquer tipo de bicha lá dentro. Havíamos em todos os tons. Éramos um arco-íris. Nós, os homens que frequentávamos o cinema, éramos traduzidos em travestis com seios, travestis com peito masculino, a bicha louca, a bicha bofe, a bicha boy, o veado, o entendido, a bicha enrustida, a tia, o boiola, o baitola, o gilete, o mariquinha, o mulherzinha, o gay, a bicha, todos. (CAPUCHO, 1999, p. 59)

Nessas duas partes do texto, a partir de nomenclaturas utilizadas por gays da época (algumas utilizadas até hoje), o protagonista tenta classificar os diversos tipos de “bicha/veado” que existem dentro da

comunidade, mostrando que a infinitude de “tipos” de homossexuais dá espaço para diferentes identidades dentro de um mesmo grupo².

Nesse sentido, um aspecto levantado por Antônio de Pádua Dias da Silva (2012) é que a narrativa de Luís Capucho se assemelha a um ruído da “subcultura gay” na sociedade (SILVA, 2012, p. 93), já que ele se propõe a discutir temáticas homoeróticas de forma que traz para a superfície vivências e experiências que se buscam socialmente manter ocultas. A partir dessa fala, vejamos a seguinte passagem:

Fui para casa pensando que nós todos, os que frequentávamos o Orly, éramos especialmente um bando de eliminados. Adorávamos o sexo heterossexual que víamos na tela, nos sujeitávamos às infecções venéreas com absurda conformidade, somente o gueto do Orly nos era permitido, assim mesmo para tirar-nos da cidade, e não havia nenhum controle, estávamos absolutamente entregues aos caprichos do caldeirão que era o cinema.

Digo que a cidade queria nos eliminar porque há mais ou menos quinze anos, se eu saía para o Aterro ou andava pela Via Ápia à noite, tinha que tomar cuidado com os policiais para não ser preso sob a acusação de vadiagem. Vadiagem foi a desculpa que tiveram para reprimir nossa veadagem, que consistia em andar pelos lugares mais escusos, mais desertos do Aterro e do centro da cidade (Via Ápia), a fim de pegar, o que nos dava ares de suspeito. Numa das vezes em que fui preso numa delegacia da Glória, tinha sido pego também um travesti. Quando cheguei, o travesti com uma cara de humilhação varria o chão da delegacia. Os policiais puseram-no para varrer sem blusa e de vez em quando vinham lhe beliscar o seio bonito fazendo piadas. Por isso, eu achava que havia uma intenção em confinar-nos no Orly. Isso facilitava controlar-nos. Lá podíamos atentar bastante contra o pudor e contra a moral vigente, pois estávamos apenas entre nós. (CAPUCHO, 1999, p. 92)

O interessante aqui é a reflexão do personagem-narrador sobre o porquê de só poder vivenciar seus desejos e afetos dentro do porão do cinema, em um lugar que, apesar de estar no centro do Rio

2. É importante dizer que hoje muitas dessas formas de nomear pessoas trans/traves-tis/trans e homossexuais têm conotação negativa, assim, sabemos que não devem ser utilizadas. Tendo em vista, porém, o período em que o livro foi lançado e seu contexto, bem como o fato de que esses aportes vocabulares pertenciam e representavam esse grupo, deparar-se com essas nomenclaturas dentro de um livro de literatura, sabendo que esses personagens não haviam tido espaço representativo nessa plataforma até então, toma outro sentido.

de Janeiro, fica longe da luz do sol, dos olhos da sociedade, como se as pessoas que o frequentam e/ou partilham dos mesmos desejos só pudessem viver suas experiências na sombra e na clausura.

Luís Capucho, conscientemente, busca visibilizar esses personagens por meio da escrita, de forma que ideologicamente se contrapõe aos interesses por trás do cânone literário brasileiro:

estou escrevendo para isso, para estar à superfície. Estou munido da coragem e humildade que exigem os encontros. Entrar-me na superfície, botar minha cara, assim, é o que quero. Estar senhor de mim mesmo, com minha burrice e minha inteligência, desentrustido, na cara da vida. (CAPUCHO, 2007, p. 30)

Nesse sentido, Capucho deixa claro que suas narrativas servem para que esses personagens, depois de serem ocultados por tantos séculos na literatura, venham à luz, com sua coragem e sua dualidade, contrariando o lugar em que sempre foram postos: no porão do cinema pornô, no escuro dos terrenos baldios, nas praças vazias, sem que aqueles tidos como socialmente “normais” tomassem conhecimento das vivências desses indivíduos.

Com isso, cabe dizer que *Cinema Orly* e *Rato* são obras que nascem sem mediação cultural ou erudição acadêmica³, fora do *status quo* burguês, permitindo que o leitor se reconheça dentro da obra e compartilhe com o narrador as mesmas experiências.

O que seria, para a crítica tradicional, um dado menor da obra, isto é, um ponto fraco da narrativa, a referencialidade de *Cinema Orly*, pelo contrário, tornava-se a superação das formas cristalizadas de representação da homossexualidade. Capucho lançava o seu leitor numa experiência cotidiana, pouco flagrada pela literatura, sem atenção alguma a pressupostos anteriores se não do desejo e de suas (in)consequências. (LUGARINHO, 2008, p. 17)

3. Aqui cabe fazer um adendo: apesar de Luís Capucho ter feito Letras e, posteriormente, ter feito especialização em Leitura e Produção de Texto na Universidade Federal Fluminense, o que queremos dizer quando afirmamos que *Cinema Orly* e *Rato* nascem sem mediação cultural e erudição acadêmica é porque, apesar de Capucho ter formação acadêmica, literariamente e socialmente ele não fazia parte da efervescência cultural literária da época, além dos seus textos trazerem uma escrita e uma narrativa que se coloca fora do *status quo* burguês.

Sua obra, inclusive, trabalha em cima do registro do cotidiano, que é outro dado que coloca o escritor em confronto com o que o cânone institui como “boa literatura”. Em seu trabalho, esse cotidiano fica marcado pela referencialidade que pode aproximar, à primeira vista, a obra de Capucho da autobiografia.

Ao mesmo tempo que as obras de Luís Capucho se valem de um tipo de texto que o cânone trata como menor, elas têm aspectos que o próprio cânone defende como uma obra de qualidade: originalidade e inovação. Capucho, de acordo com Mário César Lugarinho, traz para sua escrita personagens que não haviam sido representados, até então, na literatura brasileira. Quando o teórico faz essa afirmação, refere-se a personagens homossexuais (de uma determinada camada social) que não haviam tido espaço nos textos nacionais de forma digna e subjetiva.

Por este motivo, localizamos, indubitavelmente, o tardio aparecimento de uma Literatura Gay na Literatura Brasileira, na pequena obra do autor fluminense Luís Capucho. Cinema Orly, com uma única edição restrita a mil exemplares, foi destas obras que circularam de mão em mão, de boca a boca, entre os membros de um grupo social específico, mesmo que restrito localmente, mas que mantinha fortes laços de solidariedade com grupos oriundos de outros locais do País e que garantiram sua circulação para além do Estado do Rio de Janeiro. O fato de ter conseguido romper as barreiras das editoras alternativas e ter conseguido que o seu segundo livro fosse publicado por uma prestigiada editora, no caso, a Rocco, do Rio de Janeiro, demonstra a maturidade de seu trabalho. Ao mesmo tempo em que são observados os primeiros passos para a formação expressiva de uma nova série literária, já inaugurada no espaço poético, e que ganha consistência ao problematizar a falsa questão da marginalidade da produção literária em confronto com a literatura nacional. (LUGARINHO, 2008, p. 23-24)

Dessa forma, diante do que apresentamos quanto ao cânone brasileiro – bem como o cânone ocidental –, acreditamos que fica mais do que claro que o argumento de seleção canônico é passível de questionamentos, principalmente quando utilizamos na análise obras ainda excluídas por ele, mas que carregam características que ele próprio diz serem necessárias para a inclusão em seu arsenal de livros. Fica evidente, então, que o critério principal não é qualidade, mas, principalmente, a adequação a uma ideologia que propaga o reforço de suas estruturas e da relação de poder dentro da literatura. Luís

Capucho nos serve aqui como um ótimo exemplo para mostrar as inconsistências do cânone, já que obras como a dele ainda não conseguem vislumbrar a possibilidade de rompimento de suas estruturas a ponto de adentrá-lo. Sendo assim, nos cabe a problematização dessas estruturas e o direcionamento para outras possibilidades. Mário César Lugarinho coloca Luís Capucho dentro do espectro da “Literatura Gay”, não como forma de reproduzir os preceitos canonizantes, nem como forma de marginalização literária, mas como “mais um segmento, mais uma possibilidade, mais um elemento de problematização àqueles que desejam um cânone inevitável e cristalizado em suas opções de classe, etnia, origem local, sexo e/ou gênero” (LUGARINHO, 2008, p. 24).

Referências

- BARCELLOS, José Carlos. *Literatura e homoerotismo em questão*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.
- CAPUCHO, Luís. *Cinema Orly*. Rio de Janeiro: Interlúdio, 1999.
- CAPUCHO, Luís. *Rato*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o Vício: estudos sobre o homoerotismo*. 3.ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.
- COSTA, Horácio. *Do afloramento da palavra homoerótica na poesia moderna: Portugal, México, Brasil (correspondência Manuel Bandeira/Mário de Andrade em foco)*. Portugal: Forma Breve nº. 7, 2013. Disponível em: <<https://proa.ua.pt/index.php/formabreve/issue/view/396>>.
- COSTA, Horácio. O Cânone Impermeável: Homoerotismo nas Poesias Brasileira, Portuguesa e Mexicana. In: COSTA, Horácio (Org.). *Retratos do Brasil homossexual: Fronteiras, subjetividades e desejos*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2010.
- INÁCIO, Emerson da Cruz. Homossexualidade, homoerotismo e homosociabilidade: em torno de três conceitos e um exemplo. In: SANTOS, Rick; GARCIA, Wilton (Orgs.). *A escrita de Adé: perspectivas teóricas dos estudos gats e lésbic@s no Brasil*. São Paulo: Xamã, 2002. P. 51-72.

- KOTHE, Flavio R. *O cânone imperial*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.
- LUGARINHO, M. C. “Nasce a Literatura Gay no Brasil”. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da (org.). *Aspectos da literatura gay*. 1ª ed. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2008, p. 09-24.
- REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís (org). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 65 - 92.
- ROCHA, Sandro Aragão. *Homoerotismo e Cânone Literário*: a subjetivação homoerótica na obra de Luís Capucho. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2020.
- SILVA, Antonio de Pádua Dias. *A história da literatura brasileira e a literatura gay*: aspectos estéticos e políticos. Alagoas: Leitura Maceió, n. 49, p. 83-108, jan/jun 2012.

Reflexões sobre a natureza brasileira: o *Nature Essay* na composição de Rosana Paulino

Scheyla Joanne Horst (Unicentro)¹

Introdução

Partindo de uma abordagem ecocrítica, este estudo analisa a série apresentada como conteúdo de abertura da edição 19 da Revista ZUM (2020), com o título *Natureza Brasileira*. A reflexão parte da produção composta pela artista visual Rosana Paulino, inserida na publicação, e versa a respeito das características do chamado Ensaio da Natureza, advindo da tradição anglo-americana, identificando elementos relacionados na série escolhida para interpretação. O diálogo é estabelecido a partir de autores como Schröder (2019), sobre *Nature Essay*, com outros pesquisadores relacionados às artes visuais e às temáticas que são identificadas nas peças.

Em qual medida as imagens produzidas no decorrer das décadas sobre corpos de pessoas negras e indígenas, somados a retratos da fauna e flora brasileiras, influenciam o modo como se trata do racismo e do desmatamento, por exemplo, nos dias de hoje? Qual é o impacto de uma abordagem artística que ressignifica cenas aparentemente desconectadas na história em uma nova produção? Tais questões são de difícil resposta e parecem adequadas a atuarem como protagonistas de um ensaio.

No ponto de vista de Adorno (2003, p. 35), “o ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada”. Então, produz “ensaisticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona e apalpa, quem o prova e o submete à reflexão”. Já Arciniegas (1979) pondera que o gênero ensaio na América se configura como uma reflexão fundamental diante dos problemas que cada época impõe, questões que são muito desafiadoras, em especial, neste continente. Bense (2004), por sua vez, aponta que o ensaio é a forma crítica do pensamento. Aquilo que é apresentado ao público não é a palavra final a respeito de determinado tema,

1. Jornalista, especialista em Jornalismo Literário e Mestre em Letras. Integrante do GEco (Grupo de Estudos Ecocríticos).

pois o ensaio causa um efeito caleidoscópico. Transpondo essas possibilidades do gênero literário ensaio para as artes visuais, encontra-se o mesmo potencial de um ensaio visual alternar entre o estético e o político, em uma relação imbricada entre forma e conteúdo.

