



entornos políticos, afetivos e outras cercanias literárias

émilie geneviève audigier
josé dino costa cavalcante
rafael campos quevedo
(organizadores)

concineiro

ÉMILIE GENEVIÈVE AUDIGIER
JOSÉ DINO COSTA CAVALCANTE
RAFAEL CAMPOS QUEVEDO
ORGANIZADORES

Entornos políticos, afetivos e outras cercanias literárias

cancioneiro

Copyright © 2021 by Émilie Geneviève Audigier, José Dino Costa Cavalcante,
Rafael Campos Quevedo

Todos os direitos reservados.

Projeto gráfico e diagramação
Ronyere Ferreira

Capa
Alexandre Mesquita

Revisão
Émilie Geneviève Audigier, José Dino Costa Cavalcante, Rafael Campos Quevedo

Normalização segundo a ABNT
Luma Pinheiro Dias

CANCIONEIRO

Editora chefe
Eva P. Bueno (St. Mary's University, Texas - EUA)

Conselho editorial
Diego Buffa (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
Giselle Menezes Mendes Cintado (Université Paris-Est Créteil, França)
Héctor Fernández L'Hoeeste (Georgia State University, EUA)
Henrique Buarque de Gusmão (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
Johnny Santana de Araújo (Universidade Federal do Piauí, Brasil)
Josenildo de Jesus Pereira (Universidade Federal do Maranhão, Brasil)
Kátia Rodrigues Paranhos (Universidade Federal de Uberlândia, Brasil)
Maria Simone Euclides (Universidade Federal de Viçosa, Brasil)
Nancy Yohana Correa Serna (Universidad Nacional de Colombia, Colômbia)
Sandra Melo (Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil)
Sílvia Coneglian (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)
Sílvia Glocer (Universidade de Buenos Aires, Argentina)

Émilie Geneviève Audigier, José Dino Costa Cavalcante, Rafael Campos Quevedo
[organizadores].

Entornos políticos, afetivos e outras cercanias literárias. Teresina:
Cancioneiro, 2021.
376 p.: il.

ISBN (físico): 978-65-89065-28-9

ISBN (digital): 978-65-89065-29-6

CDD: 900

EDITORA CANCIONEIRO
CNPJ 38.275.847/0001-51
TERESINA - PIAUÍ
www.editoracancioneiro.com.br
contato@editoracancioneiro.com.br

*A presente obra foi realizada 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”*

Sumário

Apresentação.....	11
-------------------	----

PARTE I - ENTORNOS POLÍTICOS: FEMINISMO, IDENTIDADE E SOCIEDADE

<i>Mata teu pai: feminismo e confronto trágico no monólogo de Grace Passô.....</i>	21
--	----

André Luís Gomes

Bárbara Figueira

A circulação da literatura africana no Brasil.....	43
--	----

Maria Teresa Rabelo Rafael

A indústria cultural e a sociedade do espetáculo no conto <i>O homem que adivinhava</i> de André Carneiro.....	73
--	----

Gladson Fabiano de Andrade Sousa

Rita de Cássia Oliveira

Ética, política e subjetividade na obra <i>Diário de um ano ruim</i> , de J. M. Coetzee.....	99
--	----

Carlos Roberto Ludwig

Formação da identidade híbrida em Cecília Valdés: dicotomia, subversão e embranquecimento de cor.....	131
--	-----

Sílvia Maria Fernandes Alves da Silva Costa

Ana Cristina Marinho Lucio

PARTE II - TRADUÇÃO, TRADIÇÕES E ARREDORES

Cantos Xamânicos Guarani traduzidos na França.....	161
--	-----

Émilie Geneviève Audigier

Notas sobre tradição e lírica contemporânea a partir de casos de reescritas do <i>topos</i> da perenidade da poesia por parte de poetas de língua portuguesa do século XXI.....	181
---	-----

Rafael Campos Quevedo

O herói indomável: Diadorim ou o mito de Antígona revisitado.....	207
--	-----

Maria da Conceição Coelho Ferreira

<i>Ecce homo fictus</i> : nova tendência na literatura brasileira contemporânea.....	225
---	-----

Herasmo Braga de Oliveira Brito

PARTE III - CERCANIAS DO EU E DO CORPO:

DOR, DOENÇA, MEDOS E FOBIAS

A dor e a morte em “O monstro”, de Humberto de Campos.....	253
---	-----

José Dino Costa Cavalcante

Ivane Santos Diniz

Mauro Cezar Borges Vieira

El relato patográfico en el Perú: una incisión higiénica (y fantástica) a la relación entre la literatura y la nosología.....	275
<i>Gonzalo Portals Zubiarte</i>	
O desenho do outono: leitura de dois poetas mineiros.....	309
<i>Kaio Carvalho Carmona</i>	
A voz d'água na prosa poética de António Patrício.....	329
<i>Márcia Manir Miguel Feitosa</i>	
O fantástico tradicional e sua arte de provocar o medo: interlaces entre o fantástico e o medo em <i>It: capítulo 2</i>	347
<i>José Antônio Moraes Costa</i>	
<i>Naiara Sales Araújo</i>	
Sobre os autores.....	367

Apresentação

Em “Do rigor da ciência”, conta-nos Jorge Luís Borges a respeito de um Império cujos cartógrafos criaram um mapa tão perfeito que sua extensão recobria a própria província a que eles se propunham representar. Não satisfeitos, novos e engenhosos cartógrafos “levantaram um mapa do Império, que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele”. Com o passar do tempo, esses mapas que recobriam com exatidão os territórios foram abandonados, mas suas ruínas “perduram despedaçadas”, “habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o País não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas” (BORGES, 1984).

Se já faz algum tempo desde o abandono de uma ideia de literatura como “duplo” da realidade, tal como a fabulosa cartografia exata e da mesma proporção do território do real, talvez não seja inoportuno pensarmos, seguindo o mesmo aproveitamento intempestivo da metáfora borgeana, que a relação entre a literatura e os “territórios do real” exista, atualmente, nesse regime de “perduração despedaçada” a que se referiu o ficcional Suárez Miranda, ou seja, que suas ruínas recobram zonas, nichos e guetos dos “impérios” da realidade, em torrões e glebas habitadas por existências tão mendicantes quanto animais.

Essa foi a ideia empregada na concepção e na organização

deste livro que está dividido em três partes: os “entornos”, os “arredores” e as “cercanias”. Trata-se de ensaios que se propõem a ler, criticamente, as “cartografias” literárias, especialmente (mas não exclusivamente) as contemporâneas acerca dos “territórios” temáticos sempre urgentes, cujos três principais perímetros foram assim demarcados: questões políticas (tanto no sentido amplo, quanto de política literária), problemas de tradição e tradução literárias e, por último, temas relacionados a afetos e experiências subjetivas e corporais.

Compõem esta coletânea pesquisadores da Universidade Federal do Maranhão e também de outras Instituições tanto brasileiras (Universidade de Brasília, Universidade Federal de Tocantins, Universidade Estadual do Piauí e Universidade Federal da Paraíba) quanto estrangeiras (*Université Lumière Lyon 2*, *Universidad Científica del Sur* e Universidade Agostinho Neto).

Na primeira seção, André Luís Gomes e Bárbara Figueira abordam uma livre adaptação contemporânea de Medeia, realizada pela dramaturga brasileira Grace Passô. O drama antigo é abordado sob a perspectiva de que “as personagens femininas trágicas são um sintoma de transgressão por parte das mulheres atenienses”, já o texto contemporâneo é tomado como importante *corpus* de denúncia das “redes de dominação presentes na história social e política do Ocidente”. Em “A circulação da literatura africana no Brasil”, Maria Tereza Rabelo Rafael apresenta os resultados de sua pesquisa de doutoramento que tratou a respeito da problemática e assimétrica circulação da literatura africana no meio editorial brasileiro. A autora faz um abrangente levantamento do mercado de livros no Brasil tendo como questão norteadora o problema da visibilidade e da circulação da produção africana em nosso país. A obra de André Carneiro, importante representante da ficção científica no Brasil, é analisada por Gladson Fabiano e Rita de Cássia a partir de pressupostos frankfurtianos e de conceitos da teoria

crítica contemporânea em “A Indústria Cultural e a Sociedade do Espetáculo no conto ‘O homem que adivinhava’ de André Carneiro”. O pesquisador Carlos Ludwig, por sua vez, debruça-se sobre o interessante romance do sul-africano J.M. Coetzee intitulado *Diário de um ano ruim*. O texto é um pormenorizado comentário acerca do romance, deslindando variadas questões que atravessam a contemporaneidade (como terrorismo, democracia e pedofilia) e articulando algumas interlocuções com diversos outros autores e textos teóricos e literários, entre os quais René Girard, Lacan e Shakespeare. Por fim, uma obra do século XIX, de autoria do escritor cubano Cirilo Villaverde é trazida para o debate identitário por Sílvia Maria Fernandes Alves da Silva Costa e Ana Cristina Marinho Lucio. Para as autoras, a obra em questão representa uma “oportunidade de recuperar fatos históricos para entender os conflitos identitários gerados no âmago de um binarismo e também a formação de uma identidade em um meio híbrido cultural”.

Na segunda seção intitulada “Tradução, tradições e arredores”, nos debruçamos sobre umas das questões mais importantes na história das literaturas: a tradição literária e seus desdobramentos, especificamente a brasileira, ou seja, a relação entre o cânone clássico e a modernidade, no incessante movimento de rupturas e reinvenções. Paralelamente, a tradução da literatura se ergue como releitura, com a circulação das obras, transpostas em novos sistemas culturais. Escritor e tradutor, ambos procuram sua originalidade e fontes de escrita, a partir do diálogo com os cânones e suas respectivas heranças literárias. Neste sentido, as formas de reescrita se tornam uma possível resposta para enfrentar as crises culturais da idade contemporânea.

Em “Cantos Xamânicos Guarani traduzidos na França”, Émilie Geneviève Audigier se detém nos cantos guaranis recolhidos no Brasil por João Barbosa Rodrigues e Darcy Ribeiro, traduzidos para o francês por Max de Carvalho, em versão

trilíngue (guarani, português e francês), na obra, *La poésie du Brésil*, em 2012. A autora discorre acerca dos autores que mantiveram contato com os referidos cantos indígenas, como José de Anchieta, Darcy Ribeiro entre outros, e se concentra na forma como o texto ganhou importância já no século XXI, tendo sua versão para o francês.

Com as “Notas sobre tradição e lírica contemporânea a partir de casos de reescritas do *topos* da perenidade da poesia por parte de poetas de língua portuguesa do século XXI”, Rafael Campos Quevedo se debruça sobre uma das características mais relevantes da poesia de língua portuguesa contemporânea: a perenidade, isto é, a busca da preservação da memória. O eu-lírico busca a eternização do ser. O autor refaz um percurso desde os gregos até a modernidade para entender como se construiu na lírica a ideia da perenidade.

Em “O herói indomável: Diadorim ou o mito de Antígona revisitado”, Maria da Conceição Coelho Ferreira analisa a personagem Diadorim, do romance *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, a partir de um mito grego: o mito de Édipo. Mais precisamente o caso dos filhos do rei de Tebas: Antígona, Polínice e Etéocles. A autora discorre também sobre o caso de Riobaldo e sua inércia na batalha no Partedão: “Riobaldo encontra-se fechado em si mesmo, perdido na recomposição do passado como numa prisão implacável, onde se perde, erra, esquece-se de si e do mundo lá fora”, como se o destino estivesse no comando das ações, assim como esteve na ação de Antígona, diante do corpo do irmão (Polínice), morto da batalha por Etéocles.

Herasmo Braga de Oliveira Brito, em “*Ecce Homo Fictus*: nova tendência na Literatura Brasileira Contemporânea”, partindo de hipóteses de que as artes, incluindo a literatura, mantêm permanente diálogo com o momento histórico, social e cultural, se debruça sobre um dos fenômenos que acredita ser mais

frequentes na cultura literária brasileira do que se imagina: a criação romanesca a partir de autores da própria literatura brasileira, como, por exemplo, Gonçalves Dias, que virou personagem da narrativa *Dias e Dias*, de Ana Miranda, e de Machado de Assis, personagem da narrativa de Silviano Santiago: *Machado*. O autor investiga como esse fenômeno nasceu e se tornou muito cultivado nas últimas décadas no Brasil.

Na última seção intitulada “Cercanias do eu e do corpo: dor, doença, medos e fobias” se questiona de que formas as doenças, a dor física e psíquica, o terror, estão onipresentes na literatura – incluindo o gênero fantástico, onde ocorrem distorções da realidade pelo prisma da psiché humana. O capítulo é um convite ao leitor para vislumbrar os mecanismos e as manifestações da dor, da doença e do medo no relato literário, propondo assim, de forma lúcida, um paralelo oportuno para as questões contemporâneas mundiais, com a pandemia devastadora da COVID-19 dos anos 2020 e 2021.

Os autores José Dino Costa Cavalcante, Ivane Santos Diniz e Mauro Cezar Borges Vieira analisam a presença de duas “inimigas da vida”, a doença e a morte, na literatura e no famoso conto de Humberto de Campos “O monstro”. Eles procuram entender “como a dor e a morte se legam ao homem enquanto criatura do universo, ao mesmo tempo que inimigo de todos os outros animais, pois veem no Homem as duas maiores inimigas da vida. Sem o homem na terra, segundo o conto, a vida se harmonizava.”

Em seguida, o artigo do pesquisador Gonzalo Portals Zubiarte, intitulado “El relato patográfico em el Perú: una incisión higiénica (y fantástica) a la relación entre la literatura y la nosología”, oferece uma aproximação entre Literatura e doenças, uma aliança considerável no Perú, que podemos explicar com “a raiz do fenómeno da violência dos anos 1980 [...] e que se intensificou consideravelmente”.

Quanto ao ensaio de Kaio Carvalho Carmona, “O desenho do outono: leitura de dois poetas mineiros”, ele apresenta a relação que os poetas contemporâneos Lucas Guimarães (*Relicário*, 2017) e Carlos Ávila (*Área de risco*, 2012), criam com o “eu” e o corpo, mas também como eles repensam sua relação com a palavra, com a arte poética – expressão da linguagem em imagens “palpáveis, visíveis e audíveis”, como escrevia Octávio Paz. A dimensão metalinguística da poesia contemporânea “parece sintomática a insistência desse tema em momento específico da poesia brasileira. Momento esse em que as soluções poéticas não estão mais atreladas de maneira normativa aos projetos literários das vanguardas e movimentos ao longo do século”.

Dialogando com o mesmo tema, de forma sutil, a pesquisadora Márcia Manir Miguel Feitosa, em seu artigo “A voz d’água na prosa poética de Antônio Patrício” se debruça sobre o conto “O homem das fontes” do dramaturgo português Antônio Patrício. Oferece aos leitores uma rica análise ilustrada das fobias do personagem Harry, “na abordagem direcionada ao fenômeno lugar sob a ótica da Geografia Humanista Cultural, sobretudo pelo olhar dos geógrafos Éric Dardel (2011) e Yi-Fu Tuan (2012; 2013)”. Em sua percepção, as relações do personagem central com as fontes são “vist[as] sob o enfoque topofílico ou topofóbico, associado ou não à ideia de pertencimento”.

Enfim, em “O fantástico tradicional e sua arte de provocar o medo: Interlaces entre o fantástico e o medo em it: capítulo 2”, José Antônio Moraes Costa e Naiara Sales Araújo repensam a relação do medo e do terror na literatura fantástica, à luz dos conceitos propostos por Tzevan Todorov, Sigmund Freud, Tobin Siebers, Louis Vax, entre outros. Com a exposição dos mecanismos da narrativa cinematográfica *It – Capítulo 2*, produzida pelo cineasta argentino Andy Muschietti (2019), os autores desenham os contornos da “inquietação, [d]o temor ou [d]o medo [que] figuram na literatura fantástica, posto que são

sentimentos que surgem da nossa incapacidade de aceitação do admissível com o inadmissível.”

A última seção traz então uma reflexão necessária hoje sobre os profundos medos, arcaicos e contemporâneos, do homem na literatura, através de suas fantasias e de seus traumas. Uma reflexão indispensável para, hoje mais que nunca, nos caminhos onde transitam leitores de ficção e de poesia, fazer ecoar nas entranhas do indivíduo os valores sociais coletivos, e se engajar a cada dia para ressignificar o mundo, sob o fio tênue entre saúde e doença, e manter ativo o sopro da vida. Como bem disse Guimarães Rosa, “Qual é o caminho certo da gente? Nem para a frente nem para trás: só para cima [...] Mas, quem é que sabe como? Viver... O senhor já sabe: viver é etcétera.”

Os organizadores

*Émilie Geneviève Audigier
José Dino Costa Cavalcante
Rafael Campos Quevedo*

PARTE I

ENTORNOS POLÍTICOS: FEMINISMO, IDENTIDADE E SOCIEDADE

Mata teu pai: feminismo e confronto trágico no monólogo de Grace Passô

André Luís Gomes

Bárbara Figueira

Ainda que milhares de anos tenham se passado desde suas maiores realizações, não parece haver esgotamento quando se trata do vasto legado advindo da Grécia Antiga. O ideal de beleza e o caráter político impresso em suas manifestações artísticas, bem como o grande afincamento presente em suas obras arquitetônicas, científicas e filosóficas configuram um marco cultural sem precedentes, de forma que não se faz absurdo afirmar que a rica herança cultural deixada pelos gregos imprimiu marcas simbólicas permanentes em toda a história da sociedade ocidental. Convém ainda assinalar que são gregos alguns dos principais estudiosos a tratar a história e a literatura, independente da tradição mitológica e religiosa, como campos de conhecimento específico.

Relembremos neste artigo a máxima grega presente na literatura trágica, expressa como o mito visto através do olhar do cidadão, de que as manifestações literárias e culturais estavam ligadas à busca por novas formas de exercer o pensar. O teatro, em especial, mobilizou e foi mobilizado pela construção de uma nova racionalidade, um novo *modos* que facultava ao ser humano indagar sobre a vida em comunidade, a condição humana e

os limites do poder instituído. Em outras palavras, refletir acerca do humano a partir de sua totalidade ou, ainda, pressupor a condição humana às perguntas que somos capazes de fazer.

Jean Pierre Vernant aponta a tragédia como um olhar sob os valores fundamentais do homem grego, fundado a partir do jogo entre o ser humano e sua relação com o mundo, posto que “na tragédia o próprio homem trágico quer se expressar apresentando problemas humanos, problemas do homem na cidade e da cidade” (VERNANT, 2000, p. 46). Em conjunto com Vidal-Naquet, o autor adiciona: “As obras dos dramaturgos atenienses exprimem e elaboram uma visão trágica, um novo modo de o homem se compreender, se situar em suas relações com o mundo, com os deuses, com os outros, também consigo mesmo e com seus próprios atos” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2008, p. 214).

Hermenegildo Bastos (2011, p. 16) em seu célebre artigo “A obra literária como leitura/interpretação do mundo”, afirma que as narrativas são capazes de desenvolver uma teoria em estado prático pois, na medida em que refletem sobre si mesmas, tornam-se também tentativas de encontrar significados para o destino humano e para as aflições. Endossando o caráter autônomo da obra literária, o autor ainda nos diz que a mesma guarda uma contradição, uma vez que “se afasta do mundo e, se não o fizer, não conseguirá se constituir como obra de arte. Contudo, a dialética consiste em que, embora se afaste do mundo, a obra o traz em si” (BASTOS, 2011, p. 14). Acreditamos que a esse movimento também pertence a literatura trágica, uma vez que a obra se desloca da referência particularizada para a ela retornar. Em outras palavras, o particular se universaliza, o singular se torna coletivo.

Na cidade antiga, a tragédia permitiu ao cidadão o reconhecimento como membro digno da cidade e de suas atividades, pois, para além da alusão aos antigos direitos divinos, tem-

-se uma ação representativa que anuncia os conteúdos da vida do povo. Desse modo, é possível inferir três funções primeiras da tragédia. Seriam elas: a própria expressão artística, a composição poética com finalidade cênica e o texto materializado em vias teatrais; em seguida, o caráter pedagógico, no sentido do aprendizado derivado da exposição do argumento e seus consequentes conflitos e, finalmente, a catarse coletiva possibilitada pelo reconhecer-se do cidadão naquelas personagens, reforçando assim os vínculos de pertencimento à *pólis*. Tratando-se do teatro trágico, rememorava-se o passado aristocrático a fim de refletir acerca do ideal político em construção: um sistema de representação capaz de legar ao cidadão a possibilidade de decidir coletivamente os rumos políticos, sociais e econômicos dos locais onde viviam. A isto convencionamos chamar Democracia.

Desafortunadamente, foi com a consolidação da democracia que se instituiu o que conhecemos por *Modelo Méliッサ*: um ideal de comportamento feminino que prescrevia a conduta pertinente às mulheres das famílias atenienses, conduta esta pautada numa rigorosa separação das esferas pública e privada. As meninas gregas eram criadas separadas dos irmãos e, quando adolescentes, isoladas no gineceu – uma espécie de quarto reservado de onde quase não saíam. Só recebiam visitas de outras mulheres ou parentes mais chegados. Mesmo adultas, só iam a público acompanhadas do marido ou dos pais e vestidas da cabeça aos pés, e agiam com a máxima discrição. Durante toda a vida, as mulheres ficavam sob a tutoria de alguém: do pai, do marido ou do filho, caso se tornassem viúvas.

Assim, a grosso modo, as mães, filhas e esposas pertencentes aos círculos mais abastados deviam pautar sua existência a partir de um conjunto de virtudes ideais, entre elas a castidade, a fidelidade, a submissão e é claro, o silêncio. Tal método de controle sobre as mulheres ancorava-se na necessidade de

manutenção da propriedade familiar, da produção de cidadãos atenienses e da segura transmissão da herança e dos direitos cívicos aos filhos legítimos, a fim de garantir a integridade e a sobrevivência do Óikos e consequentemente da pólis. Frente a esses indicativos, não seria incoerente atestar que a Democracia Ateniense fora constituída com base na ausência pública de suas mulheres. O que significa não apenas retirar da mulher a possibilidade de ser um sujeito de direitos, como também desconsiderá-la como produtora de conhecimento. Neste estudo não nos filiaremos à tradição que visa gabar os méritos desta base fundante como inquestionáveis. Parece-nos indispensável, ao contrário, criticá-la. Dessa forma, reiteramos a premissa de que não há a possibilidade de uma experiência democrática real a partir de um modelo de organização patriarcal.

A fim de explicitar o processo do pensar e dizer a mulher pelo viés da cultura patriarcal, Simone de Beauvoir descreve o processo de construção da identidade do feminino a partir do e pelo homem, cujas raízes são notáveis na antiguidade remota. Em suma, o discurso do homem foi elaborado para manutenção de seu poder. Ao problematizar este assunto e o caráter de alteridade da figura feminina, a autora pontua que:

A humanidade é masculina, e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo. [...] Ela não é senão o que o homem decide que seja; [...] A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro (BEAUVOIR, 1949, p. 10).

Através da tentativa sistemática de exclusão, da negação de sua possibilidade de atuação e usufruto da vida pública, a mulher seguiu por séculos marginalizada, quando não extinta do centro das narrativas. Reforço de nossa hipótese, o conceito de

história na sociedade ocidental constituiu-se desde longa data como “um saber centrado em torno do *Homem*, figurado nos documentos como um sujeito universal, personificação de toda a humanidade” (SILVA, 2006, p. 73). Desde a Antiguidade até os dias atuais, o que se convencionou reconhecer como *história oficial* é em vários níveis produto do monopólio masculino na construção das narrativas. Em outras palavras, o que se firmou por séculos como *locus* gerador da base do conhecimento histórico e científico é uma versão da história de homens, sustentada por homens e endereçada a homens; versão na qual estes não apenas protagonizam, como por óbvio decidem o que é ou não digno de registro como parte oficial da história. E por isso se fez parecer que a mulher estaria convenientemente fadada ao silêncio do relato histórico.

No entanto, convém questionar: como uma sociedade baseada em tais valores é capaz de nos apresentar com personagens como Clitemnestra, rainha de Argos e co-autora de um massacre? Elektra que, ansiosa por vingar a morte do pai, morto pela esposa e seu amante Egisto, furiosa leva o irmão Orestes a matar a própria mãe? Antígona, que anuncia o direito do cidadão de se erguer contra as ordens absurdas, que nos ensina que, em face da opressão, a criatura livre deve reagir sempre, sem temores de qualquer espécie? Ou ainda Medeia, que transgride as fronteiras socialmente estabelecidas ao comportamento feminino, tornando-se conhecida como “a maléfica feiticeira das costas do Mar Negro” e que, especialmente após a elaboração trágica, tornou-se para a literatura e civilização ocidentais a “representação perfeita da perigosa combinação entre vingança feminina e conhecimentos mágicos”? E as deusas, as amazonas, as fúrias?

É sabido que o teatro fala dos hábitos do povo, do *modos operandi* das relações: se a transgressão era pautada no teatro, significa não só que o comportamento das mulheres frequente-

mente fugia ao esperado como era motivo de preocupação na Grécia democrática. Logo, aquelas que deviam estar restritas ao espaço da casa, ousavam sair da esfera privada e lançar-se nas questões de ordem pública. Levantamos assim a hipótese de que as personagens femininas trágicas são um sintoma de transgressão por parte das mulheres atenienses. Tal afirmação implica diretamente em buscar desconstruir a identidade das “mulheres de Atenas”, vale a pena destacar.

Tomemos por exemplo *Medeia*. A narrativa levanta questões que vão das esferas familiar e religiosa a representações sociais e políticas do imaginário feminino. Característica comum às tragédias, *Medeia* é marcada pelo entrelaçamento de dois outros fundos lendários: o mito do Velocino de Ouro e a expedição dos Argonautas. No entanto, a despeito do encanto presente nas histórias que entrecruzam a referida tragédia, a personagem principal ultrapassa em larga medida os limites da Ática e eterniza-se como símbolo dos poderes temíveis da feitiçaria e da cólera feminina. Filha do rei Aetes da Cólquida e, por isso, neta de Hélios, deus do Sol, a princesa bárbara une-se em matrimônio a Jasão quando este passa por sua terra natal em busca do Velocino de Ouro e o auxilia no roubo do artefato místico. *Medeia* não apenas trai sua família, como também sequestra e esquarteja o irmão. A trajetória da princesa é marcada por outros crimes e transgressões, de modo que – quando formulada tragicamente por Eurípedes – o ponto mais elevado do conflito da heroína dá-se ao matar os próprios filhos, em parte por temer o pesaroso destino que os aguardara e também para extirpar da terra a descendência de Jasão, que a traía. À sua época, o tragediógrafo Eurípedes já fora considerado a frente de seu tempo. Ao dar corpo cênico ao mito, projetou um final diferente do mito incluindo o tema do filhicideo. De toda forma, a despeito da inovação, convém demarcar que se trata ainda de uma escrita masculina que em muito enquadra a personagem

na perspectiva da irracionalidade, da suposta loucura desmediada de uma mulher traída.

Baseando-nos nessa e em outras prerrogativas, questionamos: por que a liberdade e a autonomia das mulheres vem sendo historicamente considerada uma ameaça à ordem estabelecida? Por que a história vem construindo-se baseada no controle, no domínio, na violência, na perseguição e no silenciamento do feminino? E mais: seria então possível escrever uma *outra história*? História que preenchesse as lacunas deixadas, por acaso ou a propósito, pela história de longa duração? Haveria a possibilidade de encontrar narrativas com o poder de trazer nova ótica sobre os acontecimentos, os conflitos, os marcos temporais, sobre nós mesmas, em suma, uma História que não a registrada pela conveniente cartilha do patriarcado?

Debruçando-nos ainda sobre Medeia, ousamos ainda indagar: E se substituíssemos:

Zeus poderoso e venerável Têmis,
Vedes o sofrimento meu após os santos juramentos
Que me haviam ligado a esse esposo desprezível?
Ah, se pudesse um dia vê-los, ele e a noiva
Reduzidos a pedaços, junto com seu palácio,
Pela injúria que ousam fazer-me sem provocação! (KURY, 2013, p. 209).

Por:

Posso cometer outros crimes. Cada palavra que sai daqui é de honestidade profunda, eu juro, não sei do que sou capaz. Tenho febre, mas a ela não desejo mal. Não, não desejo. Desejo só dizer sobre ele: ele é o feitiço ruim. Que se ela chegou onde chegou, se agora tem poder, se lutou contra todos os temperos sórdidos dessa traição, não merece estar do lado dele (PASSÔ, 2016, p. 24).

Assim, Grace Passô nos presenteia com *Mata teu pai*

(2016), uma livre adaptação do mito de Medeia. A dramaturga mineira não investe numa releitura formal da tragédia de Eurípedes, mas sim na possibilidade de apropriar-se do ambiente trágico gerado pelos conflitos inerentes à trama, de forma que a personagem reivindica: “deixa eu mesma contar a minha história, me escrever. Eu estou aqui, não tem passado nessas minhas palavras, eu sou Medeia de verdade, deixa eu mesma me contar” (PASSÔ, 2016, p. 24). Sua escrita não se ancora na reprodução do enredo em si, seja este mitológico ou euripediano, mas sim na utilização da célula tensa, já apontada pelo mito, na qual pulsa a questão primordial: como se dá o processo de formação histórica que busca consolidar o silenciamento das vozes e a perseguição às tradições femininas? Fazendo coro às escritoras que se empenham em denunciar as redes de dominação presentes na história social e política do Ocidente, Grace Passô demonstra cênica e literariamente a tese defendida por Rita Teresinha Schmidt em *Refutações ao feminismo*:(des)compassos da cultura letrada brasileira, de que:

É na perspectiva das redes de dominação presentes na história social brasileira e da persistente atualização a tradição de um pensamento patriarcal e conservador em descompasso com as articulações do pensamento crítico contemporâneo sobre hegemônias e suas violências epistêmicas que se pode avaliar a função do discurso cultural e de suas representações simbólicas na domesticação e controle das tensões no campo das relações sociais (SCHMIDT, 2006, p. 775).

Em uma relação ambígua de oposição e composição, feminino e masculino são postos em cena em *Mata teu pai*: o primeiro pela presença textual, física, ancestral e metafórica e o segundo pela ausência, que ainda assim se faz presente como um espectro a rondar. Esse jogo entre a potência do feminino e a condição estrutural de opressão a esta imposta é explorada

em cenas por diversos vieses: através do questionamento acerca das fronteiras, humanas e geográficas, expressa nos dilemas e dificuldades de mulheres imigrantes; dos limites impostos ao corpo físico e as regras sociais que sob ele recaem; da valoração de um pensamento não apenas intuitivo e mítico, mas dotado de uma racionalidade necessária à sobrevivência.

Investimos na hipótese de que *Mata teu pai* possui uma rica articulação entre o real, o poético e o político, motivada pelo exercício de tecer conexões entre os resquícios do passado e as demandas do presente. Há algo nesse projeto de realização que questiona não apenas a forma e o conteúdo da tragédia grega clássica, mas as categorias de arte, as fronteiras entre o fazedor e o espectador, a lógica das instituições hegemônicas e tensiona as condições de produção, circulação e consumo da arte e das mercadorias. Há um caráter de confronto e denúncia presente nesse escopo.

Vale ressaltar que o título imperativo da obra *Mata teu pai* é um desafio lançado pela Medeia de Passô a suas filhas (representadas segundo rubrica do texto pela própria plateia) a aderir ao levante feminino contra as estruturas que nos oprimem:

Olha pra mim! Muda essa história! Pára de achar que a gente é um destino, muda essa história. Tem bala aí. E tem gatilho. Tem eu aqui, agonizante, tem meus peitos explodindo. De leite e de dor. Tem você. Mulher como eu. Filha. Tem bala aí. Tem ele que vai chegar. Tem teu braço que você vai levantar e apontar pra ele, tem tua mira. Tem essas palavras que estou dizendo há horas pra vocês e se precisar digo de novo, e de novo, e de novo, muda essa história. Tem bala aí. E tem gatilho também. Mata.

Sons de tiros inauguram a festa. Música. Mulheres dançam, em festa. As filhas esperam pelo pai (PASSÔ, 2016, p. 39, grifos do autor).

“Matar esse pai”, diremos, é tarefa que consiste também em

escrever sobre mulheres, pesquisar a escrita de mulheres, trazer a público vozes de mulheres que a política de exclusão tenta silenciar. Sejam Anas, Marias Firminas, Gilkas, Patrícias, Carolinas, Conceições, Orides, Hildas ou Graces.

O texto de Passô nos convida a repensar o lugar de confronto e superação do ser mulher – múltipla e fragmentada, violentada pelas relações de poder, gênero, raça e classe. Utilizamos-nos das palavras de Silvia Federici em seu icônico livro *O Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva* para elencar as encarnações de um mundo de sujeitos femininos, tão presentes na Medeia de Passô, que o capitalismo se empenhou em tentar destruir. São, entre outras: a herege, a curandeira, a esposa desobediente, a mulher que ousa viver só, a mulher *obeah*¹ que envenenava a comida do senhor e incitava os escravos a rebelião (FEDERICI, 2017, p. 24). Todas essas facetas se fazem presentes em cena, todas essas são faces de Medeia. E todas elas reverberam a Medéia de Eurípedes, que vive a dor com a traição de Jasão e por isso ora explode em lamentações, ora silencia, como afirma Albin Lesky (1971). O filólogo ressalta que Eurípedes não recuou diante de uma ampla inovação do conteúdo, a fim de abrir caminho às forças em sua tragédia e define sucintamente a personagem-título:

A princesa de Cólquida, que Jasão tirou de sua pátria e abandonou, em terra estranha, é sobretudo a mulher que opõe à ofensa e ao sofrimento o caráter desmedido da paixão. Por isso esquecemos a feiticeira com seus truques mágicos, ainda que possam também ser utilizados para a ação, no devido lugar. Não como bruxa e sim como pessoa humana é demoníaca esta Medéia, que é transformada por Eurípedes em assassina dos próprios filhos (LESKY, 1971, p. 171).

1. *Obeah* é uma forma de religião ou culto de ancestrais africanos que tem raízes em comum como o candomblé do Brasil, com a santeria de Cuba e com o vudu do Haiti. Também é associada à igreja Batista espiritual.

No entanto, a Medeia de Grace Passô não é um ser contraditório e passional que matou os próprios filhos para se vingar do marido, mas uma mulher inconformada com sua condição atual, cansada de ser silenciada e subjugada por uma sociedade patriarcal. Ela nos diz:

Já sei que é mulher a pessoa que está com meu marido. Já sei que é prefeita, então cadê ela? Já sei que é negra, que ganhou, é prefeita da cidade. Todos votaram nela, não é? Eu não voto aqui. Ele também não. Sei que é conquista dela, sei que é forte, da inteligência, sei que já limpou minha casa, sei, foi empregada, mas vim aqui reescrever a história. Se não me lembro do rosto dela é porque no meu sangue corre a doença do opressor. Ainda. Demora tempo pra ensinar o sangue, calma (PASSÔ, 2016, p. 22).

Passô transfigura a Medéia para uma sociedade patriarcal, cristã e capitalista em que a opressão é moral, política e econômica e amplifica o fato de Medeia ter sido “retirada de sua pátria e abandonada em terra estranha”. O monólogo de Medéia inclui outras mulheres também deslocadas e abandonadas: são imigrantes que vivem situações de abandono, miséria e opressão.

A peça é dividida em 11 (onze) cenas e/ou quadros cujos subtítulos podem tornar-se facilmente objeto de especulação: A febre, A paixão, A maternidade, A Sororidade, A amizade, A cadela, Ela e Ele, A festa, O amor, As estrangeiras e As filhas de Medeia. Não há rubrica indicativa sobre o uso dos subtítulos em montagens cênicas. Fica, portanto, a critério da direção se eles vão aparecer em cena ou não, mas certamente norteiam a composição. Cada um deles corresponde à exposição de uma problemática ligada ao universo feminino, cuja leitura não pode ser desvinculada da crítica aos danos causados às mulheres, especialmente negras, pobres e/ou estrangeiras, subordinadas à lógica de perversão do sistema capitalista.

Desde a primeira cena, A FEBRE, Medeia se dirige ao leitor/espectador e o convoca e o situa, demarcando o ambiente em que vive e apresenta sua vizinhança sem que elas estejam em cena. Medeia invoca o leitor/espectador e pede que todos deixem suas bolsas, associando esse símbolo da posse capitalista, onde se guarda o dinheiro e os cartões de crédito, aos órgãos do corpo humano numa crítica provocativa e irônica. O monólogo, como aponta o subtítulo, é febril e se constrói num acúmulo de frases soltas e sem coerência imediata como se fosse uma sobreposição de informações, definições ou reflexões sobre os conflitos atuais, entre eles, a imigração, a desigualdade social, a xenofobia, o machismo e o racismo estrutural. A febril Medeia se ocupa sobretudo de um discurso sobre imigrantes em que aparecem judias, cubanas, sírias, haitianas, paulistas e, sem concatenação de frases, trata do não pertencimento, do deslocado, daqueles que não estão no seu espaço e não possuem a terra, um solo. Por isso a repetição da frase “Terra da gente é terra da gente” e diálogos intertextuais com a “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias e *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Nesse estado febril, ela não deixa de sempre se dirigir diretamente ao público, ironizando sua própria condição e tentando se justificar: “Eu não falo muito, é essa febre” ... enquanto, em rubrica, “mulheres preparam algo para a febre, molham Medeia.”