A produção artística escolhida para análise realiza uma referência à polissemia do termo *natureza*, se referindo tanto ao meio ambiente quanto ao conjunto de características de caráter e temperamento dos seres humanos. Essa é a discussão principal que move o ensaio visual e tem a confirmação no texto editorial da revista em que foi publicado, que afirma que “investigar o passado é dar futuro ao presente”. A revista ZUM é editada no âmbito do Instituto Moreira Salles, com periodicidade semestral. Conforme o site oficial da organização, o interesse na área fotográfica vem da sua importância tanto para a memória do país quanto por sua integração com as artes visuais (BURGI, 2017). A publicação de interesse aqui, número 19, foi lançada em dezembro de 2020.

Rosana Paulino, a autora da série *Natureza Brasileira*, é artista visual e tem obras no acervo do MAM-SP (Museu de Arte Moderna de São Paulo), Universidade do Novo México e Museu Afro-Brasil. Dentre as suas exposições, estão: *Rosana Paulino – A costura da memória* (2018), na Pinacoteca de São Paulo, e *Histórias Afro Atlânticas* (2018), no Masp (Museu de Arte de São Paulo) e no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo. Mulher e negra, ela nasceu em 1967, na periferia de São Paulo. É doutora em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo e especialista em Gravura pelo *London Print Studio*, de Londres. Tem bacharelado em Gravura pela ECA/USP (Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo). Atua, também, como professora e pesquisadora.

Visualidades em composição

Entre outras definições, um ensaio visual consiste em um conjunto de peças que conta uma história. No entanto, as partes também podem ser lidas separadamente. O esforço por uni-las em uma narrativa mostra uma perspectiva da autora e, no caso da série analisada aqui, inscreve a produção em um viés ecocrítico, com intuito de realizar uma crítica profunda da sociedade brasileira por meio de aspectos vinculados à natureza. Para tal, são utilizadas fotografias de

outros autores, ilustrações, recortes e textos. Uma verdadeira curadoria e bricolagem desenvolvida a partir de pesquisa em arquivos do Brasil. Para entender as problemáticas evidenciadas no ensaio *Natureza Brasileira* é importante, então, lançar um olhar à trajetória artística de Rosana Paulino.

Entre seus trabalhos, nos últimos anos, ela aborda principalmente dois ramos de investigação: o racismo científico, que retirou subjetividades de corpos negros, e a questão da natureza, sobretudo em retratos que indicam um país tropical registrado para ser vendido no exterior. “Como artista, vem se destacando por sua produção ligada a questões sociais, étnicas e de gênero. Seus trabalhos têm como foco principal a posição da mulher negra na sociedade brasileira” (ROSANA, 2018). Há, ainda, um entrelaçamento com temas da Biologia:

O interesse pela imagem fotográfica soma-se ao fascínio pela biologia, área que cogitou como profissão. Esse deslumbramento é visível em grande parte de sua obra, como nas muitas séries de desenhos em que seu conhecimento de anatomia humana e animal se materializa em seres híbridos. (FELINTO, 2020, p. 76)

Rosana Paulino trabalha por meio de apropriação de formas já existentes. Ela cocria, investiga, recorta, copia, desenha, pinta e cola, criando novas narrativas – uma tendência contemporânea das artes visuais (IWASSO, 2010). A escolha das fotografias selecionadas é bastante pontual, com interesse de trazer à tona cenas desconhecidas por muitos brasileiros.

No ensaio aqui analisado ela utiliza, principalmente, ilustrações da flora nacional e cartões-postais produzidos no fim do século 19 e início do século 20; retratos de corpos nus integrantes de estudos do chamado racismo científico; fotografias da contemporaneidade e recortes. Tudo o que é inserido tem um significado ou um símbolo. Há, então, intencionalidades, as quais serão discutidas a seguir.

Aspectos da natureza brasileira

Propõe-se, aqui, a elaboração de interpretações a respeito das temáticas abordadas no ensaio visual, não necessariamente detalhando todas as figuras, mas contemplando os tópicos que se destacam e na ordem em que aparecem na publicação. Vale trazer a peça de abertura

do ensaio a partir de uma pergunta: o que leva uma nação a entregar suas riquezas e a aceitar a morte do outro? A artista pretende fazer um Raio-X dessa natureza, metáfora para uma observação profunda, que perscruta possíveis doenças e auxilia em um diagnóstico mais preciso, motivo pelo qual inicia o ensaio com uma figura em que estão componentes que são associados à ideia de paraíso tropical. Há uma imagem de Raio-X de uma ave na parte de trás da peça. Na área inferior, tucanos, que são típicos da América do Sul, mas estão inseridos em preto e branco, enquanto arara e papagaio mostram suas cores intensas na área superior. Interessante perceber a simbologia últimas dessas aves, associadas à repetição da fala de outros. Ou seja, é como se o Brasil repetisse sem reflexão discursos estrangeiros sobre si e sua natureza.

Em outra figura estão bananas, que têm o nome científico *musas paradisiacas*. Simbolicamente, a fruta é também associada a governos latino-americanos que enfrentaram gestões de ditadores ou militares que atendiam a interesses de grandes empresas multinacionais, por meio da expressão pejorativa República das Bananas. Nesta peça, um cacho repleto de bananas está localizado no fundo, e em seu caule há a silhueta de um pássaro na cor branca. Existe, também, a silhueta de um corpo sem identidade na parte da frente.

De tal modo, pode-se ler como uma crítica contundente à escravidão de pessoas sequestradas do continente africano e trazidas ao Brasil. As bananas parecem sangrar, pois têm marcas na cor vermelha, sendo que uma delas está descascada – se rompendo. Há um contraste entre as tonalidades das silhuetas: a ave é branca, cor relacionada à paz e à pureza. O ser humano está inserido na cor preta, cor que geralmente se associa ao luto, ao isolamento ou ao medo. Metaforicamente, se constata essa travessia entre os dois continentes, de um fruto/passado compartilhado e dos sentimentos relacionados. Em evidência, feridas ainda abertas.

Dando sequência, outra figura da série introduz questões de gênero. De início, a palavra brasileira é redigida com a letra Z no lugar da letra S, como é *Brazil* em inglês, e a tipografia tem a cor vermelha, sempre associada a sangue e violência neste trabalho. Na imagem localizada na área superior há uma mulher negra posando para a câmera em uma cena de cartão-postal com um chapéu na mão. É como se ela fosse um produto ou um modo de vida à venda, o que se evidencia nos títulos de produções semelhantes a essa, como, por

exemplo, “Crioula brasileira”, usado para classificar uma retratada do exótico Brasil em um souvenir fotográfico. Entende-se que “coleccionar tipos humanos em cartões dava continuidade à coisificação a que a imagem do negro, do índio ou do selvagem já era submetida, quer por viajantes, quer por cientistas” (NEGRO, 2020).

Pesquisas realizadas em arquivos, nos dias de hoje, como, por exemplo, no acervo do fotógrafo Marc Ferrez (1843-1923), refletem sobre a identidade das pessoas retratadas durante o Império e começo da República. Quem eram? Onde viviam? Em quais condições? Percebe-se esmero na pré-produção, com montagem de cena, uso de acessórios, como o turbante e o chapéu. Negreiros (2021) traz importante reflexão:

O ato de registrar pessoas negras em estúdios fotográficos em diversos contextos, representando de maneira estereotipada os seus ofícios cotidianos, não só cristalizava a imagem de uma terra escravista, porém cordial, como também “vendia”, por meio das narrativas visuais produzidas, o imaginário de um paraíso tropical, retirando a ideia de humanidade e subjetividade das pessoas ali retratadas. (NEGREIROS, 2021)

Ainda na figura citada, há a fotografia de outra mulher negra que aparece não usando, mas carregando mais chapéus do que consegue, provavelmente uma vendedora ambulante contemporânea, desprovida de direitos trabalhistas, andando sob o sol em uma praia. Destaca-se que esta imagem está com efeito negativo, ou seja, com inversão do preto e branco. Pensando em um filme fotográfico, é como se fosse algo ainda a ser revelado.

Importante destacar que em *Natureza Brasileira* há, também, temas conectados à ideia de Antropoceno, evidenciando o papel do humano em um contexto de grande aceleração de índices negativos em que o homem aparece como protagonista de destruição, desperdício e poluição. Para Sólon (2019, p. 145):

No Antropocentrismo, os seres humanos se veem como superiores a todos os demais seres e elementos que compõem a Terra, como os únicos que possuem consciência, valores e moral. A humanidade e a natureza são categorias separadas, e a segunda existe em função da sobrevivência e progresso da primeira.

Há, na série, uma figura que é prova dessa preocupação de Rosana Paulino a respeito dos impactos gerados pela ação humana, trazendo à tona uma criação em que há lama de dejetos descendo pela mata rumo a um rio, onde um jacaré, animal que é símbolo de força e de fecundidade, está morto. Vale lembrar que para povos astecas, por exemplo, o mundo nasceu de um jacaré que habitava o mar das águas primordiais.

Em 2015 e em 2019, para citar casos recentes e de ampla repercussão, o Brasil passou por dois grandes desastres em barragens de mineração, no Estado de Minas Gerais. Brumadinho e Mariana foram municípios que sofreram grandes consequências humanas e ecológicas, bem como seus entornos. “O desastre de Mariana comprometeu o abastecimento de água, a pesca, a agricultura e práticas de lazer de cidades e comunidades situadas ao longo de 650 km do rio Doce” (FREITAS *et. al*, 2019). Krenak conta que seu povo indígena chama o rio Doce de Watu, considerado na cultura um avô da comunidade, ou seja, uma pessoa, e não um recurso a ser explorado:

O Watu, esse rio que sustentou a nossa vida às margens do rio Doce, entre Minas Gerais e o Espírito Santo, numa extensão de seiscentos quilômetros, está todo coberto por um material tóxico que desceu de uma barragem de contenção de resíduos, o que nos deixou órfãos e acompanhando o rio em coma. (KRENAK, 2019, l. 191)

A figura composta por Rosana Paulino, dessa maneira, evidencia mais um capítulo violento da história nacional, em que grandes corporações causam impactos negativos, matando humanos, fauna e flora, mas continuam em operação. Há, então, na sequência proposta pela artista, um avanço do passado ao presente, trazendo questões que permeiam a história de progresso e exploração do Brasil e são, ainda, violências contemporâneas.

Tais reflexões levam a mais perguntas: a quem pertence a história? Quem tem o poder de classificar? Logo vem à tona o homem branco europeu integrante da elite econômica, outra crítica que integra o ensaio visual. Pondere-se: entre 1940 e 1955, a Secretaria de Agricultura do Estado de São Paulo publicou uma série de livros intitulada *Flora Brasílica*, que teve organização de Frederico Carlos Hoehne. A ideia era dar continuidade ao projeto *Flora Brasiliensis*, que foi desenvolvido entre 1840 e 1906 por naturalistas da Alemanha e da Áustria com objetivo de catalogar a natureza brasileira por meio de expedições.

Diante desse quadro, uma nova figura introduz orquídea ilustrada em um desses catálogos. Rosana Paulino pintou com lápis mais uma vez na cor vermelha as flores, de modo superficial. E acrescentou à cena duas pistolas, que tiveram um reforço com lápis na cor preta. A peça da série reforça a crítica da artista a um Brasil como armazém onde flora e fauna existem para serem explorados, ou tomados a força. A cor vermelha inevitavelmente remete ao sangue derramado por tantos indígenas. Na peça, há uma contradição entre beleza e violência. Para Felinto, o interesse profundo pela natureza brasileira reforçava o papel de “um estranho paraíso nos trópicos” ocupado pelo país:

As composições [de Rosana Paulino] dialogam criticamente com o Brasil do século 19, país que, aos olhos da Europa, era um estranho paraíso nos trópicos a ser decifrado a partir de exaustivas especulações mirabolantes sobre suas gentes, sua vegetação, seus animais e sua natureza – vistos como possíveis obstáculos para a efetivação da civilização que se sonhava estabelecer. (FELINTO, 2020, p. 76)

Ainda a respeito desta figura, vale destacar que o Governo Federal, no Brasil de 2021, contexto da publicação da série *Natureza Brasileira*, tem atuado em prol da flexibilização da legislação que dá acesso às armas de fogo. Ao mesmo tempo, investe esforços em desestruturar órgãos de defesa do meio ambiente. Evidencia-se, também, um contexto de perigo a milhares de espécies de orquídeas, seja por coleta indiscriminada, comércio ilegal ou supressão de habitats.

Rosana Paulino (FESTIVAL, 2020) já comentou publicamente várias de suas inquietações presentes nas figuras aqui apresentadas. Segundo ela, no Brasil, o olhar predatório é lançado a alguns corpos e também aos não-humanos. O que é classificado como natureza geralmente é tratado como primitivo e deve ser, então, destruído para que o desenvolvimento possa ser alcançado. No ponto de vista da artista, corpos de negros e de indígenas, em virtude de uma construção simbólica, política e social preconceituosa no decorrer da história, são tratados como selvagens e, tal como fauna e flora, também devem ser domesticados. Colocados em caixas.

Dando continuidade à observação da série, há uma figura que possui uma força visual que praticamente dispensa palavras. Nela, há ilustração de animais pendurados, como produtos, sendo que se percebe uma estética de azulejo português, que remete à colonização.

Também se identifica uma fotografia de um homem negro nu de perfil e, logo abaixo, uma imagem em negativo de um homem negro carregando uma variedade de itens, quase agindo como um cabide-humano. São retirados os valores humanos das duas pessoas – homens e animais são tratados como objetos. Na imagem de baixo, o excesso de contraste não permite ver o rosto, e o corpo mais uma vez parece somente uma silhueta, embora a pessoa esteja olhando em direção à câmera.

O chamado pai da taxonomia moderna, Carlos Lineu (1707-1778), foi o criador da classificação científica. Ele dividiu os seres humanos em raças, dentre elas a *africanus*. A elas foram associadas características morais e intelectuais, além das físicas. Assim, não demorou para haver uma hierarquização. Tais estudos originaram outras pesquisas, à época, em que, por exemplo, uma mulher negra passou a ser considerada “selvagem e não civilizada; mais próxima à natureza do que à cultura; não era contemporânea (do presente), mas sim primitiva (do passado); não poderia ser sujeito, apenas objeto da ciência” (FELDHUES, 2020).

Feldhues (2020) relaciona o avanço do racismo científico com o surgimento do daguerreótipo, que se tornou um invento público em 1839 e antecedeu a câmera fotográfica. O objetivo dos naturalistas era “a determinação exata das características das raças humanas e sua variabilidade, o que poderia ser alcançado mediante a criação de um museu que inventariasse todos os tipos existentes” (FELDHUES, 2020). Assim, uma série de imagens anatômicas de “raças humanas” foram produzidas, pois eram mais fidedignas do que desenhos e substituíam a observação direta de antropólogos. “Coube ao Daguerreótipo o mesmo papel atribuído ao Desenho na Anatomia Comparada de Cuvier: sua instrumentalização na construção da ficção científica da racialidade a serviço da dominação capitalista/colonial” (FELDHUES, 2020).

Rosana Paulino também utiliza fotografias produzidas pelo zoólogo suíço Louis Agassiz (1807-1873), que realizou expedições ao Brasil e era adepto da teoria da degeneração das raças. Para a artista visual, tais imagens evidenciam que a ciência está longe de ser neutra e serviu para dominar corpos, sendo que resquícios de tais ideias permanecem até os dias de hoje na cultura brasileira.

O *Nature Essay* com foco na reflexão

A fragmentação existente no gênero literário ensaio é também encontrada nos ensaios visuais, que dividem “assuntos em várias pequenas porções”² (SCHRÖDER, 2019, p. 34, tradução nossa). Na abordagem de Wampole (2013), um dos pontos mais interessantes do ensaio está no que ocorre quando ele “não pode ser contido em suas fronteiras genéricas”, transbordando para outros formatos, como por exemplo, em um ensaio visual.

Afinal, construir imagens consiste em recortar uma possibilidade, dentre outras, a partir de referências intencionalmente selecionadas para gerar uma narrativa do conjunto. Com base na pesquisa de Schröder, a partir do auxílio de múltiplas vozes (ou imagens) o *Nature Essay* se compõe por três níveis: descrição, introspecção e reflexão. A etapa de reflexão se apresenta através de associações de raciocínios (percebidas também nas colagens) e de contemplação, as quais possibilitam um melhor entendimento do mundo ao redor. Destaca-se na série *Natureza Brasileira* a reflexão acerca de questões sociais, históricas e políticas brasileiras.

Assim como acontece com as materialidades desenvolvidas por intermédio da fotografia ou da ilustração, as produções consideradas *Nature Essays* “negociam a relação entre natureza e cultura em nível simbólico”³ (SCHRÖDER, 2019, p. 32, tradução nossa). Conceitos ecológicos que podem ser abstratos passam a ser observados em imagens concretas. Por meio de um poder interdiscursivo, obras com essa proposta conseguem engajar e sensibilizar o público em direção às causas apresentadas. Ou ao menos, como propõe Rosana Paulino, causar desconforto e tirar a audiência da anestesia da rotina, o que já é muito.

Nesse contexto, o *Nature Essay* imprime um aspecto universal ao que começou sendo uma experiência individual, evocando subjetividades. Ou seja, “transcende o nível do pessoal” e atravessa fronteiras entre discursos separados⁴ (SCHRÖDER, 2019, p. 37, tra-

2. “breaking subject areas down into various smaller portions” (SCHRÖDER, 2019, p. 34).|
3. “negotiate the relationship between nature and culture on a symbolic level” (SCHRÖDER, 2019, p. 32).
4. “transcends the level of personal experience” (SCHRÖDER, 2019, p. 37).

dução nossa), recorrendo a diferentes temáticas para elaborar suas composições. Tal ideia é evidente na série. Rosana Paulino é brasileira e negra, tendo uma pesquisa de longa data em temáticas transversais, mas que consegue ultrapassar o pessoal e tocar a ferida existente no país.

O que Rosana Paulino faz é, então, uma escrita da natureza com imagens, pois a possibilidade desse tipo de produção possui capilaridade, indo do pessoal ao científico e do filosófico ao político (SCHRÖDER, 2019), elementos perceptíveis nas figuras aqui apresentadas. O posicionamento de crítica política é evidente, com uma provocação visual a respeito do povo brasileiro, de suas características e dos fatos inegáveis que mostram a violência como protagonista desde o início da colonização – apesar das tentativas de vender uma imagem cordial e pacífica.

Dentre as características do *Nature Essay* apontadas por Schröder (2019) e encontradas na série estão: intenso diálogo com a natureza, memória que conecta reflexões com narrativa autobiográfica, uso de recursos poéticos e simbólicos. Além disso, a produção almeja tornar conhecimentos acessíveis a partir de técnicas. Há, de tal modo, um “padrão ensaístico de pensamento”:

Os padrões ensaísticos de pensamento permitem ao pensador ver algo de dentro, sem buscar compreendê-lo totalmente, permitindo-lhe ser livre para permanecer na provisoriedade dialética. O princípio aberto do ensaio, além de seu final real na página, está fundamentado em sua tendência de combinar todos os tipos de materiais⁵. (SCHRÖDER, 2019, p. 34, tradução nossa)

Em *Natureza Brasileira* são empregados materiais científicos e outras referências que envolvem o público em assuntos ecológicos complexos, com foco na memória.

5. “Essayistic patterns of thought allow the thinker to see something from inside, without seeking to understand it totally, enabling him or her to be free to remain in dialectical provisionality. The essay’s principal open-endedness beyond its actual end on the page is grounded in its tendency to combine all types of material” (SCHRÖDER, 2019, p. 34).

Um olhar do passado ao futuro

Chegando às considerações possíveis diante do confronto gerado pela série, constata-se que, a partir de uma perspectiva fragmentada (ADORNO, 2003), reflexiva (SCHRÖDER, 2019) e caleidoscópica (BENSE, 2004), Rosana Paulino constrói um ensaio que tematiza a natureza. Após a contextualização de artista e série, peças foram apresentadas neste estudo. Ao fim, traça-se uma relação com o *Nature Essay*, tendo em vista a abordagem ecocrítica utilizada em um processo artístico que investiga o passado com intuito de que a memória possa construir um porvir que não seja mera repetição.

De acordo com a própria artista (FESTIVAL, 2020), embora as imagens que seleciona sejam impactantes, até mesmo quando isoladas das composições criadas por ela, é necessário que todos conheçam essa história violenta para se tornar possível esperança no futuro. O vermelho-sangue é uma cor bastante usada. Há um resgate de fotografias que a sociedade gostaria de esquecer, aquelas que subtraíram a humanidade de homens e mulheres negros e indígenas, mas que fazem parte da história, revelando nas entrelinhas modos de ver o outro, principalmente por parte da elite.

Algumas peças da série não foram interpretadas aqui, mas retomam elementos já apresentados que reforçam os assuntos discutidos: fauna, flora, armas de fogo, fotografias manipuladas que não identificam os retratados, chapas de Raios-X de animais, azulejos em estilo português com rachaduras e tipografias acompanhadas de geometrias.

Diante de todas as ponderações, não é de se estranhar que a última figura do ensaio visual tenha como protagonista um caranguejo. Talvez uma metáfora para o Brasil e sua relação com a natureza? Isso porque trata-se de um animal que se movimenta rapidamente para trás ou para o lado. Quando anda para frente, ele é lento.

Referências

- ADORNO, Theodor L. W. O ensaio como forma. In: ADORNO, Theodor L. W. *Notas de literatura I*. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.
- ARCINIEGAS, German. *Nuestra America es un ensayo*. UNAM: México,

1979. Disponível em: <<http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/2997>>. Acesso em 15 de março de 2021.
- BENSE, Max. *Sobre el ensayo y su prosa*. Tradução de Martha Piña Zentella. México: CCyDEL, 2004.
- BURGI, Sergio. *A fotografia no IMS*. 2017. Disponível em: <https://ims.com.br/2017/07/25/a-fotografia-no-ims/>. Acesso em 31 de março de 2021.
- FESTIVAL *Zum 2020* – A quem pertence a história?, com Rosana Paulino. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/AhtBvTlrdF8>. Acesso em 26 de abril de 2021.
- FELDHUES, Marina. Daguerreótipo, desenho e racismo científico. *Base de Dados de Livros de Fotografia*. 2020. Disponível em: <<https://livrosdefotografia.org/artigos/@id/12703>>. Acesso em 20 de maio de 2021.
- FELINTO, Renata. Violenta geometria. In: IMS. Instituto Moreira Salles. *Revista ZUM #19*. Dezembro 2020. P. 68-79.
- FREITAS, Carlos Machado de et al. *Desastres em barragens de mineração: lições do passado para reduzir riscos atuais e futuros*. Epidemiol. Serv. Saúde, Brasília, v. 28, n. 1, mar. 2019. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.5123/s1679-49742019000100020>>. Acesso em 7 junho de 2021.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. Versão Kindle.
- IMS. Instituto Moreira Salles. *Revista ZUM #19*. Dezembro 2020.
- IWASSO, Vitor Rezcallah. *Copy/paste: algumas considerações sobre a colagem na produção artística contemporânea*. ARS (São Paulo). São Paulo, v. 8, n. 15, p. 36-53. 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3cApReu>. Acesso em 31 de março de 2021.
- NEGREIROS, Hanayrá. *O enigma da “negra da Bahia”*. 2021. Revista ZUM. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/o-enigma-da-negra-da-bahia/>. Acesso em 2 de junho de 2021.
- NEGRO, Antonio Luigi. *O cartão-postal no Brasil do início do século XX: suporte para o encontro entre imagem e ação*. Hist. cienc. saúde-Manguinhos, Rio de Janeiro, v. 27, n. 3, p. 967-982, 2020. Disponível em: encurtador.com.br/pruQ6. Acesso em: 17 de maio de 2021.
- NOGUEIRA, Thyago. Editorial. In: IMS. Instituto Moreira Salles. *Revista ZUM #19*. Dezembro 2020.
- PAULINO, Rosana. *Natureza Brasileira*. In: IMS. Instituto Moreira Salles. *Revista ZUM #19*. Dezembro 2020.

- ROSANA Paulino. *Biografia*. 2018. Disponível em: <https://www.rosanapaulino.com.br/>. Acesso em 26 de abril de 2021.
- SCHRÖDER, Simone. *The nature essay: ecocritical explorations*. Boston: Brill Rodopi, 2019.
- SOLÓN, Pablo. *Direitos da Mãe Terra*. In: SOLÓN, Pablo. Alternativas sistêmicas. São Paulo: Editora Elefante, 2019.
- WAMPOLE, Christy. *A ensaificação de tudo*. Tradução de Paulo Roberto Pires. 2013. Revista Serrote. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2013/06/a-ensaificacao-de-tudo-por-christy-wampole/>. Acesso em 29 de maio de 2021.

A literatura entrega o que promete?

A “escrita não criativa” entre o que diz e o que faz

Sergio Marcone da Silva Santos (UFPR)¹

Neste trabalho, queremos discutir possíveis lacunas entre a ideia de “popularização” (portanto, comparar o que se diz...) e os modos de articulação da “escrita não criativa” (ENC) no sistema literário (... com o que se faz).