O ato de molhar Medeia para supostamente baixar sua febre “desagua” na cena seguinte, A PAIXÃO, em que, como num sonho, Medeia se entrega a um “mar de prazer” e, num mergulhar onírico nos descreve um momento em que ele, seu marido, aparece e essa aparição é de satisfação e gozo. Num tom lírico e poético, o advérbio de tempo “quando” se repete, reafirmando a presença dele: “Quando ele mergulha, gozo, quando chama por mim, também. Quando ele se afoga por segundos, gozo ainda, sempre e mais, é sério. No meu sonho, EU crio o mar, vou molhando a terra e é tão bom (...)” (PASSÔ, 2016, p. 22).

E, no delírio, vê as mulheres numa festa e, novamente, a “Canção do exílio” ressoa quando ela diz: “a minha terra é que tem festa de verdade”. A festa mencionada aqui já tangencia a festa de casamento de Jasão para a qual Medeia, no texto clássico, pretende enviar seus filhos e se vingar. E Medeia desperta quando se ouve, segundo rubrica, uma bomba.

Medeia desperta do estado onírico e febril e passa a enfrentar a realidade com suas vizinhas imigrantes. Na cena MATER-NIDADE, ela nos informa que a mulher síria está grávida e a aconselha a tirar o filho. A informação é entrecortada com uma fala dirigida ao espectador/leitor: “Não estou contando essas coisas pra atrasar vocês pra festa, não sou desse tipo”. A partir de então, cria-se o suspense da festa, que o público passa a esperar. E Medeia assume o papel da conselheira que adota um tom imperativo: “Tira isso do teu ventre, mulher, tira isso das tuas costas, dos tens rins, pulmões, fígado, coração”. O apoio à mulher síria é mote para a cena seguinte (A SORORIDADE), em que ela nos relata o que contou para cada uma de suas amigas ou vizinhas, deixando claro com quem ela pode ou não pode contar. O verbo contar em primeira pessoa se repete no passado, mas, ao mesmo tempo, os fatos se presentificam, pois ela agora conta para a plateia que “contou”, estimulando o sentimento de sororidade entre ela e as mulheres da plateia a quem ela conta o que contou, portanto, revela tudo, inclusive que matou seu irmão, porque ele bateu no seu marido. Novamente, no final da cena, se refere à festa já anunciada, dirigindo-se diretamente às mulheres da plateia:

Não estou contando essas coisas pra convencê-las de não irem a essa festa do pai de vocês, não sou desse tipo. Vocês vão se quiseram, não são mais crianças. Estou contando tudo isso pra vocês porque eu sou Medeia. E vocês ainda não sabem, vocês são minhas filhas. Conhecem a história da mãe de vocês? (PASSÔ, 2016, p. 33).

Ao questionar a plateia/a leitora sobre a história de *Medeia*, Grace Passô presentifica o passado, afinal se a política vive o presente pelo futuro, a arte, vive o presente pelo passado. Se ele não é colocado como preceito e modelo, o é como problema e alvo de crítica. A arte possui a força de buscar em cada presente o interesse renovado que lança seu olhar para um ponto singular do passado e o torna presente. Tudo renasce. Nesse sentido, o objeto de arte não é uma coisa, mas um objeto polissemântico que é constituído pelo sujeito. O objeto não é a coisa, mas a coisa com relação a outras coisas e aos sujeitos, assim como o sujeito é o indivíduo com relação aos outros indivíduos e as coisas.

Em rubrica na abertura da cena A AMIZADE pede-se que Medeia se dirija para suas filhas enquanto carrega o corpo de uma das mulheres para pôr no colo. Medeia conta sobre um dia em foi assaltada, ressalta que as filhas estavam lá e que olhou uma cadela tão profundamente que “ela voou em cima dos homens” e os espantou. A comunhão entre ela e a cadela reconstrói a figura da bruxa, principalmente, com o verbo latir repetido num recurso onomatopaico sinistro e diabólico. E é preciso destacar que era uma cadela e não um cachorro, o que reafirma a convergência de sentimentos femininos. Medeia, novamente, ressalta que não está “contando aquelas coisas para convencê-las de não irem a essa festa”. A expectativa de festa vai se acentuando a cada cena. Há um corte e Medeia nos conta que “a mulher síria concordou em abortar” e a rubrica pede que Sabemos que todas as mulheres na Síria foram afetadas de alguma maneira pela crise humanitária do país. Medeia olha a mulher síria do “mesmo modo como fez com a cadela”. E a mulher síria na peça de Passô é também afetada pelo abandono e, incentivada por Medeia, ela concorda: “Ela disse: sim”. Há poucas indicações cênicas, mas, neste momento, Passô pede “Breu”, um *black-out*, e na escuridão ouve-se: “Dar à luz e tirar a luz.

Como uma mulher”.

A comparação que encerra a cena pode ser estendida, irônica e criticamente, à cena seguinte, A CADELA, afinal, associar a mulher a uma cadela de forma pejorativa está nos dicionários que trazem como definição de cadela: “mulher vadia, safada, sem vergonha, traidora”.

Na cena, a mulher paulista está nos seus braços e é, nesta cena, que Medeia rompe com a tradição clássica e com os padrões sociais e não considera a mulher que está com seu marido como traidora, como vadia, como cadela. E a Medeia de Passô tem consciência do rompimento com essa tradição e com as considerações já incrustadas na família patriarcal:

A paulista quer que eu diga a vocês, sabe o que ela quer que eu diga? Ela quem que eu diga a vocês que vocês têm uma madrastra e que madrastas são más, não, da minha boca vocês não vão ouvir isso. Tá na hora de rever o ângulo da história, o erro é dele (PASSÔ, 2016, p. 35).

A mulher paulista representa a mulher do grande centro econômico do Brasil, São Paulo, e é, portanto, associada à figura da burguesa, que reproduz os valores de uma sociedade patriarcal e machista. Medeia tem consciência do que a mulher paulista quer, verbo utilizado repetidas vezes: “Ela *quer* me ver louca, é isso que ela *quer*. Ela *quer* que eu diga que tô em febre porque fui “largada”. Ela *quer* que eu diga que tô tão insana que sou capaz de matar a mulher que tá com o pai de vocês” (PASSÔ, 2016, p. 36).

O significado de “cadela” ganha, portanto, outra configuração, pois é associada aqui à mulher que quer culpar outra mulher. A traição deixa de ser da mulher que está com o marido da outra, para ser a mulher que se coloca contra outra mulher. E Medeia é enfática: “Mas é ele que tem que morrer.” A partir

daqui, temos o título da peça evidenciado, *Mata teu pai*, e a voz imperativa de Medeia ecoa nas falas subsequentes. A personagem defende que as filhas devem matar o pai e, emocionada, justifica, apresentando os porquês com a intenção de sensibilizá-las e, ao mesmo tempo, busca entender o porquê: “Eu fui torturada. Eu tive que fugir da minha terra. Eu carreguei ele nos braços. [...] eu arrumei emprego pro pai de vocês. Eu. Se vocês carregassem a justiça no peito o matariam, sim, vocês matariam, por que vocês não matam? Por quê? Por quê? Por quê?” (PASSÔ, 2016, p. 36).

Os questionamentos de Medeia são interrompidos por uma bomba e a mulher desfalecida acorda. A personagem não aparece adjetivada de “paulista” e passa a ser apenas Mulher, que esclarece que não é paulista, é do Nordeste e, na travessia de uma região para outra, conheceu várias terras e passou por dificuldades econômicas e lutou para sobreviver. E carrega o sentimento do não pertencimento e afirma sentir saudade de sua terra. Apesar de tanto sofrimento, encerra afirmando: Me masturbo.

A masturbação, enquanto ato solitário, mas prazeroso, reverbera na cena seguinte em que as mulheres prepararam uma festa “com coisas de explodir”. Enquanto elas preparam a festa, Medeia se dirige, segundo a rubrica, às mulheres. A cena tem como subtítulo “Ela e Ele” e é este embate que norteia a fala de Medeia, que, apesar de febril, demonstra estar consciente de tudo o que se passou e de tudo que agora vive. A Medeia de Passô não precisou consultar nenhum oráculo e nem mesmo de nenhum mensageiro para saber (ela usa o verbo “saber” no presente várias vezes) que a mulher que está com o marido dela foi eleita prefeita, é negra, sábia, forte e já foi sua empregada. E, como Medeia é uma “estrangeira” naquela cidade não votou nela e não se lembra do rosto dela, porque lhe corre no sangue “a doença do opressor”. E, num recurso brechtiniano, Medeia se

inclui entre as mulheres (as que preparam a festa e as que estiverem presente na plateia) e passa a utilizar a primeira pessoa do singular num discurso de intimidade como se dirigisse às suas filhas: “Olha, gente, nenhuma de nós se lembra do rosto da mulher que limpou um dia a nossa casa. Vocês lembram? É ela que vive com o pai de vocês agora”.

Medeia sabe que frustrará as expectativas daqueles que acreditam que ela agirá de acordo com “o que já foi publicado”, ou seja, que ela vai matar a mulher que está com seu marido. Medeia afirma categoricamente que a febre vem dele e que não deseja mal a ela, afinal “ele é o feitiço ruim”.

Como afirma a protagonista, seu estado febril vem dele e, assim, ela “tira uma arma de si” e incita a plateia/leitoras a se posicionarem, a discordarem, a emitirem alguma opinião. E, num crescente, Medeia afirma, dirigindo-se à plateia: “Mataria vocês. Não ELA” para, finalmente, romper o espaço cênico e entregar “a arma para uma mulher do público” e, assim, começa A Festa.

Na tragédia clássica, Medeia, inconformada, trama contra seus inimigos e quer se vingar da filha do Rei. Consternada, a Medeia de Eurípedes invoca Zeus, dirige-se às suas amigas e lhe conta quais são os meios que utilizará como vingança:

MEDEIA: Ó Zeus! Ó Justiça, filha de Zeus. Ó luz do sol. Agora, caras amigas, vou gloriosamente triunfar de meus inimigos, entramos no caminho certo. Agora, eu o espero, eles vão ser castigados. [...] Eis o momento de dar a conhecer meus desígnios, escutai-me, falo seriamente. Enviarei um dos meus servidores a Jasão para pedir-lhe que venha até mim. Quando vier, eu lhe falarei com doçura: suas resoluções, dir-lhe-ei, merecem meu assentimento e são justas. [...] Mas pedir-lhe-ei que permita meus filhos permanecerem aqui, não que eu queira deixá-los em terra inimiga [...], mas por meio deles, vou preparar à filha do rei a armadilha em que deve perecer. [...] Enviá-los-ei a ela com presentes [...]: um véu do mais fino tecido e uma coroa de ouro. Se ela pegar e

usar esses ornamentos, perecerá nos mais cruéis sofrimentos, e, com ela, quem quer que a tocar, tal é o poder dos venenos com que impregnarei seus adereços (EURÍPEDES, 1976, p. 37).

No livro *Tragédia Moderna*, Raymond Williams discute as ideias trágicas na contemporaneidade e dedica um subcapítulo à “ênfase sobre o mal” e afirma que:

Culturalmente, o mal é uma designação para muitos tipos de desordem que corroem e destroem a vida real. Como tal, ele é usual na tragédia, em muitas formas específicas e variadas: vingança, ambição, orgulho, frieza, luxúria, inveja, desobediência ou rebeldia (WILLIAMS, 2002, p. 85).

Na desordem engendrada por Passô, Medeia, imperativa, convoca as mulheres, consideradas suas filhas, para mudarem a história e se vingarem do pai, que chegará em poucos minutos. E Medeia sabe muito bem como os pais geralmente se comportam numa sociedade patriarcal e alerta, com certa ironia, suas mulheres-filhas, pois ele deve perguntar se elas estão bem, ele vai fazer piadas, trazer presentes, falar alto etc. Por fim, Medeia, que já havia entregue a arma pra uma das mulheres-filhas, implora que ela mude a história e ordena: “Mata”. Em seguida, de acordo com a rubrica, “sons de tiro inauguram a festa e as mulheres dançam e esperam pelo pai”.

A febre de Medeia volta, enquanto ela fala de amor e, neste estado, ela busca definições desse sentimento e busca entender o que é amar. Sempre em tom crítico, Medeia provoca reflexões sobre este sentimento, afinal é a partir dele que se cobra o modo de agir e sentir das mulheres. No artigo “As mulheres e os discursos *genderizados* sobre o amor”, Ana Sofia Antunes das Neves nos lembra que:

Frequentemente classificado como feminino, o amor aparece não

raras vezes referenciado como sendo um sentimento das mulheres. Assim, as qualidades expressivas do amor e da intimidade são vulgarmente reconhecidas como preocupações femininas, manifestadas através de fatores emocionais intensos, tais como a gratificação, a afirmação, a prestação de cuidados e a paixão. ‘O amor foi apontado à mulher como uma suprema vocação e, quando se dedica a um homem vê nele um deus [...]’. Os ideais do amor romântico sempre afetaram as aspirações das mulheres mais do que as dos homens, apesar de estes serem também influenciados por eles. Giddens refere que alguém definiu o amor como ‘[...] uma conspiração engendrada pelos homens contra as mulheres para lhes encher a cabeça com sonhos tontos e impossíveis’ (NEVES, 2007, p. 613).

O monólogo de Medeia questiona e problematiza a figura dessa mulher tida como um ser “sentimental por natureza” e se opõe à ideia construída socialmente da “filha que ama”, “do amor de mãe e “do amor familiar”. Depois de pegar um *spray* e pichar “Sou do tamanho do amor”, Medeia lança vários questionamentos às mulheres do público e repete frases já ditas e imagina outras que elas vão dizer quando ele chegar. Com o retorno da febre, ela mistura situações como num delírio e, numa cena curta, “As estrangeiras”, temos a descrição de uma imagem-fotografia proposta na rubrica: “Uma mulher nos braços de Medeia, a mulher síria. Ao lado a mulher cubana e a mulher haitiana. Medeia beija a mulher síria. Fala com dificuldade de estrangeira para elas” (PASSÔ, 2016, p. 43).

Na cena final, “As filhas de Medeia”, a febril convulsão é substituída por uma Medeia doce, que, paradoxalmente, segura uma metralhadora. Numa fala-poema, Medeia se dirige à mulher da plateia e ordena que ela “coloque as mãos contra a parede ou separe as pernas” e feche os olhos. E pergunta: “Você não vai ter filhos?”. Vacilante, Medeia pede desculpas e confessa: “Este é o ato mais maternal que posso dar a este mundo lama-

cento, vendido, capitalista, militar, patriarcal. Este é o ato mais maternal que posso dar a este mundo, minhas filhas: ser uma indomável mulher” (PASSÔ, 2016, p. 46).

A rubrica final indica que “Medeia aponta a metralhadora para a plateia. Breu. Tiros ensurdecedores de metralhadora”. Como a Medéia de Eurípedes, a Medeia de Grace Passô mata suas filhas.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. *A história da arte como história da cidade*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BASTOS, Hermenegildo; ARAÚJO, Adriana de F. B. (org.) *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora da UnB, 2011.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo: fatos e mitos*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1949.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica arte e política: obras escolhidas I*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CERRADOS. Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literatura, n. 31, 2011. (Palavra e poder: representações na literatura de autoria feminina)

EURÍPEDES. *Medéia*. Trad. Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

GOLDHILL, Simon. *Amor, sexo e tragédia: como os gregos e romanos influenciaram nossa vida até hoje*. Trad. Cláudio Bar-

della. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990. (Coleção Debates)

NEVES, Ana Sofia Antunes das Neves. As mulheres e os discursos genderizados sobre o amor: a caminho do “amor confluyente” ou o retorno ao mito do “amor romântico”? *Estudos Feministas*. Florianópolis, 15 (3), 2007, 609-627.

PASSÔ, Grace. *Mata teu pai*. Editora Cobogó: Rio de Janeiro, 2016.

VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Trad. Ísis Borges B. da Fonseca. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1996.

_____. *Entre mito e política*. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado, Filomena Y. H. Garcia, Maria da Conceição M. Cavalcante, Bertha H. Gurovitz e Hélio Gurovitz. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011. (Coleção Estudos 163)

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2011. (Coleção Cinema, Teatro e Modernidade).

A circulação da literatura africana no Brasil

Maria Teresa Rabelo Rafael

As relações históricas e culturais que unem o Brasil e vários países da África, derivadas notadamente do passado colonial e do período da escravidão, contrastam com um intercâmbio literário ainda bastante vulnerável. Diante desse contexto, a promoção de tratados internacionais e políticas afirmativas implantadas pelo governo brasileiro, entre 1990 e 2016, constituem uma ação sem precedente, para promover um equilíbrio nas relações socioculturais entre essas duas áreas geográficas.

Nesta direção, um tratado que pode ser citado como exemplo consiste no Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, firmado em 1990, que tem por objetivo facilitar as trocas entre os países lusófonos através de um modelo ortográfico único. Essa relação linguisticamente multilateral foi também fortalecida com a criação, em 1994, da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP), que objetiva promover a cooperação entre Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Guiné Equatorial, Moçambique, Portugal, São Tomé e Príncipe e Timor-Leste.

Outro elemento importante que passou a contribuir para o fortalecimento das relações entre o Brasil e alguns países africanos foi a implementação dos Parâmetros Curriculares Na-

cionais na educação básica. Esse referencial pedagógico, que também data da década de 90 do século XX, tem por objetivo normatizar alguns aspectos concernentes às diferentes disciplinas escolares. Um dos diversos temas transversais que o compõe é, justamente, o conteúdo sobre a pluralidade cultural brasileira e seus laços históricos com o continente africano.

É também de grande relevância a contribuição da Lei 10.639/2003, sancionada no Governo do ex-Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, a qual determina a inclusão, no currículo do ensino fundamental e médio brasileiro, em especial nas áreas de Educação Artística, de Literatura e História Brasileira, de conteúdos de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana¹.

Mas mesmo considerando que tais avanços favorecem a circulação da literatura africana, estas obras ainda encontram fortes obstáculos, para se consolidarem nas livrarias brasileiras, por não estarem inseridas em uma rota prioritária de publicação. Essa dificuldade pode ser melhor compreendida, quando sabido que a maioria dos livros publicados no Brasil são escritos por pessoas não negras, sejam elas brasileiras ou estrangeiras (CARRASCOSA, 2017).

Diante desse contexto, o presente texto² tem como objeto de pesquisa analisar as problemáticas que envolvem a circulação da literatura africana no Brasil. Para isso, foi realizado um levantamento sobre as editoras que publicam obras de escritores africanos. Inicialmente, buscou-se selecionar editoras das

1. Essa lei foi modificada em 2008 pela Lei nº 11.645, com a proposta de acrescentar conteúdos sobre a participação dos povos indígenas na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política do Brasil.

2. Este estudo é o resultado da Tese de Doutorado, defendida em 2019, intitulada *Campo editorial e circulação da literatura de autoria africana de língua francesa no Brasil: um estudo de caso das estratégias de tradução em Alá e as crianças-soldados, de Ahmadou Kourouma*, sob orientação da professora Dra. Marta Pragana Dantas, realizada através do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba.

mais variadas regiões, para obter um panorama geral do que vem sendo publicado no Brasil, em termos de literatura africana. Infelizmente, a região Sudeste exerce uma supremacia incontestada, realidade constatada inclusive em relação às editoras independentes. Em seguida, foram eliminadas tanto editoras que tinham em seus catálogos obras que não compreendiam o recorte temporal proposto, como também as que tinham editado um número inferior a duas obras.

Sendo assim, no âmbito deste estudo, de um total de dezoito editoras identificadas no levantamento, foram selecionadas para tratar mais de perto as onze com maior número de publicações: seis independentes (Pallas, Língua Geral, Gryphus, Kapulana, Nandyala e Estação Liberdade) e cinco grupos editoriais (Companhia das Letras, Record, Ediouro, Globo e Melhoramentos). Esse recorte foi escolhido, por possibilitar estabelecer comparações entre catálogos de editoras que são regidas por políticas editoriais diferentes, constituindo, portanto, uma contribuição para o mercado editorial brasileiro e para os estudos sobre literatura africana, uma vez que analisa o papel das referidas editoras na divulgação dessa produção literária.

O recorte temporal da presente pesquisa compreenderá obras publicadas (traduzidas ou não) entre 2000 e 2015. Tal delimitação busca contemplar três anos que antecederam a entrada em vigor da Lei 10.639/2003 até o ano em que iniciamos o levantamento deste estudo, cobrindo, assim, doze anos de vigência da nova legislação. Isso permitiu, entre outras coisas, perceber os efeitos da mudança no dispositivo legal sobre a circulação dessa produção literária no Brasil. O período escolhido se justifica na medida em que a lei citada resulta de uma política afirmativa que promoveu a diversidade cultural, ao dar luz à produção literária e historiográfica africana e afro-brasileira.

As linhas editoriais das independentes e as coleções voltadas à produção africana

No que diz respeito à fundação dessas editoras, a mais antiga é a Pallas, fundada em 1975, e a Estação Liberdade, fundada no final dos anos 80. As outras quatro foram criadas após a Lei 10.639/2003: Língua Geral (2006), Nandyala (2007), Gryphus (2009) e Kapulana (2012).

Paralelamente à produção de autores africanos, todas as seis editoras publicam outras literaturas. Por exemplo, a Nandyala publica obras de escritores brasileiros contemporâneos, chilenos, argentinos, martiniqueses e cubanos. Apesar de sua linha editorial ter como ênfase autoria negra e contextos africanos da diáspora, desde 2013, a editora vem publicando também livros de autoria indígena brasileira.

Sobre a Pallas, essa editora tem um forte nicho na literatura infantil e juvenil, tendo, inclusive, criado, em 2014, a coleção *Pallas Mini*, que procura atender à nova demanda do mercado livreiro e da esfera educacional por conteúdos de história e cultura afro-brasileira e africana. Essa coleção compreende obras que têm como foco histórias africanas e afro-brasileiras, em que a cultura negra assume um protagonismo na narrativa. Apesar de o foco editorial da Pallas ser voltado às tradições religiosas, linguísticas e filosóficas de diversos povos africanos, assim como ao imaginário cultural brasileiro ligado as diferentes culturas de países africanos, há também em seu catálogo publicação de obras de autores coreanos, venezuelanos e cubanos, todos de países periféricos.

Em relação à editora Kapulana, ela foi criada, inicialmente, para atender a uma demanda do mercado de publicações científicas, com periódicos bilíngues (português e inglês), para instituições de ensino e pesquisa. Um ano depois, o seu campo de atuação foi ampliado, passando, em 2014, a editar obras

africanas de língua portuguesa, mais precisamente, obras de escritores moçambicanos e angolanos. Atualmente seu catálogo é composto por livros de autores e ilustradores do Brasil, de Moçambique, de Angola e de Portugal.

Já a editora Nandyala, foi fundada inicialmente como livraria pela professora de literatura Iris Amâncio e pela pedagoga Rosa Margarida Rocha. Um ano depois, em 2008, mudou de caminho, quando deixou de ser livraria e tornou-se editora, dessa vez com a direção apenas da professora Iris. Além da editora, existe o Instituto Nandyala, que tem por objetivo desenvolver ações articuladas em torno de projetos que defendem os temas presentes em seus catálogos. Essas ações podem compreender divulgação, promoção e produção de livros, revistas e artigos. Trata-se de uma organização sem fins lucrativos que atua na execução de diferentes projetos, entre os quais a FLIAFRO (Festa Literária de Expressões Indígenas, Africanas e Afro-brasileiras), fundada em 2012, a qual consiste em uma festa literária de escritores africanos, indígenas e da diáspora negra, cujo propósito é dar mais visibilidade aos livros de autoria negras e indígenas.

Quanto à linha editorial da Língua Geral, sua exclusividade consiste em publicar apenas autores de língua portuguesa. Segundo o editor, o escritor angolano José Eduardo Agualusa, a intenção da casa é criar uma editora capaz de divulgar a produção literária da África de língua portuguesa, de Portugal e a do próprio Brasil.

No tocante à editora Gryphus, o seu catálogo geral atua nas áreas de ficção e não ficção (biografia, cinema, espiritualidade, música, temas científicos e tecnológicos). Das nove obras africanas editadas por ela, entre 2000 e 2015, apenas escritores angolanos foram contemplados em sua linha editorial: José Eduardo Agualusa, Manuel Rui Alves Monteiro e Ruy Duarte de Carvalho.

Enquanto editora independente de porte médio, localizada em São Paulo, o catálogo da Estação Liberdade contempla obras de ficção (literatura japonesa, alemã, brasileira, de língua francesa, além dos clássicos da literatura mundial) e de não-ficção (arquitetura, filosofia, urbanismo, patrimônio, história da literatura, arte, cinema, fotografia, psicologia). Em estudos anteriores (RAFAEL; DANTAS, 2013), constatou-se que a editora Estação Liberdade é conhecida no mercado livreiro pelo seu forte nicho na literatura japonesa e, em menor volume, coreano e chinês.

Diante da análise desses catálogos, constatamos algumas tendências que serviram para diferenciar as linhas editoriais das editoras. A Pallas se sobressaiu como a editora que dedicou mais espaço à literatura infantil (dentro das doze obras africanas editadas, seis são voltadas a esse público); a Língua Geral foi a responsável por um maior volume de obras publicadas no mercado brasileiro (dezessete obras no total); a Gryphus como edição exclusiva de obras angolanas (sobretudo de José Eduardo Agualusa) e a Pallas e a Estação Liberdade como as únicas editoras independentes que traduziram obras africanas francófonas. Podemos citar ainda a existência de coleções reservadas à produção literária africana, das seis editoras três são dotadas de coleções (Kapulana, Nandyala e Língua Geral). Sobre a criação dessas coleções, pode-se afirmar que ela não somente promove essa literatura, como também orienta sua recepção no contexto de chegada, dado que o nome da coleção fornece uma certa particularidade a essas produções.

A editora Kapulana criou a coleção *Vozes da África*, que tem como proposta divulgar a literatura de escritores oriundos de Moçambique e de Angola. Essa coleção trata de livros para todas as idades, contos, poesia e romances, ilustrados por artistas de diferentes nacionalidades: brasileiros, moçambicanos e portugueses. Os escritores com obras contempladas nessa co-

leção foram três moçambicanos (Pedro Pereira Lopes, Aldino Muianga e Lica Sebastião) e uma angolana (Maria Celestina Fernandes).

Quanto à editora Nandyala, ela também possui uma coleção voltada à produção literária africana intitulada *Para ler África*. Através dessa coleção, seis obras de diferentes gêneros, romance, teatro, conto e poesia, foram contempladas. Os escritores que tiveram suas obras publicadas foram três angolanos (Kandjila, pseudônimo de Eurico Josué Ngunga, Amélia Dalomba e José Mena Abrantes), uma moçambicana (Paulina Chiziane) e uma guineense (Odete Costa Semedo).

A editora Nandyala também publicou outras cinco obras de escritores africanos que não foram editadas através da coleção *Para ler África* e estão inseridas no catálogo geral através do eixo temático intitulado *Artes, Culturas e Diversidade Sociedade*. As obras a que se faz referência são: *A palavra e os dias* (2013) e *A candidata* (2012), da caboverdiana Vera Duarte, *Midju di fogu: Azágua e outras memórias de Cabo Verde* (2010), do caboverdiano Pedro Matos, *As aventuras de Ngunga* (2013), do angolano Pepetela, e *Ualalapi* (2013), do moçambicano Ba Ka Khosa (pseudônimo de Francisco Esau Cossa).

Já a Língua Geral criou três coleções voltadas à produção de autores africanos: *Mama África*, *Ponta de Lança* e *Série Geral*. A coleção *Mama África* procura resgatar contos tradicionais africanos e poemas, ambos para crianças e jovens, de autores angolanos (José Eduardo Agualusa, Ondjaki, Zetho Cunha Gonçalves) e moçambicanos (Nelson Saúte e Mia Couto).

A coleção *Ponta de Lança* se define como sendo voltada aos talentos pouco conhecidos do público brasileiro, mas verificou-se que os escritores contemplados nessa coleção são escritores relativamente conhecidos, comparados a outros africanos. Tanto a *Ponta de Lança* como a *Série Geral* publicaram contos e, sobretudo, romances. A primeira coleção contemplou obras dos

escritores Ondjaki, Pepetela, José Eduardo Agualusa e Nelson Saúte.

Quanto à coleção *Série Geral*, essa compreende apenas três obras (uma de Pepetela e duas de José Eduardo Agualusa), todas já editadas anteriormente pela Ponta de Lança.

As linhas editoriais dos grandes grupos

Quanto ao ano de suas fundações, a Melhoramentos é a mais antiga (criada em 1915), seguida pela Ediouro (1939), Record (1942), Companhia das Letras (1986) e Globo (1986). Isso nos permite afirmar que não há, como no caso de boa parte das independentes, qualquer relação entre a fundação dessas empresas e a implementação da Lei 10.639/2003. O interesse em publicar obras africanas nos parece estar mais relacionado com uma demanda do mercado em editar obras de escritores que, embora oriundos de espaços periféricos, vêm se consolidando no campo dos bens simbólicos.

Fundada por Luiz Schwarcz, a editora Companhia das Letras começou publicando obras na área de literatura e de ciências humanas. Ao longo dos anos, diferentes parcerias foram realizadas, de forma que algumas datas são importantes a serem destacadas. Inicialmente, em 1989, foi criada uma sociedade com os irmãos Moreira Salles. Já o ano de 2009 marcou a parceria com a empresa estrangeira Penguin Random House. Essa fusão resultou no lançamento da coleção de clássicos universais e nacionais no mercado brasileiro. Em seguida, em 2011, 45% do capital da Companhia das Letras foi vendido à Penguin, e, desde de outubro de 2018, esse grande grupo editorial se tornou o sócio majoritário da casa com 70% das ações (TIAGO, 2018). Através da aquisição da editora Objetiva, em 2015, a editora paulista se tornou o Grupo Companhia das Letras com duas sedes no Brasil, uma em São Paulo e outra no Rio de Janeiro.

Através dessas fusões, o grupo editorial Companhia das Letras adquiriu um peso muito grande no mercado nacional e conta hoje com duzentos e cinquenta funcionários, publicando em média trinta títulos por mês, além dos dezesseis selos voltados aos mais variados segmentos. É importante considerar que, apesar da Companhia das Letras ter deixado de ser uma editora independente de grande porte e tenha se tornado um grande grupo editorial, alimentando uma linha editorial cada vez mais comercial devido à aquisição de pequenas e médias editoras, ela continua possuindo em seu catálogo uma linha de produção constituída por obras de literatura e de ciências humanas que são voltadas a um público especializado.

No que tange à publicação da literatura africana, a Companhia das Letras é a editora que colocou um maior volume de obras africanas no mercado (quarenta e quatro obras no total) e foi também a detentora de um maior volume de obras traduzidas (dezoito), sendo dezesseis de língua inglesa, uma de língua francesa e uma de língua árabe.

Já a Record foi fundada por Alfredo Machado e Décio Abreu como uma distribuidora de tiras de jornal e outros serviços de imprensa. No ano de 1960, a Record passa a editar livros, principalmente traduções de livros americanos. Seis anos depois, tornou-se o Grupo Record, que é o resultado da fusão de várias editoras, como Bertrand Brasil, Difel, Editora Civilização Brasileira, José Olympio e Editora Best Seller. Ela tem atualmente cerca de oito mil títulos publicados e lança aproximadamente quarenta obras por mês, contando com quatorze selos. Quanto às produções de escritores africanos, a Record foi a editora que mais traduziu obras africanas de língua árabe. Dentro do total de treze obras publicadas, cinco são do egípcio Naguib Mahfouz.

Em relação à política editorial da Ediouro, ela busca atingir um mercado de massa através de edições de *Best-sellers*,

clássicos da literatura nacional e internacional, livros de palavras-cruzadas e obras de cunho religioso. Inicialmente ela foi fundada com o nome de Publicações Pan-Americanas. Nessa época, ela publicava apenas livros técnicos. Em 1946, a editora adquiriu a Tecnoprint Gráfica Ltda, e, somente em 1961, ocorreu a fusão da editora com a gráfica, dando origem ao nome atual do grupo. Já em 2001 foi o ano que a Ediouro comprou a Agir, e, logo depois, em 2005, o grupo comprou 50% da Editora Nova Fronteira. Em seguida, no ano de 2007, o grupo adquiriu os outros 50% da Nova Fronteira. Atualmente, a Ediouro conta com cinco selos.

Quanto à editora Globo Livros, ela é a ramificação do grupo Globo, que atua em diferentes segmentos: televisão nacional, internacional e por assinatura, coprodução de filmes brasileiros, produção e comercialização de CDs, DVDs, emissoras de rádios e portal de classificados online voltado para o mercado imobiliário nacional. O grupo Globo atua igualmente na editoração de jornais e revistas, impressos e digitais, através da Infoglobo e da Editora Globo.

Já a Globo Livros é responsável pela publicação de obras de variados domínios. Essas obras são editadas através de seis coleções. A que contempla um maior número de obras publicadas é a coleção Globo Livros, responsável pela edição de livros religiosos, guia turístico, história e best-sellers. Além das coleções Globo Estilo, que conta com livros de receitas, Globinho, com obras para o público infantil, Globo Alt, com livros comerciais, Principium, com obras de auto-ajuda, e, por fim, a coleção Biblioteca Azul, que tem como proposta difundir os clássicos de diferentes literaturas.

Por fim, a editora Melhoramentos faz parte da Cia Melhoramentos, que é uma empresa brasileira que atua em três vertentes: produção de papel, mercado editorial e livraria. Tudo começou em 1890, quando Antônio Proost Rodovalho fundou

a empresa de fabricação de papel com o nome Companhia Melhoramentos de São Paulo. A parte editorial teve início somente em 1915. Hoje a editora possui, em seu catálogo, livros infantis, juvenis, didáticos, de gastronomia e interesse geral, além da linha Disney e do selo Michaelis de dicionários. A linha de literatura infantil e os livros didáticos são a linha mestra da editora.

Ao contrário das quatro editoras independentes que criaram coleções voltadas, exclusivamente, às produções literárias de escritores africanos, os cinco grupos editoriais editaram as obras africanas de maneira avulsa, ora as publicando no catálogo geral, como foi o caso da Melhoramentos, ora as publicando através de selos que abrangem livros de autores para além dos africanos.

No caso das obras africanas publicadas pela Companhia das Letras, elas foram editadas através dos selos Companhia das Letras e Companhia das Letrinhas. O primeiro selo compreende uma gama de livros que estão situados entre a literatura e as ciências sociais. Nesse selo, estão todas as obras publicadas pela editora antes dela se tornar um grupo editorial. Já o segundo selo, como o nome sugere, é voltado à literatura infantil de autoria nacional e internacional.

No grupo Record, as obras de escritores africanos foram editadas através do selo Bertrand Brasil e Record. O selo Bertrand Brasil compreende todas as obras, de ficção e não-ficção, que faziam parte do catálogo dessa antiga editora, antes dela ser comprada pelo grupo Record. O segundo selo também contempla obras de ficção e não-ficção.

As obras de escritores africanos publicadas pela Ediouro saíram com os selos Nova Fronteira, Agir e Ediouro. As duas primeiras são, como no caso anterior da Record, antigas editoras que tiveram seus catálogos incorporados ao grupo Ediouro.

Quanto às obras publicadas pela editora Globo, todas foram através do selo Biblioteca Azul, que já contemplou obras de

noventa escritores renomados, como: Stendhal, Samuel Beckett, Voltaire, Monteiro Lobato, Machado de Assis, Jorge Luis Borges, Hilda Hilst, Edgar Allan Poe, dentre outros.

Isso nos leva a afirmar que a publicação de escritores africanos não é prioridade nas linhas editoriais dos cinco grupos editoriais, visto que eles não construíram seu perfil voltado para essas literaturas.

A visibilidade dos escritores africanos lusófonos e o financiamento das traduções

O desenvolver da presente pesquisa revelou que, para compreender o lugar da literatura africana no mercado editorial brasileiro, fez-se necessário problematizar o contexto assimétrico que a circunscreve. A primeira assimetria que nos saltou aos olhos foi a disparidade entre as obras africanas de língua portuguesa publicadas *versus* as obras traduzidas. Analisar esse volume de publicações por editora nos permitiu chegar à conclusão de que a produção literária africana traduzida não faz parte da rota prioritária de publicação nem nos catálogos das editoras independentes, nem nos catálogos dos grandes grupos editoriais.

Mesmo colocando no mercado nacional um maior número de obras traduzidas, os grupos editoriais deram prioridade às obras de escritores africanos lusófonos, o que mostra que, até nos catálogos das editoras que detêm poder de financiar traduções, as obras africanas de língua inglesa, árabe e francesa continuaram tendo pouca visibilidade.

Quadro 1 - Número de traduções e de obras de língua portuguesa por editora (2000-2015)

Editora	Obras traduzidas	Obras de língua portuguesa	Total de obras
Companhia das Letras	18	26	44
Língua Geral	-	17	17
Pallas	2	10	12
Nandyala	-	11	11
Record	11	2	13
Gryphus	-	9	9
Kapulana	-	4	4
Ediouro	1	3	4
Globo	3	-	3
Melhoramentos	-	3	3
Estação Liberdade	2	-	2

Para entender essa pouca visibilidade tem-se que considerar que, quando uma editora brasileira se dispõe a publicar obras de escritores africanos, sua primeira opção são as obras de língua portuguesa, por não precisar financiar traduções, e a segunda escolha compreende as obras traduzidas de escritores de língua inglesa consagrados internacionalmente.