Para tanto, precisamos considerar temas que perpassam a teoria literária, como a institucionalização de conceitos, e sua inscrição em modos historicizados de interpretação e legitimação da literatura. Nosso objetivo é levantar questões sobre a validade do caráter experimental do “não criativo”, que se pretende “popular” e de fácil acesso por todos, frente a trânsitos em nichos específicos, como o acadêmico; e o quanto o sistema literário confirma ou exerce força sobre a forma como a ENC se apresenta e as suas pretensões.

Para refletirmos a respeito da questão, é importante expor as bases sobre as quais este trabalho se apoia. Para falarmos de “sistemas”, tal como pensado por Niklas Luhmann (2005), é preciso tratar, ao menos, de três características básicas: comunicação, autorreferência e autopoiesis. Para o sociólogo alemão, “sistema social” equivale a sistemas comunicativos fechados e autorreferentes. Tudo que é social é identificado como comunicação e constitui-se em autopoiesis, termo utilizado para designar não só a clausura do sistema, mas o fluxo de interações que se dá em comunicação contínua em seu interior com as partes conversando o tempo todo entre si. Sistema social, portanto, é comunicação, e a dinâmica dessa comunicação consiste numa operação mais precisa que a própria ação dos indivíduos: a comunicação não cessa quando nascemos ou morremos, ela perpassa a existência de todos nós (RODRIGUES; NEVES, 2017, n.p.). Para Luhmann, “apenas a comunicação pode se comunicar”, o que significa dizer que só há comunicação entre sistemas e não entre mentes, uma vez que essas constituem outro sistema fechado. Uma mente, por ser autopoietica e autorreferente, não acessa outra, motivo pelo

1. Graduado em Letras Vernáculas pela UEFS; Mestre em Literatura e Cultura pela UFBA; Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras pela UFPR. Pesquisa feita com auxílio provisório da CAPES.

qual não seria possível, através da consciência, pensarmos em sistema social como fenômeno de consenso.

Assim como uma célula viva, o sistema se reproduz utilizando seus próprios elementos com base em suas próprias operações. Sendo assim, a ação, por ser dependente do sistema da comunicação, não seria diretamente um fato mental (CHAGAS, 2018, p. 270). A ideia que difere Luhmann dos demais teóricos que se debruçaram sobre o tema do social, é que é possível pensarmos em uma “sociedade sem seres humanos”. Ele diz (2007, p. 693-694): “Diferentemente do que muitas vezes se supõe, o funcionamento das relações sociais (para nós: a autopoiesis da sociedade) não depende da ‘intersubjetividade’ nem do consenso”. Se somos psiquicamente distintos, não haveria chance de intercâmbio entre nós.

Por ser fechado, o sistema se auto organiza em operações comunicativas próprias e recursivas (*i.e.*, as operações se repetiriam infinitas vezes, em *loop*), o que lhe permite construir estruturas dentro de seus próprios limites, estruturas essas que poderão ser reutilizadas, modificadas ou mesmo esquecidas. Nas palavras de Luhmann (2005, p. 309), “os sistemas autopoieticos produzem por si mesmos suas próprias estruturas e com elas especificam suas próprias operações: sua determinação é dada pelas estruturas”. Tomando a biologia de Maturana e Varela como exemplo de sistema que opera em clausura operacional, o fato de um animal ou vegetal vivo, como a célula de que falamos acima, se desenvolver alimentando-se, respirando, e transformando-se com o tempo sem a utilização de outro organismo vivo (RODRIGUES; NEVES, 2017, n.p.), não significa ausência de diálogo com o entorno. O entorno é o que distingue o sistema como unidade; o limite necessário que o discerne; que o permite adquirir identidade frente à diversidade, ao passo que faz com que o sistema responda às provocações produzidas pelo atrito de ambos.

“Sistema das artes”, por sua vez, corresponde à passagem, na era moderna, da condição funcional da arte para a percepção de objetos que não mais se reportam diretamente ao real; cuja “falta de utilidade externa” fez com que o fim fosse encontrado em si mesmos. A partir do “moderno sistema da arte” instaurado no século XVIII, operou-se o divórcio entre o conjunto de normas que regeram as artes até ali e o que se estabeleceu até os dias de hoje. As obras, antes atreladas a uma função, como a exaltação de reinados ou da fé, com a era moderna, passaram a obedecer códigos estabelecidos no interior do

próprio sistema das artes, voltando-se a questionamentos baseados em sim/não – como de adaptação ou não, ou de pertencimento ou não a esses códigos –, relacionando-as com o que é produzido nele mesmo. Nesses termos, obras de artistas como Pablo Picasso ou Jackson Pollock, *e.g.*, distanciam suas formas de um “utilitarismo externo” em favor da percepção: “ativada continuamente, a percepção produz matérias que não teriam como ser comunicadas ‘em si’ – ao serem organizadas pela linguagem, elas se tornam algo diferente da sua manifestação original” (CHAGAS, 2018, p. 270). Como a ação é dependente daquilo que lhe é comunicada socialmente (conceitos, expectativas, pressupostos, enunciados, atribuições, determinações etc.) (idem), os objetos de arte acabam por adquirir, através da comunicação redundante que circula por entre o sistema das artes, uma ordem própria, autônoma. Dessa forma, a comunicação tenderia a estabilizar os “códigos que regem a institucionalização da arte”, uma vez que sua “circulação pressupõe um círculo já formado de aceitação, [cuja] efetividade coincidirá com a sua reiteração” (CHAGAS, 2018, p. 281). O fenômeno, silencioso e de pouca ou nenhuma aparência – qual as partes de um motor de que só percebemos a potência, mas não a programação de toda a engrenagem destinada a esse fim –, levaria a confirmar “padrões judicativos que fazem a mediação entre a experiência da arte e a comunicação sobre ela” (CHAGAS, 2018, p. 281). Aqui, supomos uma chave de investigação para a nossa suspeita: é possível que a repetição de padrões do sistema literário exerça força para confirmar pressupostos não confiáveis ou que tendam a não se concretizar, ou, ainda, se descritas as partes, apresentem incongruências. Em outras palavras, é possível que o sistema literário, em vez de questionar as premissas e promessas feitas por Kenneth Goldsmith, as tomem por corretas *prima facie* a partir de repetições de códigos; investigar esses processos nos interessa.

A noção de ENC, criada pelo poeta e professor da Universidade da Pensilvânia, Kenneth Goldsmith (2015), prevê a cópia de materiais já existentes, apostando que o procedimento seja de tanto ou maior importância que o produto final. Baseado no movimento dadaísta e na arte conceptual, Goldsmith tanto se responsabilizou por *normalizar* a ENC, quando escreveu *Uncreative writing*, em 2007, quanto em produzir obras exercendo o papel de autor “não criativo”. A prática de apropriação, que consiste em *copiar* materiais alheios e assentar em uma nova plataforma, remonta a movimentos vanguardistas do

início do século XX, período no qual dadaístas, surrealistas e cubistas, como Marcel Duchamp, Georges Braque e Pablo Picasso, utilizaram colagens na composição de suas obras. Àquela altura, transpor um objeto do cotidiano para uma sala de museu, como o fez Marcel Duchamp com os *ready-made*, reivindicava questões sobre a originalidade, o autor como gênio criador e o sistema das artes. Com o tempo, no entanto, os questionamentos foram absorvidos pelo próprio sistema das artes, e o que se pensava ruptura transformou-se em tradição.

Mas isso não significa que a prática tenha sido abandonada. Um conjunto de fenômenos ocorrido a partir da segunda metade do século XX, e que chega até os dias de hoje, faz que o copie-e-cole seja novamente utilizado como procedimento artístico, mesmo sem as pretensões de rompimentos vanguardistas. A prática se apresenta sob formas variadas, indo da *cópia ipsis litteris* a enxertos que lembram a composição musical de um DJ, em uma manipulação cuja origem, suspeitamos, estaria no aspecto colaborativo ensejado por mudanças ocorridas a partir do final da década de 1960, período que também se consolida a chamada “cibercultura”, a saber, o conjunto de práticas regidas pelos sistemas informatizados em lugar dos analógicos. Aqui, os arquivos que passaram a se proliferar na Rede (internet) sujeitam-se a reutilizações, a edições e transformações que geram os mais diversos formatos de arquivos, além de memes ou híbridos que mesclam som e imagem nas mais variadas montagens, todos utilizando a lógica da ferramenta CTRL+C/CTRL+V. Ao tomarmos o que já existe, transformando-o em outro objeto a partir do manejo e da recontextualização, nos aproximáramos das práticas de usuários e programadores da computação, como os que utilizam plataformas *open source*, tal como o *Linux*, ou daquelas que permitem o acréscimo, a alteração ou a supressão de conteúdos livremente de qualquer lugar do planeta, como a *Wikipedia*. Assim como nesses casos, autores não criativos não têm a intenção de se posicionarem na origem da criação dos objetos, mas no meio, no entre (cf. PERLOFF, 2013), tomando-os como inacabados, pois estarão sempre à disposição convidando-os a intervenções.

Tais características inserem o apropriaacionismo do século XXI em uma lógica que dialoga com as mudanças tecnológicas de nosso tempo, e é pensando nela que podemos situar obras como *E por olhar tudo, nada via*, da mexicana Margo Glantz (2021), que, ao se questionar “ao ler as notícias, como decidir o que é mais importante?”,

relaciona todas as manchetes de notícias que encontrou na internet entre julho de 2016 e janeiro de 2018; *El Aleph engordado*, do argentino Pablo Katchadjian (2009), que consiste no acréscimos de 5.600 palavras à famosa obra de Jorge Luis Borges, *El aleph*, e que lhe rendeu batalhas judiciais movidas pela viúva do bardo argentino, María Kodama; *Ensaio sobre os mestres*, do português Pedro Eiras (2017), composto de trechos de obras de diversos autores. Kenneth Goldsmith compôs, entre outras, a chamada *Trilogia de Nova Iorque*, composta de *Sports* (2008), na qual transcreve a narração de um jogo de beisebol, *Day* (2003), dedicada a uma edição inteira do jornal *The New York Times* e *Traffic* (2007), a cópia de boletins de trânsito transmitidos por uma rádio em um final de semana prolongado de Nova Iorque. No Brasil, obras como *Sessão* (2017), de Roy David Frankel, que transcreve a sessão da Câmara dos Deputados que discutiu o *impeachment* da ex-presidente Dilma Rousseff, e *Trânsito* (2016), de Kenneth Goldsmith, dublado por Marília Garcia e Leonardo Gandolfi, que copiam o procedimento de Goldsmith apropriando-se de boletins de trânsito de uma rádio de São Paulo, também utilizam o procedimento.

O próprio Goldsmith acusa *Traffic* de ser “enfadonha” e “ilegível” (PERLOFF, 2013, p. 244), pois é de seu interesse que o leitor atenha-se mais ao procedimento que à leitura. Perceber o gesto de copiar os boletins radiofônicos e o traslado para outra plataforma seria mais importante que lê-los. Com isso, seria possível dar à ENC o aspecto conceptual que faz do livro “uma plataforma de lançamento para a reflexão”, cujo intuito é atrair “um público que reflete” em vez de um “público leitor” (GOLDSMITH, 2015, p. 151). Como, salvo por força maior, nada nos impediria de ler as obras, poderíamos tomar essa e outras premissas de Goldsmith como provocação.

As provocações são típicas de produtos *avant garde*. É de sua natureza causar espanto, e de esse espanto compor a lógica das obras. Enviar um urinol para um museu, como fez Marcel Duchamp, escrever automaticamente à Breton e Tzara, caminhar de forma aleatória pelas ruas de Paris, como os situacionistas, ou mesmo trazer a primeiro plano a materialidade de poemas, como os concretistas, demonstram que cada um a seu modo e tempo utilizou a provocação como elemento central na realização de projetos.

O aspecto lúdico suscitado pelas provocações funcionaria como uma espécie de convite a que o espectador sintasse à vontade diante

da estranheza de primeiro momento, ou, num sentido mais amplo, contribuir com o intento vanguardista de aproximar arte e vida; no caso da ENC, convertendo o ordinário em poesia pelo uso da linguagem não poética.

Podemos destacar algumas provocações de que a ENC lança mão: *a priori*, a própria premissa de copiar e colar textos confrontando questões como a originalidade das obras, a cultura do autor como criador original e o terreno movediço dos direitos de propriedade, o *copyright*. Em seguida, o “não criativa” de sua escrita, em contraponho à tradição de cursos e disciplinas de “escrita criativa”, em nada se aplica ao procedimento, pois embora trate de cópias, os atos de escolha dos materiais, de assentamento em nova plataforma e questões relativas à tipografia, formato etc., deixam evidentes o papel da criatividade no processo.