Das sessenta e sete obras africanas publicadas pelos cinco grupos editoriais, trinta e quatro foram de língua portuguesa (o que equivale a 51% das publicações) e trinta e três de obras traduzidas (49%), o que mostra as condições mais favoráveis por parte deles em financiar traduções de obras africanas. Esses dados ganham mais significado, quando se compara com o irrisório número de traduções realizadas pelas editoras independentes (quatro no total). Apenas a Pallas e a Estação Liberdade

publicaram obras de escritores africanos francófonos, enquanto as demais editoras se limitaram às obras de língua portuguesa.

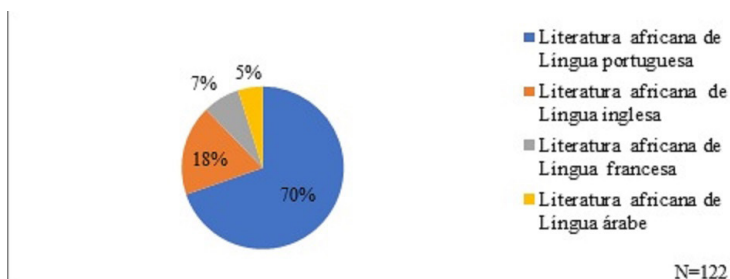
No que tange essas traduções realizadas pelos grupos editoriais, pôde-se observar que boa parte foram editadas pela Companhia das Letras. Dentro das quarenta e quatro obras africanas presentes em seu catálogo, vinte e seis são de língua portuguesa e dezoito são traduções.

Em seguida, encontra-se a Record, que foi uma das poucas, juntamente com a Globo Livros, a publicar mais obras traduzidas que de língua portuguesa. Dentre as treze obras africanas presentes em seu catálogo, onze são traduções. Já a Ediouro, com suas quatro obras publicadas, três são de língua portuguesa e apenas uma obra traduzida. Por fim, os grupos editoriais Globo e Melhoramentos foram os que menos publicaram obras africanas, apenas três respectivamente, mas, apesar de colocarem no mercado o mesmo volume de obras, a Globo deu preferência às obras traduzidas de língua inglesa, enquanto que a Melhoramentos editou apenas obras de escritores africanos lusófonos.

Esse maior volume de traduções por parte dos grandes grupos pode ser compreendido como o resultado de diversos fatores que contribuíram para a edição das obras. Um dos fenômenos que podem ter favorecido a formação de um mercado da tradução por parte dessas editoras, foi a presença de agentes que facilitam as trocas culturais relacionados ao domínio do livro, a participação das editoras em feiras internacionais e o poder, como já dito, de investir no custo da tradução (SAPIRO, 2007). Outro fator a ser considerado diz respeito à antiguidade desses grupos editoriais. Ao contrário das independentes, que, em sua maioria, foram criadas recentemente, os grupos editoriais aqui analisados foram fundados há anos, o que significa dizer que eles possuem uma maior experiência no mercado editorial brasileiro, explicando, em parte, esse maior risco em editar obras traduzidas.

Um outro fator que pode explicar essa disparidade é que atualmente as obras africanas lusófonas também são objeto de estudo nas instituições brasileiras de ensino fundamental e médio. Ademais, esse laço da lusofonia é fortalecido ainda mais através da criação de centros de estudos de literaturas de Língua Portuguesa nas universidades. Caminhando nessa direção, Maria Nazareth Soares Fonseca (2008), responsável pela área das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa no Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, acrescenta que o interesse pelas obras africanas de língua portuguesa pode ser identificado também através da criação de revistas brasileiras, de crítica literária, voltadas a essa produção.

Gráfico 1 - Origem linguística das obras africanas



O gráfico acima também nos elucida não só o espaço marginal reservado às obras traduzidas, mas também a completa invisibilidade das produções literárias dos escritores africanos que escrevem em outras línguas ocidentais ou mesmo em línguas africanas. A falta de representatividade dessa produção literária no Brasil nos revela a dificuldade desses escritores que escrevem em línguas bastante periféricas, pouco ou não reconhecidas no universo literário internacional, em ter suas obras divulgadas fora do continente africano.

Das obras de língua inglesa, oito são da sul-africana Nadine

Gordimer, quatro do nigeriano Chinua Achebe, três da nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, duas do serra-leonês Ishmael Beah, duas do queniano Ngugi wa Thiong'o e uma da nigeriana Seffi Atta. Apenas a autobiografia *Muito longe de casa: memórias de um menino-soldado*, de Ishmael Beah, foi editada tanto pela Ediouro, em 2007, como pela Companhia das Letras, em 2015. As demais obras de língua inglesa foram publicadas pela Companhia das Letras e, em menor número, pela Globo.

Dentre as cinco obras de língua francesa publicadas, quatro foram editadas, exclusivamente, pela Record. Apenas o romance do guineense Camara Laye, *O menino negro* (2013), foi publicado pelo grupo Companhia das Letras. As obras presentes no catálogo da Record são todas romances do renomado escritor marroquino Tahar Ben Jelloun.

Quanto às quatro obras de língua francesa traduzidas pelas editoras independentes, Pallas e Estação Liberdade, pode-se dizer que a primeira apostou em narrativas em que o francês é utilizado de forma *standard*. Por outro lado, os romances editados pela segunda editora são ora narrativa bastante experimental, de leitura bastante hermética, no caso da obra *Topografia ideal para uma agressão caracterizada* (2008), de Rachid Boudjedra, ora narrativa dotada de uma linguagem coloquial, a qual faz uso da língua africana malinquê em sua escrita, no caso da obra *Alá e as crianças soldados* (2003), de Ahmadou Kourouma, o que nos permite concluir que a Estação Liberdade se arriscou mais em publicar esses escritores no mercado editorial brasileiro, uma vez que o público para suas obras é ainda mais restrito.

Essa pouca variedade de escritores nos faz concluir que, embora as editoras de grande porte e as independentes tenham traduzido a mesma quantidade de obras africanas de língua francesa, as independentes, mais precisamente as editoras Estação Liberdade e Pallas, preocuparam-se em diversificar mais o seu catálogo, publicando obras do marfinense Ahmadou Kou-

rouma, do argelino Rachid Boudjedra, da camaronesa Léonora Miano e do togolês Kangni Alem. Aliás, esses dois primeiros escritores possuem uma escrita bastante experimental, o que mostra o risco que os editores tomaram em traduzi-los, uma vez que o público leitor que se interessará por essas obras serão, normalmente, mais especializados, enquanto que os grupos editoriais publicaram apenas obras de dois escritores, inclusive um deles, o Tahar Ben Jelloun, com obras vendidas já como *Best-sellers* da literatura de expressão francesa.

As seis obras de língua árabe são todas do egípcio Naguib Mahfouz, cinco editadas pela Record e uma pela Companhia das letras, o que mostra que ambas as editoras não buscaram promover outros escritores dessa língua. Pode-se imaginar que uma das dificuldades de traduzir obras de escritores africanos de língua árabe esteja relacionada ao número menor de tradutores literários aptos a traduzir do árabe para o português brasileiro.

Esse volume de obras escritas, originalmente, em língua árabe não invalida a constatação de que as literaturas africanas que chegam ao Brasil são, sobretudo, de línguas europeias. O total desconhecimento sobre as produções de escritores africanos que escrevem em línguas africanas nos faz acreditar que talvez essas obras não cheguem ao Brasil, porque suas edições são, sobretudo, africanas. Não passando pelo filtro das edições europeias, as obras escritas inicialmente em línguas africanas teriam ainda mais dificuldades de serem publicadas no mercado editorial brasileiro.

Quanto às produções africanas lusófonas, dentro do total de trinta e quatro obras publicadas, dezesseis são dos escritores angolanos, a saber: Ondjaki, Pepetela, José Luandino Vieira, José Eduardo Agualusa, Duarte de Carvalho, Zetho Cunha Gonçalves e João Melo. Ondjaki é o escritor angolano com o maior número de obras presentes nos catálogos. Desse contin-

gente, apenas o romance *Bom Dia, Camaradas*, de Ondjaki, teve dupla edição pelas editoras aqui estudadas, uma pela Ediouro, em 2006, e outra pela Companhia das Letras, em 2014, o que mostra o estudo de mercado que é feito, por essas empresas, antes da tomada de decisão sobre a relevância de escolher tais obras em detrimento de outras.

Já as outras dezessete obras são de autoria dos moçambicanos Paulina Chiziane e Mia Couto, todas editadas, exclusivamente, pelo grupo Companhia das Letras. Mia Couto, inclusive, foi o escritor com maior volume de obras publicadas, atingindo uma média de dezesseis obras. O que poderia explicar, entre outras razões, esse grande espaço reservado às obras do moçambicano é o interesse da Companhia das Letras em publicar obras de escritores africanos já consolidados.

Por fim, embora os grupos editoriais aqui estudados tenham dado maior visibilidade às obras africanas traduzidas, quando se compara com o que foi encontrado nos catálogos das editoras independentes, pôde-se constatar que as produções de língua portuguesa continuaram a ser as mais numerosas.

Apesar de existir mais espaço reservado às produções literárias africanas de língua portuguesa, esse interesse não significou uma maior diversidade de escritores africanos lusófonos. Só no catálogo da Companhia das Letras, por exemplo, das quarenta e quatro obras publicadas, dezesseis foram do moçambicano Mia Couto.

Para além das obras de escritores africanos lusófonos, as demais também não tiveram muita variedade de escritores, e, no grupo editorial Record, por exemplo, suas treze publicações se resumiram, quase que exclusivamente, às produções literárias do marroquino Tahar Ben Jelloun e do egípcio Naguib Mahfouz.

Isso nos permite concluir que, embora as independentes também tenham alimentado uma linha editorial bastante assi-

métrica, há, em seus catálogos, um maior número de escritores (trinta e cinco) se comparado com os dezenove escritores presentes nos catálogos dos grupos editoriais. Isso mostra que as independentes têm mais interesse em trabalhar em uma perspectiva de bibliodiversidade, abrindo espaço para a divulgação de obras de um maior número de escritores africanos.

O poder dos centros literários

De forma a problematizar as relações de poder intrínsecas à circulação desses bens simbólicos, observou-se igualmente o caminho percorrido por essas obras até a publicação no Brasil. Do total de obras identificadas no presente estudo, grande parte (43%), antes de serem publicadas no Brasil, teve primeira edição em Portugal, o que revela a posição desse país europeu como centro literário das literaturas africanas de língua portuguesa. Esse número elevado de obras que são, inicialmente, editadas em Portugal, através de editoras como Leya, Porto Editores e Caminho, revela que a comunicação entre campo literário brasileiro e africano passa com bastante frequência pelo intermédio de um centro. Isso significa dizer que Portugal atua como mediador na divulgação, recepção e consagração dessas produções e outros países.

Diante desse contexto, embora, para Pascale Casanova (2002), seja Paris o centro literário descrito como cidade que consagra as literaturas, concentra e acumula os recursos literários, instituição de crédito e “banco central” dos “câmbios e intercâmbios”, todas essas atribuições podem ser revisitadas, se pensarmos em Portugal como centro literário das literaturas de língua portuguesa.

Ao revelar a supremacia de Portugal como centro literário, dá-se conta de que o conceito de lusofonia deve ser compreendido a partir de suas ambiguidades e mesmo de sua nostalgia im-

perial, visto que, do ponto de vista cultural, espera-se que haja um compromisso de alteridades sem pretensões hegemônicas. Partindo dos dados encontrados na pesquisa, Portugal, contudo, atua como centro que seleciona as “obras que merecem ser publicadas”, o que significa dizer que as outras capitais de países lusófonos são dependentes dessa legitimidade portuguesa.

Diante desse contexto, onde estaria o compromisso com a alteridade? Afinal, que laço de lusofonia é esse? Quais as implicações hegemônicas imbuídas nessa relação e no próprio conceito? Em realidade, o que esses dados nos revelam é que a política da lusofonia pode inviabilizar políticas internas e, com isso, criar políticas de obliteração e homogeneização cultural, mantendo Portugal como o grande selecionador dos escritores lusófonos que merecem ser reconhecidos, o que ratifica que a noção de lusofonia pode carregar uma história complexa e plena de subordinação e interesse.

Por outro lado, apesar de o Brasil estar inserido no polo heterônomo, formado pelos campos literários nacionais pouco dotados ou em vias de constituição (CASANOVA, 2002), ele foi responsável pela primeira edição de um elevado número de obras (12%), o que o permite ser identificado como centro literário, depois de Portugal, para as literaturas africanas de língua portuguesa.

Em relação às outras línguas, a lógica constatada foi a mesma, isto é, para as obras de língua inglesa, foram os Estados Unidos (15%) que se sobressaíram como centro legitimador em relação à Inglaterra (3%). Em menor número, ficaram as obras editadas inicialmente em países africanos, como Angola (7%), Egito (5%), Moçambique (2%) e Guiné-Bissau (2%). Quanto a essas obras que foram inicialmente editadas em países africanos, é importante destacar que o mercado editorial africano ainda é bastante dependente das grandes editoras europeias. Segundo Raphaël Thierry (2015), em seu estudo sobre o mercado

do livro africano e suas dinâmicas literárias, é problemático o acesso de editoras africanas ao mercado internacional visto que a circulação e a difusão do livro editado em países africanos encontram dificuldade de ter seu lugar devido aos entraves financeiros, de logística e de distribuição, os quais são agravados com a concorrência desleal oriunda, frequentemente, das edições de países europeus.

Quanto às obras de língua francesa, embora elas não tenham sido numerosas, todas elas tiveram primeira edição na França (6%). Como boa parte das obras publicadas pelas onze editoras são de língua portuguesa, a França não ficou entre os países responsáveis pela primeira edição das obras, mas isso não invalida a representatividade desse país, visto que, antes dos escritores africanos de língua francesa terem suas obras publicadas no Brasil, todas as suas obras passaram previamente pela seleção e consagração das instâncias editoriais e da crítica literária francesa.

Tanto a análise das obras publicadas pelas editoras independentes, como as que foram publicadas pelos grupos editoriais, permitem-nos concluir que os mercados intelectuais do norte, diante do fraco mercado intelectual dos países africanos que não conseguem difundir suas obras nacionalmente, muito menos mundialmente, continuam atuando na seleção e transmissão desses saberes para outras partes do mundo, o que mostra que ser publicado em um centro europeu é condição para que o próprio escritor africano tenha visibilidade no contexto de partida. Fazendo uso da reflexão de Steemers (2012), em seu estudo sobre o neocolonialismo literário, a dependência de obras africanas em relação às instituições consagradoras de centros europeus é um fenômeno ainda longe de desaparecer.

A sub-representação da produção feminina africana

Ademais, de um total de cinquenta e quatro escritores com obras contempladas nos catálogos das onze editoras, apenas treze são de escritoras, o que nos leva a uma pequena porcentagem de 24%. Dentro desse contexto de pouca representatividade de obras de escritoras africanas, o número das que escrevem em língua francesa é ainda mais irrisório: apenas a camaronesa Léonora Miano é de língua francesa, enquanto as demais são todas de língua portuguesa e inglesa. Isso nos faz compreender que a circulação da literatura africana no Brasil deve ser compreendida através das interferências externas, de viés político, econômico e social, os quais pesam sob a atividade literária, além dos mecanismos internos de seleção e de consagração que a envolvem (SAPIRO, 2014).

No caso específico da editora Nandyala, um aspecto que a distingue das outras editoras é que ela foi a única a publicar mais obras literárias de escritoras que de escritores africanos (das onze obras africanas presentes em seu catálogo, seis são de autoria feminina), enquanto as demais alimentam um catálogo bastante assimétrico, em que prevalecem obras de escritores homens.

Chega-se à conclusão de que, de forma geral, tanto as editoras independentes como os grandes grupos editoriais reservam um lugar marginal às obras africanas de autoria feminina. Isso nos faz inferir que as dificuldades enfrentadas para publicar essa produção têm razões históricas e políticas, as quais devem ser analisadas a partir de um estudo sociológico sobre o espaço literário mundial, considerando suas hierarquias e suas estruturas dominantes.

No contexto brasileiro, esse pouco reconhecimento e falta de representatividade feminina nos catálogos dessas editoras são sintomas do lugar marginal que as mulheres ocupam no mercado editorial brasileiro. Citando alguns dados do tra-

balho da pesquisadora Regina Dalcastagnè, que problematiza a desigualdade de gênero no campo literário brasileiro, mais de 70% dos livros publicados por grandes editoras brasileiras, entre 1965 e 2014, foram escritos por homens. A sua pesquisa também mostra que 90% das obras literárias foram escritas por brancos, e, pelo menos, a metade dos autores é originária do eixo Rio de Janeiro/São Paulo (DALCASTAGNÈ, 2005).

O filtro para explicar esse número limitado de autoras africanas publicadas no Brasil pode também ser entendido como uma extensão da assimetria entre homens e mulheres existente na circulação internacional de livros no mundo. Isso significa dizer que essa porcentagem discrepante pode ser explicada, por uma parte, como o resultado do próprio contexto de partida, quando se considera que, na época colonial, as mulheres dificilmente tinham oportunidade de serem alfabetizadas. Por seu turno, Steemers (2012) constata que a escrita feminina africana começou a aparecer de forma mais numerosa apenas na década de setenta, quando as primeiras obras editadas foram de duas senegalesas: Aminata Sow Fall, com *Le Revenant* (1976) e *La Grève des bâttus* (1979), e Mariama Bâ, com as obras *Une si longue lettre* (1979) e *Un chant écarlate* (1981) (STEEMERS, 2012).

Assim sendo, a pouca visibilidade das mulheres na história literária africana está relacionada a questões de inserção das mulheres na educação, escolha de obras a serem publicadas, além das hierarquias estéticas do campo literário (DUCOURNAU, 2017). Isso mostra que essa sub-representação de mulheres africanas no mercado editorial brasileiro passa por uma série de invisibilidades, desde o próprio contexto mundial, passando pelos intermediários, o que nos leva diretamente à reflexão de Spivak: “Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito feminino subalterno está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 67).

O romance como gênero mais contemplado nos catálogos e a literatura infantil em alta

Ademais, uma outra assimetria identificada nesse estudo diz respeito aos gêneros contemplados nos catálogos. O romance foi o mais representado (setenta obras), seguido de contos (vinte e duas) e, em menor volume, poesia (quatro), crônica (um) e teatro (um). Em relação às obras de língua francesa, todas são romances. O romance como gênero que prevalece nos catálogos é algo que obedece à tendência mundial.

Quanto às obras de literatura infantil (vinte e quatro), elas foram publicadas, sobretudo, pelas editoras independentes. Isso pode ser entendido como uma das consequências da implantação da Lei 10.639/2003, que favoreceu a demanda do mercado nacional por obras que possam ser adotadas no currículo escolar. A resposta a essa demanda pode ser retratada através das compras pelos governos Municipais, Estaduais e da União.

Segundo Marta Pragma Dantas e Arthur Perrusi (2012), anualmente diversas editoras brasileiras procuram ser contempladas com a compra de livros por parte do governo, porque há significativas vantagens nesse tipo de negociação. Os livros são destinados aos estudantes do ensino fundamental e também ao Programa Nacional de Alfabetização e Educação de Jovens e Adultos (DANTAS; PERRUSI, 2012). Como exemplo, em entrevista concedida à Iona Teixeira Stevens (2013), a diretora chefe da Pallas, Mariana Warth, destacou que essas vendas mudam consideravelmente a margem de lucro da empresa, devido ao maior número de tiragens realizadas:

A nossa editora teve quatro títulos que entraram nos programas de compras governamentais. Cada um teve cem mil cópias vendidas. Para uma pequena editora como a nossa, determina muita coisa. É um número que talvez eu não chegue no ano inteiro (STEVENS, 2013).

Isso significa dizer que as obras vendidas para instituições como Ministério da Educação, bibliotecas escolares e Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação já saem da editora rentáveis.

Diante disso, é válido apreender que, embora a literatura infantil não goze de legitimidade nem de reconhecimento na cena literária, por ter, entre outros fatores, uma abertura ao grande público e não pertencer ao campo consagrado de “produção restrita”, o presente estudo nos mostrou que boa parte das editoras independentes buscaram criar um espaço em seus catálogos para esse tipo de publicação ainda pouco explorado no Brasil. Ao contrário dos grupos editoriais, como será visto mais adiante, os quais dedicaram pouco interesse pelas produções infantis. Em todo caso, em ambos os tipos de editoras, os escritores com obras mais contempladas desse gênero foram: Ondjaki, José Eduardo Agualusa, José Luandino Vieira e Zetho Cunha Gonçalves, todos angolanos.

Sendo assim, esse interesse das editoras independentes na edição dessas obras pode ser visto como uma medida de minimizar a concorrência com as grandes casas editoriais, uma vez que essas se voltam para gêneros mais consolidados no mercado editorial nacional, ao contrário das independentes, que apostaram em obras que ainda vêm galgando espaço nas livrarias brasileiras.

Outro ponto a ser destacado diz respeito à maior diversidade de gêneros literários nos catálogos das independentes (seis) que nos catálogos dos grupos editoriais (três), o que mostra que, embora a Companhia das Letras, a Record, Ediouro e a Globo tenham criado espaço para as obras traduzidas, há mais diversidade de escritores e de gêneros literários nos catálogos das independentes.

A implementação da Lei 10.639/2003 e o maior número de publicações africanas no Brasil

Quanto ao número de títulos africanos publicados pelas editoras, o gráfico abaixo nos mostra que a Lei 10.639/2003 provocou grande impacto sobre a circulação da literatura africana no Brasil. É importante, contudo, considerar, a partir da análise realizada, que foram, sobretudo, as obras publicadas pelas editoras independentes que começaram a ser editadas logo depois do ano de implantação dessa política afirmativa. Essa dinâmica corrobora com a constatação de que a produção literária africana de língua portuguesa, ainda que estejam presentes de forma descontínua no Brasil, vêm sendo implementados, efetivamente, após a promulgação da Lei nº10.639.

Com efeito, o número de títulos africanos publicados pelos grupos editoriais foi também crescente, mas, de certa forma, mais homogêneo, com publicações realizadas antes mesmo da criação da mencionada lei. Isso mostra que as editoras independentes surgem como núcleos de resistência, e muitas delas são impulsionadas por políticas de ações afirmativas.

Ademais, o volume dessas obras nos permitiu inserir a publicação africana no contexto atual de globalização, percebendo, por exemplo, que os prêmios literários intervêm na consagração dos escritores, o que acaba por estimular as editoras em publicá-los.

Considerações finais

O objetivo do presente artigo consistiu em analisar as problemáticas que envolvem a circulação da literatura africana no Brasil. Partiu-se da hipótese de que a circulação da literatura africana traduzida sofre mais obstáculos para ser publicada no Brasil, quando comparada com as outras obras de escritores

africanos lusófonos.

A pesquisa analisou, inicialmente, o fluxo literário entre alguns países africanos e o Brasil. Confirmando nossa hipótese, as produções literárias de escritores africanos traduzidos enfrentam dificuldades para serem publicadas e se consolidarem no mercado editorial brasileiro. Dentro do contingente de cento e vinte e duas obras identificadas nos catálogos das onze editoras independentes e dos grupos editoriais analisados, apenas 30% são traduções.

Para além do maior espaço reservado aos textos africanos lusófonos, foi igualmente possível problematizar a posição de Portugal, da França e dos Estados Unidos como centros literários para as literaturas de autoria africana de língua portuguesa, francesa e inglesa, respectivamente. Essa centralidade nos revela tanto a dependência, por parte dos escritores africanos, em relação às instâncias literárias de consagração desses centros como o fato de a comunicação entre os campos literários brasileiros e africanos não passar, com bastante frequência, por vias diretas.

Embora tenha sido identificado um volume de obras com primeira edição no Brasil, ou mesmo as obras editadas inicialmente em países africanos e também as que foram publicadas através de coedições, essas vias mais alternativas de publicação não acontecem com frequência. Isso significa dizer que os escritores africanos ficam “aprisionados” às escolhas de capitais literárias europeias e/ou americanas para as obras de língua inglesa, para se fazerem visíveis em outros espaços. Isso nos permite entender que esse intercâmbio literário entre Brasil e alguns países africanos estão inscritos em um espaço literário mundial hierarquizado, organizado através de estruturas de dominação (CASANOVA, 2002).

Seguindo nesta esteira, de um total de cinquenta e quatro escritores com obras contempladas nos catálogos, apenas treze

são escritoras, o que nos leva a uma pequena porcentagem de 24%. Diante desse dado, fica evidente que a circulação da literatura africana no Brasil deve ser compreendida através das interferências de viés político, econômico e social, que pesam sobre a atividade literária, além dos mecanismos internos de seleção e de consagração que a envolvem (SAPIRO, 2014).

Outro aspecto que o estudo evidenciou diz respeito aos gêneros literários presentes nos catálogos. O romance foi o mais representado, seguido de contos e, em menor volume, poesia, crônica e teatro. Quanto às obras de literatura infantil, elas foram publicadas, sobretudo, pelas editoras independentes. Esse interesse das editoras independentes na edição de obras infantis pode ser visto como uma medida de minimizar a concorrência com as grandes casas editoriais que se voltam, sobretudo, para gêneros mais consolidados no mercado editorial nacional, o que nos permite concluir que as editoras independentes assumiram o papel de descobridoras de novos autores, novas obras, ou seja, assumiram mais riscos do que os grandes grupos editoriais.

Por fim, quanto ao número de títulos de autoria africana publicados pelas editoras, constatou-se que a implementação da Lei 10.639/2003 provocou grande impacto sobre a circulação dessa literatura no Brasil, mas é importante destacar que foram, sobretudo, as obras publicadas pelas editoras independentes que começaram a ser editadas logo após a implementação dessa política afirmativa. Esse estímulo se explica pela constatação de que, das seis editoras independentes, quatro foram fundadas depois de 2003. O número de títulos de autoria africana publicados pelos grupos editoriais foi também crescente, porém mais homogêneo, com publicações realizadas antes mesmo da criação da mencionada lei. Isso nos mostra que as editoras independentes são impulsionadas por esse tipo de ações afirmativas.

Referências

CARRASCOSA, Denise. Rotas, bússolas, sextantes, faróis, so-taventos, porões, portos, nós nas traduções de textos literários negros. In: CARRASCOSA, Denise (org.). *Traduzindo no Atlântico Negro: cartas náuticas afrodiáspóricas para travessias literárias*. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2017. p. 17-29.

CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, 26, jul./dez. 2005, 13-71.

DANTAS, Marta Pragana; PERRUSI, Arthur. Le reclassement d'une tradition: la traduction du français dans le marché éditorial brésilien. In: SAPIRO, Gisèle (org.). *Traduire la littérature et les sciences humaines*. Conditions et obstacles. Paris: Minitère de la Culture et de la Communication, 2012.

DUCOURNAU, Claire. *La fabrique des classiques africains*. Écrivains d'Afrique subsaharienne francophone. Paris: CNRS Éditions, 2017.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literaturas africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.

RAFAEL, M. T. R.; DANTAS, M. P. A Literatura de língua francesa traduzida no Brasil: estudo de caso de uma editora independente. In: DEPLAGNE, Luciana E. F. C.; DANTAS, Marta P.; XAVIER, Wiebke A. (org.). *Tradução e transferências culturais*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2013. p. 56-76. v. 1.

SAPIRO, Gisèle (org.). *La traduction comme vecteur des échanges culturels internationaux: circulation des livres de littérature et de sciences sociales et évolution de la place de la France sur*

le marché mondial de l'édition (1980-2002). Rapport de recherche, Centre de sociologie européenne, Paris, 2007.

_____. Les raisons de traduire. In: _____ (org.). *Traduire la littérature et les sciences humaines*. Conditions et obstacles. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, 2012.

_____. *La sociologie de la littérature*. Paris: Éditions La Découverte, 2014.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

STEEMERS, Vivan. *Le (néo) colonialisme littéraire*. Quatre romans africains face à l'institution littéraire parisienne (1950-1970). Paris: Éditions Karthala, 2012.

STEVENS, Iona Texeira. Mercado de literatura infantil em pauta. *Publishnews*. 2013. Disponível em: <<https://www.publishnews.com.br/materias/2013/10/10/74699-mercado-de-literatura-infantil-em-pauta>>. Acesso em : jan. 2019.

THIAGO, Rostand. Companhia das Letras é comprada pela estrangeira Penguin Random House. *JC*. 2018. Disponível em: <<https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2018/10/31/companhia-das-letras-e-comprada-pela-estrangeira-penguin-random-house-360343.php>>. Acesso em: jan. 2019.

THIERRY, Raphaël. *Le marché du livre africain et ses dynamiques littéraires*: Le cas du Cameroun. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2015.

A indústria cultural e a sociedade do espetáculo no conto *O homem que adivinhava* de André Carneiro

Gladson Fabiano de Andrade Sousa

Rita de Cássia Oliveira

A ditadura perfeita terá as aparências da democracia, uma prisão sem muros na qual os prisioneiros não sonharão sequer com a fuga. Um sistema de escravatura onde, graças ao consumo e ao divertimento, os escravos terão amor à sua escravidão.

(Aldous Huxley)

A indústria cultural: a construção da subjetividade como mercadoria

Embora o termo indústria cultural, em sua amplitude, remeta a vários aspectos da sociedade, este indica, sobretudo, a situação da arte na sociedade capitalista industrial. Seus ideais estão calcados, sobretudo, na produção com fins lucrativos. Cunhado por Adorno e Horkheimer, o termo surgiu na década de 1940, na obra *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos, escrita nos anos de 1942 e 1944, quando os autores estavam exilados nos EUA, por motivo do alastramento do nazismo na Alemanha. O contato com a sociedade americana

industrialmente desenvolvida foi fundamental para a formulação das ideias da obra. Para Adorno e Horkheimer (2006), o sujeito perdeu sua autonomia e se assujeitara à uniformização do consumismo. Nesta perspectiva, a indústria cultural manipula o gosto e não só fabrica a demanda para atendê-lo, como a determinava. A técnica domina a sociedade, ela é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade: “A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 100). Adorno e Horkheimer usam o termo “indústria cultural”, no lugar de “cultura de massa”, uma vez que este segundo termo pode sugerir uma cultura que “emana do povo”, da massa.

O que ocorre, na realidade, é uma administração capital da cultura, que promove a alienação das massas, em outros termos, a domesticação do gosto e o eclipse da autonomia crítica. Outro problema seria que a expressão “cultura de massa” pode ser usada como sinônimo de arte popular, o que incorreu na própria depreciação da arte popular. “Confundir a cultura de massa com a cultura popular é o modo mais competente de liquidar a cultura popular: não é a literatura clássica que ameaça a literatura de cordel, e sim a novela da oito” (ROUANET, 2004, p. 20).

Os filósofos encontraram um contexto nos EUA diverso do que encontravam na Europa. Deparam-se com uma indústria do entretenimento que alcançara certa etapa de “racionalização de sua produção e de sua difusão, segundo diretrizes de um novo estágio do capitalismo, o capitalismo monopolista” (GATTI, 2008, p. 77). Desta forma os artistas obedecem às leis de mercado, que seguem a uniformização e passividade das massas consumidoras. Processa-se também determinada alteração da autoria da obra, uma vez que a responsabilidade é compartilhada com administradores, técnicos e diretores que julgam a obra não pela sua qualidade artística, mas pela probabilidade de lucro e sucesso

de mercado (GATTI, 2008). O sujeito neste processo de consumo não é um indivíduo autônomo, mas sim uma engrenagem do capitalismo administrado, uma vez que sua consciência é também “objeto de controle das instâncias de planejamento e dominação necessárias à sobrevivência do sistema capitalista” (GATTI, 2008, p. 83). Aciona-se o apagamento do uso da crítica da razão, a arte não está mais a serviço da expressão de uma subjetividade, mas antes disso, é uma mercadoria instrumentalizada aos propósitos de controle.

Na indústria “o indivíduo é ilusório não apenas por causa da padronização do modo de produção. Ele só é tolerado na medida em que sua identidade incondicional está fora de questão” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 128). A identidade, além de não questionada, reage às vicissitudes de mercado, que estabelecem jogos de poder através do consumo de elementos formadores de padrões do que seria realizar-se enquanto indivíduo. As relações dos sujeitos com os produtos que consomem adquirem caráter de trocas simbólicas, e evidencia-se o viés fetichista desta relação. Nesta alienação, a relação que o homem exercia sobre os produtos de consumo passa para as relações com o outro. A chamada reificação que nada mais é do que a “transformação das propriedades, relações e ações humanas em propriedades, relações e ações de coisas produzidas pelo homem, [...] significa igualmente a transformação dos seres humanos em seres semelhantes a coisas” (BOOTOMORE, 2001, p. 314). Este processo de criação de vida das mercadorias, pois se comportam como sujeitos, Karl Marx (1988) chamou de fetichismo da mercadoria.

O indivíduo que se acreditava sujeito da ação, passa a ser objeto, elemento reificado. A “reificação” ou “coisificação”, conceito cunhado por Marx, foi desenvolvido pelo filósofo e crítico húngaro Georg Lukács, em sua obra *História e Consciência de Classe* (1923). Esta relação entre coisas, em substituição das re-

lações entre pessoas, se processou a partir do uso da razão instrumental na sociedade capitalista, e, cada vez mais, alastrou-se na vida psíquica e social humana na modernidade.

Marx inicia a sua obra *O capital* com a análise da mercadoria. Como Lukács aponta, tal escolha atesta que não há problema na etapa do desenvolvimento humano que não tenha como, condição, de alguma forma, com a estrutura da mercadoria. Não seria uma questão isolada à esfera da economia, mas revela-se como “o problema central e estrutural da sociedade capitalista em todas suas manifestações vitais” (LUKÁCS, 2003, p. 193). A questão da instrumentalização racional aparece como origem da própria eliminação da ideia de sujeito:

Se perseguimos o caminho percorrido pelo desenvolvimento do processo de trabalho desde o artesanato, passando pela cooperação e pela manufatura, até a indústria mecânica, descobriremos uma racionalidade continuamente crescente, uma eliminação cada vez maior das propriedades qualitativas, humanas, e individuais do trabalhador... (LUKÁCS, 2003, p. 201)

Analizando psicologicamente o processo de trabalho, Lukács (2003, p. 202) afirma que a mecanização racional penetra até na alma do trabalhador, “inclusive suas qualidades psicológicas são separadas do conjunto de sua personalidade e são objetivadas em relação a esta última”. A racionalização processada na especialização cada vez maior do trabalho, desemboca no fato do sujeito não se sentir mais reconhecido no produto total de seu trabalho. “A fragmentação do objeto da produção implica necessariamente a fragmentação do seu sujeito” (LUKÁCS, 2003, p. 203), que é apenas parte submissa e mecanizada num sistema mecânico totalmente independente dele. O sujeito mecanizado não é mais parte ativa da produção, sua atitude cumpre-se burocraticamente.

Este modo de alienação está no cerne da insensibilidade moderna, uma vez que o outro não se constitui como um sujeito, mas como um objeto com o qual não se tem compromisso ou responsabilidades morais. O caminho que a humanidade tomou, como advertiu Erich Fromm, na década de 1960, é este que nós conhecemos hoje como a reificação das relações sociais, profissionais e afetivas. Em suma, o homem é visto como uma mercadoria, um objeto a mercê do hedonismo absoluto que o cega:

Poucos são os autores de visão que têm visto claramente o monstro que estamos dando à luz. [...] monstro que fora descrito por Orwell e Aldous Huxley, por inúmeros autores de ficção científica que mostram mais perspicácia do que a maioria dos sociólogos e psicólogos profissionais (FROMM, 1977, p. 43).

É esta ligação que buscamos tecer entre razão instrumental e desumanização. Uma vez que o processo racional instrumental molda modos de relacionamentos, a própria organização social modifica-se. Nesta perspectiva, a mercadoria universaliza-se e não somente as mercadorias são comercializadas, mas, segundo Bauman (2008), a própria subjetividade. Este modo de alienação é um fenômeno característico da sociedade capitalista, penetra em todas as esferas da vida e influencia as relações humanas, que se dão a partir de então, como relação entre coisas. Segundo Bauman (2008), o consumo é o meio pelo qual o homem na modernidade líquida constrói sua identidade. A prática de manter-se visível e sempre apreciável, atributos a princípio típicos das mercadorias, desencadeia a formação de uma subjetividade reificada; ninguém pode se tornar sujeito sem primeiro virar mercadoria, e ninguém pode manter segura sua subjetividade sem manter sua capacidade de mercadoria vendável.

O fenômeno de “fetichismo da mercadoria” atribui um

valor de mercado ao produto do trabalho, fazendo com que a aparência seja um intercâmbio autônomo de mercadorias. De forma análoga, ocorre com a subjetividade, pois há compra e venda de símbolos responsáveis pela construção da identidade que são evidenciados na aparência do produto final (BAUMAN, 2008), este “fetichismo da subjetividade” dissimula as relações entre os homens, em benefício da relação entre coisas. Dessa forma, o fetichismo da subjetividade é gerido pela indústria cultural, que está, a todo tempo, em prol de maior lucratividade, reformulando os produtos de consumo e seus símbolos. No mundo administrado por interesses de consumo, a razão é construída socialmente e ligada a valores imbricados ao crescimento e manutenção deste, mantendo o espírito sob o domínio da mais profunda cegueira. A sociedade moderna gere e fomenta esta prática de desejo de consumo através da espetacularização da própria vida.