Por último, e aqui reside nosso maior interesse, há o fato de que a ENC deseja “popularizar” a recepção dos textos, uma vez que o CTRL+C/CTRL+V é ato corriqueiro do cotidiano. Segundo Goldsmith, a popularização é uma forma de retirar das vanguardas a pecha elitista que lhe é comumente associada (GOLDSMITH, 2015, p. 150). Ele diz: “Estou de acordo com que muitas obras ‘difíceis’ tenham sido criadas em nome de certa popularidade, mas terminam rechaçadas pelo público [por serem] indecifráveis ou, pior, irrelevantes”, e ressalta: “mas a escrita não criativa é verdadeiramente popular” (GOLDSMITH, 2015, p. 150-151).

A diferença em relação às obras “indecifráveis” e “irrelevantes”, segundo ele, está no fato de que a ENC “torna explícitas suas intenções desde [o] início e manifesta com precisão o que é antes que leiamos [a obra]” (GOLDSMITH, 2015, p. 151). O autor não criativo, ao explicar o procedimento – dizer qual a origem da cópia, os motivos que o levou a fazê-la, como a produziu etc. –, torna-a inteligível a “quem quer que seja”, pois é “uma escrita aberta a todo o mundo”, de entendimento “bastante simples” (GOLDSMITH, 2015, p. 151).

Temos, assim, um receituário de como proceder para que a ENC possa ser apreciada por uma vasta audiência forjada pela facilidade com que os produtos se apresentam. Resumidamente, o autor copia e assenta o material em uma nova plataforma e explicita como produziu a obra; por ser gesto de fácil assimilação, o leitor torna-se um “leitor reflexivo” e, dada a facilidade da operação, a ENC passa de

elitista a popular. Pelo que indica, o que pode ter sido tomado pela academia como provocações *prima facie*² são, na verdade, promessas.

Chegamos, então, ao cerne da questão: como será possível cumpri-las se, ao menos por enquanto, a ENC possui maior circulação entre o sistema acadêmico? E por que o sistema acadêmico trata as promessas feitas por Goldsmith sem questionar as suas pretensões?

Tentemos pistas rumo às respostas, pensando um pouco sobre *Art world*, termo usado por Howard Becker para designar “a rede de pessoas cuja atividade cooperativa, organizada através de seu conhecimento conjunto dos meios convencionais de fazer coisas, produz o tipo de trabalhos artísticos que caracterizam o mundo da arte” (2008, p. 10). Ao invés de uma “sociologia da arte”, Becker propõe uma “sociologia das ocupações aplicadas ao trabalho artístico” (BECKER, 2008, p. 11), compreendendo que toda atividade artística é coletiva.

A música, o cinema, o teatro e a literatura possuem em seu corpo de produção uma gama de atores – artistas e pessoal de apoio, entre eles a crítica acadêmica –, que atuam conjuntamente para que as obras aconteçam. Esse coletivo age a partir de convenções que formam uma cooperação entre os membros. Por exemplo, para um *show* de *rock*, o operador de som usará um tipo de mixagem (para uma orquestra sinfônica, outra). Músicos e técnicos de som já sabem que a nota diapasão que afina os instrumentos é A (Lá). O iluminador de palco saberá que tons de luz usar em momentos amenos ou mais efusivos, e assim por diante. Esses característicos – *standards* – passam de um membro a outro com o mínimo de alteração para que haja economia, havendo modulação somente quando entra um novo fenômeno (*e.g.*, uma mudança técnica, como da mesa de som analógica para a digital).

Então, diz Becker: “Se todas as pessoas envolvidas fazem o que é mais provável, obterão o resultado que querem e assim aumentarão as probabilidades de que na ocasião seguinte em que surja um problema similar utilizem a mesma solução” (2008, p. 77). “Problema”, aqui, é todo ato peculiar ao mundo da arte, cuja solução é o que Becker chama “convenção”.³ Convenção é, portanto, a forma modelar (*standardizada*) de fazer coisas características de todas as artes; são formas possíveis, encontradas por artistas e pelo pessoal de apoio de fazer o mesmo em condições aceitáveis por todos (BECKER, 2008, p. 77).

2. Algo que se constata de imediato, sem revisão.

3. Termo tomado de empréstimo a David K. Lewis (Cf. BECKER, 2008, p. 77).

No entanto, Becker adverte que “quando determinada convenção pode ser dada como certa, quando quase todos os participantes fazem quase sempre as coisas dessa forma, os pressupostos da convenção podem se concretar como equipamento permanente” (2008, p. 77). Aqui, talvez, esteja uma das chaves de entendimento do que estamos perseguindo: se a crítica convencionada observar a ENC sem dissecá-la em suas promessas e cumprimentos, ela provavelmente o faz em obediência a abordagens permanentes, sedimentadas. Se todos já sabemos o que fazer diante de produtos como a ENC, dirá Becker, a coordenação entre os mundos da arte é tida como certa, agindo em consonância à extensão hierárquica de tais expectativas (BECKER, 2008, p. 76).

Se assim for, trataremos a ENC com as abordagens devidas: a compararemos com outras vanguardas, investigaremos suas implicações no quadro geral da literatura do século XXI, suas modulações nos campos da autoria, obra e recepção etc., mas com alguma predisposição a tomar as promessas como meras provocações, o que acarretaria deixar de fora um dos principais testes ao experimentalismo proposto por Goldsmith: a questão da popularização.

Mas, ainda que a ideia de convenção jogue luz nos modos de ação dos atores sobre produtos artísticos, operando a partir de uma cadeia pré-existente de hábitos, devemos considerar que quando falamos “crítica acadêmica” ainda nos referimos a um grupo por demais amplo, e que, por isso, portador dos mais diversos pontos de vista. Assim, cabe-nos mais um questionamento: se tomamos uma posição temporal e hierarquicamente convencionada, de quem copiamos os hábitos, afinal de contas? Essa é a mesma pergunta feita pelo psicólogo cognitivo Hugo Mercier (2020) e servirá para refletirmos um pouco mais sobre a questão.

A tese de Mercier, baseada na teoria da comunicação, é de que receptores possuem mecanismos de vigilância que possibilitam tanto abrirem-se a informações, quanto sopesá-las a partir de questionamentos sobre o quê e quem está nos passando as informações: o emissor tem informações confiáveis? Ele tem meus interesses em mente? Posso responsabilizá-lo caso esteja errado?, são algumas perguntas que faremos ante mensagens sobretudo novas. Esperamos o máximo de equilíbrio nas informações enviadas, *i.e.*, que aquilo que nos dizem ou prometem seja verdadeiro ou se cumpra, ao passo que as questionamos no intuito de detectarmos equívocos. O conjunto desses mecanismos serve para que se mantenha estável o sistema de comunicação.

No entanto, há alguns poréns: o primeiro, é que mesmo tendendo a acreditar na sabedoria que vem do passado, devemos considerar que aqueles de quem copiamos podem desejar nos influenciar, afinal, a aptidão a influenciar os outros é um grande negócio para quem o faz. Depois, que esses mecanismos de “vigilância aberta”, como os chama Mercier, ao se tornarem cada vez mais complexos, nos fazem prestar atenção a mais pistas que, muitas vezes, dizem que os outros estão certos e nós errados, daí o *respeito* à hierarquia e à convenção.

Com isso, nos permitimos ser influenciados por terceiros mais e mais, indo de poderes comunicativos razoavelmente limitados a ideias infinitamente complexas e poderosas que a linguagem humana nos permite expressar (MERCIER, 2020, n.p.). Deixarmo-nos influenciar também atende à forma como olhamos as nossas próprias crenças, pois tendemos a querer confirmar o que já acreditamos, geralmente motivados pelo desejo de atingir objetivos.

Dessa forma, nossos mecanismos de vigilância só entrariam em ação para deter o desequilíbrio provocado pela proliferação de informações não confiáveis, se parássemos de nos beneficiar da comunicação, evoluindo para deixar de prestar atenção aos sinais que nos são emitidos. Resolvemos parar de prestar atenção por necessidade, pois se nos dermos o luxo de sermos crédulos a maior parte do tempo, pessoas nunca pararão de nos abusar com sua influência. Interromper a atenção significa, ainda, afirmar que aquela estrutura não é mais vantajosa e que deve desaparecer (MERCIER, 2020, n.p.).

Suspeitamos que o fenômeno acima não se aplica ao que diz a ENC, quando promete a popularização do procedimento, e o que faz sob os modos de articulação com o sistema literário, vez que na relação entre o emissor – Kenneth Goldsmith –, e o receptor – a academia –, essa aparentemente assume uma mentalidade conservadora ou convencionada que não lhe permite reconhecer os abusos da influência. Continua Mercier:

quando receptores não podem usar apropriadamente seus mais refinados mecanismos cognitivos, porque estão cansados ou distraídos, ficam indefesos contra os mais avançados aparatos dos remetentes, da mesma forma que os softwares de sistema de segurança [antivírus], que não foram atualizados, deixam o computador vulnerável a ataques (2020, n.p.).

Tal “distração”, que torna o sistema acadêmico sujeito a ciladas, acaba por exercer força legitimadora sobre os produtos artísticos. Além disso, ao fazê-lo afastando os devidos questionamentos, indica que a discussão permanece institucional, *i.e.*, que o não criativo foi e é racionalizado, consumido e discutido no e para o sistema acadêmico, deixando à margem as pretensões e discussões a respeito da popularidade.

Essas características parecem se coadunar com as do “moderno sistema da arte” instaurado ao final do século XVIII quanto às prescrições sobre a separação entre arte e público e os modos de atuação da crítica.

De acordo com Larry Shiner (2004, p. 16), não é possível pensarmos arte sem considerarmos as instituições que a cercam. Para ele, museus, salas de concerto e os *curricula* dos cursos de literatura são preponderantes para os estabelecimentos do que é e do valor artístico de cada objeto. A institucionalização da arte emerge no século XVIII, período cujas mudanças profundas fizeram prosperar ideias como as de “gênio”, “originalidade”, a separação entre “Grande Arte” e arte popular, além de pautar a forma como a audiência deve contemplar as obras, caracteres presentes até hoje.

Para Shiner (2004, p. 21), o “moderno sistema da arte” não é uma essência ou um destino, senão algo que indivíduos têm feito, já que “a arte, de uma maneira geral, é uma invenção europeia que tem apenas duzentos anos de idade”. Mesmo assim, não deixamos de assimilá-la como universal, esquecendo-nos, *e.g.*, de que obras renascentistas eram destinadas a fins decorativos, lapidares etc., e de que as peças de Shakespeare foram, na verdade, roteiros sujeitos a modificações durante ensaios e apresentações (SHINER, 2004, p. 22). Shiner reitera que antes do século XVIII nenhuma das modernas ideias de belas artes, do artista e do estético operavam em conjunto às práticas e instituições que associamos com elas, pois integradas dentro de um sistema de normas. Somente depois do século XVIII é que se dão as principais polaridades conceituais e as instituições do renovado sistema de arte, e, desde então, as temos como princípios reguladores (SHINER, 2004, p. 36).

Embora do século XVIII para cá seja possível identificarmos uma possível dobra na episteme da arte ocorrida a partir de 1968 – da qual podemos destacar fenômenos como a descentralização da autoria e a remissão a minorias antes alijadas do debate político –, alguns

resíduos oitocentistas permanecem, dentre eles a distinção da arte popular da chamada “Grande Arte” (CHAGAS, 2018) e o *locus* (a posição) da crítica. Os temas serão úteis ao que viemos discutindo, pois ao remetermos às formas como foram gestadas as relações institucionais da arte, veremos que as tentativas de aproximação com o público podem restar frustradas.

No período ulterior à Revolução Francesa, o público se pulverizou tornando-se cada vez mais imprevisível ao passar de plateia, com um padrão de gosto definido, para “público”. Segundo Pedro Dolabela Chagas (2018, p. 113), “a arte se politizaria, então, quando as flutuações do *lançamento*” de obras de arte em geral aumentaram a incerteza quanto à recepção, obrigando-a a “reelaborar o seu lugar social”. Era preciso conhecer a massa disforme de indivíduos que não mais se conseguia controlar, e sobre a qual o mercado editorial, em franco crescimento, tinha interesse. Dessa forma, malgrado sua variedade, passou-se à classificação do público a partir de certos “estados ideais”, pois em relação à “boa comunidade” estética a massa estaria em desvantagem, dada sua predisposição à trivialidade e ao engano, ou por pura inaptidão ou incapacidade (CHAGAS, 2018, p. 114). Chagas, lembrando Matthew Arnold, diz que o público foi tomado como

[P]ouco inteligente, fútil, talvez mal-intencionado, politicamente conservador, frívolo, apegado a modismos; ou então, noutra chave descritiva, “manipulado”, oprimido por “grandes estruturas de controle”, politicamente alienado, esteticamente rude por “educação” ou “disposição natural”: seja qual for a representação oferecida, definem-se dois grandes campos, emblematizados nos tipos de “filisteu” e da “massa” (CHAGAS, 2018, p. 114).

Como “filisteu”, estenda-se o indivíduo que, embora habite lugares socialmente aceitos, se diferenciava pela subserviência ao *status quo* econômico; e como “massa”, os esteticamente ineptos (CHAGAS, 2018). O que azeitava a separação entre esse grupo e a “boa comunidade” era o juízo marcado pelo “bom gosto”. Ao homem “formado” era dada a marca do “espírito”, donde se assertava a qualidade de seu juízo (CHAGAS, 2018, p. 115): ele “sabia fazer distinções e avaliações mesmo não sendo capaz [...] de atribuir-lhes razões – o indivíduo que, mesmo sem racionalizar o seu próprio juízo, era capaz de distinguir entre o ‘belo e o feio’, ‘a alta e a baixa qualidade’”. Distingui-los, tinha caráter axiomático (universal), tornando a capacidade

do indivíduo para o “bom ajuizamento” simultânea à arte, à moral e à política; enfim, revelando-o como sujeito *completo* (CHAGAS, 2018, p. 115, grifo do autor).

A crítica acompanhou o movimento e a formação da “boa comunidade”. Se de início fora pensada como um instrumento de formação política, com o papel educativo de *interpretar* as obras para o público em geral, “um impasse seria colocado pelo crescimento acelerado do público leitor, que não produziu um crescimento significativo do público da literatura de alta qualidade” (CHAGAS, 2018, p. 115). Eles perceberam que a audiência lia pouco, e quando o fazia era para divertimento, abandonando o projeto iluminista de *educação pela arte*. Apesar de o aumento da leitura favorecer o ideal da formação pelo letramento, a leitura real estaria distante do projeto. Isso gerou o paradoxo do “excesso de democratização”: para que a democratização do acesso à cultura fosse politicamente positiva, ela deveria ser conduzida, aristocraticamente, por uma elite (CHAGAS, 2018, p. 116). A essa altura, a crítica partia para o seguinte questionamento: diante da “insuficiência” do público real, ela deveria levar em consideração o gosto do público ou defender a “alta literatura” contra esse mesmo gosto? (CHAGAS, 2018). A ideia tomada de Herder para mitigar o dilema foi que

o crítico não deveria se dirigir primeiramente ao público, mas imergir na obra para compreender o gênio que a havia produzido. Isso se aproximava de uma “revelação”: em Herder, a crítica “duplicava” a obra ao tratar a interpretação como um tipo de produção poética, ademais interpretando o autor como uma espécie de “oráculo”, numa espécie de “veneração secularizada” (CHAGAS, 2018, p. 116).

Diante do quadro, Pedro Dolabela Chagas identifica ao menos duas características: a primeira, a consagração do valor imanente da obra prevendo que se alguém não o “alcançasse” revelaria mais de sua inaptidão pessoal que da obra em si. A “medida de excelência era determinada pelo crítico, detentor de uma capacidade ideal de apreciação. Tão autônoma quanto o gênio, a crítica agora *defendia* a arte contra seu consumo empírico” (CHAGAS, 2018, p. 116-117, grifo do autor). A outra característica é a do isolamento da crítica, passando a uma “‘conversa’ conduzida pela ‘elite literária’ que se comportava como grupo, e que se autoincumbia de definir os ‘ideais de gosto da época’, em *contraste* com as ‘necessidades do público’”. Colocada

em oposição aos “padrões medianos de gosto”, como poderia a crítica *educar* o público? (CHAGAS, 2018, p. 117, grifos do autor)

A “boa comunidade”, então, foi formada por um “pequeno grupo” de apreciadores de arte; ela abrigava o artista e o crítico, completando com a arte o “sistema social”: sem a sua atuação, a arte ficaria à deriva na recepção comum (CHAGAS, 2018).

A clareza das palavras de Chagas carrega elementos que se coadunam com as práticas relativas à ENC observadas até aqui. A efetiva aproximação da arte com a audiência – projeto que remonta a ideais iluministas, e caro às manifestações artísticas a partir do século XX –, parece ter sua inviabilidade já convencionaada, passando a omissa (lacunosa, suprimida) pelos que detêm o *status* de fornecer o crivo judicativo. A “massa”, com lugar demarcado no sistema, é a quimera, restando aos críticos a defesa/discussão da “boa literatura” por entre pares – processo pelo qual este ensaio não passa incólume –, para que, juntamente com a arte e o artista completem o “sistema social”.

O projeto de Goldsmith, desse modo, não consegue ultrapassar as barreiras institucionais por obediência a convenções que tanto lhes permitem ruídos na comunicação, quanto herdar, ao passo que fomenta, tipos ideais como o da “boa comunidade”.

Observamos que a ideia de popularização da ENC esbarra no sistema por onde circula: se o meio de leitura e crítica ainda é a academia, o objetivo de o procedimento escoar *extra muros* não se concretiza. Também vimos que a crítica acadêmica não lhe questiona as premissas, tratando o fenômeno sem pôr em xeque as promessas. Isso ocorre devido a obediência à hierarquia presente no “mundo da arte”, cuja previsão é de que as convenções estabelecidas sejam transmitidas de um para o outro com o intuito de poupar tempo e trabalho. Mesmo gerando certa facilidade, tais práticas se viciam, propiciando àqueles de quem copiamos as convenções a chance de agirem sob malícia, fazendo-nos controversos em nossas posições. Ao confirmarmos “distraidamente” o que vem de algum lugar da rede hierárquica, acabamos por legitimar produtos; e, fazê-lo, é colocar o sistema em *loop*.

Referências

- BECKER, H. *Los mundos del arte: Sociología del trabajo artístico*. Tradução de Joaquín Ibarburu. 1. ed. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- CHAGAS, P. D. “1970”: Arte e pensamento. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.
- EIRAS, P. *Ensaio sobre os mestres*. Lisboa: Ed. Documenta, 2017.
- FRANKEL, R. D. *Sessão*. São Paulo: Luna Parque Edições, 2017.
- GLANTZ, M. *E por olhar tudo, nada via*. Tradução de Paloma Vidal. Belo Horizonte: Relicário, 2021.
- GOLDSMITH, K. *Escritura no-creativa*. Gestionando el lenguaje en la era digital. Tradução de Alan Page. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.
- KATCHADJIAN, P. *El Aleph engordado*. 1.ed. Buenos Aires: Imprenta Argentina de Poesía, 2009.
- LUHMANN, N. *El arte de la sociedad*. Tradução de Javier Torres Nafarrate et. al. Cidade do México DF: Herder, 2005.
- LUHMANN, N. *La sociedad de la sociedad*. México DF: Herder, 2007.
- MERCIER, H. *Not born yesterday*. The science of who we trust and what we believe. Princeton: University Press, 2020. *E-book*. Não paginado.
- PERLOFF, M. *O gênio não original*. Poesia por outros meios no novo século. Tradução de Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.
- SHINER, L. *La invención del arte*. Una historia cultural. Tradução de Eduardo Hyde e Elisenda Julibert. Barcelona: Ediciones Paidós, 2004.

De uma estética da violência: poder e experiência urbana em Patrícia Melo

Sergio Schargel (USP)¹

Assim consta no capítulo 11 de *Leviatã*, de Thomas Hobbes (2008, p.72): “assinalo como tendência geral de todos os homens um perpétuo e irrequiesto desejo de poder e mais poder, que cessa apenas com a morte”. No sentido hobbesiano, compreendendo o poder como uma eterna luta de todos contra todos, e foucaultiano, entendendo-o como uma relação que perpassa todas as classes e sistemas sociais (FOUCAULT, 1979, p.183), poucos autores da ficção brasileira contemporânea são tão hobbesianos quanto Patrícia Melo. Vencedora do Prêmio Jabuti de 2001, com sua prosa marcada por uma escrita crua, veloz, apropriada à estética da violência que impõe em seus livros. Possivelmente qualquer um dos romances de Patrícia Melo poderia ser tomado como objeto. *O matador*, *Elogio da mentira*, *Ladrão de cadáveres*, *Gog Magog*, entre outros: todos trabalham na interseção entre o dualismo prazer-horror da violência e sua relação com o urbano. Mas *Gog Magog* é uma de suas obras que mais absorve esses traços.

Em resumo, o enredo traz um pacato professor de biologia, a quem pouco importa além de sua vida metódica e entediante. Um personagem submerso em individualismo e misantropia, e satisfeito com isso. Mas o que Patrícia lembra, uma questão que sempre surge em seus livros, é como o indivíduo mais benigno, mais pacífico e acomodado guarda um impulso de violência dentro de si, domado pelas estruturas morais e sociais humanas. Nesse sentido a capa, uma forma anatômica da face de um homem com uma figura de um leão dentro de si, é explícita. Da mesma forma o é o título do livro, *Gog Magog*, o monstro bíblico que devorava carne humana, uma comparação que é feita ao protagonista no final, na tentativa de o impor uma frieza inexistente (MELO, 2017, p.150). Tendo sua paz perturbada por um vizinho barulhento, o professor vai gradualmente se bestializando, até perder o decoro, invadir o apartamento próximo e, ao ser descoberto, protagonizar por azar um acidente fatal com o dono da casa.

1. Doutorando em Literatura Brasileira (USP), doutorando em Comunicação (UERJ). Mestre em Letras (PUC-Rio), Mestre em Ciência Política (UNIRIO). Bolsista CAPES.

Entretanto, o que se segue não é acidente: o professor esquarteja a vítima e esconde o corpo no armário. Nesse sentido, igualmente sintomática é a epígrafe, retomando um fragmento de *The waste land* de T.S. Eliot, “I will show you fear in a handful of dust” (*apud* MELO, 2017, p.07): como um punhado de nada, um indivíduo desimportante, entre uma multidão de igualmente irrelevantes, é alterado drasticamente quando seus instintos mais primevos se sobressaem.

Afirmou a autora, em uma entrevista para o Estadão (BRASIL, 2009), que “o ser humano tem uma vigorosa capacidade para destruir, o que faz com mais facilidade que construir”. Melo tem muito mais de Hobbes do que de Rousseau ou Locke, para ela as formações urbanas e civilizatórias contemporâneas, na prática, controlam os impulsos tanatofílicos do homem. Não que o homem seja “bom” ou “mau”, seria simplório interpretar dessa forma, mas simplesmente porque é o único animal que mistura, de forma explosiva, instinto e razão. A prevalência da segunda acaba por ser essência das cidades modernas, dos enormes corpos projetados pelo liberalismo de um Smith, dos pais fundadores dos EUA ou de Tocqueville: “Não consigo acreditar que a moralidade, nosso senso de justiça, a bondade humana sejam inatos ao homem. Pelo contrário, são construções da civilização” (BRASIL, 2009). Ademais, a violência em Patrícia age em uma grande rede, perpassando todas as camadas da sociedade, manifesta através do poder e do desejo pelo poder. Em *O matador*, por exemplo, o poder molda seu protagonista de diversas maneiras; desde o poder simbólico de uma nova identidade, adquirida quando pinta o cabelo, como se o ato fosse uma ruptura precedendo sua transformação em um matador, até o poder de atração, e de corrupção, que os ideais de consumo, antes a ele negados, passam progressivamente a exercer.

A distribuição em primeira pessoa faz com que o leitor encarne o protagonista. Conforme a narração vai aos poucos levando o outrora pacato professor à loucura, um leitor imerso entende e se simpatiza com suas motivações. Pois quem, em uma cidade grande, não teve em algum momento seus impulsos instintivos de violência controlados por aquilo que a própria Patrícia Melo chamou de “coleira social” (BRASIL, 2009), isto é, o autocontrole que a moral e a vida em conjunto nos forçam a absorver? Quem, em algum momento, não foi forçado a se controlar para não cometer uma agressão contra um vizinho barulhento? É possível que para um leitor do campo, *Gog Magog* não tenha o mesmo impacto do que para o leitor urbano a quem,

aborto pelas sinfonias ensurdecadoras da cidade, o crime do professor é o crime mais mimético possível. É preciso afastar a hipocrisia e o moralismo: a estética da violência de Patrícia promove prazer sobre a morte do detestável vizinho. Com a coleira do real apertada, o leitor sente-se vingado, purificado, com o *karma* que recai sobre o antagonista. Seu assassinato-não-assassinato se transforma, de fato, em uma bela arte. Pois não seria o barulho, por si próprio, uma forma de violência? Ou, como o personagem classifica, um “tipo eficiente de arma branca [...] Seu efeito é mais parecido com o de certos venenos que não chegam a matar, mas estragam a nossa saúde” (MELO, 2017, p.11) Um veneno que arrebenta essa coleira, borra a maquiagem social de professor sossegado e aflora o leão interior, conforme Patrícia afirma em uma entrevista para o autor ainda não publicada:

a gente criou algumas estruturas que são controladoras da nossa selvageria. Por exemplo, a própria ideia de bondade. Eu, francamente, não acredito em bondade. Acho que a bondade é um conceito derivado das práticas religiosas, que também são uma criação nossa, para lidar com a nossa própria selvageria. Com esse nosso tanatos que é uma pulsão tão violenta e intensa quanto o próprio ímpeto criador do ser humano. Então acho que é uma espécie de ferramenta salva-vidas, de outra forma a gente estaria condenado mais rapidamente ao desaparecimento. São amarras que nos permitem sobreviver, de outra forma nos mataríamos mais rapidamente do que a gente tem feito nessa civilização, destruindo toda nossa fauna, nossa flora. A gente vai, de uma forma mais lenta, com essas amarras. Sem essas amarras a espécie humana teria durado muito menos (SCHARGEL; UCHOA, 2021).