Fetichismo, reificação e a sociedade do espetáculo

A desvalorização do mundo humano aumenta na razão direta do aumento de valor do mundo das coisas. O trabalho não cria apenas bens; ele também produz a si mesmo e o trabalhador como uma mercadoria, e, deveras, na mesma proporção em que produz bens. (Karl Marx)

O autodidata e agitador das provocações da contracultura dos anos 1960, o francês Guy Debord realizou a crítica da sociedade alienada através do conceito de espetacularização. O autor funda, em 1957, na Itália, a Internacional Situacionista, movimento de cunho artístico e político, que buscava transformações sociais. Em *Sociedade do espetáculo*, publicada em 1967, Debord expõe suas ideias sobre a alienação que a sociedade capitalista realiza através da espetacularização da vida, logo, o falseamento desta, e como as relações processam-se através de imagens.

A promoção midiática tem natureza fetichista e alienante. Debord ataca radicalmente o abuso do uso de imagens na sociedade, que é responsável por causar a passividade e o alheamento social. Na sociedade capitalista a alienação dominou a vida humana de tal forma que esta foi destituída de tudo o que era espontâneo e autêntico, e, em seu lugar, colocou o artificial e o falso. Ressalta-se que o espetáculo não apenas é um conjunto de imagens, mas “uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens” (DEBORD, 2003, p. 14). As relações entre os sujeitos na sociedade do espetáculo são superficiais e seguem a conveniência das engrenagens do capitalismo, que convertem tudo na possibilidade do lucro.

A indústria cultural, que tanto supre a demanda quanto a aliena em sua natureza uniformizadora, se expressa na espetacularização ao processar a aquisição obsessiva de seus produtos e neste procedimento reifica e inverte as relações entre “sujeitos consumidores” e “objetos consumidos”. A espetacularização não está apartada da realidade social, surge tanto no espetáculo quanto o espetáculo surge no real. “Esta alienação recíproca é a essência e o sustento da sociedade existente” (DEBORD, 2003, p. 15). A sociedade gerida pelo fenômeno do espetáculo silencia a crítica uma vez que busca a perpetuação das relações por imagens, tornando o sujeito consumidor alienado e passivo. Debord aponta a mídia, por suas imposições de imagens e representações, como responsável pela construção de novas subjetividades. A espetacularização domina a sociedade como um todo, pois ela está sob o predomínio das condições de produção capitalistas, como afirma Debord (2003, p. 13): “toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era diretamente vivido tornou-se uma representação”. O juízo crítico é alienado na espetacularização, levando o espectador a entender que “o que aparece é bom, o que é bom

aparece” (DEBORD, 1997, p. 16-17), levando a uma prática incessante do consumo de imagens e mercadorias. A transformação do próprio sujeito em uma mercadoria, como apontou Bauman (2008), representa a reificação em busca de padrões de subjetividades que a própria mídia fomenta.

O espetáculo é uma realidade ilusória, que passa a ser verdadeiro, uma vez que tais subjetividades começam a fazer parte do indivíduo. Debord dá o diagnóstico de uma etapa do capitalismo no qual ele perpetua seu modo de produção instrumentalizando as imagens conforme seus objetivos de consumo. O racionalismo do capitalismo espetacular é a razão instrumentalizada a serviço de si mesmo, não voltado para uma busca da superação do juízo humano das forças que lhe alienam, mas sim, voltada para sua perpetuação. A espetacularização tende a falsear e a converter tudo em lucro. A aceitação ou a revolta de uma realidade são convertidas em uma mesma e única coisa: “a própria insatisfação se tornou uma mercadoria, a partir do momento em que a abundância econômica foi capaz de estender sua produção até o tratamento dessa matéria-prima” (DEBORD, 2003, p. 40).

O mundo apresentado aos olhos da sociedade é o mundo reificado que domina tudo o que é vivido. Os homens perdem o contato real entre si e vivem relações superficiais, seguindo a lógica de mercado capitalista. A espetacularização é a consolidação da mercadoria em todo âmbito da vida humana. “A especialização das imagens do mundo acaba numa imagem autonomizada, onde o mentiroso mente a si próprio” (DEBORD, 1997, p. 13). O consumidor real torna-se consumidor de ilusões criadas pelo sistema, ilusões do que simboliza o bem-estar, do que seria descansar depois do trabalho. O sujeito é explorado no trabalho e fora dele também, uma vez que as subjetividades se tornaram mercadoria. A mercadoria é essa ilusão efetivamente real e o espetáculo é a sua manifestação geral (DEBORD, 1997, p. 33).

A ficção científica soft de André Carneiro

André Granja Carneiro (Atibaia, 9 de maio de 1922 – Curitiba, 4 de novembro de 2014) foi poeta, cineasta, romancista, contista e artista plástico. Suas produções literárias foram premiadas,¹ e este reconhecido como um dos precursores da ficção científica brasileira. Iniciou sua produção literária na época em que o Brasil passava por seu processo de modernização, décadas de 1950 e 1960, logo, podemos atestar uma percepção tipicamente brasileira desenvolvida em um gênero considerado estrangeiro. No processo de modernização, o homem sofre o impacto de novas tecnologias, nova organização social, novos modos de relacionar-se com o mundo. Logo, como afirma a estudiosa da ficção científica Elizabeth Gimway (2005, p. 13), o gênero por suas ligações intrínsecas com a sociedade moderna e suas tecnologias, “é o veículo ideal para o exame da percepção e do impacto cultural do processo de modernização do Brasil”.

A temática do conto “O homem que adivinhava”, lançado em 1966 em coletânea homônima, não mostra um mundo futurista, muito menos apocalíptico, mas um cenário de vida cotidiana comum; um Brasil passando pelo período semelhante ao momento da Guerra Fria, quando EUA e URSS inflamaram as nações com filmes, comerciais e propaganda de rádio e televisão, uma publicidade infestada de ideologias e desejos lucrativos. O elemento que nos permite caracterizar como ficção científica² este conto é o poder de premonição da personagem central, racionalizado no campo da parapsicologia. Mesmo

1. *Espaçoplano* (1963, poesia) ganhou o prêmio Pen Clube de São Paulo e o Prêmio “Alphonsus de Guimaraens”, da Academia Mineira de Letras; *Pássaros Florescem* (1988, poesia) ganhou Prêmio Nacional Nestlé; *Diário da Nave Perdida* (1963, contos) recebeu o prêmio de Melhor Livro do Ano, do Departamento Cultural da Prefeitura de São Paulo.

2. Doravante FC.

com este simples recurso, André Carneiro consegue explorar a temática e realizar uma crítica mordaz à reificada sociedade capitalista.

Enquanto a FC de vertente clássica poderia adentrar com o tema da premonição, em miraculosas tramas para tentar evitar uma guerra nuclear, como ocorre no romance *Zona Morte*, de Stephen King, de 1981, André Carneiro, com sua FC de exploração tanto antropológica quanto psicológica, coloca em cena uma personagem, vítima de uma sociedade capitalista, a qual aliena o sujeito através da espetacularização, que representa a concretização da mercadoria nas relações pessoais e sociais. Os surpreendentes poderes da personagem são aproveitados, não pelo exército, ou organizações secretas, mas por um programa de TV.

A FC anglo-americana, a partir da década de 1960, começa a deixar os aparatos tecnológicos em segundo plano e desenvolve narrativas focadas em questões das ciências humanas. Tais narrativas são “caracterizadas como uma espécie de história imagística, altamente metafórica, mais inclinada para a psicologia e para as ciências *soft*, do que para a ficção científica *hard*” (GINWAY, 2005, p. 40). Paralelamente, os autores brasileiros já possuíam tendências, pelo contexto cultural, a rejeitar os impactos da industrialização no Brasil, que já vinha se processando desde a metade do século XX, com a implantação de indústrias de bens de consumo não duráveis, como roupas, calçados e bens duráveis, como móveis e automóveis. Essa rejeição se explica pelo motivo da industrialização, com as suas tecnologias estrangeiras originárias do desenvolvimento das ciências *hard* (física, química, biologia...), ser vista como um fator alheio a uma identidade nacional, além de acentuar as distâncias entre as classes sociais (GINWAY, 2005; CAUSO, 2003).

André Carneiro, pertencente à geração GRD, primeira onda de brasileiros a enveredar pela tentativa de nacionalizar

o gênero da FC, incorpora os ícones internacionais do gênero, como espaçonave, robôs, máquinas futurísticas, alienígenas, etc, mas sem se deixar influenciar e terminar apenas repetindo-os. As temáticas de Carneiro, mesmo as que retratam cidades tecnológicas futurísticas, e incorporando os ícones típicos da vertente hard da FC, se preocupam prioritariamente com o universo interior existencial e psicológico das personagens (CAUSO, 2009). André Carneiro é um dos primeiros expoentes brasileiros que segue as características semelhantes a chamada *new wave*,³ fato já evidenciado tanto pela crítica especializada nacional quanto internacional, como afirma o escritor e crítico de FC brasileira Roberto de Sousa Causo (2009, p. 57):

Carneiro foi um dos primeiros autores brasileiros a produzir uma narrativa que se aproximava da FC da chamada New Wave inglesa [...] pela exploração ousada ‘o espaço interior’ da psique humana, em oposição a ênfase no espaço exterior da FC convencional...

Geração “GRD” citada anteriormente é o nome das edições que carregam merecidamente as siglas do editor Gumerindo Roche Dórea. Os críticos, apesar de confirmarem a existência de esparsas produção de histórias de FC durante a primeira metade do século XX, ou até antes, concordam que foi somente na década de 60 que ocorreu uma explosão do gênero no Brasil, no que diz respeito a produção nacional, além das inúmeras traduções dos clássicos americanos e europeus (CARNEIRO, 1967; CUNHA, 1974, GINWAY, 2005; CAUSO, 2003, 2015;). Foi através da iniciativa de Gumerindo que foram publicadas obras como *As noites marcianas* (1960), de Fausto Cunha, *Eles*

3. “Os críticos usam o termo *new wave* para descrever uma associação informal de escritores das décadas de 1960 e 1970 que, de um modo ou de outro, reagiram contra as conversões das FC tradicional e produziram ficção científica de vanguarda, radicais ou fragmentadas” (ROBERTS, 2018, p. 453).

herdarão a terra (1960), de Dinah Silveira Queiroz, *Fuga para parte alguma* (1961), de Jerônimo Monteiro, *Diálogos dos Mundos* (1961), de Rubens Teixeira Scavone, além da primeira *Antologia brasileira de ficção científica* (1961),⁴ e, no ano seguinte publica a antologia *Histórias do Acontecerá* (1962).⁵ Estas publicações confirmam haver no Brasil um quadro de escritores que se dedicaram à formação, em solo brasileiro, do gênero pouco conhecido. Entre estes está André Carneiro, que nas palavras de Fausto Cunha (1974, p. 11), estava “destinado a ser um nome dominante na área”.

O crítico Leo Godoy Otero (1987, p. 16) declara citando o autor americano, Theodore Sturgeon, para quem haverá “boa ficção científica quando uma estória for engendrada em torno de seres humanos, com problemas e soluções humanas, estória que jamais poderia passar-se sem certo *conteúdo científico*” (grifo nosso). Neste viés que André Carneiro elabora seu mundo ficcional, apresentando a ciência não como o centro das histórias, mas com uma nova modalidade, ou contexto, no qual se apresenta velhos e universais dilemas existenciais humanos, como a incomunicabilidade, o desencontro entre os seres, o desejo de liberdade, a realização dos sonhos, a busca incessante da realização amorosa e etc.

O escritor atibaiano, durante toda sua vida, se interessou por temas que desafiam a ciência, como assuntos referentes

4. Fazem parte dessa antologia: *O começo do Fim*, de André Carneiro, *Menino e a máquina*, de Antônio Olinto, *O estranho mundo*, de Clóvis Garcia, *A ficcionista*, de Dinah Silveiro de Queiroz, *Último voo para Marte*, de Fausto Cunha, *Estação Espacial Alpha*, de Jerônimo Monteiro, *Correio Sideral*, de Lucia Benedetti, *As cinzentas Planices da lua*, Rubens Teixeira Scavone, e *O verbo*, de Zora Seljan.

5. Fazem parte dessa antologia: *Natal*, de Álvaro Malheiros, *A organização do Dr. Labuzze*, de André Carneiro, *O desafio*, de Antônio Olinto, *O paraíso perdido*, de Clovis Garcia, *O céu Anterior*, de Dinah Silveira de Queiroz, *A experiência*, de Leon Eliachar, *Ma-Hôre* de Raquel de Queiroz, *A idade da razão*, de Ruy Jungmann, *Maternidade*, de Zora Seljan.

à parapsicologia e, em especial, a hipnose. Chegou a publicar dois livros sobre seus estudos do assunto, *O mundo misterioso do hipnotismo* (1963) e *Manual de hipnose* (1978). Foi membro da *Parapsychological Association*, com sede nos Estados Unidos. Assuntos psicológicos e parapsicológicos foram levados a sério por André Carneiro, assuntos que aparecem por grande parte em sua obra literária.

O personagem Fernando é um funcionário público solteiro, de pais já falecidos e parentes distantes que mal o conhecem, um cidadão cético sem menor traço de superstição ou religião. Desta descrição, podemos inferir um trabalhador burocrático pouco pretendo a acreditar em predestinação. Essa inicial incredulidade cumpre o papel de verossimilhança com o mundo extradiegético, pois também o leitor desconfiará das premonições, se identificando com a sociedade apresentada no conto.

Um das primeiras previsões de Fernando coloca sua moralidade em questão. Tem a visão da morte de uma colega de repartição: vira um carro capotando em uma ponte e caindo em águas, a amiga de trabalho estava no carro. Fernando temia chamar a atenção para si, “mas era difícil tirar do seu pensamento o carro afundando. “Não teria uma obrigação moral de avisar a colega?” (CARNEIRO, 1966, p. 53). Também demonstra sentir-se responsável e possuidor de um dever em avisar o governador do atentado que iria sofrer: “eu me julgaria culpado se não tomasse nenhuma providência para informá-lo” (CARNEIRO, 1966, p. 58). Esta atitude de hesitação para ações que denunciam senso de responsabilidade permanece até sua reificação, até ser incorporado pelos veículos da mídia e seduzir-se pela fama e celebração de uma imagem. Um Fernando o qual não mais se reconhece, pois “o espetáculo desvincula o espectador de sua própria história, de suas origens e de seu modo de pensar e agir” (NEGRINI; AUGUSTI, 2013, p. 3).

Apesar do receio, adverte a amiga de sua previsão. Logo, o

nome de Fernando torna-se assunto em toda a repartição, pois a amiga, com medo, termina não viajando, porém suas amigas zombam da advertência e viajam. O acidente prova-se verdadeiro e as amigas terminam morrendo. Desde o incidente, inicia-se o aproveitamento midiático e a transformação de Fernando em uma “imagem mercadoria” falseada, pois a partir de então vai se afastando de sua própria subjetividade e incorporando os valores da indústria de consumo. A notícia vai parar no jornal.

Fernando logo recebe convites para “experiências ditas científicas, sessões espíritas e reuniões de aniversário” (CARNEIRO, 1966, p. 55). Nesta sequência notemos o aproveitamento do fenômeno por naturezas racionais, metafísicas e de divertimento. Evidencia assim a capacidade de adaptação do capitalismo, pois a habilidade de Fernando será aproveitada tanto para o espetáculo midiático quanto religioso, pois, ao fim, depois da ascensão e decadência de sua fama, a personagem presta “consultas mediúnicas”.

A indústria cultural tende a incorporar novos valores, sua razão é um instrumento do lucro, este é o fim, os meios se adaptam. “O espetáculo na sociedade corresponde a uma fabricação concreta de alienação. A expansão econômica é principalmente a expansão desta produção industrial específica” (DEBORD, 1997, p. 24). Fernando incorpora a *persona*, a imagem do “funcionário público profeta”, rótulo de marketing paradoxal, pois o ser “profeta” faz a personagem abandonar a repartição, não sendo mais “funcionário”, transformando-se em mercadoria, lucrando, não importa se com o espetáculo midiático ou com pequenas consultas mediúnicas.

A modernidade oculta a condição de servidão e cria uma aparência de poder de escolha nos consumidores. A sociedade capitalista fomenta a ideia de liberdade, mas liberdade vinculada ao consumo de suas mercadorias. Os espetáculos não param, constantemente sofrem modificações para melhoria das ideias

de exploração capital. Fernando então prevê a morte do governador, porém não consegue ter acesso a ele. Então, dirige-se até o jornal e conta sua previsão, a matéria é vetada com a seguinte justificativa: “Rasgue isso. Com a situação atual não se fala uma palavra sobre o governo, muito menos que o homem vai morrer. A quem você está pensando que este negócio pertence?” (CARNEIRO, 1966, p. 60).

Lembrando que o conto foi publicado no período da ditadura militar brasileira, a mensagem é claramente alusiva à repressão que a imprensa e a sociedade sofreram. Mas a crítica vai além, quando incita a propriedade de veículos de comunicação por agentes públicos, os quais manipulam as informações.

O governador é assassinado e somente então a previsão de Fernando é publicada, ganhando repercussão nacional. Antes Fernando “tinha poucos amigos, uma vida regular, cinema, namoradas, idas à praia em alguns fins de semana. Era arrastado agora por uma corrente de convites e reuniões” (CARNEIRO, 1966, p. 62). Para o sujeito reificado, o espetáculo é incorporado como um sonho primordial, algo que faz parte de sua personalidade e sempre esteve lá: “O mundo que se vê é o seu mundo” (DEBORD, 1997, p. 30).

A partir de então, Fernando é convidado a participar de programa de auditório, onde fará demonstrações de seu dom. Os programas de auditórios se popularizam no Brasil desde meados da década de 1950 e, desde então, se proliferam atingindo todas as idades. Neste programa, seriam transmitidas entrevistas e documentários sobre eventos paranormais, que aludiam aos dons do célebre profeta que apresentaria o programa, dons descritos pelos locutores como “um fenômeno desafiando a ciência” (CARNEIRO, 1969, p. 65).

Ao fim do programa, Fernando teria que adivinhar o que alguém da plateia colocaria dentro de uma caixa. Porém, ele argumenta aos diretores do programa que não pode garantir que

sempre iria adivinhar corretamente, uma vez que seus dons não eram compreendidos nem controlados por ele. Sabendo de sua limitação, ele “resistiu até que disseram as cifras previstas no contrato, que poderiam aumentar mais tarde dependendo do patrocinador (...) Calou-se, o dinheiro ocupando-lhe o pensamento em aquisições e prazer” (CARNEIRO, 1966, p. 63).

O conto demonstra a sociedade do espetáculo tal qual descrita por Debord (1977, p. 9), na qual “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”. Podemos perceber claramente tal mediação entre imagens, por exemplo, quando Fernando “recebeu cem mil cruzados para posar em uma foto de propaganda onde recomendava um produto” (CARNEIRO, 1966, p. 62). O fetichismo da mercadoria adentra a identidade do sujeito que se realiza no consumismo. Assim se constituiu uma das mais alienantes estratégias de alienação e *fetichismo* da subjetividade da sociedade capitalista.

Fernando, que ponderava sobre a moral e as consequências de suas escolhas e ações, no seu programa, não se importa mais em adentrar em uma “cena teatralizada” (CARNEIRO, 1966, p. 63), nem em dizer “algumas frases com alguém que representava um cientista” (CARNEIRO, 1966, p. 63). O espetáculo é o falseamento da realidade, que se assemelha autêntico, natural (DEBORD, 1997), e Fernando decora rapidamente um “pequeno *script* a improvisar” (CARNEIRO, 1966, p. 63).

O meio de produção capital é uma contínua fabricação de alienação, em prol de sua própria manutenção e expansão. Enquanto Fernando acredita estar lucrando ao realizar “seu” sonho, os produtores estão lucrando sobre sua imagem espetacular, mas acreditar que estes financiadores e promotores do espetáculo estão acima de toda exploração é uma errônea e inocente visão.

Este ciclo é todo formado por alheamento crítico, o sonho

enquanto uma necessidade que “se encontra socialmente sonhada” (DEBORD, 1997, p. 21), torna-se uma necessidade real do indivíduo subjugado ao fetichismo, como um desejo/sonho comum de adquirir um bem, um celular que acaba de ser lançado, por exemplo, mas esse desejo não é desejo de um, mas sim da modalidade simbólica pregada pelo sistema de tornar-se um “eu”. Esta identidade é produzida pelo consumir constante destes símbolos envoltos de significações de poder, configurando assim o fetichismo da subjetividade, descrita por Bauman (2008).

Em se tratando dos agenciadores que lucram sobre a imagem de Fernando, eles também estão alienados, pois estão subjugados à indústria cultural, produzem mercadorias e fórmulas veiculadas a uma demanda de consumo. Esta é a condição da arte na indústria cultural, processo de satisfação da necessidade de lucro. Fernando e os produtores são passivos do espetáculo, que é “o mau sonho da sociedade moderna aprisionada, que só expressa o seu desejo de dormir. O espetáculo é o guarda desse sonho” (DEBORD, 1997, p. 19). O espetáculo mantém o falseamento do real à medida que acumula imagens que se afastarão cada vez mais da vida, afim de projetar a sua irrerealidade conveniente à manutenção do próprio sistema, neste acúmulo de imagens “o mentiroso mente a si próprio. O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não-vivo” (DEBORD, 1997, p. 9).

O público alienado é parte fundamental do processo de espetacularização, nessas relações intermediadas por imagens. Segundo Adorno e Horkheimer (2006, p. 100-101), quando analisam a indústria cultural, “todo traço de espontaneidade no público é dirigido e absorvido, numa seleção profissional de caçadores de talentos [...] Os talentos já pertencem à indústria muito antes de serem apresentados por ela”. Os promotores selam uma determinação comum, “de nada produzir ou deixar

passar que não corresponda a suas tabelas, à ideia que fazem dos consumidores e, sobretudo, que não se assemelha a eles próprios” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 101).

Transcrevemos a seguinte passagem do conto, que apesar de longa, será útil para considerações esclarecedoras de nossos propósitos críticos:

O programa ‘de Fernando’ como era chamado, penetrava em toda a parte, conseguindo um índice de audição que nem o mais otimista dos seus criadores jamais previra. Em *vídeo-tape*, todos os canais do país disputavam a sua transmissão. Os jornais aumentaram ou criaram seções de horóscopos. Indústrias fabricavam baralhos para se tirar a sorte e brinquedos ‘mágicos’ para crianças. Os cartomantes e curandeiros viram, surpresos, a freguesia aumentar, acessível e confiante. O inexplicável, o fantástico, ganhava força. Os terreiros de Umbanda, cheiros, recebiam visitas, que também incorporavam o santo e eram doutrinados pelo Pai João ou o cabloco Ubirajara. As agências de propaganda sentiam aquela atmosfera sobrenatural, propícia para que milagres sejam acreditados. Os sabonetes, desodorantes e dentifrícos não eram recomendados por suas qualidades químicas os fatores R. S. ou X-18 que matavam micróbios, mas porque propiciavam bons sonhos, acertavam a vida ou traziam sorte aos compradores. Bancas de jornal passavam a vender pé-de-coelho, horóscopos e medalhões bentos (CARNEIRO, 1966, p. 65).

Percebemos nessa passagem como a narrativa de André Carneiro é, tacitamente, constituída pela crítica ao alienante poder do capitalismo. No jogo da espetacularização do Fernando-mercadoria, tudo é convertido em possibilidade de lucro. A instrumentalização das relações não visa os meios, morais ou não, mas apenas a sua realização final: o lucro. Assim, vemos todas as estruturas modificarem-se, não importando a veracidade ou não do sobrenatural, em prol do consumismo. Quando a audiência começa a cair, os agentes começam a implantar pes-

soas na plateia para garantir que Fernando sempre acerte as adivinhações. Fernando tenta contra-argumentar que não queria enganar o público, mas seu agente de propaganda responsável pelo programa revela, em seu contra-argumento, a natureza da alienação e da criação de um mundo falso, porém verdadeiramente consumido:

Você tem que aceitar a realidade, você está lidando com o público, que é cego, influenciável e exigente. Você lhe apresentou os fenômenos mais raros e ele quer mais e mais. Temos que satisfazê-lo, de qualquer maneira, ou fracassaremos. Mudou de tom, virando-se para Fernando: Preciso informar-lhe que o programa de hoje foi ‘facilitado’ por um agente nosso. O povo não quer um milagre pela metade. *Pois lhe demos o milagre inteiro, embora falso* (CARNEIRO, 1966, p. 69, grifo nosso).

Debord (1997) aponta que a espetacularização é o falseamento da vida em imagens que se acumulam, substituindo a própria vida. As relações entre Fernando e seu público são intermediadas por esta imagem falsa e miraculosa. Logo os agentes contratados para enganar o público não perdem a chance de adentrar as engrenagens lucrativas da espetacularização e começam a divulgar na mídia a verdade sobre as manipulações das adivinhações de Fernando.

Como consumidores, não juramos lealdade permanente à mercadoria que procuramos e adquirimos para satisfazer nossas necessidades ou desejos; e continuamos a usar esses serviços enquanto eles atenderem às nossas expectativas, porém não mais que isso (BAUMAN, 2014, p. 23).

Logo que o programa cai em descrédito e sua audiência desaparece, o programa é cancelado e Fernando descartado, sendo atirado na pobreza e anonimato. Ser anônimo significa ser profundamente desprezado pela sociedade do espetáculo, pois

como já citamos “o que aparece é bom, o que é bom aparece” (DEBORD, 1997, p. 16-17).

Fernando que “adquiriu hábitos noturnos, novos amigos ricos, mulheres provocantes e fáceis” (CARNEIRO, 1966, p. 66), além de roupas e do apartamento maior, sem dinheiro, sem amigos, não se reconhece mais, não sabe quem é o Fernando funcionário público, o qual desaparecera. Em seu lugar “sobrara um homem ambicioso, que experimenta o êxito e suas facilidades e não sabia como recuperá-lo” (CARNEIRO, 1966, p. 73). Debord descreve a alienação do espectador de sua própria identidade da seguinte forma:

Quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende a sua própria existência e o seu próprio desejo. A exterioridade do espetáculo em relação ao homem que age aparece nisto, os seus próprios gestos já não são seus, mas de um outro que lhes apresenta. Eis porque o espectador não se sente em casa em nenhum lado, porque o espetáculo está em toda a parte (DEBORD, 1997, p. 24).

Fernando vende todos os seus pertences e sobrevive somente com as pequenas consultas mediúnicas. Vivia no bar, e “bebia desde a manhã e já não se esforçava mais para adivinhar nada” (CARNEIRO, 1966, p. 76), ganhara o ar de um mendigo. Como índice da destituição de sua própria identidade, ou ainda, índice de discrepância entre a imagem espetacularizada de “Fernando vidente” e antigo Fernando, agora ele apresenta-se como Nando, com a aparência de um mendigo.

O conto se encerra com uma última premonição, Fernando vai até o jornal e afirma que vira “um homem cometendo um crime no Viaduto” (CARNEIRO, 1966, p. 76) exatamente meia-noite. O chefe da redação não lhe dá ouvidos e afirma que sempre desconfiou da previsão da morte do governador que

ele fizera, porém não perde a oportunidade de vender jornais com o sensacionalismo desta notícia. Mesmo assim, manda um fotógrafo e um repórter averiguar o caso, acompanhados por Fernando.

André Carneiro encerra seu conto com conjecturas que permanecem em aberto. Fernando vira a própria morte, ou atirara-se para provar, ao menos uma última vez, que estava certo? Questões permanecem ao fim da leitura, porém, podemos afirmar certamente que depois de toda a trajetória, onde o herói moderno foi derrotado pelas forças alienantes do capitalismo, transformado em mercadoria, explorado à mingua através da espetacularização de sua imagem, afastado de sua própria história, modo de agir e ser: seu ato de suicídio, assistido pela mídia, pode ser visto como o derradeiro e extremado recurso de servir mais uma vez à imagem criada e incorporada de si. O suicídio espetacular serve para o fetiche da subjetividade, processado na sociedade do espetáculo, pois, como diagnostica Bauman (2008), não estar em evidência é não existir para o mundo.

Sai a notícia nos jornais: “Suicida-se célebre mistificador” (CARNEIRO, 1966, p. 78). Do corpo sem vida ainda é possível arrancar lucros. “No necrotério ninguém reclamou o corpo. Foi sepultado como indigente. Na pensão a dona apossou-se dos seus trastes, que não davam par pagar os alugueis atrasados” (CARNEIRO, 1966, p. 78). O ser devorado pelo sistema capitalista é banalizado. O que se inicia como celebridade – tão exaltado pelo sistema – finda-se como vulgar.

Fernando, como uma mercadoria, não foi capaz de adaptar-se e manter o interesse do público. Tal qual o artista da fome kafkiano, que, possuidor de uma arte inicialmente espetacular, é banalizado, esquecido e descartado. Preso na jaula, o cadáver do artista da fome, misturado a alguns carcomidos trapos velhos, é atirado fora e substituído por uma sensacional pantera. No caso de Fernando, é substituído por um outro programa sensaciona-

lista qualquer.

Podemos fazer um paralelo com um conto anterior de André Carneiro, de título semelhante. “O homem que hipnotizava” (1963) e “O homem que adivinhava” são contos que parecem irmanados. Ambos os personagens principais modificam a realidade a sua volta, um pela auto-hipnose, o outro pela celebridade e lucro. Qual das duas realidades se apresenta a mais verdadeira ou mais falsa?! A realidade hipnótica assemelha-se à realidade da sociedade do espetáculo, na qual o sujeito, entorpecido pela hipnose do consumismo, é inconsciente de sua condição de alienada servidão.

André Carneiro leva às últimas consequências a crítica à sociedade reificada, coloca em tom de amargo humor a ridicularização e banalização a morte de Fernando. Os conhecidos no bar veem a notícia do suicídio, o narrador afirma que eles comentam a importância de Fernando com uma fotografia dos bons tempos estampada diante das câmeras.

Em últimas linhas, o narrador faz uma declaração que elucida a afetação da sensibilidade dentro da sociedade reificada. Afirma, em discurso de juízo, que funde a voz das personagens com a sua própria: “Morrer assim, com tanta notícia nos jornais, valia a pena. E, entre a *bebida* e o *futebol*, sentiram um pouco de inveja” (CARNEIRO, 1966, p. 78, grifo nosso). De mais capcioso, André Carneiro funde à sua crítica os elementos de simbologia da nacionalidade brasileira, símbolo de união e alegria, e também de alienação da realidade.

Considerações finais

Demonstrou-se, que a FC brasileira pode ser objeto de investigação acadêmica, uma das contribuições deste trabalho: legitimar o gênero enquanto objeto estético, contra o costume da convencional crítica canônica em tratá-lo como gênero alie-

nado e alienante, apenas uma mercadoria da indústria cultural massificadora. Dentro deste mesmo objetivo, está o desejo cumprido de colocar a obra do escritor paulista, como objeto artístico fomentador de reflexões críticas. Neste ponto, dá-se a relação filosofia e literatura, objetos de naturezas distintas, que entram em contato quando lançam sobre a realidade um determinado olhar crítico, filosófico, que questiona a realidade. Buscamos as similitudes desses olhares, aproximações entre as teorias críticas de cunho marxista e suas releituras e aproveitamentos por pensadores como Adorno, Horkheimer, Guy Debord, Bauman e a ficção do escritor brasileiro André Carneiro.

A FC de Carneiro mostrou-se fomentadora de questões filosóficas. Nesta direção não se submeteu a literatura aos conceitos filosóficos, o que incorreria em tratamento do texto literário como apenas exemplificação da filosofia. O tratamento dado ao texto literário permitiu sua autonomia, a disseminação de sua própria voz. Ao leitor atento da obra carneiriana é dada uma realidade transposta em ficção prenhe de questionamentos e conflitos humanos diante dos avanços técnicos-científicos, conteúdo que inquieta e desloca seu leitor em direção ao questionamento da própria realidade.

A indústria cultural, acusada por Adorno e Horkheimer (2016) de manipular a consciência dos indivíduos de maneira que nem estes mesmos o percebam, transformando a arte em apenas entretenimento, é desmascarada na obra carneiriana, como aparece no conto “O homem que adivinhava” (1966). Vemos como um sujeito na sociedade capitalista se destitui de sua identidade e autonomia em prol da incorporação dos valores implantados por uma sociedade gerida pela espetacularização da vida e pelos “sonhos”, que se resumem em práticas de consumo. Ao mesmo tempo que o sujeito por trás dessa imagem espetacular, uma vez que não mais atende aos interesses mercadologicamente determinados, é descartado.

Relações desta natureza de compra e descarte são descritas por Bauman (2016, p. 23), como ações destituídas de juízos morais, que tem como modelo “o padrão da relação consumidor-mercadoria, e sua eficácia baseia-se no transplante desses padrões para as relações inter-humanas”. Não temos nenhum compromisso com as mercadorias que adquirimos, estas são apenas instrumentos de satisfação, e somente o mantemos enquanto atenderem nossas expectativas, ou até encontrarmos outra mercadoria a qual nos pareça satisfazer mais plenamente os desejos que a anterior. O conceito de bens de consumo “duráveis” é descaracterizado, assim como também a estabilidade das relações humanas.

A crítica presente na obra de André Carneiro ao progresso atesta que o sonho dos iluministas do século XVIII, que afirmou o homem alcançar sua autonomia utilizando-se do esclarecimento racional, converteu-se em seu contrário (ADORNO; HORKHEIMER, 2006). A modernidade simplesmente gerou novas modalidades de servidão (ROUANET, 2004), sofisticados meios de sujeição, controle e alienação. Assim, processando o falseamento da vida (DEBORD, 1997), na qual a igualdade é suprimida pela ilusão de igualdade promovida pela dominação do homem pelo próprio homem; a liberdade é afetada pela impressão de liberdade quando a indústria cultural dita padrões do que significa ser livre, determinando comportamentos de consumo para o homem sentir-se liberto; a fraternidade é desumanizada uma vez que a relação entre o eu e o outro é instrumentalizada.

Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

BAUMAN, Zigmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de

Janeiro: Editora Zahar, 1998.

_____. *Vida para o consumo: a transformação das pessoas em mercadorias* Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2008.

BAUMAN, Zygmunt; DONSKIS, Leonidas. *Cegueira Moral*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2014.

BOTTOMORE, Tom (org.) *Dicionário do pensamento marxista*. Trad. W. Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

CARNEIRO, André. *Diário da Nave Perdida*. São Paulo: EdArt, 1963.

_____. *Introdução ao estudo da Science Fiction*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura/Comissão de Literatura, 1967.

_____. *O homem que adivinhava*. São Paulo, EdArt, 1966.

CAUSO, Roberto de Sousa. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.

_____. Introdução. _____. In: *Os melhores contos brasileiros de ficção científica: fronteiras*. São Paulo: Devir, 2009. p. 11-24.

CUNHA, Fausto. A ficção científica no Brasil. In: ALLEN, L. David. *No mundo da ficção científica*. Trad. Antônio Alexandre Faccioli e Gregório Pelegi Toloy. São Paulo: Summus, 1974.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

GATTI, Luciano; Theodor W. Adorno. Indústria cultural e crítica da cultura. In: NOBRE, Marcos (org.). *Curso Livre de Teoria Crítica*. 2. ed. Campinas: Papirus, 2008.

GINWAY, M. Elizabeth. *Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro*. São Paulo: Devir Livraria, 2005.

FROMM, Erich. *A Revolução da Esperança: por uma tecnologia humanizada*. Trad. Edmond Jorge. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

LUKÁCS, G. *História e consciência de classe: estudos de dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARX, Karl. *O Capital*. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988. v. 2.

NEGRINI, M.; AUGUSTI, A. *O legado de Guy Debord: reflexões sobre o espetáculo a partir de sua obra*. Biblioteca Online de Ciências da Comunicação, 2013.

OTERO, Léo Godoy. *Introdução a uma história da ficção científica*. São Paulo: Lua Nova, 1987.

ROBERTS, Adam. *A verdadeira história da Ficção científica*. São Paulo: SEOMAN, 2018.

ROUANET, S. P. *As razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Ética, política e subjetividade na obra *Diário de um ano ruim*, de J. M. Coetzee

Carlos Roberto Ludwig

Introdução

Diário de um ano ruim (2007), escrito por J. M. Coetzee, premiado com o Nobel de Literatura, é um romance inovador do início do século XXI. Uma obra que recupera temas e motivos dos maiores escritores do século 20, entrelaçados com pensamentos filosóficos, lógicos e matemáticos bem sincronizados. O trabalho de Coetzee está bastante focado com os principais motivos e temas já desenvolvidos por Musil, Kafka, Beckett, Tolstói e Dostoiévski. Ele busca, em toda a sua obra, assim como em *Diário de um ano ruim*, discutir questões éticas e estéticas determinantes em seus romances. Em *Diário de um ano ruim*, a escolha ética de Anya e a escolha do Señor C de viver uma vida melhor e suavizar suas opiniões são temas centrais do romance, além de outros eventos cotidianos narrados por ele e Anya.

Diário de um ano ruim é um romance que remodela a forma do romance. Embora outros autores já tenham trabalhado nessa forma, o romance de Coetzee atualiza o gênero romancista como um todo. É uma espécie de diário que apresenta as opiniões do Señor C para um livro que será publicado em Ber-

lim, entrelaçado com sua experiência com Anya, bem como a história e visão de Anya sobre o Señor C. Em suas opiniões, há as *Opiniões fortes* seguidas do *Segundo diário*, um conjunto mais suave e ameno de ideias, que no geral se parece mais com a *Mínima Moralia* de Adorno (2001). Apresenta ideias e problemas do dia-a-dia que poderiam ser tirados das páginas de um jornal. Além disso, Coetzee apresenta a narrativa de forma a revelar todos os níveis e facetas de um mesmo problema, sem esquecer os prós e os contras, mas sempre explicitando sua própria visão crítica sobre os fatos que analisa.

As páginas do romance são divididas em três tiras ou blocos, que são distribuídas tipograficamente na página: uma parte superior, uma parte do meio e uma parte inferior. O leitor pode escolher se prefere ler a página inteira ou apenas um dos enredos apresentados em cada tira. A parte superior apresenta as opiniões escritas pelo Señor C, supostamente o próprio John Maxwell Coetzee. Devemos notar que as ideias do Señor C representam, em uma dimensão ficcional, as opiniões de Coetzee sobre as questões discutidas e criticadas no romance. Assim, o Señor C parece ser um personagem que representa de várias maneiras as preocupações autobiográficas e políticas de Coetzee em seu romance.

A parte do meio apresenta as opiniões, impressões e experiência de vida do Señor C com Anya, sua datilógrafa contratada. Nessa parte, o Señor C é o narrador-personagem que relata sua experiência e visão sobre Anya e de que forma ela muda suas opiniões e perspectivas sobre o livro que está escrevendo. As opiniões para seu livro são relatadas no primeiro bloco da página. Assim, essas opiniões são recuperadas e discutidas pelo narrador-personagem Señor C juntamente com sua datilógrafa Anya.

A parte inferior, que surge no romance apenas na página 25, apresenta o relacionamento de Anya com o Señor C e o namorado de Anya, Alan, bem como as impressões e opiniões da

jovem secretária sobre a escrita do Señor C. Nessa terceira parte ou bloco, Anya é a narradora-personagem que relata sua relação com o Señor C e seu marido Alan. Dessa forma, a narrativa apresenta dois narradores que representam os mesmos fatos por meio de suas visões de mundo diferentes.

As três partes parecem funcionar separadamente, mas estão intimamente ligadas. Funcionam como uma espécie de partitura musical que estabelece uma harmonia dialógica entre as partes. Por exemplo, coisas escritas pelo Señor C serão reformuladas, comentadas e criticadas por Anya e Alan durante o romance. À medida que Anya digita as opiniões do Señor C e as discute com ele, as sugestões da jovem vão contribuir e até mesmo mudar as opiniões e o eu interior do Señor C, de uma maneira que, no final do romance, o que parecia ser apenas uma jovem mimada, será uma grande revelação, uma espécie de uma figura materna protetora do Señor C.

Pensamento político e sociedade em *Diário de um ano ruim*

O *Diário de um ano ruim* apresenta na parte superior da página as opiniões do Señor C que está escrevendo para um livro a ser publicado na Alemanha. Essas opiniões apresentam fatos cotidianos que revelam dimensões sociais inobserváveis. Señor C escreve sobre Estado, Democracia, Política, Terrorismo, pedofilia e assim por diante. Seu primeiro capítulo começa com uma discussão sobre as origens do Estado, conforme proposto por Hobbes. O Señor C vê as origens do Estado como uma transferência irreversível do direito do governo das pessoas a uma autoridade. Origens hobbesianas do estado é revisado pelo Señor C por meio de uma comparação com a obra de Kurosawa, *Os Sete Samurais*. Ou seja, em algum momento da história, as pessoas atribuíram seu poder a uma gangue de invasores e ladrões que prometeram protegê-los; este povo, como um elogio

compensatório, proporia pagar impostos aos Samurais uma vez por ano em troca de proteção e estabilidade.

Ironicamente, o senhor C considera que a preocupação do Estado com o indivíduo consiste apenas em certeza de que o sujeito está vivo ou morto, não se importando se ele viva uma vida honrada e digna. Além disso, quem se rebela contra o Estado é tratado particularmente como um fora da lei, ao passo que um inimigo estrangeiro do Estado deve ser tratado com mais honra do que o fora da lei. Coetzee introduz essa questão delicada e polêmica logo no início do romance, para mostrar o tom das discussões que serão apresentadas a seguir. Ele vê a política, a democracia e os assuntos do Estado de uma forma irônica e pessimista. Embora a democracia seja considerada o maior desenvolvimento em nosso mundo moderno, Coetzee a vê apenas como o ato de “ungir um homem” (*annoint a man*), da mesma forma que antigas e modernas monarquias ungem seus reis e rainhas. Na visão do Señor C, apesar de vivermos em Estado democrático, isso não significa que o homem mais votado poderá governar bem o país. A democracia hoje parece muito mais um jogo de cara ou coroa, através do qual o povo atribui o poder a A ou B (*vox populi vox dei*, na visão irônica do Señor C). Nesse sentido, Santos (2016, p. 45) afirma que o narrador de Coetzee age de forma que:

A voz que guia o leitor pela obra localiza-se no centro das interações. Desta maneira, as análises tornam-se mais delicadas uma vez que elas devem partir das ações e não das impressões do protagonista narrador. Mais uma vez Coetzee provoca no leitor a criticidade, instigando sua desconfiança ou ao menos sua ponderação em relação aos julgamentos e impressões [das personagens].

O que o Señor C parece constantemente sugerir e apontar é que política e democracia estão intimamente ligadas ao anarquismo, que é o assunto do segundo capítulo do romance. Ele

destaca que há supostos resultados bons e benéficos da democracia, lado a lado com os resultados prejudiciais do anarquismo e do terrorismo dentro da democracia, embora ocultos aos nossos olhos. Por exemplo, ao mesmo tempo em que analisa a Al Qaeda, ele discute a Baía de Guantánamo, sugerindo que o terrorismo não está apenas presente em atos terroristas praticados pela Al Qaeda, mas também pelo governo americano que usa tortura e prisão ilegal na Baía de Guantánamo para isolar e aniquilar presos políticos. Esta justaposição sugere ligeiramente que eles estão intimamente ligados e têm inter-relações ocultas. Não é apenas uma simples coincidência que ele justapõe as coisas uma após a outra; O Señor C construiu um retrato do que se parece a nossa democracia moderna: uma mistura de cinismo, hipocrisia e o Estado que supostamente defende os direitos humanos. De acordo com Santos (2016, p. 44),

A escolha de Coetzee por esse tipo de narrador espelha seu posicionamento em relação à sociedade que tão criticamente ele retrata em suas obras. [...] O narrador em Coetzee não se posiciona como dono da verdade absoluta em relação às temáticas que levanta em suas obras. Antes, ele as apresenta de maneira a provocar em seus leitores a criticidade buscando acender a capacidade adormecida em cada um de indignar-se com valores ultrapassados que atravancam uma sociedade (sul-africana pós Apartheid) mais pluralista e inclusiva.

A maneira pessimista de o Señor C enfrentar a democracia e a política ecoa, posteriormente no romance, na voz de Anya, quando ela revela o que pensa sobre política:

Alan votou em Howard. Quanto a mim, eu achei que não iria votar na eleição de 2004, mas, então, no último minuto, eu votei. É melhor o diabo que você conhece do que o diabo que você não conhece, eu disse para mim mesma. Dizem que você tem três

anos para se decidir, de uma eleição até a outra, mas não é verdade. Você sempre espera até o último segundo para se decidir.¹ (COETZEE, 2007, p. 41)

A voz de Anya parece ecoar o que as pessoas pensam sobre política de forma mais informal. Os cidadãos, na sua perspectiva, não se preocupam muito com quem votam, mas apenas imaginam que estão escolhendo a pessoa certa. O discurso de Anya também ecoa algo velado nas atitudes das pessoas em relação à política, uma atitude que o Señor C analisou algumas páginas anteriormente: as pessoas pensam de forma dicotômica, i. e., opta-se pela direita ou pela esquerda, atitude esta que revela que se pode ser a favor ou contra um político ou, no nível mais profundo e pessimista, tornar-se confortavelmente omissos a determinados espectros políticos. Essa é a ideia que Coetzee sugere quando discute a ideia de La Boétie sobre a servidão é que temos uma terceira via: quietismo, obscuridade voluntária e emigração interna: As alternativas não são a servidão plácida, por um lado, e a revolta contra a servidão, por outro. Existe uma terceira via, escolhida por milhares e milhões de pessoas todos os dias. É o caminho do quietismo, da obscuridade voluntária, da emigração interior² (COETZEE, 2007, p. 12).

Ao discutir as opiniões de La Boétie sobre as reações das pessoas em relação à servidão, o Señor C mostra uma terceira via de como as pessoas estão acostumadas a escolher e nunca se incomodam em fazê-lo. Os indivíduos simplesmente aceitam

1. Alan votes Howard. As for me, I thought I wouldn't, in the 2004 election, but then at the last minute I did. Better the devil you know than the devil you don't, I said to myself. They tell you you have three years to make up your mind, from one election to the next, but that isn't true. You always wait till the last second to make up your mind (COETZEE, 2007, p. 41).

2. The alternatives are not placid servitude on the one hand and revolt against servitude on the other. There is a third way, chosen by thousands and millions of people every day. It is the way of quietism, of willed obscurity, of inner emigration. (COETZEE, 2007, p. 12).

o que os políticos têm feito em muitos domínios, nunca considerando se escolhem um caminho ético ou o mais perverso e obscuro. Coetzee reforça esse fato ao apresentar em seu romance uma jovem aparentemente ingênua e trivial, cuja reação, no final do romance, é bastante surpreendente: é ela quem fará uma escolha ética, surpreendendo a todos, inclusive o senhor C.

Quando o Señor C fala sobre terrorismo, ele usa a palavra histeria para descrever quais têm sido as atitudes dos políticos e do governo para enfrentar esse problema. Mesmo assim, ele revela no capítulo sobre a Al Qaeda que esse grupo terrorista está completamente destruído e o governo dos EUA e da Grã-Bretanha o usa como meio de espalhar o terror e, portanto, podem ter uma boa desculpa para fazer qualquer guerra. Se o governo ocidental costumava jogar um jogo racional com os russos de antemão, hoje em dia eles parecem enfrentar um inimigo cujo poder se diz ter diminuído, embora a coragem e a audácia dos terroristas sejam espantosas e temidas. A razão pela qual temem tanto os terroristas é que seu inimigo não tem nada a perder, depois de ter perdido família, amigos e vizinhos na guerra do Iraque. No entanto, se por um lado os governos ocidentais condenam os terroristas, é bastante estranho e até surpreendente imaginar que o governo Bush criou Guantánamo, que usa atrocidades semelhantes para atitudes ditas terroristas. Além disso, a prática de invasão na África do Sul não é nada diferente das práticas feitas pelos ocidentais nas terras nativas da África, América do Sul, Índia e Austrália. Como podemos ver, essa justaposição de democracia e terrorismo pode sugerir que eles estão muito ligados. Coetzee cria este recurso artístico de colocar lado a lado os assuntos de Estado, democracia e assuntos terroristas, a fim de realçar as atitudes sinistras, sombrias e ambíguas na política atual, como uma forma de manter o poder de determinadas elites. Segundo Santos (2016, p. 48):

Não há respostas prontas quando se fala em Coetzee, não há espaço para a idealização de uma comunidade, qualquer que seja ela. Sua escrita é direta, mas sem perder a maestria em expor aquilo que se pretende encobrir e ao mesmo tempo abafar, sem que nenhum dos dois perca em sutileza ou ambiguidade.

Assim, a visão de Coetzee sobre a sociedade é realista, mas nunca idealizada. Ele não projeta utopias sociais em suas obras. Mesmo assim, em alguns momentos, cria ambiguidades e sutilezas discursivas, um artifício instigante para fazer o leitor refletir sobre sua própria condição. Em *Diário de um ano ruim*, os limites do que é terrorismo e do que é democracia, ou do que é “difundir a democracia (mesmo que por meio de uma guerra), não estão bem definidos e percebidos hoje em dia. O que Coetzee sugere neste ponto é que ambos os lados estão em uma guerra cujas atitudes são bastante irracionais.

A maneira como ele parece resumir o problema poderia lembrar o leitor do hino de Sófocles em *Antígona* sobre os homens e suas maravilhas. Depois de ouvir uma apresentação da quinta sinfonia de Sibelius, o Señor C revela:

Alguém teria se sentido orgulhoso, orgulhoso de que *um de nós* pudesse juntar tais sons, orgulhoso de que do nada, nós, seres humanos, podemos fazer tais coisas. Compare-se com o sentimento de vergonha que *nós, nosso povo*, fizemos de Guantánamo. A criação musical de um lado, uma máquina de infligir dor e humilhação do outro: o melhor e o pior de que o ser humano é capaz³ (COETZEE, 2007, p. 45).

3. One would have felt proud, proud that *one of us* could put together such sounds, proud that out of nothing we human beings can make such stuff. Contrast with that one's feelings of shame that *we, our people*, have made Guantánamo. Musical creation on the one hand, a machine for inflicting pain and humiliation on the other: the best and the worst that human beings are capable of.

O ser humano é visto aqui, como no hino de Sófocles, em *Antígona* (2002), como maravilhoso e temido, trazendo dentro de si bons sentimentos, fazendo boas ações, enquanto inflige dor, medo e produz destruição. No hino de Sófocles, os homens criam seu próprio caminho, mas também não têm; eles aram a terra e plantam seus próprios grãos, ao passo que não encontram maneira de escapar da morte; eles podem criar coisas, ao mesmo tempo que podem destruí-las. Dominam os animais para seu próprio uso, enquanto algumas de suas reações são semelhantes às dos animais. Da mesma forma, os homens modernos podem criar maravilhas na ciência, filosofia e artes, ao mesmo tempo que podem produzir racionalmente mecanismos para infligir dor e causar mortes em massa.

Coetzee continua discutindo assuntos diversos, como o que as universidades se tornaram. Para ele, acabaram sendo apenas instituições que deveriam produzir, como uma indústria, uma série de ensaios e livros acadêmicos, emitindo diplomas todos os anos, sem ter mais o poder de produzir o conhecimento científico como atividade *per se*. Sua independência e autonomia parecem ter sido varridas da face da terra. São usadas como um meio para provar e mostrar que o estado democrático cria um espaço público e livre para discutir ideias, criticar e estudar a sociedade, o governo, a política e a democracia: até mesmo a democracia. No entanto, sua importância social foi reduzida a impactos econômicos e financeiros, medidas por métricas em periódicos científicos. Nunca é levado em conta se são importantes para o desenvolvimento do pensamento social, cultural e humanístico e, portanto, fazer mudanças profundas na organização humana e social.

Coetzee discute também outras questões como a pedofilia, o corpo, a matança de animais, a maldição, vergonha, honra, desonra, competição, a importância das artes na sociedade e dentre outros assuntos. Todos são discutidos de forma bastante

realista, pessimista e às vezes irônica. No entanto, no segundo diário, o Señor C parece mudar suas preocupações para assuntos mais cotidianos como os pássaros, o sonho, a autobiografia, os autores clássicos e temas mais corriqueiros, o que não será possível discutir aqui. São o resultado da influência positiva e benevolente experimentada pelo Señor C no romance: a influência de Anya que muda as opiniões e pensamentos do Señor C.

Transformações Subjetivas de Anya e do Señor C

No início do romance *Diário de um ano ruim*, o Señor C encontra Anya, cuja visão é bastante surpreendente. Ele se sente atraído por uma espécie de aparição angelical e “surpreendente”. Como o narrador personagem afirma no romance, “surpreendente porque a última coisa que eu esperava era tal aparição” (COETZEE, 2007, p. 3). Fisicamente, Anya parece uma filipina, cabelo preto, “ossos bem torneados” (COETZEE, 2007, p. 6). Ela é esse tipo de figura angelical, como ele observa em primeiro lugar (COETZEE, 2007, p. 8), embora ela apenas o pareça fisicamente. Coetzee apresenta logo no início do romance uma representação feminina erotizada. Ela parece ser uma espécie de Madonna, com adornos que funcionam como um simulacro de sua própria identidade.

No entanto, ao se familiarizar com Anya, ele descobre que ela não é exatamente o tipo de figura angelical sobre a qual ele pensou inicialmente, que aparentemente prometeu possuir “um sentimento intuitivo” (COETZEE, 2007, p. 19). Parece não ser exatamente essa mulher “surpreendente” como ele pensava (COETZEE, 2007, p. 25). O que ele esperava dela era um “sentimento intuitivo” (COETZEE, 2007, p. 19), que pudesse ajudar a digitar e melhorar suas opiniões. No entanto, na narrativa, Anya inicialmente parece não ter esse sentimento intuitivo, não entender o que ele está fazendo e não saber melhor de forma sutil

com seus escritos. Por exemplo, ela digitou incorretamente seus escritos, trocando palavras como Kyoto por Tóquio (COETZEE, 2007, p. 71), o que revela certo desapontamento do narrador personagem: “Como datilógrafa pura e simples, Anya lá de cima é um pouco decepcionante. [...] a conexão que eu esperava, o sentimento pelo tipo de coisa que escrevo, dificilmente existe. Há momentos em que fico consternado com o texto que ela entrega”⁴ (COETZEE, 2007, p. 25). Além de esperar encontrar nela alguém que pudesse ajudá-lo a datilografar seus escritos, uma vez que ele não consegue mais fazê-lo direito, ele gostaria de alguém para discutir e contribuir com sua obra.

Em sua relação existe uma espécie de aposta e jogo. Principalmente Anya, cuja exibição do seu corpo é uma espécie de brincadeira agradável, evocando o prazer de sentir-se adorada e admirada pelo Señor C. Ao passar pelo Señor C com seu cesto de roupa suja, ela confessa: “Faço questão de sacudir meu traseiro, meu delicioso traseiro, envolto em jeans apertado. Se eu fosse um homem, não seria capaz de tirar os olhos de mim”⁵ (COETZEE, 2007, p. 25). E também: “quando faço meus movimentos sedosos, posso sentir seus olhos fixos em mim. Esse é o jogo entre ele e eu. Eu não me importo. Para que mais serve o seu traseiro? Use-o ou perca-o”⁶ (COETZEE, 2007, p. 28).

Da forma como ela é apresentada no início do romance, o leitor pode ter apenas uma ideia equivocada do que realmente

4. As a typist pure and simple, Anya from upstairs is a bit of a disappointment. [...] the rapport I had hoped for, the feel for the sort of thing I write, is hardly there. There are times when I stare in dismay at the text she turns in (COETZEE, 2007, p. 25).

5. I make sure I waggle my behind, my delicious behind, sheathed in tight denim. If I were a man I would not be able to keep my eyes off me (COETZEE, 2007, p. 25).

6. When I make my silky moves I can feel his eyes lock onto me. That is the game between him and me. I don't mind. What else is your bottom for? Use it or lose it (COETZEE, 2007, p. 28).

está acontecendo em suas dimensões subjetivos, apenas uma visão superficial dela. O leitor pode pensar que Anya é apenas uma espécie de mulher erotizada que adora ser lisonjeada e cujo relacionamento com o Señor C vai degradingolar para um caso sórdido. Mesmo mais tarde no romance, ela ainda parece se comportar de forma superficial, quando discorda das opiniões do Señor C sobre a pedofilia:

Eu gostaria de juntar o Alan e o Señor C para eles debaterem a questão da pedofilia. Alan ia acabar com ele. Até eu acabaria com ele se quisesse. Acabaria com ele e ia embora. *Acha que eu sou uma tonta?*, perguntaria. *Acha que eu não consigo ler nas entrelinhas? Guarde seu dinheiro, não preciso dele, digite você mesmo.* Grande saída. Fechem as cortinas⁷ (COETZEE, 2007, p. 91).

Parece ser muito influenciada pelas opiniões de Alan. No entanto, há um detalhe aqui que é bastante revelador neste fragmento. Ela usa o tempo verbal condicional (*would*). O que o narrador está sugerindo é o que ela faria se ela fosse uma mulher sórdida e trivial; ela iria humilhar o Senhor C se ela não tivesse propensões éticas. O que se passa nas dimensões subjetivas, como acontece no final do romance, parece ser que seus sentimentos como fidelidade, respeito pelos idosos, sensibilidade humana, simpatia e sentimentos intuitivos estão interferindo inconscientemente em sua fala. É apenas uma possibilidade imaginativa surgindo aqui, que tem apenas uma dimensão superficial e não revela quais são seus verdadeiros sentimentos. Esses sentimentos serão desvendados mais tarde, quando ela fizer uma escolha ética entre ludibriar o Señor C e ajudar Alan

7. I would like to bring Alan and Señor C together to debate the paedophilia business. Alan would wipe the floor with him. Even I could wipe the floor with him if I wanted to. I would wipe the floor with him and then march out. *Do you think I am a dummy?* I would say. *Do you think I can't read between the lines? Keep your money, I don't need it, do your own typing.* Grand exit. Curtain (COETZEE, 2007, p. 91).

ou o Señor C a publicar suas opiniões e talvez, um dia, voltar e ajudá-lo quando ele estivesse morrendo. No entanto, até o momento, o leitor pode estar apenas absorvido na ideia de que se trata de uma garota trivial, vulgar e boba.

O que Coetzee faz ao representar Anya como tal, em primeiro lugar, é dar ao leitor uma espécie de isca para captar sua atenção na direção oposta, como se ele estivesse usando um artifício muito adotado por Shakespeare. O que Shakespeare costumava fazer com o público era apresentar-lhes uma personagem cômica e vilã, como Shylock e Hal, em *O mercador de venezia* e *Henrique IV*, parte I, respectivamente. Contudo, depois de chamar a atenção do público e fazê-lo se divertir com este personagem cômico, Shakespeare o transformava em uma personagem complexa. Além disso, Coetzee fisga o leitor ao apresentar esse tipo de figura, como se fosse uma Lady Gaga, que adora andar por aí com suas sacolas de compras, exibir seu corpo e ser adorada por todos os homens. Mais tarde no romance, ela tomará uma decisão ética e ajudará a mudar as opiniões do Señor C em seu livro, como discutirei abaixo. Isso causa um impacto estético no leitor.

Por outro lado, o Señor C faz esse mesmo tipo de jogo quando sente ciúmes dela:

Sua ligação com o Sr. Aberdeen, que sem dúvida tem as costas sardentas, é uma grande decepção. Dói pensar nos dois lado a lado, quer dizer, lado a lado na cama, pois é isso que conta, afinal. Não só por causa do insulto – o insulto à justiça natural – de um homem tão estúpido de posse de uma amante tão celestial, mas por causa da aparência do fruto dessa união, o brilho dourado dela completamente apagado pela palidez céltica dele⁸ (COET-

8. Her connection with the no doubt freckle-backed Mr Aberdeen is a great disappointment. It pains me to think of the two of them side by side, that is to say, side by side in bed, since that is what counts, finally. Not just because of the insult – the insult to the justice – of such a dull man in possession of so celestial

Seus sentimentos e pensamentos sobre Anya, de certa forma, concentram-se num ciúme que surge pela possibilidade de ele se sentir atraído por Anya tanto física como idealisticamente. Além disso, acho que o Señor C como escritor, um artista se sente um pouco intuitivo sobre uma possibilidade oculta de ela se revelar como uma boa criatura, uma mulher sensível que pode ajudá-lo a digitar e discutir suas opiniões. A oposição entre brilho dourado e palidez céltica, amante celestial e homem apagado e também a horrível ideia de ver seus filhos parecerem revelar que há algo que vai além da beleza física e dos sentimentos eróticos. Além disso, o jogo com ela visa chamar a atenção dela: “*Uma sensação intuitiva*: essas foram as minhas palavras. Eles eram uma aposta, um tiro no escuro, mas funcionavam. O que uma mulher que se preza gostaria de negar, ela tem um sentimento intuitivo”⁹ (COETZEE, 2007, p. 19). O que o senhor C quer é convencê-la de que ela é capaz de fazer o trabalho, mas também esse tipo de jogo é comum e natural em um relacionamento cujo primeiro contato pode ser para causar uma boa impressão.

Assim que a relação entre ambos se aprofunda, o romance representa os contrastes entre esse escritor intelectual e essa mulher aparentemente erótica e trivial. Além de representar paradoxos e contrastes nas dimensões política, democrática, econômica, artística, ética e moral, Coetzee representa esses contrastes no nível individual, entre o grande artista e pensador e sua datilógrafa aparentemente simplória: “Tudo o que ele escreve é sobre política – ele, El Señor, não Alan. É uma grande

a paramour, but because of what the fruit of their union might look like, her golden glow quite washed out by his Celtic pallor (COETZEE, 2007, p. 11).

9. An intuitive feel: those were my words. They were a gamble, a shot in the dark, but they worked. What self-respecting woman would want to deny she has an intuitive feel (COETZEE, 2007, p. 19).

decepção. Isso me faz bocejar. Tento dizer a ele para desistir, as pessoas estão cansadas aqui da política”¹⁰ (COETZEE, 2007, p. 26). O que esse contraste sugere é que tanto um artista quanto um pensador lutam hoje contra grandes moinhos de vento, mas dificilmente conseguem mudar a realidade social e política a sua volta. Em um sentido semelhante, quando mais tarde o Señor C escreve sobre Harold Pinter, ele afirma que o discurso gravado de Pinter contra a adesão de Tony Blair à Guerra do Iraque é provavelmente ineficaz, uma vez que “ao usar a retórica da agora, embarca-se em uma competição que é provável que perca porque ocorre em um terreno onde o oponente é muito mais treinado e hábil”¹¹ (COETZEE, 2007, p. 127). Um artista pode ter a liberdade de expressar suas opiniões em um estado democrático, mesmo que seja ineficaz e inofensivo. No entanto, no jogo político, artistas e pensadores lutam incansavelmente contra os oponentes políticos na tentativa de obter mudanças no sistema.

Além disso, as complexidades da vida moderna sentidas e vividas na política, na democracia, nas universidades e em muitas outras dimensões sociais são também representadas nos conflitos individuais. Se é muito difícil enfrentar paradoxos sociais e políticos como as origens do Estado, a democracia que, para Coetzee (2007, p. 15), se constrói apenas na lógica de “ungir um homem” por meio do voto e a tarefa das pessoas não é apenas escolher um vencedor, mas atribuir poder, disfarçado de um sistema eleitoral em que se vota em A ou B.

No nível das relações sociais, os paradoxos da vida diária são representados no romance. Quando o Señor C tenta esta-

10. “All he writes about is politics – he, El Señor, not Alan. It’s a big disappointment. It makes me yawn. I try to tell him to give it up, people have had it up to here with politics” (COETZEE, 2007, p. 26).

11. “Using the rhetoric of the agora, one embarks on a contest which one is likely to lose because it takes place on ground where one’s opponent is far more practised and adept” (COETZEE, 2007, p. 127).

belecer uma conversa com Anya, conclui, a partir da concisão dessa conversa, que a sociabilidade é bastante difícil mesmo em nossos tempos modernos. Ele afirma que: “Sim, eu ouço o que você diz e concordo, é trágico não saber quem são seus vizinhos, mas é assim na cidade grande e tenho outras coisas para fazer agora, então poderíamos deixar a presente troca de gentilezas morrer de morte natural?”¹² (COETZEE, 2007, p. 5). Coetzee sugere aqui que nas relações sociais como em nossa rotina não podemos nem mesmo conhecer e suportar nosso próximo. Além disso, as observações de Anya sobre pedofilia, política e romance mostram essa lacuna entre o intelectual e a simples datilógrafa. Ela reconhece que “ele é o grande escritor e eu apenas a pequena filipina”¹³ (COETZEE, 2007, p. 29). Mesmo que Anya pareça ser estúpida em nos primeiros encontros, Coetzee deixa uma dica de que ela não é tão insensível. Enquanto ela o avisa para não deixar as cortinas abertas, ele apenas pergunta a ela:

O que eu poderia fazer para interessar a estranhos? Ele diz. Não sei, digo eu, as pessoas chegam a fazer coisas surpreendentes. Bem, ele responde, eles logo ficarão entediados de me ver. Eu sou um ser humano não diferente deles. Bobagem, eu digo, somos todos *diferentes*, de *maneiras sutis*, não somos formigas, não somos ovelhas. É por isso que damos uma olhada através das cortinas quando as cortinas estão abertas: para ver os modos sutis. É tão natural¹⁴ (COETZEE, 2007, p. 32).

12. “Yes, I hear what you say and I agree, it is tragic not to know who your neighbours are, but that is how it is in the big city and I have other things to attend to now, so could we let the present exchange of pleasantries die a natural death?” (COETZEE, 2007, p. 5).

13. “He is supposed to be the big writer and I just the little Filipina” (COETZEE, 2007, p. 29).

14. What could I possibly get up to that would interest strangers? He says. I don’t know, I say, people get up to surprising things. Well, he replies, they will soon get bored watching me. I am a human being no different from them. Nonsense, I say, we are all different, in subtle ways, we are not ants, we are not

Neste fragmento, podemos ver que Anya está muito mais ciente das dimensões subjetivas e das diferenças entre os seres humanos que permeiam as relações humanas. Esta é uma das primeiras dicas de que ela não é tão trivial quanto parece. Ela mostra ser sensível, embora aparentemente ingênua. Anya deixa sugere que há dimensões interiores, que será revelador no final de tudo. Essa “secret aria” (ária secreta) parece precioso e surpreendente. Ser sua “ária secreta” representa ser um espaço subjetivo totalmente reservado a ele, um lugar onde encontrará conforto, revelação e segurança.

Ela também demonstra esse tipo de sentimento sensível e intuitivo quando suas opiniões sobre como escrever um romance começam a influenciar o Señor C:

Por que você escreve essas coisas? Por que você não escreve outro romance? Não é nisso que você é bom, romances? [...] Mesmo assim, eu disse, todos nós temos opiniões, principalmente sobre política. Se você contar uma história, pelo menos as pessoas vão se calar e ouvir você. Uma história ou uma piada¹⁵ (COETZEE, 2007, p. 54-55).

Ela tenta convencê-lo a escrever um romance, mas o que ela quer é saber sobre sua vida, seus casos e seu casamento. Ela joga novamente, embora ele interprete algo bem diferente. No Segundo Diário, o Señor C escreverá exatamente esboços de histórias, ele escreverá sobre críquete, pássaros e assim por diante. A conversa de Anya com o Señor C aos poucos mudará suas opiniões críticas e estranhas. Da mesma forma, ela tam-

sheep. That is why we take a peek through the blinds when the blinds are left open: to see the subtle ways. It's only natural (COETZEE, 2007, p. 32).

15. Why do you write this stuff? Why don't you write another novel instead? Isn't that what you are good at, novels? [...] Still, I said, we have all got opinions, especially about politics. If you tell a story at least people will shut up and listen to you. A story or a joke (COETZEE, 2007, p. 54-55).

bém muda sua maneira de encarar a vida, a velhice e a morte.

Por um lado, Anya expressa suas opiniões, sentimentos e idéias sobre o Señor C; por outro lado, o Señor C reconhece passo a passo a influência de Anya em sua escrita. O narrador começa a lidar com essa transformação e descoberta subjetivas, introduzindo uma teia de motivos como o baço e a dor metafísica. Há uma sensação constante de baço sentida pelo Señor C (COETZEE, 2007, p. 12) e ele sente uma “dor metafísica” (COETZEE, 2007, p. 7). O Señor C menciona constantemente seus sentimentos no corpo, suas mudanças físicas. No capítulo 13, “Sobre o corpo”, ele critica nossa atitude cartesiana obsessiva em dividir a experiência de nosso corpo, como dizemos “meu olho”, “minha perna”, “meu cérebro”: “a existência dessas expressões mostra que a linguagem não consegue encontrar um ponto de apoio, não consegue se desenvolver até que tenha dividido a unidade da experiência”¹⁶ (COETZEE, 2007, p. 59). O narrador parece sugerir que o corpo reage às transformações subjetivos, conforme pontuam as novas descobertas dos neurocientistas, como no livro de Damasio, *O erro de Descartes*. Nesse sentido, não é possível dividir o corpo se pensarmos em experiências sensíveis, sentimentos, emoções e sensações.

Anya influencia profundamente seus sentimentos, ideias, pensamentos, opiniões e dimensões éticas. O Señor C descobre que o importante é viver melhor. Ela começa a sugerir ideias para a escrita dele, por exemplo, escrever sobre o críquete, os pássaros, uma história de amor e assim por diante. Por exemplo, quando eles falam sobre terrorismo, ela sugere:

Quando você escreve sobre terroristas, eu acho – francamente – você está um pouco nas nuvens. Um pouco idealista. Um pouco irreal. Meu palpite é que você nunca na sua vida ficou cara a cara

16. The existence of such locations shows that language cannot get purchase, cannot get going, until it has split up the unity of experience (COETZEE, 2007, p. 59).

com um verdadeiro fundamentalista muçulmano¹⁷ (COETZEE, 2007, p. 73).

Assim, suas ideias e opiniões sobre política, terrorismo e desonra são discutidas por Anya. Quando ela o aconselha a escrever sobre críquete, ela propõe a ele uma boa resposta de como funciona a política:

O tipo de escrita que você faz não funciona com política. A política é sobre gritar com as outras pessoas e conseguir o que quer, não sobre lógica. Escreva sobre o mundo ao seu redor. [...] o que ele fala sobre política me faz dormir. A política está ao nosso redor, é como o ar, é como a poluição. Você não pode lutar contra a poluição. Melhor ignorar, ou apenas se acostumar, se adaptar¹⁸ (COETZEE, 2007, p. 35).

A resposta de Anya à política é exatamente o que o Señor C definiu como uma terceira via, i. e., “quietismo”, “obscuridade voluntária”, “emigração interior” (COETZEE, 2007, p. 12). As opiniões de Anya sobre política e luta contra um político hábil aparecem mais tarde, quando o Señor C escreve um capítulo sobre Harold Pinter, que pegou armas contra Tony Blair. Embora a atitude de Pinter contra a participação de Tony Blair na guerra do Iraque deva ser considerada um ato heroico, não funcionaria na lógica política, pois está lidando com um oponente muito mais forte e hábil (COETZEE, 2007, p. 127).

Anya influencia o Señor C pouco a pouco. Ela sugere que

17. When you write about terrorists, I think – candidly – you are a bit up in the clouds. A bit idealistic. A bit unrealistic. My guess is you have never in your life come face to face with a real Muslim fundamentalist. (COETZEE, 2007, p. 73)

18. The kind of writing you do doesn't work with politics. Politics is about shouting other people down and getting your own way, not about logic. Write about the world around you. [...] What he says about politics sends me to sleep. Politics is all around us, it's like the air, it's like pollution. You can't fight pollution. Best to ignore it, or just get used to it, adapt (COETZEE, 2007, p. 35).

ele escreva sobre o críquete, os pássaros ou uma história de amor. Tudo o que ela diz é “charmoso”, ela pode dizer o que quiser para ele (COETZEE, 2007, p. 45). Ela quer saber coisas do passado dele, então sugere escrever uma história de amor ou suas memórias: “Você sempre pode encaixar o passado. Não vai me dizer que você não tem lembranças, sentado em sua mesa, e deixar sua mente voar. Conte algumas histórias e você parecerá mais humano, mais de carne e osso. Você não se importa que eu dê minha opinião, não é?”¹⁹ (COETZEE, 2007, p. 68). Mesmo que ela queira revelar a verdade sobre o passado dele e seus romances, as opiniões e sugestões dela alterarão profundamente sua maneira de escrever e agir com ela. Não é apenas uma digitadora, mas sua ária secreta (secretária), o que mostra exatamente o que ela significará para ele no final do romance.

Mais tarde, ele reconhece que precisa dela. Ele precisa dela para escrever, assim como ele percebe que ela também precisa dele. Quando ela para de escrever suas opiniões e deixa um bilhete para ele, ele se pergunta se ela realmente precisa dele: “como um pedido de ajuda de uma jovem com a alma mais perturbada do que eu já sonhara?”²⁰ (COETZEE, 2007, p. 119). A partir deste momento, há uma relação cada vez mais próxima e amistosa entre ambos. Señor C precisa dela cada vez mais para ajudá-lo a finalizar sua obra. Sua carta para ela mostra exatamente o que ele pensa e sente sobre sua ajuda, cuidado e fidelidade: “Você se tornou indispensável para mim – para mim e para o presente projeto. Não posso imaginar entregar o manuscrito a outra pessoa. Seria como tirar uma criança de sua mãe

19. You can always work the past in. It is not as if you don't have memories, sitting at your desk, letting your mind wander. Tell a few stories and you will come across as more human, more flesh and blood. You don't mind me giving my opinion, do you? (COETZEE, 2007, p. 68)

20. as a cry for help from a young woman more troubled of soul than I had dreamed? (COETZEE, 2007, p. 119)

natural e colocá-la aos cuidados de um estranho”²¹ (COETZEE, 2007, p. 121).