Longe de ser exclusivo de *Gog Magog*, esta relação barbárie e civilização é um padrão nas obras de Patrícia. Do ex-gerente de *tele-marketing* de São Paulo que após um colapso nervoso se muda para Corumbá na tentativa de encontrar paz e tranquilidade, apenas para se transformar em um traficante em *Ladrão de cadáveres*, ao vendedor de carros usados que por consequência indireta de uma aposta mal-sucedida acaba se transformando em um matador, no romance homônimo, passando pelo escritor de autoajuda tornado assassino em *Elogio da mentira*, o tema do outrora cidadão pacífico metamorfoseado em criminoso por circunstâncias que fogem de seu controle se repete por seu repertório. Essa corrupção moral funde-se à violência estética e à narração em primeira pessoa – também predominante

em suas obras – fornecendo ao leitor um plano de projeção ao qual ele enxerga seus maiores desejos – praticar aquela violência – e seus maiores medos – que aquela violência seja praticada sobre si – no aniquilamento do pacto social que torna possível a existência fora do estado de natureza.

Há uma diferença em *Gog Magog* em relação aos demais livros, porém. Ao menos dentre os exemplos citados, o protagonista desta obra é o único sobre o qual essa corrupção moral não atinge em um momento em que o personagem adquire poder de dominação sobre diversos indivíduos, entendendo poder no sentido foucaultiano. Isto é, um poder que não é apenas repressivo, mas que se espalha de forma onipresente e, inclusive, produz prazer: “Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir” (FOUCAULT, 1979, p.08). Em *O matador*, é o primeiro assassinato de Maíquel, quase por acidente, que o faz tornar-se um vigilante; ao passo em que em *Ladrão de cadáveres* semelhante acontece após o protagonista presenciar um acidente de avião e encontrar, no corpo, enormes quantidades de cocaína. Em *Gog Magog*, porém, o protagonista permanece frágil ao longo de todo o enredo, sendo, inclusive, inocente do assassinato ao qual é incriminado. Sua corrupção incorre de sua invasão à propriedade – com contornos definidos no espaço urbano – e do esquiteamento após o acidente, mas o professor não é imbuído do mesmo poder de dominação que os protagonistas dos demais livros. Ele, em outras palavras, a exceção do pequeno espaço de celebridade e teatralização que seu julgamento traz, permanece absolutamente imerso em irrelevância. Ademais, o professor não abraça a violência e se funde com ela, como seus pares dos outros livros, mas procura afastá-la a todo custo, ainda que sem sucesso. Ele não possui o mesmo poder dos demais, a mesma forma de exercê-lo. Em outro fragmento da mesma entrevista, Patrícia comentou que

acredito que a violência é uma forma de poder. De poder e de visibilidade. E até de identidade. No caso especificamente do *Matador*, a única forma que ele encontra de ter visibilidade, identidade e poder, numa sociedade da qual ele é completamente excluído, é através da violência. Isso não significa que há em *O matador* qualquer apologia ao crime, mas é um fato: a violência é uma forma de poder. Em várias esferas e com várias formas de abordagem eu mostro isso em meus romances (SCHARGEL; UCHOA, 2021).

Gog Magog traz problemas típicos do urbano: o barulho e a dificuldade de convivência forçada. Se a cidade é um corpo, os apartamentos são como vértebras, cada qual próximo, contudo isolado, de seu vizinho. Vértebras paralelas, vidas paralelas, individuais, iguais, mas distintas. Quando a fronteira dessa pequena distância é bruscamente interrompida, porém, desaparece em simultâneo a pretensão do racionalismo burguês, extermina-se, como Patrícia lembra, o coletivo artificial formado de múltiplas individualidades heterogêneas. O romance deixa aberto se o barulho era real ou advinha da loucura crescente do protagonista, dado que nenhum outro personagem se mostra incomodado, sequer sua esposa. O vizinho chega, em um ponto, a defender-se, “O que o senhor está querendo é que eu não exista. Viver é barulhento” (MELO, 2017, p. 25).

Mas o professor não se transforma em um criminoso subitamente. Melo (2017, p. 13) constrói uma transição gradual, lenta, que surge na imaginação, em sonhos, “E quando ele aparecesse na minha frente, com seu olhar de suíno, eu simplesmente meteria um tiro no meio da testa. Assunto resolvido”. Da mesma forma, aos poucos o professor passa a desumanizar seu vizinho, da qual a imagem dele como porco não falha em exemplificar. O chama de senhor Ípsilon, por seu nome ser Ygor. Pensa, inicialmente, em contratar um de seus alunos para fazer o trabalho em troca de boas notas. Mas teme tornar-se Raskólnikov. Teme a punição, mas, acima de tudo, teme a culpa. Deseja o crime, necessita do crime, mas sua prisão social o impede de concretizá-lo. Ainda que seja um medo ilógico, pois, segundo ele, “Mesmo que houvesse testemunhas, quem se atreveria? Há regras por aqui. Nada vemos, nada ouvimos, nada falamos, como na lenda dos três macacos. Temos medo dos bandidos e pavor da polícia” (MELO, 2017, p.14-15). Como um mantra, precisa repetir para si próprio que não é um assassino, se convencer de sua bondade, “Numa hora dessas, um revólver ao alcance das mãos é tudo o que um homem paca-to e honesto como eu necessita para se transformar num assassino de verdade” (MELO, 2017, p.18).

Por outro lado, seu ódio se torna uma forma de passatempo, de fuga do tédio: “se enganam ao pensar que é infeliz o HOMEM que odeia. O ódio, na verdade, é uma forma de entretenimento como outra qualquer” (MELO, 2017, p. 38-38). Há, no personagem, um sentimento contraditório: ele simultaneamente deseja a paz de outrora, mas aquela situação traz desenfado à sua existência monótona. Sua

crise se torna uma forma de acalmar a sua ansiedade, ele passa a viver à guerra com seu vizinho. Ele aduba seu ódio, para usar suas próprias palavras (MELO, 2017, p. 27). O impasse entre os dois se torna uma guerra velada, muda. O protagonista – novamente em aberto se real ou devaneio –, nota um suposto risco em seu carro. Revida arranhando todo o carro de Ygor. Um murcha os pneus, o outro revida urinando sobre o jornal, em uma série de batalhas irrisórias, irrelevantes, mudas, que se penetram como uma diversão entre crianças naquele cotidiano sonolento: “Aquilo não ia parar. Não ia parar, porque o senhor Ípsilon não podia parar. Porque eu não conseguia parar. Porque havíamos colocado outras forças em ação, forças que agora nos tratavam como escravos” (MELO, 2017, p.31).

Mas a personagem em cuja essa estética tanatofilica é mais visível, na prática, é na esposa do protagonista, Marta. Enfermeira, Marta possui um prazer insólito: fotografar doentes terminais ou mortos. Entretém-se com a morte, com a dor alheia e, principalmente, com a degeneração. A destruição do humano pela doença a fascina e promove sua catarse: “era mais uma ‘desova’, uma forma de Marta se livrar do câncer dos outros” (MELO, 2017, p. 21).

O estopim é o sumiço da gata do professor. Na busca por ela, o protagonista acaba por copiar a chave de seu vizinho, o que eleva seus devaneios de assassinato. Fantasia agora não apenas com o crime último em si, mas com as mais diversas formas de violência, de mutilações a chantagens. Mas ele está ciente de sua incapacidade de efetivar seus desejos, de seu medo paralisante; o imaginário apenas o ajuda a descarregar suas frustrações: “E diante de uma vida ordinária, sem arrebatamentos, um ódio bem nutrido garante-nos pelo menos uma emoção. Da minha parte, penso que é preferível odiar a não sentir nada” (MELO, 2017, p. 38). Basta seu vizinho viajar, para aproveitar a oportunidade da casa vazia e invadi-la na tentativa de encontrar sua gata e/ou algo que pudesse utilizar como chantagem. Com a invasão, o personagem é embebido de um aspecto tão presente nas obras de Melo, conforme dito antes: o poder. Ele se sente, pela primeira e única vez na história, em uma situação de dominação. Os papéis se invertem: o vizinho que o dominava agora está à sua mercê: “Se no andar de baixo eu era vítima, ali eu ganhava soberania” (MELO, 2017, p. 41). A personagem mergulha no micropoder, pequenos autoritarismos que surgem das relações entre indivíduos. Conforme vai explorando o apartamento adquire uma sensação crescente de onipotência,

especialmente após invadir o computador para procurar peças incriminadoras em seu histórico de navegação com a ciência de que, no contemporâneo, o histórico de navegação revela o ser humano despi-do de todas as suas vestes e maquiagens sociais. Em sua busca, acaba por encontrar uma pistola. Fantasia, então, com uma situação hipotética em que seu vizinho o recebesse a tiros, deleitando-se com um cenário imaginativo em que a imprensa toma seu partido e o defende, em que é sacralizado, estetizado ao extremo.

Um dos pontos mais altos de *Gog magog* é não revelar quem é, de fato, a vítima. O narrador não confiável, característico da primeira pessoa, impõe uma sensação contraditória no leitor: ao mesmo tempo em que ele é levado a acreditar no inferno vivido pelo protagonista, também se questiona até que ponto aquilo é real. Até que ponto o protagonista não está, na verdade, insano. O próprio protagonista em si, ao final do livro, questiona, quando o advogado de defesa lança mão de argumentos psiquiátricos e remédios o acalmam ante o barulho da prisão, se não estivera louco. Talvez a sua vida monótona tenha criado aquela guerra como entretenimento, como ele mesmo acena, para preencher esse vácuo. Há indícios – ninguém mais se incomoda com o barulho, o vizinho ressalta que não faz mais do que viver, não há prova do risco no seu carro que desencadeia a guerra velada, o reaparecimento da gata perdida – o suficiente para crer nessa possibilidade. A arma encontrada no apartamento de Ygor reforça isso, em certa medida. Patrícia joga intencionalmente com os recursos tradicionais desse método de narração para implicar uma versão que, talvez, não seja a verdadeira. E que jamais poderá ser confirmada, sua confirmação mataria o romance. O revólver pode ter sido adquirido e deixado ao alcance na gaveta como uma forma de autodefesa, por um vizinho que teme a loucura e a agressividade ascendente de outro, ou como uma ameaça.

O que se segue é previsível: Ygor retorna mais cedo, o protagonista agarra o revólver e se esconde. Mas o revólver em sua mão age quase como um ser consciente e independente: “sentia o revólver brilhando em meu poder, parecia-me quase natural, de tão perfeito e compacto, anatômico e eficiente, como se fosse uma extensão natural de minhas mãos” (MELO, 2017, p. 48). A sua sensação de onipotência, desenvolvida a partir do momento em que recebe um micropoder, explode. Não tarda para evoluir para um embate físico entre ambos, no qual o personagem principal atira, para se defender, no joelho de

seu vizinho. Ainda que tenha atirado no joelho, Ygor por acidente, ao cair, bate a cabeça na banheira. Embora não o tenha matado diretamente, tecnicamente foi o seu assassino, um assassino acidental. A sensação de onipotência proporcionada pelo micropoder da arma passa com a mesma velocidade com que veio, e dá lugar ao desespero. No medo, começa a se desculpar para o morto. Por uma sucessão de erros infelizes, as configurações urbanas contemporâneas – e a loucura desenvolvida por elas – acabam por transformar um sereno professor de biologia em um assassino. Mais tarde, em seu julgamento, é sintomático que o professor insista em parcial inocência, afinal, não havia matado diretamente, apenas esquartejado um corpo morto. Insiste nessa diferença, ressalta que não o havia matado porque “essencialmente eu era um cidadão honesto” (MELO, 2017, p. 99).

Melo trabalha com uma camada de ironia por todo o texto. No mesmo capítulo do assassinato, o catalisador do desastre, a gata perdida, reaparece e é revelado que apenas havia se escondido em outro apartamento. A raiva do protagonista transbordara em paranoia, tão certo de sua narrativa que sequer considerara alternativas. Como um detetive convicto de sua genialidade, o personagem aniquila qualquer possibilidade de enigma com sua absoluta certeza da culpabilidade do vizinho. Tem início, então, uma claustrofóbica descrição sobre a parte mais complexa de um assassinato: as tentativas de ocultar o corpo. Cogita fatar o corpo e dar para porcos, jogá-lo no mar, desovar o corpo na Serra da Cantareira. As possibilidades são inúmeras, mas todas possuem detalhes que podem o complicar. Opta pela última, divide o corpo em dois e dirige à Cantareira, apenas para descobrir que o local que pensara havia se transformado em ponto turístico, o que o força a desistir dessa opção.