A carta do Señor C demonstra o tipo de figura materna e angelical que Anya revelou ser. O cuidado dela com ele e sua escrita significa mais do que um simples trabalho profissional; significa que ele está ligado a ela afetivamente. Ele percebe que se tornou importante e que as influências dela sobre ele mudaram profundamente suas opiniões:

O que começou a mudar desde que entrei na órbita de Anya não são minhas próprias opiniões, mas minha opinião sobre minhas opiniões. Quanto eu leio o que apenas horas antes ela transcreveu de uma gravação da minha voz para um tipo de 14 pontos, por breves momentos eu consigo ver essas minhas duras opiniões através de seus olhos – ver quão estranhas e antiquadas podem parecer para uma Millie completamente moderna, como os ossos de alguma estranha criatura extinta, meio pássaro, meio réptil, a ponto de se transformar em pedra²² (COETZEE, 2007, p. 136-137).

A influência dela o mudou muito: ele começou a escrever sobre política, desonra, vergonha, maldição e terrorismo. No segundo diário, ele escreve sobre pássaros, críquete, música, um enredo para um livro, os clássicos e assim por diante, apresentando opiniões mais leves.

21. You have become indispensable to me – to me and to the present project. I cannot imagine handing over the manuscript to someone else. It would be like taking a child away from its natural mother and putting it in a stranger’s care. (COETZEE, 2007, p. 121)

22. What has begun to change since I moved into the orbit of Anya is not my opinions themselves so much as my opinion of my opinions. As I read through what mere hours before she translated from a record of my speaking voice into 14-point type, there are flickering moments when I can see these hard opinions of mine through her eyes – see how alien and antiquated they may seem to a thoroughly modern Millie, like the bones of some odd extinct creature, half bird, half reptile, on the point of turning into stone (COETZEE, 2007, p. 136-137).

Alan, casado com Anya, é um homem cínico e oportunista, cujos sentimentos e pensamentos mostram suas dimensões sinistras e perversas. Ele quer tirar vantagem do Señor C a qualquer custo. Ele está com ciúme e acha que o Señor C deseja Anya. Alan está sempre tentando definir o Señor C como um velho com segundas intenções, com pensamentos eróticos sobre Anya. Ele rivaliza o tempo todo com o Señor C, por se opor às suas opiniões. No entanto, Anya prova que não é estúpida, quando Alan está tentando convencer que Señor C deva ter dinheiro em algum lugar da casa e que eles poderiam tirar algo dele. Além do mais, Alan imagina que o Señor C está escrevendo secretamente sobre Anya e ele pode estar com ciúmes, mas o que quer é conseguir algum dinheiro do Señor C. Ao revelar que Señor C esteja usando Anya para escrever seu livro, ela imediatamente revela sua integridade ética: “O que é isso, Alan! Você quer que eu me vista com uniforme colegial de um convento e apareça no tribunal como um tipo virginal que enrubesce quando um homem pensa nela? Farei trinta em março. Muitos homens têm pensamentos sobre mim”²³ (COETZEE, 2007, p. 61). Ela é bastante irônica, brincando com a infantilidade de Alan e as ideias imaturas. Não se trata de uma mulher tão simplória; tem um mínimo de decência e respeito próprio. Como Anya reconhece, Alan ainda tem uma espécie de infantilidade devido à sua infância solitária. Enquanto discutem, ela afirma: “Alan se contorce como um menino, mas seu constrangimento não é profundo. Eu sei que tipo de infância ele teve: solitário, inseguro, desesperado para ser notado. Desde o momento em que me conheceu, exigia elogios e atenção. É como se eu tivesse

23. Come on, Alan! You want me to dress up in convent-school uniform and appear in court as some virginal type who blushes when a man has thoughts about her? I will be thirty in March. Lots of men have had thoughts about me (COETZEE, 2007, p. 61).

substituído sua mãe”²⁴ (COETZEE, 2007, p. 120).

Ela conhece seus defeitos e usa-os como um truque, como uma espécie de jogo entre eles. Ela percebe sua falta de atenção e reconhece o papel maternal que ela assume na relação. Embora pareça estar completamente do lado de Alan, esse fato sugere que ela sempre esteve ciente de que tipo de pessoa Alan é, nunca esquecendo suas próprias opiniões e desejos. Uma mulher sabe encantar e lidar com um homem que precisa de atenção e cuidados. Coetzee apresenta aos poucos esta figura materna angelical que presumivelmente, conforme o decorrer do romance, poderá cuidar de Señor C. O que ela pensa que é para com Alan, estará disposta a se transformar para o Señor C mais tarde: dar proteção, cuidado e atenção.

Coetzee emprega uma técnica que induz em detalhes sutis que não é aquela mulher trivial que o leitor poderia ter notado inicialmente, mas uma personagem muito gentil, maternal, sensível e angelical. Anya representa o tipo de personagem que cuidará do Señor C no final de sua vida. Como o Señor C reconhece em Anya a Beatrice quando então pensa perplexo: “Ontem à noite eu tive um pesadelo, que depois anotei, sobre morrer e ser guiado para o portal do esquecimento por uma jovem. O que não anotei é a pergunta que me ocorreu no ato de escrever: *Essa é ela mesma?*”²⁵ (COETZEE, 2007, p. 59). As opiniões dela irão influenciá-lo mais tarde, de forma que haverá uma ligação muito forte entre ambos.

Uma vez que ele a simboliza como uma figura angelical, em

24. Alan squirms like a little boy, but his embarrassment doesn't run deep. I know what sort of childhood he had: lonely, unsure, desperate to be noticed. From the moment he met me he has been demanding praise and attention. It is as if I have taken the place of his mother (COETZEE, 2007, p. 120).

25. Last night I had a bad dream, which I afterwards wrote down, about dying and being guided to the gateway to oblivion by a young woman. What I did not record is the question the occurred to me in the act of writing: Is she the one? (COETZEE, 2007, p. 59).

alguns momentos, ela revela seus sentimentos e sente pena dele, quando conta a Alan sobre um sonho que o Señor C lhe disse

Foi muito triste, sobre a morte e seu fantasma ficando para trás, não queria partir. Eu disse a ele que deveria escrever antes de esquecer e pôr no seu livro. [...] estou começando a sentir pena dele, falei. Ele não tem ninguém. Fica no apartamento o dia todo ou no parque conversando com os pássaros²⁶ (COETZEE, 2007, p. 77-78).

Essa afirmação realça suas dimensões mais puras e sensíveis. No entanto, o que acontece, de fato, aqui é que o sonho, a conversa e as opiniões do Señor C também começam a influenciar e mudar a subjetividade de Anya. Ao mesmo tempo, essa relação revela seu senso mais íntimo de fidelidade, amor, cuidado, proteção materna, pureza e sensibilidade. Ela parece estar sendo influenciada pelo El Señor C quando Alan percebe, “você está caindo sob a influência dele?”²⁷ (COETZEE, 2007, p. 95). Ela sente mais essa mudança interior quando quer fazer alguma coisa, por exemplo, ir ao cinema, em vez de ficar sentada em seu apartamento vendo os carros e falando sobre o Señor C.

Alan não gosta dos amigos de Anya e ele não tem amigos em tudo. Eles não têm vida social (COETZEE, 2007, p. 100). É claro que eles não têm vida social devido ao comportamento antissocial de Alan, que apenas quer rivalizar com o Señor C e seus colegas. Coetzee sugere que os sentimentos mais puros de Anya são apenas ocultados por um tempo devido ao comportamento arrogante e possessivo de Alan. Seus sentimentos mais puros estão aparecendo aos poucos. O que Coetzee faz aqui é introduzir

26. It was really sad, about dying and his ghost lingering behind, not wanting to leave. I told him he should write it down before he forgets, and work it into his book. [...] I am beginning to feel sorry for him, I said. He's got no one. Sits in his flat all day, or in the park talking to the birds (COETZEE, 2007, p. 77-78).

27. Are you falling under his influence? (COETZEE, 2007, p. 95).

uma espécie de espelho ou “correlativo objetivo”, como T. S. Eliot (1932) criticou provocativamente a Hamlet, cuja peça não apresenta tal dispositivo mimético para revelar facilmente seu caráter. Alan funciona no romance como um “correlativo objetivo” negativo, trazendo à tona, por meio de contrastes com o Señor C, suas dimensões sinistras e sombrias. Ao contrastar Alan e o Señor C, o narrador sugere que a personagem Anya está apenas velada em suas dimensões mais profundas de seu eu.

Por fim, ela reclama que ninguém dá ouvidos às suas opiniões, enquanto o Señor C e Alan parecem contestá-la:

Ele registra suas opiniões (*drone drone*) que eu devidamente digito (*clickety clack*) e em algum momento os alemães compram seu livro e examinam-no (*ja ja*). Quanto a Alan, Alan fica o dia todo curvado sobre seu computador e, em seguida, chega em casa e me diz suas opiniões sobre as taxas de juros e os últimos movimentos do Macquarie Bank, que eu ouço obedientemente. Mas e eu? Quem ouve minhas opiniões?²⁸ (COETZEE, 2007, p. 101).

Sua ironia e sarcasmo mostram seu desprezo pelas preocupações de Alan e do Señor C, as quais talvez não sejam interessantes para ela, sugerindo que está muito bem sintonizada com sensibilidade, amor, cuidado e carinho. No entanto, ambos não demonstram preocupação e gentileza, uma vez que tudo deve girar em torno desses dois homens. Contudo, Anya paulatinamente revela mudanças interiores e subjetivas. Dessa forma, no final do romance, a grande surpresa para leitor é que quem escuta as opiniões de Anya é exatamente o Señor C. Coetzee representa Anya como uma personagem que, à primeira vista,

28. He records his opinions (*drone drone*) which I dutifully type out (*clickety clack*) and somewhere down the line the Germans buy his book and pore over it (*ja ja*). As for Alan, Alan sits all day hunched over his computer and then comes home and tells me his opinions about interest rates and Macquarie Bank's latest moves, to which I dutifully listen. But what about me? Who listens to my opinions? (COETZEE, 2007, p. 101).

parece reproduzir no domínio individual pequenas atrocidades sórdidas e sinistras, embora se revele completamente o oposto a este tipo de atitude, ao mostrar piedade, fidelidade, amor, cuidado, esperança e preocupação.

Posteriormente, ela estabelecerá uma analogia irônica entre Alan e o Señor C, numa espécie de relação triangular na qual ela se torna o centro pressionado por ambos os lados:

Mas recentemente comecei a me sentir esmagado entre ele e o Señor C, entre as certezas de um lado e as opiniões duras do outro, a ponto de às vezes querer me retirar e sair sozinho. [...] O touro velho e o touro jovem, brigando. E eu? Eu sou a jovem vaca que eles estão tentando impressionar, que está ficando entediada com suas travessuras²⁹ (COETZEE, 2007, p. 109).

Anya percebe que está sendo usada como um objeto de desejo triangular (COETZEE, 2007, p. 87). A atração de Alan por Anya é permeada por esta estrutura triangular discutida por Girard (2010), que é definida como uma relação na qual o objeto não é realmente desejado pela pessoa, mas pelos olhos de outra pessoa. Desde o início do romance, essa relação triangular é incorporada por todos, Anya, Señor C e Alan. É importante destacar aqui que Girard desenvolve sua teoria a partir de pressupostos psicanalíticos, embora nunca reconheça a influência psicanalítica. A estrutura triangular de Girard é baseada nas teorias freudiana e lacaniana, principalmente no ensaio do estágio do espelho de Lacan (1998). O próprio Coetzee desprezou ambigualmente em uma entrevista a influência de Girard em seu trabalho, como o próprio Coetzee reconhece em sua obra *Doubling the point* (1992, p. 104-105).

29. But just recently I have begun to feel crushed between him and Señor C, between certainties on the one side and hard opinions on the other, to the point where sometimes I would like to withdraw and go off by myself. [...] The old bull and young bull, fighting it out. And me? I am the young cow they are trying to impress, that is getting bored with their antics (COETZEE, 2007, p. 109).

Quando, anteriormente no romance, Alan sugere que está planejando tirar o dinheiro do Señor C, ela mostra sentimentos éticos quando discute com Alan sobre o roubo de dinheiro: “E o que nos dá o direito de roubar seu dinheiro, afinal? Não é roubar, diz Alan, não se ele estiver morto. [...] Não é roubar se ele está morto? Eu digo. Isso é novo para mim”³⁰ (COETZEE, 2007, p. 49). Ela mostra aqui pela primeira vez que não é uma mulher estúpida e vulgar, mas está revelando seus sentimentos mais íntimos em relação ao Señor C. Embora no início ela tenha mostrado estupidez e vulgaridade, provavelmente foi devido à influência de Alan na vida dela.

A mudança *ou* revelação subjetiva de Anya é mais visível exatamente no meio do romance. A partir desse momento, ela ficará cada vez mais desconfiada da conspiração de Alan contra o Señor C. Isso começa a surgir no romance quando Alan menciona a probabilidade de espionar o Señor C e Anya suspeita que Alan esteja tramando algo (COETZEE, 2007, p. 106). Ela nunca havia falado sobre o ensaio do Señor C sobre probabilidade, visto que se trata do texto que ela havia digitado no dia anterior. Imediatamente, ela desconfia de Alan: “Eu nunca disse uma única palavra para você sobre probabilidade antes, eu disse. Então, como você sabe o que o Señor C pensa sobre probabilidade?”³¹ (COETZEE, 2007, p. 113).

Depois dessa mudança, a situação muda surpreendentemente no romance. Alan confessa que colocou um *spyware* dentro do computador do Señor C, por meio de um disquete em que ela salvava as digitações da obra do Señor C (COETZEE, 2007, p. 115,123). No entanto, ela suspeita que ele esteja fazendo

30. And what entitles us to steal his money anyway? It is not stealing, says Alan, not if he is dead. [...] It is not stealing if he is dead? I say. That's new to me (COETZEE, 2007, p. 49).

31. I never breathed a single word to you about probability before now, I say. So how come you know what Señor C thinks about probability? (COETZEE, 2007, p. 113).

muito mais do que isso: “O que mais você tem espiado, Alan, que não me contou? [...] Você está dizendo que ele escreve sobre mim em segredo? Você tem lido seu diário particular? Porque, se você tiver, isso vai realmente me deixar com raiva. Que bagunça! Que bagunça! Eu gostaria de nunca ter me envolvido”³² (COETZEE, 2007, p. 118-119). Sua raiva sugere sua honestidade e fidelidade ao Señor C. Ela pensa que é completamente errado receber dinheiro de alguém que não fez nada contra eles, assim como ela é a digitadora do Señor C e sente pena, preocupação e simpatia por ele. Além disso, ela se aborrece porque Alan a usou para colocar o *spyware* dentro do computador do Señor C (COETZEE, 2007, p. 133). Enquanto ele tenta convencê-la de que seu dinheiro pode ser deles por um tempo e que ele pode tirar algum proveito disso com aplicações bancárias, Anya fica muito zangada. Alan tenta persuadi-la a corroborar com ele para que levasse o dinheiro do Señor C, uma vez que toda sua fortuna vai para uma instituição que cuida de animais usados em experiências de laboratório. Nesse momento, ela pergunta a Alan:

Você e eu?

Isso mesmo: você e eu.

Não me refiro a você e a mim, quero dizer, o que o dinheiro dele tem a ver com você e eu?³³ (COETZEE, 2007, p. 126).

Sua escolha ética e integridade ficam cada vez mais evidentes no romance. Sua preocupação aqui demonstra seus sentimentos como fidelidade, cuidado, preocupação e amor materno.

32. What else have you been spying on, Alan, that you haven't told me? [...] Are you saying that he writes about me in secret? Have you been reading his private diary? Because, if you have, that will really make me angry. What a mess! What a mess! I wish I had never got involved (COETZEE, 2007, p. 118-119).

33. You and me?

That's right: you and me.

I don't mean you and me, I mean, what has his money to do with you and me? (COETZEE, 2007, p. 126).

Além disso, Coetzee constrói outro contraste importante aqui: sua atitude individual funciona no romance como um contraste ou mesmo um paradoxo para políticos e autoridades de todo o mundo, como Bush, Tony Blair e Thatcher. A atitude honrada de Anya contrasta com o capítulo sobre vergonha, desonra e vergonha nacional. Tanto o Señor C quanto Anya discutem esses temas no romance. Ela dá o exemplo de três jovens que tentaram sequestrá-la e estuprá-la, juntamente com uma amiga sua, mostrando ao Señor C uma maneira bastante realista de encarar a desonra.

Como ela destaca no romance, Alan cruzou a linha e ela está vivendo com um “vigarista profissional” (COETZEE, 2007, p. 139). Então, Anya descobre a “verdadeira face” de Alan. Percebe que não vale a pena viver com um homem que tenta extorquir dinheiro de outras pessoas e só quer rivalizar com o Señor C. Como afirma quando Alan tenta convencê-la a aceitar o dinheiro do Señor C: “Eu poderia começar a olhar para você em uma maneira diferente. Você já pensou nisso? Alan, estou lhe avisando formalmente: se você seguir em frente com esse seu esquema, as coisas nunca mais serão as mesmas entre nós”³⁴ (COETZEE, 2007, p. 143). O que está guiando reações e sentimentos de Anya aqui é exatamente seu senso ético. O que parecia não existir nela agora está claramente presente em suas revelações subjetivas. Não quer mais se envolver com Alan. Dessa forma, sua verdadeira face a assombra e a faz refletir: “algo ruim está acontecendo entre Alan e eu. Eu me liberto de seus braços e o encaro. Esta é a sua verdadeira face, Alan? Eu digo. Me responda com franqueza. Este é o tipo de pessoa que você realmente é?”³⁵ (COETZEE, 2007, p. 149). Ela reconhece

34. I could begin to look at you in a different way. Have you thought about that? Alan, I am formally serving you notice: if you push ahead with this scheme of yours, things will never be the same between us (COETZEE, 2007, p. 143).

35. something bad is going on between Alan and me. I free myself from his

que está sendo manipulada pela má influência de Alan e não quer se envolver em seu tipo de jogo e ações: “A outra metade é um buraco escuro no qual um de nós está caindo, espero que não eu”³⁶ (COETZEE, 2007, p. 151).

Em seguida, o Señor C convida Anya e Alan para um jantar como forma de agradecimento pelo que Anya fez por ele. No jantar, Alan fica embriagado e Anya e o Señor C são humilhados por Alan no jantar que o Señor C lhes oferece. Alan diz ao Señor C exatamente tudo que ele queria fazer com o dinheiro do Señor C: queria roubar seu dinheiro a fim de colocá-lo em uma conta bancária e obter alguns juros com a aplicação bancária. Também revela suas opiniões sobre os escritos do Señor C e o que ele pensa que o Senhor C é. No entanto, Anya sabe que Alan pretende humilhá-la; ele quer mostrar a ela do que é capaz. Depois de ser humilhada, ela diz a ele no elevador: “Finalmente tive a chance de dizer o que tenho a dizer. Pelo que você me fez passar esta noite, nunca vou perdoá-lo, Alan, eu disse. Nunca”³⁷ (COETZEE, 2007, p. 217). Depois disso, Anya se separa e vai morar em Queensland. Depois de deixar Alan, Anya promete voltar para cuidar do Señor C:

Tudo isso vou prometer a ele, e segurar sua mão com força e dar-lhe um beijo na testa, um beijo de verdade, só para lembrá-lo do que está deixando para trás. Boa noite, Señor C, vou sussurrar em seus ouvidos: bons sonhos e revoadas de anjos e tudo mais³⁸

arms and face him. Is this your true face, Alan? I say. Answer me seriously. Is this the kind of person you truly are? (COETZEE, 2007, p. 149).

36. The other half side is a dark hole into which one of us is falling, I hope not me (COETZEE, 2007, p. 151).

37. I at last had a chance to say my say. For what you have made me undergo this evening I will never forgive you, Alan, I said. Never (COETZEE, 2007, p. 217).

38. All that I will promise him, and hold his hand tight and give him kiss on the brow, a proper kiss, just to remind him of what he is leaving behind. Good night, Señor C, I will whisper in his ears: sweet dreams, and flights of angels,

(COETZEE, 2007, p. 227).

Ela pode ser vista como essa figura materna e protetora no romance, embora seja algo que só fica evidente com o passar do tempo. Quando Alan parece ter planejado algo contra o Señor C, Anya afirma que “eu não quero que você faça ele de bobo”³⁹ (COETZEE, 2007, p. 73). Ela promete que vai voltar e protegê-lo, cuidar dele quando ele estiver morrendo e segurar sua mão para confortá-lo.

Referências

ADORNO, T. W. *Minima Moralia*. Lisboa: Edições 70, 2001.

COETZEE, J. M. *Diary of a Bad Year*. London: Random House, 2007.

COETZEE, J. M. *Doubling the Point: Essays and Interviews*. Editado por David Atwell. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 1992.

DAMÁSIO, António. *O erro de Descartes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ELIOT, T. S. Hamlet and his Problems. *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. Londres: Farber & Farber, 1932.

GIRARD, R. *Shakespeare: o teatro da inveja*. São Paulo: É Realizações, 2010.

HEGEL, G. W. *Estética*. Trad. Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 2005. (Coleção Filosofia & Ensaios)

LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

and all the rest (COETZEE, 2007, p. 227).

39. I don't want you to make a fool of him (COETZEE, 2007, p. 73).

SANTOS, L. C. S. H.. O Pós-Colonialismo nos Romances “Waiting for the Barbarians” e “Disgrace” de J.M. Coetzee. *Porto das Letras*, Palmas, v. 1, n. 1, 2016, 36-50.

SHAKESPEARE, W. *King Lear*. Editado por Bernard Lott. Essex: Longman, 1987.

_____. *Hamlet*. Editado por Harold Jenkins. London: Arden, 1997.

_____. *The Merchant of Venice*. Editado por John Drakakis. Londres: Arden, 2010.

SÓFOCLES. *Antígona*. Rio de Janeiro: Top Books, 2002.

Formação da identidade híbrida em *Cecilia Valdés*: dicotomia, subversão e embranquecimento de cor

Sílvia Maria Fernandes Alves da Silva Costa

Ana Cristina Marinho Lucio

*Por lo pronto, el espíritu de Cuba es mestizo.
Y del espíritu hacia la piel, nos vendrá el color definitivo.
Algún día se dirá color cubano¹.*
(Nicolás Guillén)

Cecilia Valdés, do escritor cubano Cirilo Villaverde² (1812-1894), é uma das obras abolicionistas, aclamadas em Cuba por sua representação do panorama geográfico, histórico, linguístico, social, político, econômico e cultural no século XIX. *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*³ foi publicada uma primeira parte

1. Nossa tradução: “Neste momento, o espírito de Cuba é mestiço. E do espírito à pele, vir-nos-á a cor definitiva. Algum dia dir-se-á cor cubana”.

2. Foi um dos primeiros escritores (branco) a iniciar as narrativas cubanas. Foi intelectual, jornalista, pedagogo, revolucionário etc. Villaverde era de recursos modestos, lutador contra as adversidades impostas, principalmente, políticas, assumiu as causas independentistas e abolicionistas – motivos que o levaram à prisão, depois a uma fuga e o exílio em 1849 nos Estados Unidos da América (com algumas passagens por sua terra natal durante este período) até a sua morte. Escreveu várias outras obras, contudo foi *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel* que o consagrou (VILLAVERDE, 2008).

3. Jean Lamore (2008, p. 134), em nota, informa que *La Loma del Ángel* era

em Havana, capital de Cuba, em 1839, porém censurada pelo sistema colonial escravocrata, e posteriormente, em 1882,⁴ sai a versão completa em quatro partes em Nova Iorque (EUA) em língua espanhola. Logo, podemos dizer que é uma novela escrita na transição entre o neoclassicismo, romantismo, realismo e naturalismo hispano-americanos.

Do ponto de vista da formação da ficção literária e da identidade nacional cubana, *Cecilia Valdés* foi aclamada pelo estilo da elaboração de sua narrativa. Para Luis Medrano (2008, p. 145), esse romance “dentro da narrativa cubana do século XIX é seguramente a peça mais sólida”. E Juan Remos (apud MEDRANO, 2008, p. 145) a define como “a epopeia social cubana de nossos anos de formação nacional”. *Cecilia Valdés* é uma obra de valor estético e literário, embora tenha sido considerada por muitos estudiosos como um romance de costumes cubanos, cumpre um papel maior, tanto em Cuba quanto em toda América Hispânica, representando as mazelas e padecimentos do negro dentro de um sistema colonial escravista desumano.

Observamos, nessa obra, que uma infinidade de negros, livres e escravos, se movia pelos mais diversos cenários, tanto no espaço urbano, quanto na zona rural de Havana, em uma época na qual a presença do negro, em papéis de destaque, era censurada e seus autores punidos devido às pressões escravagistas.

Esse romance é carregado de sentimentos, conflitos morais e identitários. Dilemas existenciais e racistas⁵ que atravessaram

uma pequena colina em cuja parte alta se encontra a igreja do Santo Anjo Custódio. Ao seu redor, se desenvolve os principais episódios da novela, e daí o subtítulo que Villaverde lhe deu.

4. Conforme Miguel Oviedo (2007), este romance foi primeiramente publicado em 1839, em duas partes, em forma de conto, em uma revista havanesa. Sendo que no mesmo ano, foi publicada como novela, de forma incompleta, porém censurada. É concluída em 1879, mas somente publicada a edição definitiva em Nova Iorque, em 1882, onde residia o autor.

5. De acordo com Stuart Hall (2003, p. 69), “conceitualmente, a categoria ‘raça’

a história da produção ficcional desde seus primórdios até a atualidade, sendo, ainda hoje, uma preocupação real e concreta das sociedades modernas. Por exemplo, o sociólogo e historiador norte-americano William Du Bois (1868-1963), em seu livro *As almas de gente negra* (1999), ressalta a importância de se discutir o significado de ser negro no século XX, e pondera que a barreira racial é o problema do século em questão. Já o pesquisador inglês Paul Gilroy, em *O Atlântico Negro*, aborda a questão da “luta para tornar os negros percebidos como agentes, como pessoas com capacidades cognitivas e mesmo com uma história intelectual”, segundo ele, “atributos negados pelo racismo moderno” (GILROY, 2008, p. 40).

Em *Cecilia Valdés*, Villaverde situa o homem colonial de Cuba do século XIX frente a frente com o resultado de seus preconceitos, desejos e ambições. Tais preconceitos ultrapassariam a fronteira do tempo e chegariam ao século XXI com a mesma carga de antes. Notamos uma dicotomia conflitiva entre o rico e o pobre, o colonizador e o colonizado, o senhor e o escravo, o branco e o negro. Um jogo de binarismo encontrado na obra e que conquistou espaço no meio das teorias pós-coloniais.⁶ Assim, neste texto, apresentamos três pontos que se destacam na tessitura do romance: a dicotomia, a subversão com a língua do

não é científica. As diferenças atribuíveis à ‘raça’ numa mesma população são tão grandes quanto àquelas encontradas entre populações racialmente definidas. ‘Raça’ é uma construção política e social. É a categoria discursiva em torno da qual se organiza um sistema de poder socioeconômico, de exploração e exclusão – ou seja, o racismo”.

6. Para Jonathan Culler (1999, p. 125), a teoria pós-colonial tenta intervir na construção da cultura e do conhecimento. Questiona: “a tentativa de compreender os problemas postos pela colonização europeia e suas consequências. [...] a relação entre a hegemonia dos discursos ocidentais e as possibilidades de resistência e sobre a formação dos sujeitos [...] híbridos, que surgem da superimposição de línguas e culturas conflitantes”. Segundo Bonnici (2005, p. 10), “a teoria Pós-colonial está construída sobre o conceito de resistência, subversão, oposição e mímica”.

colonizador e o embranquecimento de cor, os quais ajudam a formar uma identidade cubana híbrida⁷ dentro desse sistema colonial do século XIX.

Hoje, mais de cem anos após a escrita, essa obra continua sendo lida, porém não é uma simples história de costumes, mas uma oportunidade de recuperar fatos históricos para entender os conflitos identitários gerados no âmago de um binarismo e também a formação de uma identidade em um meio híbrido cultural. Segundo Miguel Oviedo (2007), esse romance transcendeu os limites da literatura, transformando-se em uma ópera em 1932, sob versão de Augustín Rodríguez e música do maestro Gonzalo Roig, com o mesmo nome, *Cecilia Valdés*; uma reescrita em 1987 por Reinaldo Arenas, com o título de *La Loma del Ángel*. Além de adaptações para o cinema, como a de Humberto Solás (1981), que recebeu a Palma de Ouro em Cannes em 1982, com a única designação de *Cecilia*.

Inicialmente, ao examinarmos o texto completo, verificamos a narração de uma história sentimental (o relacionamento de amor incestuoso e impossível entre irmãos, Cecilia e Leonardo), uma estratégia para apresentar um vasto quadro da vida cubana do primeiro terço do século (novembro de 1812, com a cena do nascimento de Cecilia, a novembro de 1831, com o episódio da morte de Leonardo), uma dicotomia entrelaçada entre nascimento e morte, o negro e o branco, a filha bastarda e o filho legítimo. Assim como várias outras dicotomias na narrativa que vamos especificar para firmar essa relação desumana, em que o preconceito fala mais alto.

Ao mergulhar nesse universo de dualidades, encontramos mais uma dicotomia – a romântica e a realista – talvez influência da transição entre os dois períodos, devido ao extenso processo

7. Thomas Bonnici (2005, p. 32) afirma que “o hibridismo é o lugar onde se realiza a diferença cultural”. Um lugar de dupla significação e oposição, no qual se constrói um ser intermediário entre as culturas.

de criação da obra. Para Fernando Alegría (apud MEDRANO, 2008, p. 145), Villaverde se situa “entre los románticos que superaron el sentimentalismo y el historicismo para acercarse a un estilo realista que constituye el primero signo de una novela regionalista americana”.⁸

Observamos outra dicotomia no empenho do autor para denunciar o sistema escravista colonial, ao adotar um posicionamento crítico contra a colônia e a escravidão, faz justificativas em favor da libertação dos negros: escravidão e abolição. Tudo em prol da reforma dos costumes e valores morais da sociedade cubana, vítima de uma hegemonia colonial. Portanto, é uma obra subversiva, pois se opõe às leis vigentes da metrópole, assumindo um discurso libertário. A obra tanto serve para entreter quanto para transformar os valores e costumes do leitor, reivindicando o reconhecimento da voz do outro, daquele que se encontra à margem do poder hegemônico.

Também esse esforço pedagógico, resquício do iluminismo, nos guia para uma nova dicotomia, influência da transição entre iluminismo e romantismo. Através da concepção perfeita do bom ser humano, identificamos na obra, uma personagem, María de Regla, negra, escrava dos Gamboa, mãe de leite de Cecilia e de sua meia-irmã, Adela. Um ser inocente, cheia de afeto aos seus filhos de sangue e de leite, e livre de rancor das atrocidades praticadas por seus senhores e subordinados – uma idealização romântica da bondade – contudo, as juras de amor eterno ao marido (também negro e escravo dos Gamboa) são corrompidas pelo meio injusto e cruel como o colonial de Cuba.

Então, María de Regla separa-se do marido, motivada pelas picuinhas de sua senhora, tornando-se infiel numa tentativa de libertação do terror escravista – ligando-se assim ao pensamen-

8. Nossa tradução: “entre os românticos que superaram o sentimentalismo e o historicismo para se aproximar a um estilo realista que constitui o primeiro signo de uma novela regionalista americana”.

to iluminista de Rousseau (1998, p. 114): “o homem é bom por natureza, a sociedade é que o corrompe” – se ela se desviou, não foi por ser leviana, infiel, má ou negra, mas por ser escrava, vítima do doentio sistema da escravatura.

Por intermédio do romance entre Cecilia (segundo a obra, “mulata quase branca”, pobre, mas “belíssima”, filha ilegítima do patriarca espanhol, Cândido Gamboa) e Leonardo (jovem *criollo*⁹ branco, filho legítimo de Cândido Gamboa) enxergamos a separação de dois mundos contraditórios: o dos brancos ricos e o dos negros pobres. Mundos enlaçados que revelam uma mestiçagem consequente de relações extraconjugais entre brancos e negros, senhores e escravos.

Essa mestiçagem, decorrente da exploração sexual das negras pelos senhores, conforme o pesquisador britânico David Brookshaw (1983), gera “as belas e sensuais mulatas”, uma nova identidade na colônia espanhola de Cuba. Todavia, com o estigma do preconceito da cor e da posição social. Conforme o editor Jean Lamore (2008, p. 37), a mentalidade europeia dos séculos XVIII e XIX faz surgir uma corrente que representa a mulher segundo a dicotomia “anjo ou demônio”. De tal modo, esta é “ardente, desejável, fácil e fatal”. A obra mostra sinais de que a “mulher demônio” não serve para o matrimônio. As famílias abastadas procuram para seus filhos, mulheres brancas, “puras”, consideradas santas – respectivamente representadas pela “bela mulata” Cecilia Valdés e pela “doce e angélica” *criolla* branca Isabel Ilincheta.

9. Segundo Alejo Carpentier (2006, p. 124), “a palavra ‘criollo’ aparece pela primeira vez em um texto geográfico de Juan López de Velasco, publicado no México em 1571-1574: ‘[...] os que nascem nelas [leia-se: nas regiões da América] chamam-se crioulos, e embora em tudo sejam tidos e havidos por espanhóis, já saem conhecidamente diferenciados na cor e no tamanho’. Em 1608, em um poema escrito em Cuba, Silvestre Balboa qualifica um negro escravo de *criollo*. E, em 1617, o Inca Garcilaso de la Vega nos diz: ‘*Criollo* é como os espanhóis chamam os nascidos no Novo Mundo, assim sejam de pais espanhóis como africanos”’.

Uma é o contraposto da outra – Cecília é descrita como inculta, insensata, ociosa; e Isabel é requintada, instruída, sensata, virtuosa, administradora dos negócios no cafezal do pai. Na citação que segue enfatizaremos nossas palavras através da narração de Leonardo Gamboa a um colega da universidade quando em visita ao dito cafezal do pai de Isabel:

No habiendo puntos de comparación bajo ningún concepto entre las dos mujeres, no puedo querer a la una como quiero a la otra. La de allá me trae siempre loco, me ha hecho cometer más de una locura y todavía me hará cometer muchas más. Con todo, no la amo, ni la amaré nunca como amo a la de acá. Aquélla es toda pasión y fuego, es mi tentadora, un diablito en figura de mujer; la Venus de las mujeres, la... ¿Quién es bastante fuerte para resistírsele? ¿Quién puede acercársele sin quemarse? ¿Quién al verla no más, no siente hervirle la sangre en las venas? ¿Quién la oye decir: te quiero, y no se le trastorna el cerebro, cual si bebiera vino? Ninguna de esas sensaciones es fácil experimentar al lado de Isabel. Bella, elegante, amable, instruida, severa, posee la virtud del erizo, que punza con sus espinas al que osa tocarla. Estatua, en fin, de mármol por lo rígida y por lo fría, inspira respeto, admiración, cariño tal vez, no amor loco, no una pasión volcánica¹⁰ (VILLAYERDE, 2006, p. 251-252).

As temáticas da beleza da mulher e/ou natureza eram per-

10. Nossa tradução: “Não havendo pontos de comparação sob nenhum conceito entre as duas mulheres, não posso querer uma como quero a outra. A de lá me deixa sempre louco, faz-me cometer mais de uma loucura e ainda me fará cometer muitas mais. Contudo, não a amo, nem amarei nunca como amo a daqui. Aquela é toda paixão e fogo, é minha sedutora, um diabinho em figura de mulher; a Vênus das mulheres, a... Quem é bastante forte para lhe resistir? Quem pode se aproximar dela sem se queimar? Quem ao vê-la não sente o sangue ferver nas veias? Quem a ouve dizer: quero-te, e não lhe perturbe o cérebro, qual se bebesse vinho? Nenhuma dessas sensações é fácil experimentar ao lado de Isabel. Bela, elegante, amável, instruída, severa, possui a virtude do ouriço, que espeta com suas espinhas ao que ousa lhe tocar. Estátua, enfim, de mármore pela rigidez e pela frieza, inspira respeito, admiração, carinho talvez, não amor louco, não uma paixão vulcânica?”

mitidas na colônia escravocrata oitocentista. Ao usar a segunda, Villaverde expressa o romântico com toques paisagistas que buscam descobrir o espírito dessa natureza e mergulha transmitindo o mais profundo dos sentimentos refletidos na obra. Por outro lado, a novela circula em torno de uma protagonista, que é o título da obra: Cecilia Valdés. Uma personagem conflitiva ao meio social em que vive, por ser mulher, mulata e pobre, típico da perspectiva realista. Segundo Alberto Blecua (2000, p. 295), “la literatura del siglo XIX se caracteriza por la creación de grandes caracteres femeninos como los de *Madame Bovary*”¹¹ (1857), do francês Gustave Flaubert (1821-1880).

Por meio dos olhos de Isabel e das palavras do narrador, percebemos a dicotomia entre duas áreas distintas em Cuba, as regiões: sul e norte – “no hay paridad ninguna en la fisionomia del país visto por ambos lados de las montañas”¹² (VILLAVÉRDE, 2006, p. 257). A primeira, belíssima, paradisíaca e maravilhosa na plantação de café. A segunda, com aparência lúgubre, pesada, infernal, e desagradável com os engenhos açucareiros:

Alumbraban el trapiche unas fogatas que habían encendido los negros, no tanto para obtener claridad en aquel ancho y tenebroso edificio, como para calentarse; pues se sentía un relente desapacible y ellos carecían de abrigo, [...] todos siempre de carrera, estimulados por el látigo del contramayoral, que no les concedía momento de descanso ni de respiro. [...] solía iluminarlos de pies a cabeza, con lo que podía echar de ver que eran seres humanos y no fantasmas de las regiones infernales¹³ (VILLAVÉRDE, 2006,

11. Nossa tradução: “a literatura do século XIX se caracteriza pela criação de grandes personagens femininos como os de *Madame Bovary*”.

12. Nossa tradução: “não há paridade nenhuma na fisionomia do país vista por ambos os lados das montanhas”.

13. Nossa tradução: “Iluminavam o moinho umas fogueiras que os negros acenderam, não tanto para obter claridade naquele antro e tenebroso edifício, como para aquece-se; pois se sentia um relento perturbador e eles necessitavam de abrigo, [...] todos sempre de carreira, estimulados pelo chicote do as-

Avaliamos que o autor cria uma dicotomia proposital ao fazer uma alusão ao café e ao açúcar, ao negro e ao branco. Principalmente porque a narrativa revela o trato diferenciado aos escravos nos cafezais, com “um pouco mais de humanidade” e manifestação de afeto entre escravos e senhores, uma “idealização” da escravidão. Ao contrário, verificamos os engenhos de açúcar feitos à base do chicote, entre penas inarráveis do trabalho escravo, cenas de horrível realismo.

Fechamos essa parte com traços românticos e realistas, várias dicotomias tecidas na obra para enfocar o binarismo, que nos fornece uma ampla visão pela perspectiva de um representante branco, que passou mais de quarenta anos para concluir sua maior criação.¹⁴ Usa a dualidade para chamar a atenção de um conflito de identidade presente em Cuba decorrente do sistema metropolitano espanhol, formando um sujeito colonial na confluência e articulação das culturas em contato, em que a lín-

sistente do capataz, que não lhes concedia momento para descansar nem para respirar. [...] era frequente iluminá-los dos pés a cabeça, com o que podia se perceber que eram seres humanos e não fantasmas das regiões infernais [...]”.

14. Salientamos que Villaverde (2008), no prólogo de *Cecilia Valdés* (edição completa em quatro partes, com um total de 45 capítulos e uma breve conclusão), informa que devido a várias mudanças ocorridas em sua vida (de atividades profissionais, de cidades e até país de residência, encarceramento por quase um ano, fuga, exílio, perda de manuscritos etc.), depois da publicação da primeira parte dessa obra (oito capítulos, que foram censurados em Havana, em 1839), resolveu retomar sua escrita, em um dos retornos a Cuba, em 1858. Porém, outra mudança de planos, e em 1865, segue outra vez para os Estados Unidos da América voluntariamente, abandonando o manuscrito, com pouco mais de seis capítulos prontos, por outro espaço de tempo. Posteriormente, resolve dedicar alguns momentos de suas outras atividades (jornalismo, política militante etc.) para o término da escrita, dois ou três anos antes da conclusão datada por ele, em maio de 1879, em Nova Iorque. Então, segundo Villaverde (2008, p. 8), transcorreu mais de quarenta anos para conclusão da novela, e que se compreenda que não foi esse o mesmo tempo empregado durante sua escrita.

gua também entra nesse processo de formação.

A dominação espanhola, em terras cubanas, levou na bagagem a língua metropolitana e em consequência, dizimou outras línguas existentes. Essa hegemonia estabeleceu sua língua, como língua padrão na colônia, marginalizando as variantes que foram se derivando através do contato com línguas africanas e outras línguas estrangeiras. De acordo com o psiquiatra martinicano Frantz Fanon (1983, p. 33), em *Pele negra, máscaras brancas*, “falar uma língua é assumir um mundo, uma cultura”, “é suportar o peso de uma civilização” (FANON, 1983, p. 17). E segundo ele, o negro se aproximará mais do branco, ao passo que dominar sua língua, pois “um homem que possui a linguagem possui também o mundo que esta linguagem abrange e que através dela se exprime” (FANON, 1983, p. 18).

A língua do colonizador quando assimilada pelo colonizado e proferida de forma diferenciada caracteriza uma oposição, uma negação da cultura dominante, que vai agregando novos termos, uma nova pronúncia, uma miscelânea com outras línguas que estão em aproximação, como a inglesa, a francesa e, principalmente, as línguas africanas. Assim, vai se tornando uma variante da língua espanhola, típica do colonizado, que soma as influências externas para construir sua própria especificidade, uma identidade totalmente subversiva à língua metropolitana, como no seguinte diálogo entre uma africana livre e uma escrava afrodescendente:

- ¿Cómo ñama uté?
- Soy María de Regla Santa Cruz, para servir a usted.
- ¡Ah! ¿Uté e sija de Dolore Santacrú?
- No. Dolores y yo fuimos esclavas de los señores condes de Jaruco. A la muerte del señor conde viejo, nos vendieron en pública subasta para pagar las costas de la testamentaria y las deudas. Yo estaba recién casada con Dionisio y por fortuna nos compró juntos don Cándido Gamboa, comerciante de esclavos de África.

Desde entonces no sé de Dolores. ¿La conoce usted?

– La *conoca* bien, bien. *Dolore* vende carne, vende fruta, vende *too*, y *Dolore* se liberta. *Dolore* me saca del *barracó*. Aquí tiene la *jierre entoavía*. (Sobre el omóplato derecho se le veían las iniciales G.B. marcadas con un hierro candente). *Dolore* compra una *casite* y yo vende carne, vende *duse* y vende *too pa elle*. Yo trabaja, trabaja y me liberta también¹⁵ (VILLAYERDE, 2006, p. 364, grifo do autor).

A cultura oriunda da relação entre o colonizador e o colonizado vai construindo um sujeito fragmentado, dúbio. Em *Cecilia Valdés*, o autor escreveu a obra com a fonética dos falantes, como ilustrado na citação acima, revelando as marcas visíveis da opressão sofridas pelo negro para assimilar a língua desse colonizador. Porém, notamos que a escrava, María de Regla, apropriou-se da língua espanhola e a pronuncia com perfeição, distanciando-se das línguas africanas. Contudo, ela possui um nível de linguagem que consegue se comunicar com os mais variados tipos na novela, sem truncamento. Uma característica típica de um sujeito sincrético, que adquire uma posição estratégica devido a sua identidade múltipla e deslizante. Podemos comprovar pela sua fala e pela explicação do narrador:

– Le contaré a mi señor lo que ha pasado.

La precisión y claridad de las pocas palabras vertidas junto con el

15. Nossa tradução: “– Como chama *ocê*?

– Sou María de Regla Santa Cruz, a seu dispor.

– Ah! *Ocê* é filha de *Dolore Santacrú*?

– Não. Dolores e eu fomos escravas dos senhores condes de Jaruco. Na morte do velho senhor conde, venderam-nos em leilão público para pagar os custos da testamentária e as dívidas. Eu estava recém-casada com Dionisio e por sorte nos comprou juntos D. Cândido Gamboa, comerciante de escravos de África. Desde então não sei de Dolores. A senhora a conhece?

– A *conoço* bem, bem. *Dolore* vende carne, vende fruta, vende tudo, e *Dolore* se liberta. *Dolore* me tira do barracão. Aqui tem o *ferro entodavía*. (Sobre a omoplata direita se viam as iniciais G.B. marcadas com um ferro candente). *Dolore* compra uma *casia* e eu *vende* carne, *vende* doce e *vende* tudo pá ela. Eu *trabalha*, *trabalha* e me *liberta* também”. (grifo do autor)

acento argentino y medido de su voz, pregonándola como mujer de talento y de algún trato social, le ganaron desde luego la atención de los circunstantes. [...] A la natural perspicacia y carácter dulce y simpático, combinados con un exterior agradable y fino, se agregaba el haber servido de doncella a sus primeros amos; teniendo ocasión de rozarse más con éstos y con las personas decentes que visitaban la casa, que con las ignorantes de su misma condición, y de aprender, no sólo las maneras sino el modo de decir y de portarse en sociedad la gente blanca y educada¹⁶ (VILLAYERDE, 2006, p. 303, grifo nosso).

Otto Bauer (2008, p. 60), em seu texto “A nação”, explica que “a mistura dos elementos culturais cria um novo caráter”. E admite que “muitas vezes, os maiores indivíduos são aqueles que combinam em si a cultura de duas ou mais nações”. Quando o narrador distingue o sotaque de Maria de Regla como argentino, significa um sotaque não mais espanhol, não mais europeu, mas americano, produto das combinações que foram se mesclando. Essas mesclas, na vivência do coletivo subalterno, representam uma linguagem espanhola que, depois de assimilada, foi transformada pelo povo africano, revelando o peso sofrido para internalizá-la e a resistência para proferi-la, como vimos na fala da africana livre, com “deformações” fonéticas próprias na maioria dos negros que transitam pelo romance.

Além dos exemplos citados, o romance revela, em grande parte das personagens, um falar típico do cubano colonial, dis-

16. Nossa tradução: “– Contar-lhe-ei ao meu senhor o que passou.

A precisão e clareza das poucas palavras vertidas junto com o *sotaque argentino* e medido de sua voz, indicando-a como mulher de talento e de algum trato social, ganharam desde logo a atenção dos circunstantes. [...] A natural perspicácia e caráter doce e simpático, combinados com um exterior agradável e fino, agregava-se ao ter servido de mucama a seus primeiros senhores; tendo ocasião de mais aproximação com estes e com as pessoas decentes que visitavam a casa, que com as ignorantes de sua mesma condição, e de aprender, não só as maneiras mas o modo de falar e de comportar-se em sociedade como o povo branco e educado” (grifo nosso).

tinto do metropolitano, caracterizando desde as classes sociais até o tipo de trabalho que desempenham, como os alfaiates e os mestres do açúcar. Entretanto, sem prejuízo de comunicação nas diversas classes em contato, como no diálogo seguinte entre os *criollos* brancos Leonardo e o mestre do açúcar do engenho *La Tinaja*, Isidro Bolmey:

- Veamos la diferencia que usted descubre entre los cañaverales...
- La *diferencia* que yo encuentro – repuso Bolmey con gran aplomo – mejor dicho, que mi padre, que en paz descanse, encontraba entre los cañaverales, era ésta, que los de tierra baja y pantanosa son más agrios y salados que los de lometicas, y mientras más agrio el cañaveral más cal necesita para que no se revenga el azúcar¹⁷ (VILLAYERDE, 2006, p. 316, grifo do autor).

Compreendemos que o sujeito colonial, representado na obra, recupera a força de sua voz ao pronunciar as suas experiências como o outro. Esse tipo de situação que ilustramos, conforme Bauer (2008, p. 59), “indica a importância da vitória de uma língua uniforme – nacional – sobre os dialetos”. Evidenciando esse linguajar cubano derivado da necessidade de comunicação mais restrita entre seus falantes, e conseqüentemente, “a existência da união linguística passa então a submeter todos os que a dominam a uma influência cultural semelhante” (BAUER, 2008, p. 59).

Deduzimos que esta língua nacional cubana é um dos traços que vai formando a sua identidade híbrida, assim como outros pontos que marcaram esse indivíduo e também ajudaram a definir a nação cubana. Essa definição passa pela “comunhão de

17. Nossa tradução: “– Vejamos a diferença que o senhor acha entre os canaviais... – A *diferência* que eu acho

– replica Bolmey com grande serenidade – melhor dito, que meu pai, que em paz descanse, encontrava entre os canaviais, era esta, que os de terra baixa e pantanosa são mais azedos e salgados que os de outeiros, e quanto mais azedo o canavial mais cal necessita para que não se arruine o açúcar” (grifo do autor).

destino” (BAUER, 2008, p. 57), isto é, não são as semelhanças de destino, porém, “apenas a experiência e o sofrimento comuns do destino” (BAUER, 2008, p. 57) que farão a diferença peculiar de uma nação.

Isso nos guia a pensar que a identidade está intimamente conectada com o local de pertencimento do ser. Bauer (2008, p. 62) afirma que a nação é flexível, é “um processo de transformação cuja natureza é regida pelas condições em que as pessoas lutam por suas necessidades vitais e por se manter”. Logo, a identidade, influenciada por esta nação, vai se formando simultaneamente, tornando-se cada vez mais híbrida, deslizando entre as culturas em contato, tal qual ocorre com a questão da tonalidade de pele distinta do binarismo branco e negro, o mulato, um novo elemento visando o embranquecimento em Cuba.

Cecilia Valdés relata a constituição de um sujeito múltiplo, com as tradições culturais que foram trazidas da grande família da mãe África e da assimilação na relação forçada com o mundo ocidental aos poucos descobertos, o afro-cubano, um indivíduo plural, que desliza entre as fronteiras das culturas, tornando-se híbrido. O processo resultante na formação desse sujeito cultural híbrido, na verdade, começou em quatro gerações de mulheres presentes no romance, que comprovamos na narração de María de Regla:

[...] se llamaba Magdalena Morales y era madre de *seña* Chepilla, que *seña* Chepilla Alarcón era madre de *seña* Charito y *seña* Charito era madre de Cecilia Valdés. Es querer decir, que Magdalena, negra como yo, tuvo con un blanco a *seña* Chepilla, parda; que *seña* Chepilla, tuvo con otro blanco, a *seña* Charito Alarcón, parda clara y que *seña* Charito tuvo con otro blanco a Cecilia Valdés, blanca¹⁸ (VILLAYERDE, 2006, p. 330, grifo do autor).

18. Nossa tradução:

“[...] chamava-se Magdalena Morales e era mãe de *sinhá* Chepilla, que *sinhá* Chepilla Alarcón era mãe de *sinhá* Charito e *sinhá* Charito era mãe de Cecilia

Percebemos que essas mulheres foram embranquecendo a cor da pele a cada geração, conforme a miscigenação da negra com o branco, embora a miséria e o analfabetismo tenham permanecido através de gerações, assim como o racismo incorporado pela imposição da cultura ocidental, que se coloca sob única matriz válida. O diálogo que se segue, entre a irmã de Pimienta e Cecilia, revela essa assimilação e demonstra a desonra pela condição de ser negro:

- ¿Tú no prefieres los blancos a los pardos, como *seña* Clara?
- No lo niego, mucho que sí me gustan más los blancos que los pardos. Se me caería la cara de vergüenza si me casara y tuviera un hijo *saltoatrás*.¹⁹
- Desengáñate mujer: bonitura, amor cariño, constancia, nada sujeta a los blancos. Después, Leonardo no se va a casar tampoco contigo por la iglesia²⁰ (VILLAYERDE, 2006, p. 224, grifo do autor).

Fanon (1983, p. 78) afirma que a sociedade europeia é racista e “é o racista que cria o inferiorizado”, compondo uma imagem negativa, um significado nulo, uma presença invisível

Valdés. Quero dizer, que Magdalena, negra como eu, teve com um branco a *sinhá* Chepilla, parda; que *sinhá* Chepilla, teve com outro branco, a *sinhá* Charito Alarcón, parda clara e que *sinhá* Charito teve com outro branco a Cecilia Valdés, branca”. (grifo do autor)

19. Lamore (2008), em nota, acrescenta que o termo *saltoatrás* ou *tornatrás* é dito quando nasce um ser mulato proveniente de um branco com outro mulato, porém ao invés de refinar sua origem negra com a mescla branca, regride e tem caracteres mais negros que seu progenitor mulato. (grifo do autor)

20. Nossa tradução:

- “– Tu não preferes os brancos aos pardos, como *sinhá* Clara?
- Não nego, muito que me agrada mais os brancos que os pardos. Eu morreria de vergonha se me casasse e tivesse um filho *saltoatrás*.
- Desengana-te mulher: boniteza, amor carinho, constância, nada sujeita aos brancos. Depois, Leonardo não vai se casar tampouco contigo na igreja” (grifo do autor).

na sociedade colonial. Podemos destacar essa invisibilidade, devido à cor, no romance pela voz da avó de Cecilia, que sempre expressa como alerta: “– [...] Acuértese lo que *semos*; nada”²¹ (VILLAYERDE, 2006, p. 5, grifo do autor). E também: “– Hija, contempla lo que *serás* y *sé más cuerda*”²² (VILLAYERDE, 2006, p. 16). À vista desse discurso, Cecilia busca mudar a situação, busca embranquecer em meio à sociedade, compondo sua formação identitária. Bonnici (2005, p. 44) esclarece que:

[...] através do olhar, da vigilância e da observação, sinônimos do poder, o colonizador define a identidade do sujeito colonial, objetiva o sujeito no sistema identificador das relações do poder e salienta a subalternidade dele. [...] Consequentemente, este começa a aceitar os valores e a ideologia do colonizador e comportar-se de acordo com esses pressupostos.

Identificamos que Cecilia se permite passar pela perspectiva do outro, assimilando sua cultura. Podemos conferir isso, na seguinte fala do narrador: “Cualquier mediano observador pudo advertir que, a vueltas de la amabilidad empleada por Cecilia con todos los que se le acercaban, hacía marcada diferencia entre los negros y los mulatos”²³ (VILLAYERDE, 2006, p. 229). Cecilia, como descrito pelo narrador e por María de Regla, é uma afro-cubana na sociedade colonial. Cecilia nunca foi escravizada, mas é pobre, tem pele branca e traços negros, motivo de exclusão nessa sociedade. Em alguns momentos, o narrador a descreve com todo o racismo característico do colonizador, como podemos perceber nos grifos da citação subsequente:

21. Nossa tradução: “– [...] Lembre-se o que *somos*; nada”.

22. Nossa tradução: “Filha, contemplas o que tu *serás* e seja mais prudente”.

23. Nossa tradução: “Qualquer observador mediano pôde notar que, a voltas da amabilidade empregada por Cecilia com todos os que se aproximavam dela, tinha uma diferença marcada entre os negros e os mulatos”.

[...] se advertían en el color del rostro, que sin dejar de ser sanguíneo había demasiado *ocre* en su composición, y no resultaba *diáfano* ni libre. ¿A qué raza, pues, pertenecía esta muchacha? Difícil es decirlo. Sin embargo, a un ojo conocedor no podía esconderse que sus labios rojos tenían un borde *filete oscuro*, y que la iluminación del rostro terminaba en una especie de *penumbra* hacia el nacimiento del cabello. *Su sangre no era puro* y bien podía asegurarse que allá en *la tercera o cuarta generación estaba mezclada con la etíope*²⁴ (VILLAYERDE, 2006, p. 11, grifo nosso).

Ressaltamos que o “mulato” é discriminado como o negro na narrativa, embora tenha se iludido que passou por um processo de embranquecimento, o que não lhe assegura o privilégio da “branquidão” metropolitana. Conforme Lamore (2008, p. 42-43), em Cuba do século XIX, os mulatos não são discriminados pela sua “cor visível”, mas pela sua “cor legal” estabelecida pela lei hispânica da “pureza de sangue” e “a virtude de uma mulata não tinha grande peso, posto que sua descendência deva permanecer ilegítima, com vista a não desfrutar de nenhum direito reservado à sociedade dos brancos” (LAMORE, 2008, p. 42-43).

Cecilia vive com sua avó e desconhece seus reais progenitores. Sua busca por libertar-se da ancestralidade negra e da pobreza que carrega consigo a conduz a uniões com brancos e ricos: “[...] sin vergüenza ni reparo a menudo manifestaba sus preferencias por los hombres de la raza blanca y superior, como que de ellos es quienes podía esperar distinción y goces [...]”²⁵

24. Nossa tradução: “[...] advertiam-se na cor do rosto, que sem deixar de ser sanguíneo havia demasiado *ocre* em sua composição, e não resultava *diáfano* nem livre. A que raça, então, pertencia esta jovem? Difícil deduzir. Entretanto, a um olho conhecedor não podia esconder que seus lábios vermelhos tinham uma *borda finíssima escura*, e que a iluminação do rosto terminava em uma espécie de *penumbra* desde o nascimento do cabelo. *Seu sangue não era puro* e bem podia se assegurar que *lá na terceira ou quarta geração estava mesclada com a etíope*”. (grifo nosso)

25. Nossa tradução: “[...] sem vergonha nem conserto muitas vezes manifestava suas preferências pelos homens da raça branca e superior, como se deles

(VILLAYERDE, 2006, p. 35). Para ela, era a única forma de subir o nível social e libertar-se do estigma da cor:

Y solo veía en el joven blanco el amante tierno, superior por muchas cualidades a todos los de su clase que podían aspirar a su corazón y a sus favores. A la sombra del blanco, por ilícita que fuese su unión, creía y esperaba Cecilia ascender siempre, salir de la humilde esfera en que había nacido, sino ella sus hijos. Casada con un mulato, descendería en su propia estimación y de la de sus iguales: porque tales son las aberraciones de toda sociedad constituida como la cubana²⁶ (VILLAYERDE, 2006, p. 73).

Segundo Fanon (1983, p. 47), na América existem a negra e a mulata; “a primeira só tem uma perspectiva e uma preocupação: embranquecer. A segunda não só quer embranquecer, mas evitar regredir”. E Cecilia luta para seguir adiante, não lhe agrada ser mulata, ter antecedência negra. Logo é capaz de fazer qualquer subterfúgio para não voltar atrás, anseia tanto por isso, quanto para sua descendência.

Na tentativa de embranquecimento, Cecilia busca mudar a situação em meio à sociedade, então se entrega a uma conquista e se aprisiona ao seu amante branco, “socialmente superior”. Do ato ilícito, nasce uma nova geração, uma nova mulata, com traços negros. Motivo de desprezo e renúncia por parte do pai ao ter ciência de uma filha mulata na sociedade havanesa:

A fines de agosto tuvo Cecilia una hermosa niña, suceso que, lejos de alegrar a Leonardo, parece que sólo lo hizo sentir todo

pudesse esperar distinção e gozo, [...]”.

26. Nossa tradução: “E só via no jovem branco o amante gentil, superior com muitas qualidades a todos os de sua classe que podiam aspirar a seu coração e a seus favores. A sombra do branco, por ilícita que fosse sua união, Cecilia acreditava e esperava ascender sempre, e assim sairia da humilde esfera que nasceu, se não ela seus filhos. Casada com um mulato, descenderia em sua própria estimação e a de seus iguais: porque tais são as aberrações de toda sociedade constituída como a cubana”.

el peso de la grave responsabilidad que se había echado encima en un momento de amoroso arrebató. Aquella no era su esposa, mucho menos su igual. ¿Podría presentarla sin sonrojo [...] [...] Al amor hizo en breve lugar la vergüenza²⁷ (VILLAYERDE, 2006, p. 410).

Constatamos que Cecilia, na sua idealização de embranquecer, de sair da escala “inferior”, percebe que não consegue ascender ao mundo branco, nem ela, nem sua descendência, porque nessa sociedade escravocrata, “onde quer que vá, um negro permanece um negro” (FANON, 1983, p. 142). Fanon (1983, p. 51) explica a inacessibilidade de ascensão e atribui à obsessão situacional do negro “a tentativa de fugir à sua individualidade, de aniquilar este seu ser”.

Então entendemos que o negro não se realiza sozinho, e concordamos com Fanon (1983), quando ele diz que o negro é uma criação do mundo branco, ele precisa do outro, ele é um ser bilateral, foi inferiorizado pelo branco e assimilou essa concepção, tendo vergonha de si mesmo. Para Fanon (1983, p. 156), “o negro é, na acepção total do termo, uma vítima da civilização branca”. E naturalmente vai deslizar entre as duas culturas.

Bauer (2008, p. 58) explica essa situação do indivíduo ser definido pela transmissão cultural que o cerca “pela educação que ele goza, pela legislação a que está sujeito, pelos costumes segundo os quais vive, pelas ideias que lhes são transmitidas sobre Deus e o mundo, sobre o que é adequado e inadequado”. Assim como Cecilia, outros personagens negros se iludem na obra à procura do embranquecimento, como já mencionamos: uma obsessão assimilada do sistema colonial:

27. Nossa tradução: “No final de agosto Cecilia teve uma bela menina, fato que, longe de alegrar a Leonardo, parece que só lhe fez sentir todo o peso da grave responsabilidade que se lançou em cima num momento de amoroso entusiasmo. Aquela não era sua esposa, muito menos sua igual. Poderia apresentá-la sem pudor, [...] [...] O amor em breve deu lugar a vergonha”.

Dolores y Tirso eran hermanos uterinos. La primera, nacida en La Habana, salió negra, porque a esa raza pertenecía su padre; el segundo, nacido después en el ingenio *La Tinaja*, salió mulato, porque su padre, fuera el que fuese, era de la raza blanca. De aquí provenía el que ellos no se viesen como tales hermanos y que María de Regla quisiese más a Tirso, que mejoraba la condición, que a Dolores, la cual perpetuaba el odioso color, causa aparente y principal, creía ella, de su inacabable esclavitud. [...] Tirso, su preferido, no la quería, mas se avergonzaba de haber nacido de negra²⁸ (VILLAYERDE, 2006, p. 173, grifo do autor).

De acordo com Fanon (1983, p. 83), se o negro anseia embranquecer, é porque “ele vive em uma *sociedade que torna possível seu complexo de inferioridade*, em uma sociedade cuja consistência depende da manutenção desse complexo, em uma *sociedade que afirma a superioridade de uma raça*,” (grifos nossos), pois os dois lados, o branco e o negro, encontram-se em situações de conflito identitário, vivendo entre fronteiras que se entremeiam segundo seus desejos e necessidades.

Foi a necessidade de resguardar-se que fez Cándido Gamboa manter uma filha mulata na clandestinidade. Para tal feito, depositou a criança por algum tempo na Casa *Cuna*²⁹ para receber o nome de Valdés: “– Yo soy *Valdés*, yo no tengo padre”³⁰

28. Nossa tradução: “Dolores e Tirso eram irmãos uterinos. A primeira, nascida em Havana, saiu negra, porque a essa raça pertencia seu pai; o segundo, nascido depois no engenho *La Tinaja*, saiu mulato, porque seu pai, fosse o que fosse, era da raça branca. Daqui provinha o fato deles não se vissem como tais irmãos e que María de Regla quisesse mais a Tirso, que melhorava a condição, que a Dolores, a qual perpetuava a odiosa cor, causa aparente e principal, ela acreditava, de sua inacabável escravidão. [...] Tirso, seu preferido, não a queria, mas se envergonhava de ter nascido de negra [...]” (grifo do autor).

29. Segundo Lamore (2008, p. 65), em nota, informa que a Real Casa *Cuna* de Havana foi edificada pelo bispo Don Gerónimo Valdés para receber as crianças abandonadas, logo estas recebiam seu sobrenome, *Valdés*. Cecilia deveria ter recebido o sobrenome materno *Alarcón*, por não ter um pai legítimo (grifo nosso).

30. Nossa tradução: “Eu sou *Valdés*, eu não tenho pai” (grifo nosso).

(VILLAYERDE, 2006, p. 13, grifo nosso). Episódio que ocasionou a loucura da mãe de Cecília e seu completo silêncio e banimento da sociedade, sendo entregue a um hospital mantido por religiosas.

Cecília, depois de ter a filha e sentir a rejeição de Leonardo pela condição de mulata, participa involuntariamente do assassinato de Leonardo, no momento do casamento religioso deste com Isabel. A mãe dele, consumida de ódio, tanto por ter descoberto uma filha bastarda do marido, quanto pela perda do filho, usa de seu poder para aprisionar Cecília como cúmplice do crime. Esta termina como a mãe, em silêncio e banida da sociedade na mesma casa de saúde. Desse modo, afirmando a identidade branca, que se faz pela exclusão do negro, o qual representa um perigo.

A pesquisadora indiana Gayatri Spivak (2010, p. 70), em *Pode o subalterno falar?*, explica que “a mulher se encontra duplamente na obscuridade” no contexto colonial, primeiro por ser mulher, segundo por ser negra, agravando a problemática, a sua condição de pobreza. Assim entendemos esse silêncio e banimento, ocorridos com as duas gerações no romance, o que desvela o quanto a mulher negra e pobre é excluída da sociedade colonial de Cuba do século XIX.

Spivak (2010) alerta sobre o intelectual pós-colonial que se julga no direito de falar pelo subalterno, como se ele fosse o outro, esquecendo que sua tarefa deve ser a de abrir espaços através dos quais esse subalterno possa falar e, quando faça, possa ser ouvido. Evitando assim perpetuar o sistema de poder e opressão, ao silenciá-lo, marginalizá-lo, representando-o como um ser incapaz de proferir seu discurso, deixando-o sem uma posição.

Por toda a obra, encontramos palavras do narrador assimiladas pelo ambiente colonial, que marginalizam os negros, como no trecho seguinte:

¿A qué aspiraba Cecilia, al cultivar relaciones amorosas con Leonardo Gamboa? Él era un joven blanco, de familia rica, emparentado con las primeras de La Habana, que estudiaba para abogado y que en caso de contraer matrimonio, no sería ciertamente con una muchacha de la *clase baja*, cuyo apellido sólo bastaba para indicar *lo oscuro de su origen*, y cuya *sangre mezclada* se descubriría en su cabello ondeado y en *el color bronceado* de su rostro. Su belleza incomparable era, pues, una cualidad relativa, la única quizás con que contaba para triunfar sobre el corazón de los hombres; mas eso no constituía título abonado para *salir ella de la esfera en que había nacido* y elevarse a aquella en que giraban los blancos de un país de esclavos³¹ (VILLAYERDE, 2006, p. 72-73, grifo nosso).

Observamos na citação acima, uma carga de etnocentrismo³² ao menosprezar o possível enlace matrimonial entre um branco e uma mulata, um rico e uma pobre, entre Leonardo e Cecilia. Uma rigidez do discurso tipicamente colonial sobrecarregado de estereótipos. Para o pesquisador indiano Homi Bhabha (2010, p. 105, grifo do autor), em *O local da cultura*, esse estereótipo “é uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre ‘no lugar’, já conhecido e algo que deve ser ansiosamente repetido...”.

31. Nossa tradução: “A que aspirava Cecilia, ao cultivar relações amorosas com Leonardo Gamboa? Ele era um jovem branco, de família rica, aparentado com as primeiras de Havana, que estudava para advogado e que em caso de contrair matrimônio, não seria certamente com uma moça da *classe baixa*, cujo sobrenome já bastava para indicar *o escuro de sua origem*, e cujo *sangue mesclado* se descobriria em seu cabelo ondulado e na *cor bronzeada* de seu rosto. Sua beleza incomparável era, pois, uma qualidade relativa, a única quicá com que contava para triunfar sobre o coração dos homens; mas isso não constituía título abonado para ela *sair da esfera em que nasceu* e elevar-se a aquela em que circulavam os brancos de um país de escravos” (grifos nossos).

32. Etnocentrismo é a prática de interpretar e avaliar a conduta e objetos, usando como referência os critérios da própria cultura (GRUNLAN; MAYERS, 1997, p. 56).

Por outro lado, percebemos que, sem fantasiar, a obra está problematizando a relação do preconceito do branco contra o negro na sociedade colonial e escravagista cubana, a qual nega sob quaisquer condições aceitar o matrimônio de um branco com uma negra, revelando a impossibilidade de uniões matrimoniais entre brancos e negros, contudo, fechando os olhos para as relações extraconjugais entre ambos nesse tipo de sociedade.

Pela representação da obra, constatamos que a homogeneidade é ilusória, que o mulato cubano oriundo do processo de hibridização entre as culturas relacionadas, a do branco e a do negro, é um indivíduo irreversível, que brancos, negros e mulatos necessitam descortinar antigas utopias, obcecações, falsos mitos para evitar que o colonizado continue degradado pelo discurso metropolitano e assim assuma sua posição na sociedade que ajuda a construir e quer reconhecimento. Esse reconhecimento, também, é visto na tentativa de dar voz e visibilidade à identidade negra marginalizada, através da diversidade linguística dos falantes de Cuba.

Cecilia Valdés inicia com o nascimento de uma “mulata quase branca”, Cecilia, e termina com a morte de um representante do colonialismo, Leonardo, por um negro, Pimienta (apaixonado por Cecilia). Contudo, perdura o silêncio e banimento de Cecilia em meio à confusão para reestruturação do processo colonial. Com isso, deduzimos: primeiro, não se aniquila o estigma determinista da mulata; segundo, o peso do estereótipo do branco contra o negro marginaliza a identidade do colonizado; terceiro, a morte do branco evoca uma quebra na dominação metropolitana e por último, evidencia a subversão dos valores hegemônicos.

Acreditamos que a escrava, María de Regla, desempenha um papel importante na obra, tanto por representar a mãe de todos os tipos que se relacionam na colônia (*criollo* branco e

mulato livre – Adela e Cecilia, filhas de leite – e mulato e negro escravos – Tirso e Dolores, filhos biológicos), quanto por suscitar a voz subalterna consciente, que segundo Spivak (2010), ela se torna duplamente marginalizada por ser mulher e negra. Porém, constatamos que com o poder da linguagem espanhola, a escrava consegue proferir tanto seu discurso quanto fixar uma audiência. Portanto, um indício que a obra trabalha também contra a subalternidade ao oportunizar espaço para que o subalterno fale e seja ouvido.

Observamos que a língua usada para comunicação é a língua espanhola, mas com uma diversidade típica cubana, uma língua que foi assimilada pelo colonizado, entretanto, de caráter ambivalente: embora seja um símbolo metropolitano, as variações ocorridas anulam os sinais europeus. Marcam a diferença, valorizam o que Bhabha (2010) chama de “entre-lugar” cultural, o lugar do hibridismo, o que reinventa a identidade nacional. De acordo com Octavio Paz³³ (1976, p. 129), “quando Rubén Darío escreve *Cantos de Vida y esperanza* (1896) não é um escritor americano que descobre o espírito moderno: é um espírito moderno que descobre a realidade hispano-americana”. Assim, no “lugar da interdição” (BHABHA, 2010), os cubanos redescobrem e constroem a realidade cubana híbrida.

Com relação à composição do narrador de *Cecilia Valdés*, ele, como onisciente, antecipa às vezes o que vai ocorrer, opina, julga, dialoga com o leitor etc., típico das narrativas realistas. Além disso, constatamos um objetivo maior na obra, ele é um ser dúbio, que, por um lado, repete o discurso colonial assimilativo, por outro lado, expõe as mazelas do branco nos mais diversos cenários, assim como contrasta as duas realidades: a do branco e a do negro, às vezes, enaltecendo, também, o negro.

33. Octavio Paz (1914-1998) foi um poeta e ensaísta mexicano ganhador do Prêmio Nobel de Literatura de 1990.

Referências

BAUER, Otto. A Nação. In: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). *Um mapa da questão nacional*. 1. ed. 1. reimp. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008. p. 45-83.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. 1. ed. 5. reimp. Trad. Myriam Ávila *et al.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

BLECUA, Alberto *et al.* *Lengua Castellana y Literatura*. Madrid: Santillana, 2000. t. 1.

BONNICI, Thomas. *Conceitos-chave da teoria pós-colonial*. Maringá, PR: Eduem, 2005.

BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Trad. Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

CARPENTIER, Alejo. *Visão da América*. Trad. Rubia Prates Goldoni; Sérgio Molina. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. Trad. Sandra G. T. Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

DU BOIS, William Edward B. *As almas de gente negra*. Trad. Heloísa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

FANON, Frantz. *Pele negra máscaras brancas*. Trad. Maria Adriana da S. Caldas. Rio de Janeiro: Fator, 1983.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. 1. ed. 1. reimp. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34, 2008.

GRUNLAN, Stephen A.; MAYERS, Marvin K. *Antropologia Cultural*. Flórida, EUA: Editorial Vida, 1997.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*.

Trad. Adelaine La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

LAMORE, Jean. Edición, prólogo y notas In: VILLAYERDE, Cirilo. *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*. 4. ed. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 2008.

MEDRANO, Luis Sáinz. Cirilo Villaverde. In: MADRIGAL, Luís I. (coord.) *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. 4. ed. Madrid: Cátedra, 2008. p. 145-153. t. 2.

OVIEDO, J. Miguel. *Historia de la Literatura Hispanoamericana*: 2. Del Romanticismo al Modernismo. 1. ed. 5. reimp. Madrid: Alianza, 2007.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *A origem da desigualdade entre os homens*. Trad. Ciro Mioranza. São Paulo: Escala, 1998.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subaltern falar?* Trad. Sandra Regina G. Almeida *et al.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

VILLAYERDE, Cirilo. *Cecilia Valdés*. 5. ed. México, D.F.: Editorial Porrúa, 2006.