Quando retorna, recebe um golpe ainda pior: sua esposa deseja o divórcio. Esquece do cadáver, do medo da punição, e é engolfado por um medo muito pior: “Um cadáver se enterra, e se esquece. E o que eu faria com a minha solidão?” (MELO, 2017, p. 68). A culpa recai sobre o morto, a quem acredita ter envenenado sua relação com o barulho, uma crença que termina quando descobre que, na verdade, Marta tinha um amante há dois anos. Destroçado, o corpo torna-se secundário. O protagonista usa a casa de Ygor como um refúgio, para poder ficar sozinho, ignorando completamente o corpo serrado. Sem mais o entretenimento de sua guerra, sem mais a sua relação medíocre, o vazio o engole em absoluto. E o silêncio, afinal. Passa

a viver na casa do vizinho por dias, absorvido por sua insanidade e melancolia, contemplando enfim o silêncio que tanto desejara, enquanto o esquartejado apodrece ignorado no armário. O que se segue é previsível: é descoberto pelo cheiro.

É na sua condenação, porém, que a estética da violência se torna mais presente. Por sua presença constante nos jornais, o professor se torna uma celebridade, ao ponto de um dos policiais pedir uma foto. Mas a síntese da estetização do crime é a paixão que desperta em uma mulher, Rúbia, que logo se torna sua nova namorada. Reencontrando as histórias do bom bandido, Rúbia revela que o protagonista seria essencialmente bom, vítima das circunstâncias, e que sempre teve vontade de conhecer um assassino (MELO, 2017, p. 172). No julgamento, é vaiado e aplaudido por uma multidão. Sua identidade como professor é aniquilada, torna-se o “esquartejador da Casa Verde” (MELO, 2017, p. 92). Não que os jornais estejam do seu lado ou o defendam, mas exploram, para deleite do público, sua violência. O seu julgamento é um espetáculo dramático, como ele próprio diz (MELO, 2017, p. 139), próximo das tragédias gregas². No julgamen-

2. Como tema para outro trabalho, mas diretamente relacionado com este, vale mencionar brevemente um caso real com semelhanças com a ficção: a história de Sylvia Serafim. Escritora, jornalista e militante feminista, Serafim, irritada com uma matéria que a mostrava sendo acariciada por um médico, sugerindo um adultério (embora fosse desquitada), foi à redação do jornal *A Crítica* e matou, com um tiro na barriga, Roberto Rodrigues, irmão de Nelson Rodrigues. Roberto havia ilustrado a matéria. O que se seguiu foi uma verdadeira estetização do crime, que se tornou *locus* para uma disputa política entre progressistas, que defendiam que a ré teve sua privacidade exposta e agiu em defesa da honra, um argumento acatado pelo júri, e conservadores/reacionários, que afirmavam que Sylvia havia ofendido a família brasileira e ceifado um jovem pai de família. Tendo sido o primeiro julgamento a ser transmitido pelo rádio, o evento mobilizou paixões, gerando uma disputa na imprensa da época. *A Crítica* expunha todos os dias uma mensagem chamando Sylvia de prostituta, literata do mangue, cadela das pernas felpudas, entre outros epítetos, além de retratá-la, paradoxalmente, como psicótica e perversa (ao ponto de Mário Filho publicar uma montagem com Sylvia rindo ao lado do caixão de seu pai, que morrera logo depois de Roberto) (*A CRÍTICA*, 1930); enquanto os jornais de Chateaubriand, de quem Sylvia era colaboradora, publicavam matérias como “Justo atentado!” e “Pelo direito de matar” (CASTRO, 1992, p. 89, 92). O caso entrou à memória popular e foi estetizado ao ponto de se transformar em ficção, peça de teatro, episódio de televisão, livros jornalísticos e acadêmicos, entre tantos outros; mobilizando

to e no jornal, é como se o crime real e ficcional se amalgamassem em uma narrativa teatral com todas as estruturas típicas: protagonistas, antagonistas, assassino, vítima, drama e sangue, além do júri como coro. Ou, como diz o protagonista, “É mesmo bem fácil se entreter com o mundo criminal quando não se está na cadeira do réu” (MELO, 2017, p. 139). As testemunhas atuam, gesticulam, atribuem ao professor características como frieza e agressividade, entre outras que nunca demonstrou, além de imagens contraditórias como, simultaneamente, tranquilo e nervoso (MELO, 2017, p. 141). No meio da *mise-em-scène*, é revelado que a vítima ainda estava viva quando foi esquartejada, tornando-o, na prática, de fato um assassino. O protagonista encarna, então, o meio perfeito para canalizar essa catarse, o perverso preferido. Os depoentes exageram seus traços, inventam, entram no jogo do exagero. O chaveiro que copiou a chave, por exemplo, atribui a ele uma “notável frieza” e afirma “conheço a alma humana. Sei, ao observar uma pessoa, como é a sua índole”, ao que, pressionado pelo advogado, acaba por ser desmentido (MELO, 2017, p. 142-148). A violência do professor é transformada em prazer para os que assistem de fora, ao ponto de influenciar no julgamento. Os atores vão absorvendo aquela narrativa, tratando-a como verdadeira por corroborar com suas crenças. O tribunal da imprensa influencia diretamente no verdadeiro tribunal. O escândalo surge da própria condição do personagem, conforme é relatado em uma passagem:

Explicou que se eu fosse negro e pobre, ou que se meu vizinho fosse negro e pobre, ninguém se interessaria pelo assunto. ‘O que torna um crime palatável para a imprensa no nosso país é a classe social do cadáver ou do assassino. É o seu caso. E sabe o que eles querem lhe perguntar? Como você dividiu o corpo do seu vizinho em dois, como o arrastou pelo corredor, se o puxou pelos cabelos ou pelas mangas, se usou faca ou serra, se o puxou pelos cabelos ou pelas mangas, se usou faca ou serra, se pretendia enterrá-lo numa

paixões ainda hoje, quando o episódio de um programa de televisão sobre o crime, veiculado no Youtube, dá continuidade às disputas político-ideológicas de quase 100 anos antes. No processo, Sylvia teve sua rica produção jornalística e intelectual apagada, esquecida, a despeito de sua relevância e influência na época (viajava o país dando palestras sobre trabalho intelectual feminino e direitos das mulheres, tinha sua própria coluna semanal no *O Jornal*, além de colaborar para outros tantos grandes jornais).

cova rasa em Mogi das Cruzes ou dissolvê-lo num tanque de ácido. Você está disposto a responder estas perguntas? (MELO, 2017, p. 97)

Em suma, seu assassinato é estetizado porque o protagonista é visto como humano. Como branco e de classe média, é embebido na maquiagem de racionalismo que acorrenta os instintos. Seu crime, então, choca, vende, é belo. Não é apenas mais um entre tantos, mas uma exceção. O que o levou a fazer isso? Como e por quê? A burguesia engole a narrativa jornalística na tentativa de compreender o que levou um semelhante, um dos seus, a praticar um ato tão desumano e, portanto, tão essencialmente humano: “os pobres matam e morrem em escala industrial, e essa grande oferta de crimes não gera nenhuma curiosidade na imprensa”, sugere seu companheiro de cela, “Nós, da classe média, matamos menos, e morremos menos. Nossos crimes são artigos de luxo [...] os jornalistas não querem perder a oportunidade de registrar quando matamos e quando morremos” (MELO, 2017, p.98). Quando o outro, o estrangeiro, comete um crime, não há atenção porque é essencialmente o que se espera das massas bestializadas. O crime como escândalo só existe na burguesia, porque se crê que a razão apenas existe nessa classe, ao passo que as demais são manipuladas e controladas por desejos primitivos.

Considerações finais

Por todo esse trabalho, buscou-se criar um diálogo sobre experiência urbana e estética da violência, para iluminar um objeto em que esses aspectos aparecem em perspectivas amplas. *Gog Magog* causa um efeito duplo: não apenas provoca o prazer culposos da violência no leitor, como explora, ele próprio, esse prazer em seu conteúdo e forma. Uma sensação que, não fosse a estrutura da cidade, não poderia ser deslocada da mesma forma. Pois, no fim, é a cidade moderna que leva o protagonista à loucura, ainda que a tese de epilepsia e perda momentânea de sentidos seja descartada pela condenação: “expostos à tamanha poluição sonora das cidades e à histeria acústica da cultura de massa, corremos o risco de nos transformarmos no rebanho do mal” (MELO, 2017, p. 112). A cidade contemporânea, ao passo em que coíbe os impulsos assassinos humanos, também fornece motivos para que ele se exprima, como afirma o advogado de defesa em uma passagem:

Todos nós temos desejos homicidas, e isso não quer dizer que somos assassinos em potencial. Entre nossos pensamentos homicidas e os assassinatos reais existe um longo caminho. Um grande salto, como dizia Freud. Temos que dar um passo gigantesco para sair de um e cair no outro [...] Vivemos esses sentimentos como odiozinhos urbanos inevitáveis na vida frenética das metrópoles. Oudiozinhos inocentes, que passam como chuvas de verão. Não destroem nossa domesticidade. Nem nosso cérebro. Mas da forma que a Acusação nos apresentou o drama que estamos julgando, meu cliente é um homem bárbaro que não consegue, como a maioria de nós, dominar seus instintos de destruição. (MELO, 2017, p. 164-165).

A formação alegórica ao corpo humano, com sua atividade incessante, o barulho de milhões de células, acaba por formar uma célula cancerígena que, ao crescer, ameaça as outras. O corpo reage a punindo, as demais células reagem deleitando-se com a desgraça que recaiu sobre aquela. Mas logo retomam suas atividades individuais, indiferentes, ainda que com medo, uma das outras. E é justamente o pavor de que esse protagonista ofereça um arranhão às configurações urbanas liberais, que terminam por servir de método para canalizar o medo do júri e condenar o protagonista. O medo de que mais pessoas se tornem Gog Magog, abram mão de sua racionalidade para reencarnar o estado de natureza hobbesiano. Um medo dubio, ambíguo, um medo de se manifestar demasiadamente humano e, portanto, desumano.

Referências

- A CRÍTICA. Em nome-pae-eu acuso! *Memória Biblioteca Nacional*. Número 557, 24 de agosto de 1930. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em 23 mai. 2021.
- BRASIL, Ubiratan. Patrícia Melo leva toda sua obra para a Rocco. *Estado*. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/general,patricia-melo-leva-toda-sua-obra-para-a-rocco,436738>. Acesso em 22 mai. 2021.
- CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

- HOBBS, Thomas. *Leviatã: ou material, forma e poder de um Estado eclesiástico e civil*. São Paulo: Martin Claret, 2008.
- MELO, Patrícia. *Elogio da mentira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- MELO, Patrícia. *Fogo fátuo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- MELO, Patrícia. *Gog Magog*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- MELO, Patrícia. *Ladrão de cadáveres*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- MELO, Patrícia. *O matador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SCHARGEL, Sergio; UCHOA, Camila. *Entrevista com Patrícia Melo* (ainda não publicada). 2021.

Informações sobre a presença online da ABRALIC

Visite nosso site

abralic.org.br

**Siga-nos no Facebook**

facebook.com/associacaoabralic

**Visite nosso canal no YouTube**

tiny.cc/ABRALIC

**Entre em contato**

contatoabralic@gmail.com



**Saudações
comparatistas!**

Os textos deste livro foram 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.



“Estão reunidos, aqui, os textos que, em linhas gerais, contribuem para o que chamamos de ‘novas tendências críticas’. Isso porque os leitores vão se deparar com artigos que tratam de temas ou que lidam com bibliografias que sinalizam para uma mudança já consolidada no âmbito da Literatura Comparada nacional. É possível observar, por exemplo, o modo pelo qual os estudos decoloniais vêm produzindo mudanças significativas nos vieses de análise de textos canônicos, nacionais ou internacionais, bem como vêm introduzindo, no campo crítico, produções outrora ignoradas. Com isso, pode-se notar o alargamento do campo da crítica, que se beneficia das pesquisas dedicadas a dar maior protagonismo às produções literárias e/ou artísticas de mulheres, negros e indígenas. Em última instância, esses artigos fortalecem o paradigma decolonial, que nos últimos anos tem transformado a sensibilidade estética e política não apenas no interior da Literatura Comparada, senão também no âmbito mais amplo das publicações e do mercado editorial, como atestam os catálogos renovados das editoras brasileiras, cada vez mais plurais, e o interesse público da crítica e da mídia na representatividade. [...]”