_____. *Cecilia Valdés*. 13. ed. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2008.

PARTE II

TRADUÇÃO, TRADIÇÕES E ARREDORES

Cantos Xamânicos Guarani traduzidos na França

Émilie Geneviève Audigier

<i>Ya munham moracé Man- du Çarará</i>	<i>Vamos dançar, Mandu Çarará</i>	<i>Allons danser Mandou Çarará</i>
<i>Que petuna rupi Mandu Çarará</i>	<i>Por esta noite, Mandu Çarará.</i>	<i>Pour cette nuit encore Mandou Çarará</i>
<i>Cuchuma cha icó Mandu Çarará</i>	<i>Há muito tempo aqui estou Mandu Çarará</i>	<i>Toujours à te voir Mandou Çarará</i>
<i>Cha maan ten indé Man- du Çarará</i>	<i>Sempre te vendo Mandu Çarará.</i>	<i>Et quand même le verrais- -tu Mandou Çarará</i>
<i>Ayué toá re maan Mandu Çarará</i>	<i>Mesmo que tu viesses, Mandu Çarará.</i>	<i>Comment vas-tu Mandou Çarará</i>
<i>Mahy taá re reçe mandu Çarará</i>	<i>Como que tu estás, Mandu Çarará.</i>	<i>J'ai envoyé mon coeur te chercher Mandou Çarará</i>
<i>Che manu ce peá ne recare Mandu Çarará</i>	<i>Mandei meu coração te buscar, Mandu Çarará.</i>	<i>Et mon cœur ne t'a pas trouvé Mandou Çarará</i>
<i>Ce peá inti ne necema Mandu Çarará</i>	<i>Meu coração não te achou, Mandu Çarará.</i>	<i>Il fait mal dans ton coeur Mandou Çarará</i>
<i>Çace catu ne peé pe Man- du Çarará</i>	<i>Doe bem, no teu coração, Mandu Çarará.</i>	

O poema introdutório, recolhido pelo botânico brasileiro João Barbosa Rodrigues, suscita a relação aos pássaros *sabiá* e *mandu-sarará*. O mandu-sarará, literalmente, em tupi-guarani, “o português loiro de cabelos ondulados”, não traduzido em francês, indica uma vontade de expressar o estrangeiro e acentuar a musicalidade da palavra indígena. A correspondência entre o sabiá, simbolizando o Brasil, e o *mandu-sarará*, representando Portugal, pode revelar a questão da migração na

literatura, ou, mais ainda, de uma relação entre colonizador e colonizado. A repetição sistemática dos versos enfatiza ainda os cantos ao refrão entoado, e a reza cantada dos xamãs.

Mais amplamente, a literatura indígena nas Américas, de tradição oral (narrativas e cantos) de origem tupi e guarani é praticamente ignorada dos leitores brasileiros. É mais ignorada ainda do público de língua francesa. Porém, trabalhos recentes sobre literatura indígena valorizam esta arte verbal tão desconhecida. É o caso do livro *La poésie du Brésil*, organizado por Max de Carvalho (2012, p. 44), oferecendo três séculos de poesia brasileira em edição bilíngue português-francês. O livro abre-se em um longo capítulo de cantos de xamã indígenas, a meio-caminho entre poesia e etnologia, apresentado em três línguas: tupi português e francês.

O título deste capítulo, “*Les immémoriaux*” [Os imemoriais], evoca Victor Segalen e traz a literatura brasileira para a dimensão originária, mesmo se tratando de cantos contemporâneos. Contudo, apesar de seu estatuto de literatura primitiva, a arte verbal tupi-guarani se revela estrangeira à cultura letrada do Brasil, e mais ligada às capitais São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, ou a uma literatura do Nordeste, enraizada no Norte e no sertão do Centro-Oeste. Neste sentido, se torna duplamente estrangeiro para o leitor francês. O estatuto étnico, exótico, minoritário, ou seja, característico de uma literatura exógena, se torna de certa forma “migrante”, se consideramos o termo “migrante” no sentido de uma volta às origens esquecidas, e até negadas. Existem atualmente no Brasil 275 línguas indígenas (IBGE, 2010) com as quais repertoríamos muito pouco material escrito, traduzido e publicado em literatura, e “cada língua implica um mundo, uma construção de pensamentos, uma estética e uma produção de rituais”, como enfatiza o antropólogo Pedro de Niemeyer Cesarino (2011, p. 27). Nesta presente reflexão, pergunto: como as barreiras culturais e linguísticas são

ultrapassadas em tentativas de tradução destas formas literárias em língua francesa?

Dois movimentos contrários: de Anchieta à abertura para as Letras indígenas

Quando o jesuíta José de Anchieta chega ao Brasil, em 1553, no profundo interesse pela cultura indígena o conduz a estabelecer uma gramática em língua tupi, *Artes de gramática da língua mais usada na Costa do Brasil*, publicada em 1595, a primeira e uma das raras referências sobre o assunto (NAVARRO, 2005). Em seguida, ele escreveu suas peças de teatro, poemas em língua tupi, no intuito de evangelizar os indígenas a língua deles e através de uma cultura que respeitava e que o fascinava. De origem espanhola, Anchieta constrói uma obra representando um primeiro exemplo instigante de literatura migrante. Sua peça *Auto da Aldeia de Guaraparim*, escrita em tupi, onde lembra a obra do teatro de rua popular do português Gil Vicente (1465-1536), escrita em português e espanhol, da mesma forma que *Auto de São Guaraparim*, escrito em três línguas: tupi, português e espanhol. Esta peça teatral encena diabos planejando invadir a cidade protegida por São Sebastião e São Lourenço. Os principais personagens da religião cristã, Deus, a Virgem Maria e Cristo, representados aqui na cultura indígena por elementos concretos. Tupã, que designa Deus, significa literalmente “o trovão do céu” e a Virgem Maria é traduzida para o tupi guarani por *sy-porang-eté*, literalmente “a mãe verdadeira e bela”, em dois exemplos dos aspectos visuais ligados à cultura indígena.¹ A tradução parte de um fenômeno concreto emprestado ao

1. Outros exemplos da língua tupi são reveladores da questão da adaptação linguística nas Letras estrangeiras migrantes para uma cultura dada, no caso a cultura cristã para uma cultura indígena pagã. “Bispo” se torna *Pai-guaçu*, ou seja, “grande pajé” (isto é, um tipo de bruxo) [...], a Igreja é traduzida por *Tupãoka*, casa de Tupã. “Alma” é traduzido por *anga*, que significa tanto “som-

mundo natural para expressar um conceito abstrato copiado da religião católica.

Em um movimento inverso, a Europa, particularmente a França, através da antropologia, tem interesse ainda reservado pela “poesia” tupi e guarani traduzida para o francês, como mostra a antologia poética de Max de Carvalho² *La poésie du Brésil* com seu capítulo intitulado “Les immémoriaux”, “Os imemoriais” onde figuram mitos, cantos e poemas xamânicos indígenas, em três línguas guarani-espanhol-francês, organizado por Ruben Bareiro e Carlos Villagra Marsal (2000). A vontade de valorizar a cultura de minorias indígenas, traduzindo-a para o português no próprio Brasil já tem uma história. No século 16, as primeiras narrativas de viagem de André Thevet (*Cosmographie*

bra” que “espírito dos ancestrais”. Demônio é traduzido por *anhaga*, espírito errante e perigoso. Para a figura bíblica cristã do anjo, Anchieta forjou o vocábulo *kairabebê*, profeta volante [...] (BOSI, 2001, p. 65).

2. Max de Carvalho nasceu no Rio, em 196..., de mãe brasileira e pai polonês. Seus pais, artistas líricos, viajaram pelo mundo, e assim morou na Europa desde cedo. Nos anos 80, na França, criou a revista de poesia *La treizième, Les Illuminations orphiques*, em referência aos poetas simbolistas Nerval, Dino Campana, Rimbaud, Trakl, Fargue, Miłosz, junto com colegas e os poetas franceses Bernard Noël, Pierre Oster, Jean Bataille. Max de Carvalho é, antes de tudo, poeta. Publicou três livros de poesia: *Adresse de la multiplication des noms*, pela editora Obsidiane, em 1997, *Enquête sur les domaines mouvants*, pela editora Arfuyen, em 2007 e *Ode comme de fond d'une autre réalité*, pela editora L'Arrière-Pays, em 2007. Também publicou livros de artistas, traduziu poetas portugueses e brasileiros, em colaboração com Magali Montagné, o poeta Antônio Vieira: *Le salut en clair-obscur* (Editora Adsolem, 1999), a poeta Maria Angela Alvim *Poèmes d'Août* (Arfuyen, 2000), Herberto Helder (*Le poème continu*, Chandeigne, 2002), livro pelo qual recebeu o prêmio Calouste Gulbenkian, em 2004. Como organizador de antologia, ele colaborou em uma antologia sobre a poesia portuguesa *Anthologie de la poésie portugaise*, publicado pela Gallimard, na coleção Poésie, em 2003. Também publicou um conjunto de poemas de Irmã Catherine Marie de la Trinité, poesia religiosa, em *Carnets d'une contemplative*, pela editora Arfuyen, na coleção “Carnets Spirituels”, n. 73, onde publicou um prefácio em 2010. Anotamos que a tradição cristã envolve discretamente a poesia de Max de Carvalho, de ascendência franciscana, e com uma sensibilidade muito voltada à natureza. Assim nasce o projeto da antologia, desenvolvido ao longo de sete anos, com a editora Chandeigne, pequena editora independente de Paris.

universelle, 1575) atribuíam um espaço aos mitos tupinambás. Jean de Léry, Fernão Cardim, Claude d'Abbeville, Yves D'évreux, Hans Staden, todos eles cronistas, escreveram, através de narrativas de viagens, sobre a língua e a cultura dos Índios do Brasil.

Se os jesuítas se interessaram pela língua e pelo pensamento tupi, vários outros testemunhos sobre as tradições orais marcaram o século 19. A pesar do desprezo generalizado pelos índios, um movimento romântico iniciado por Couto de Magalhães coletando mitos e narrativas indígenas, foi traduzido para o francês em 1882 por Emile Allain, no livro *Contes Indiens*, porém numa perspectiva letrada, fantasiada e “romantizada” dos índios próximos à natureza. Em 1890, Ermanno Stradelli publica uma tradução em italiano das *Légendes de Jurupari*, a partir de uma versão em *nheengatu*, a língua geral, proposta por José Roberto Maximiano. Outros romances fundadores, como *Iracema*, de José de Alencar, encena uma índia se apaixonando por um português. Recuperado no âmbito da música, este movimento romântico, no intuito de reencontrar as fontes indígenas, será valorizado pelo compositor Villa-Lobos em suas danças e cantos indígenas, ou ainda por Henrique Waldemar que musicaliza poemas indígenas em português.

Nos anos 1920, o movimento modernista brasileiro representa uma nova abertura para os povos originais tupi-guarani: Mário de Andrade inventa seu personagem Macunaíma, caricatura do brasileiro preguiçoso, no seu romance *Macunaíma*, retomando as narrativas do etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg. Koch-Grünberg traduz uma série de narrativas, inspiradas pelas narrativas de um Kaxinawa coletadas por Capistrano de Abreu em *A língua dos caxinauás do rio Ibaçu* (1914).³

3. A cultura Guaraní contou com os estudos do etnólogo Kurt Unkel (renomado Nimuendajú) que repertoriou em 1914 um corpus de traduções dos Apapocuva. Kepib Cadifab, nos anos 1950, traduziu e documentou os *Mbya*, e, mais recentemente, Bartolomeu Meliá, Pierre e Hélène Clastres, Egon Schaden, Douglas Diegues, Guillermo Sequera e Josely Vianna Baptista. Nos anos

Ao longo do século XX, outros livros valorizam a literatura indígena no âmbito da literatura brasileira, como o romance-ensaio *Meu destino é ser onça*, a caminho entre mitografia e etnologia. Sua recepção no Brasil revela um grande interesse pela cultura tupinambá, pouco conhecida, reflexo de uma minoria oprimida e de um racismo latente. Outras compilações contemporâneas oferecem um lugar à literatura tupi guarani no Brasil: Rosângela de Tugny (2009) traduziu uma compilação de cantos dos *Maxakali* de Minas Gerais, Josely Vianna Baptista, Sérgio Medeiros e Brotherston traduziram *Popol Vuh* (grande poema narrativo dos índios Maia-Quiché da Guatemala), entre outros. Finalmente, o antropólogo Bruce Albert e Davi Kopenawa se interessam pelos cantos dos xamã ianomâmi recolhidos e analisados em *La chute du ciel: paroles d'un chaman yanomami*.⁴

Por estes motivos, e apesar de tudo, o estatuto da literatura escrita em língua tupi-guarani no Brasil é de literatura estrangeira, minoritária, produzida por cidadãos de segunda zona vivendo em comunidades situadas em florestas, aparentemente afastadas das realidades das grandes metrópoles brasileiras.

1960, Lévi-Strauss, Albisetti e Venturelli, Marx de Civrieux se interessaram pelos mitos e pelas suas performances orais em seus contextos sociais.

4. O que significa o xamanismo, e qual é sua etimologia? Xamã, *samam*, é uma palavra dos *tungues* (pastores de renas da Sibéria) que chegou até o Brasil através do russo e significa, literalmente, alguém excitado ou comovido. Xamanismo, conceito antropológico daí derivado, designa uma especialidade mágica universal. Podemos falar de xamanismo asiático, oceânico, norte ou sul-americano. E. R Dodds fala, inclusive, de xamanismo na Grécia, os iatro-mantes. Em seu entender, Orfeu é um xamã mítico ou protótipo de zamãs, e Empédocles foi o último grande zamã grego. Xamanismo é uma técnica do êxtase, a arte de dirigir os sonhos. Métraux escreve sobre o xamã (pay, pajé) tupinambá, Curt Nimuendajú sobre o xamanismo xipiaia, Charles Wagletz sobre o xamanismo tapirapé, Darcy Ribeiro sobre o kadiwéu, Rafael Basto sobre o kamaiurá, Regina Muller sobre o assurini; também o xamã-pajé amazônico é um *technician of the sacred*. Xamanismo, segundo Darcy Ribeiro define, é que cuida, na comunidade, da ligação entre os vivos e os mortos. Na sociedade Mbayá, os *Nidjienigi* são intermediários entre vivos e mortos, para a comunicação com os ancestrais.

As vozes francesas dos cantos e charmes indígenas

Uma pergunta central diz respeito à composição do livro *La poésie du Brésil*, que começa com poemas indígenas, as “fontes” da cultura brasileira, segundo o organizador e tradutor da antologia, que se termina inclusive com poema de Regina Celia Colonia, “Sunaimana”, possuindo grande afinidade com esta memória perdida.

Aliás, o título “Les immémoriaux”, emprestado do título de Victor Segalen, antropólogo dos índios maoris, inscreve o capítulo numa perspectiva antropológica. A posição dele é tratar da poesia dos ancestrais dos brasileiros, mesmo se a ideia pode ser contestada, pois os a maioria dos poetas procuraram muito mais nas fontes eruditas europeias, do que em poesia tupi e guarani, apesar de algumas exceções, como o projeto dos modernistas. O problema decorrente é como traduzir estes “cantos”, nascidos da oralidade, a uma ideia de “memória primitiva”, apenas escritos por antropólogos dos séculos passados?

Como realça o antropólogo Pierre Clastres, traduzir os poemas ameríndios é muito complexo, e as dificuldades, conforme comenta Álvaro Faleiros (2012, p. 63), são diversas:

[...] a ausência de um verdadeiro acervo poético ao alcance de nossa compreensão; a enorme distância entre nossa cultura e a cultura indígena, que produz um vácuo intertextual e contextual; uma dificuldade ontológica do Ocidente em lidar com o plano do sagrado ameríndio e o receio desses na banalização e desrespeito de seu universo espiritual; ignorância linguística propriamente dita; apagamento da *performe*, núcleo vital da forma, mesmo da poética, que se esvai na escrita; dificuldade de reprodução de ritmos, expressividades sonoras, associações metafóricas, pois se trata de poesia.

Em primeiro lugar, o que prima nestes poemas, que na ver-

dade são cantos, como o nome indica, é a musicalidade. Eles podem se ler como partituras, e, inclusive, foram colocadas em partituras. Eduardo Viveiros de Castro (1986, p. 231) destaca que os espíritos, conhecidos com o nome de *Maî* pelos índios, são seres de música: *marakã*. Eles não são só cantores, mas são cantados. Segundo ele, “um bom canto é aquele que arruma de nova forma temas e figuras de linguagem semifixos em um novo arranjo enunciativo, especialmente aquele que produz enunciados cosmologicamente relevantes, colocando mortos do grupo em situações determinadas. Um canto original é dito *mara mi ri-i*, ainda não atualizado, ou apenas *miripitã*, “bom (literalmente, desejado pelas gentes)” (VIVEIROS, 1986, p. 231).

Em sua tradução, Max de Carvalho propõe um glossário especial no final da antologia dos mitos ameríndios, suas origens e histórias, dos cantos xamânicos e sua musicalização. Estes esclarecimentos para os leitores franceses parecem necessários para compreender a especificidade desses poemas. (CARVALHO, 2012, p. 1433). O “Canto de Vicença” encena várias vozes narrativas dentro de uma performance, como é o caso de vários cantos inscritos num ensaio de Darcy Ribeiro (1950), *Kadiwéu, ensaios etnológicos sobre o saber, o azar e a beleza*. O poema é editado no capítulo “Religião: controle da má sorte”. O canto de Vicença, *nidjenigi* de Lalima, no Sul do Brasil, foi recolhido no fim dos anos 40 pelo antropólogo Darcy Ribeiro durante uma sequência de xamanismo em que foi autorizado a assistir. O repertório de Vicença se limita a sete cantos, nos quais ela introduz poucas variantes e que ela interpreta sempre na mesma ordem; o final varia segundo as circunstâncias rituais. Depois de invocar os “guias” ou entidades auxiliares (os “animais do fragmento reproduzido aqui”) sempre mais temidos, a sequência se termina na intervenção da irmã defunta da curandeira, fonte de seus poderes mágicos, que, com tom de ameaça e num crescendo dramático acusa ele de invocar seu espírito em presença de

“brasileiros”. A tradução foi feita por um Kadiwéu empregado por Vicença. Ele estava num estado emocional que não precisava mais pensar em dar mais esclarecimentos. Ribeiro observa que até seu intérprete “teve que superar seu transtorno interior para ditar e traduzir o canto”.

Deste canto, a etnomusicóloga Helza Cameu fez a notação musical em 1950, uma partitura que tive acesso nos arquivos da Fundação Darcy Ribeiro da Universidade de Brasília.⁵ A partir desta partitura, como pesquisadora e musicista, pude conhecer o som e a tonalidade deste canto, que interpretamos na Casa Guilherme de Almeida, Centro de estudo da Tradução Literária em São Paulo, num repertório intitulado “Cantos imemoriais indígenas”, executado em evento intitulado “Transusão”, no dia 12 de setembro de 2015. O recital propôs uma leitura dramatizada de cantos de vários povos indígenas, recolhidos no Brasil nos séculos XVI, XIX e XX, livremente inspirados do capítulo “Os imemoriais”, da antologia *La poésie du Brésil*, traduzida para o francês por Max de Carvalho. Evocando a mitologia da criação do mundo, a sedução no amor ou a convivência com a natureza, alguns cantos também incluem rituais xamânicos de guerra. O repertório compreendeu cantos tradicionais da Amazônia na linha de Marlui Miranda e composições de música erudita de inspiração indígena (Heitor Villa-Lobos e Henrique Waldemar).

Teatralidade, tradução, performance

Álvaro Faleiros (2012), no seu artigo “Emplumando a grande castanheira”, entende a tradução de poesia xamânica segundo o conceito de “movência”, inspirado na poesia trovadoresca da Idade Média, pois o texto não é fixo, mas apenas uma variante de alguma possibilidade de canto, que foi realizada na-

5. Reproduzida nos anexos.

quele dia. Se trata da mesma forma que, em música ou representação teatral, de uma performance única naquele dia, e não de um texto escrito e com uma forma fixa. Por isso, a tradução teria que mostrar esta dimensão, não apenas com comentários ou notas, como é o caso da presente edição, mas talvez com sua própria pontuação, suas *didascálias* e seus comentários.

O canto xamânico de Vicença executa várias vozes narrativas também na perspectiva de uma performance, como é o caso de todos os cantos de Darcy Ribeiro (1979), recolhidos no livro *Kadiwéu, ensaios etnológicos sobre o saber, o azar e a beleza*. O canto situado no capítulo “Religião: o controle do azar”, o que comprova a dimensão altamente metafísica e mágica dos cantos. No livro *Kadiweú, ensaios etnológicos sobre o saber, o azar e a beleza*, Darcy Ribeiro (1979, p. 50), relata:

Reproduzimos em seguida a sessão gravada pela velha Vicença, de Lalima. Ela repete vários temas, acrescentando vários elementos. Ela começa por invocar os animais (que ela chama de guias), menos perigosos e menos poderosos; assim ela invoca primeiro o cupim, o curiango, o caburé, o pombo, o caramujo. Em seguida, o tom já mais forte e o ritmo mais intenso dos maracás, ela começa a falar de borboletas e de um animal (*capada*) que o tradutor não conseguiu identificar. Enfim, segundo suas explicações, a irmã morta, que é a fonte de seus poderes mágicos, consente em ‘descer no seu penacho’, apesar da presença de brancos. O espírito da irmã a reprimenda e ameaça violentamente, invocando as circunstâncias. Segundo as falas de Vicença, em cada sequência de cura e festa, ela repete, sempre na mesma ordem, exceto o último que naturalmente varia segundo a finalidade da sequência.

Segundo a fala de Vicença, em cada sequência de cura e de festa, ela repete, sempre na mesma ordem, exceto no último que naturalmente varia segundo a finalidade da sequência.⁶

6. Estas versões dos cantos xamânicos merecem algumas reservas, sua transcrição foi realizada com a ajuda do chamado “capitaine”.

Canto de Vicença

Não abra muito os olhos
(assobios)
Cuidado!
Brasileiro!
(assobios)
(frases ininteligíveis)
Coitado ! Coitado !
Você tem muito amor
Já pode salvar
sua gente.
Mas ainda não tem
um bicho.
Filha de padre
Não procure me enganar.
Eu sou
uma mulher louca,
eu estou louca neste dia.
Nosso campo já está
virado
Coitado
já está pendurada.
No meio das coxas
já tem buraco;
barriga
só aparece
minha barriga.
Padre,
já tem só buraco aqui
no lugar dos olhos.
Cuidado !

Minha casa já está podre
Já está fechada.
A sua gente mesmo
Filha de padre.
Cuidado !
Brasileiro !
(assobios – grunhinhos)
(palavras ininteligíveis)
Coitado! Coitado!
Coitado!
Uma filha de padre
olha para lá
onde tem muita cobra.
Filha de padre
olha para lá
onde tem bastante cobra.

ole ken-nâ

adoweta!
atxaweha-tâgi

eno-o-o-o
nagodo! nagodo!
newi-ko-deni
nih uâi-eloko
ano-na nigllo
ano-nihla ikota

niwila txododji
notoetê llon-na
dji-nahado tanuta
ê-lon muta
ietoletxê iwâlo
edine tolewêdi onokodo
dinâ-uilile honi-pdahâ

nagodo
djâ-na-iota
iehê-uâgi
dja-da-uime
iê-li
dja-lito diwa-to
iê-elí
notoetê
diâ-nagotxediki
iole-keneha
adoetotâ !

ihela lela-dihi-dja
luda-mihi djadl
ano-ona nigllo
notoetê liun-na
adowetâ !
atxaweha-tagí! [...]

nagodo! Nagodo!
Nagodo!
Ani notoetê liûn-na
Dji-gotxi-kê oglllo
Laa-keti
notoetê lion-na
dji-gotxi-kê-ogl
lâa-ketédi

Chant de Vicença

N'ouvre pas grand les yeux.
(sifflements)
Attention !
Des Brésiliens.
(sifflements)
(phrases incompréhensibles)
Le malheureux ! Le malheu-
reux !
Tu as beaucoup d'amour,
tu peux sauver les tiens déjà.
Mais il te manque
un animal.

Fille de chaman,
ne cherche pas à me tromper
Je suis une femme folle,
Je suis folle aujourd'hui.
Notre champ est en train de
tourner.
Malheureux,
Elle est pendue déjà.
Au milieu des cuisses
Trouées
On ne voit que le ventre
On voit
Seulement mon ventre.
Chamane,
Il n'y a plus que des trous à la
place des yeux.
Attention !

Ma maison est pourrie déjà,
déjà fermée.
Et même ses gens,
fille de chaman.
Attention !
Des Brésiliens !
(sifflements) gémissements
(mots incompréhensibles)
Le malheureux! Malheureux!
Malheureux!
Une fille de chaman
regarde du côté
où il y a beaucoup de
serpentes
Une fille de chaman
regarde du côté
où il y a pas mal de serpents.

Filha de padre
Onde tem bastante boneca
Estão fazendo bonecas com
o cabelo.
As moçadas,
Todas elas já estão
Ajoelhando,
as moçadas.

Olhem para lá:
as moçadas
já estão ajoelhando
as bonecas todas
já estão ajoelhando,
estão fazendo bonecas com
o cabelo
Cuidado! Cuidado!
Brasileiros!
Cuidado! Cuidado!
Brasileiros!
(gemidos – assobios)
Venha cá! Venha cá!
Esta não é nossa casa
Esta não é nossa casa
Esta não é nossa casa
(assobios – gemidos)
Cuidado! Cuidado!
Brasileiros
Cuidado! Cuidado!
Brasileiros
Ele não vai acreditar!
Ele não vai acreditar!
(gemidos – assobios)
Coitado! Coitado!
Coitado!
Não tem
Mais jeito (salvação)
Filha de padre
Coitado!
Filha de padre
Quando eu vi,
Quando saía
O sol.
Eu estou fazendo dormir
Meu filho.
Não vou fazer dormir,
Porque sou eu mesmo que
Vou salvar
Meu filho.
(ininteligível)
(gemidos)
Já fica bonito.
(fecha a porta)
(gemidos)

(CARVALHO, 2012, p. 48)

nototê lion-ma
dohôwa mala txédi
ana-on-nanadi
awl-kidki-pi
iâ-ma-kedan
lo-koti
awi-kidji-pi

enoâ-a
dji-gôtxi-ka-ogi
awi-kidji-pi
ia-ma-kédi lo-koti
do-goa mala-txédi
iâ-mâ-kédi lo-koti

ana-on-nanâdi
adouwetâ! doweta!
atxao-hatal
anagi! Anagi!
aho niko hagi
aho niko hagi

Adowetâ! Adowetâ!
atxao-hatal
adoweta! Adoweta!
atxão-hatal
adê-hodam-na
adê-hodam-na
nagodo! Nagodo! Nagodo!
dohg nia ikutâ
nima=uen nihik
notoetê-lion-na
nagodo!
notoetê lion-na
eka-djo leawé
ikana topa-bigl
honokodjê
nohâ-djo uâi-elogote
io-taxâko
datokâdjoa elogote
nap-hé é-lon mahâ
djin-nihi uai elogote
io-txâko

Fille de chaman,
où il y a beaucoup de
poupées,
ils sont en train de faire des
poupées avec les cheveux.
Les jeunes gens,
tous s'agenouillent déjà,
les jeunes gens.

Regardez par là-bas:
les jeunes gens
sont en train de s'agenouiller,
toutes les poupées sont en
train
de s'agenouiller déjà,
Ils sont en train de faire des
poupées avec les cheveux.
Attention ! Attention !
Des Brésiliens!
(gémissements – sifflements)
Viens ici! Viens ici!
Celle-ci n'est pas notre maison
celle-ci n'est pas notre maison
celle-ci n'est pas notre Maison
(sifflements-gémissements)
Attentions ! Attention!
Des Brésiliens!
Attention! Attention!
Des Brésiliens !
Ils ne le croira pas!
Il ne le croira pas!
(gémissements – sifflements)
Le malheureux! Malheureux
!Malheureux!
Il n'y a a plus d'espoir (pour
sauver)
Fille de chaman,
le malheureux!
Fille de chaman,
quand j'ai vu,
quand le soleil
sortait.
Je suis en train de faire
dormir
mon fils.
Je ne le ferai pas dormirm
car c'est moi-même qui
sauverai
mon fils.
(incompréhensible)
(gémissements)
Tout retourne à la beauté
déjà.
(ferme la porte)
(gémissements)
(CARVALHO, 2012, p. 42-56)

Uma das nossas principais preocupações é considerar este canto como poema, até com sua dimensão poética inegável, um canto de cura pertence a festas religiosas, de maneira paralela a cerimônias ou festas de candomblé. O poema imita os sons dos animais, os cantos vibram e a extrema dramatização provoca uma grande emoção, que o xamã chama de “chegada do seu animal”. Quando atinge seu clímax, que todos reconhecem pela força de seu canto e pelas temáticas particulares, não importa qual é a pessoa que pode fazer perguntas e para quem ela vai responder. Se curar as pessoas, o *latenigi* fala de todos os presentes, comunica aos doentes, prognosticando seu caso, dando aos estrangeiros notícias de sua família e anuncia eventos. Como indica Viveiros de Castro: “Quase nunca um xamã muda de timbre ou de tom para indicar que mudou o sujeito da enunciação das frases cantadas; parte dessa informação depende do contexto interno, parte do contexto externo, e parte de um procedimento metalinguístico: o embutimento citacional pela aposição de fórmulas do tipo ‘assim disse x’”.

Outra perspectiva vem enriquecer o projeto de tradução de Max de Carvalho, a partir de uma metáfora reveladora: a tradução é vista como uma páscoa. A páscoa, do latim popular [pascua], alteração (por influência de *pascua* “comida”, e do verbo *pascere* “pastar”), do latim eclesiástico *Pascha*, do grego *páskha*, do hebraico *Pessa’h*, significa a passagem, “passar além”. A tradução se torna passagem religiosa. Por tratar-se de poesia, e de canto xamânico, precisa, em ambos os casos, de uma transformação, segundo ele, uma nova maneira de existir em outra língua. Essa “ruptura de equilíbrio” criada pela diferença das línguas se repercute no “som, sentido, ritmo, imagem e cor” e fica cristalizado em um novo poema. A “misteriosa reversibilidade” destes princípios, de uma “ordem possível” por um “jogo de equivalências onde as compensações sintéticas têm um papel

decisivo”. Este fenômeno equivale então a uma páscoa, uma posição tradutória simbólica não aproximada a um trabalho literal, mas um procedimento do âmbito da transformação.

A migração de uma literatura originária

Apesar de poder ser enxergada como literatura original, a literatura ameríndia do Brasil é praticamente desconhecida, e as histórias ou cantos constituem a base da cultura indígena, porém sem fazer parte da cultura conhecida de todos os brasileiros hoje. Uma vontade política recente propôs implantar nas escolas e universidades aprendizado da história e do patrimônio cultural da África e dos Indígenas do Brasil, povos constitutivos das raízes brasileiras, com outras comunidades de imigração portuguesa, alemã, holandesa, francesa, italiana, japonesa, em diversas épocas.

No campo da literatura de juventude, os contos e mitos tupi e guaranis são presentes no meio editorial, com escritores como Daniel Mundurucu, entre outros. Segundo ele, existe um movimento literário indígena crescente no Brasil nos últimos 15 anos, também devido a uma lei votada em 2008 prescrevendo a divulgação de conteúdos ligados à cultura indígena em escolas brasileiras públicas e privadas, ao longo da escolaridade do ensino médio.

Tudo foi construído nestes últimos quinze anos e houve sim, muitas vitórias e conquistas nesse período, haja vista a demanda que existe hoje pela literatura indígena e autores indígenas. [...] Isso fez com que houvesse um interesse maior por parte das editoras na produção, e é claro, isso demandou da parte do governo a aquisição de livros sobre esta temática para enviar às escolas. O crescimento foi tão grande que os próprios indígenas que escrevem não conseguem dar conta, tamanho a demanda que está hoje nos solicitando (GRANDRA, 2013).

Esta tendência literária atual, trazendo uma luz de esperança frente aos atos racistas e bárbaros com as comunidades desprezadas, pode surgir como resposta ao movimento de Anchieta, que no contexto da colonização, veio escrever como estrangeiro na língua dos indígenas. A tradução de escritores indígenas na Europa, de transcrição de seus universos, seus imaginários, principalmente em língua francesa, tampouco seria quimera.

Referências

ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. *La chute du ciel: paroles d'un chaman yanomani*. Paris: Plon, 2010.

ANCHIETA José de. *Artes de gramática da língua mais usada na Costa do Brasil*. São Paulo: Loyola, 1990.

BAREIRO SAGUIER, Rubén. *Anthologie poétique*. Paris: Editions de la Porte, 1998.

BOSI, Alfredo. Anchieta ou as flechas opostas do sagrado. In BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 4. ed. Companhia das letras: São Paulo, 2001.

CABRERA, Luiz Uretaga. *L'univers enchanté des indiens Shipibos: une version littéraire des mythes et légendes de la tradition orale shipibo-conibo*. Paris: Gallimard, 1995.

CAIXETA DE QUEIROZ (org.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CAMEU DE CORDOVILLE, Helza. *Introdução ao estudo da música indígena brasileira*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1977.

CARVALHO, Max de. *La poésie du Brésil*. Paris: Chandeigne, 2012.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. *Quando a terra deixou de falar*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2013.

_____. *Oniska, poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. Conflitos ontológicos e especulações xamanísticas em La chute du ciel, de Davi Kopenawa e Bruce Albert. *Sala Preta*. São Paulo, 14, 2007, 205-212.

CLASTRES, Pierre. *Le grand parler: mythes et chants des indiens Guarani*. Paris: Seuil, 1974.

COUTO DE MAGALHÃES. *O selvagem*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1876.

DAN'S, André Marcel. *Le dit des vrais hommes: mythes, contes, légendes et traditions des indiens Cashinahua*. Pairs/Union: Générale d'éditions, 1978.

DÉLÉAGE, Pierre. *Le chant de l'anaconda: l'apprentissage du chamanisme chez les Sharanahua (Amazonie occidentale)*. Nanterre: Société ethnologie, 2009.

FALEIROS, Álvaro. Emplumando a grande castanheira. *Estudos Avançados*. São Paulo, 26 (76), 2012, 57-74.

_____. *Traduções canibais*. Florianópolis: Editora Cultura e Barbaria, 2019.

GONDRA, Alana. *Escritor munducuru diz que literatura indígena está crescendo no Brasil*. 2013. Disponível em: <https://memoria.ebc.com.br/cultura/2013/09/escritor-mundurucu-diz-que-literatura-indigena-esta-crescendo-no-brasil>>. Acesso em: 30 mar. 2021.

IBGE. *Indígenas*. 2012. Disponível em: <<https://indigenas.ibge.gov.br/estudos-especiais-3/o-brasil-indigena/lingua-falada>>. Acesso em: 10 dez. 2020.

LÉRY, Jean de. *Histoire d'un Voyage fait en la terre du Brésil*. Montpellier: Max Chaleil, 1992.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Mythologiques*: IV “L’homme nu”. Paris: Plon, 1971.

MARTINS, Helena Franco. Tradução e perspectivismo. São Paulo: Humanitas, 2012.

MATOS, Cláudia Neiva. A tradução de cantos indígenas. In: PEREIRA DE TUGNY;

MINDLIN, Betty. *Narradores indígenas*: o primeiro homem e outros mitos dos índios brasileiros. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

MUSSA, Alberto. *Meu destino é ser onça*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

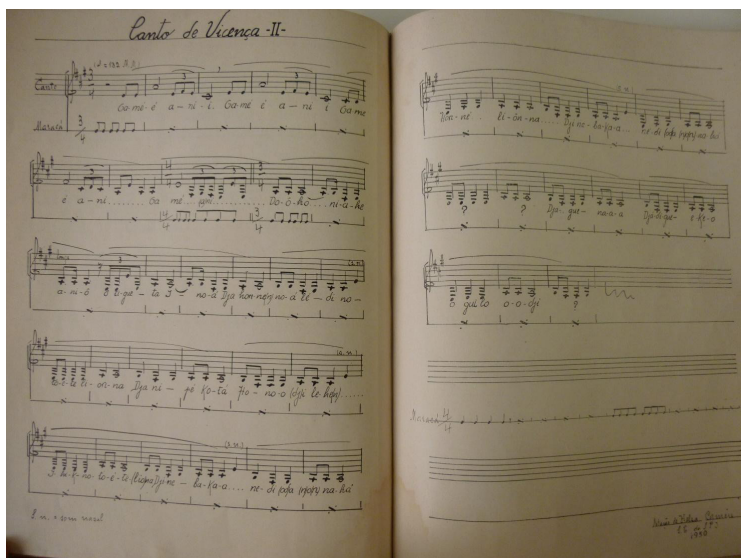
NAVARRO, Eduardo de Almeida. *O Teatro de Anchieta* (na *Aldeia Guraparim e Auto de São Lourenço*). São Paulo: Martins Fontes, 1999.

RIBEIRO Darcy. *Religião e mitologia kadiwéu*. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura; Conselho Nacional de Proteção aos Índios, 1950.

SAGUIER, Ruben Bareiro; MARSAL, Carlos Villagra. *La poésie guarani*. Genève: Patino, 2000.

VIVEIROS, Eduardo de Castro. *Araweté*: os deuses canibais. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ANPOCS, 1986.

PARTITURAS DE “CANTO DE VICENÇA”. In: CAMEU DE CORDOVILLE, Helza. *Introdução ao estudo da música indígena brasileira*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1977.



Notas sobre tradição e lírica contemporânea a partir de casos de reescritas do *topos* da perenidade da poesia por parte de poetas de língua portuguesa do século XXI

Rafael Campos Quevedo

A atualização do *topos* da perenidade da poesia em poemas contemporâneos não é, em si mesmo, um dado surpreendente, a julgar por diversos fatores, entre os quais, a presença de um diálogo contínuo com a tradição clássica por parte de obras mais recentes e a considerável projeção de temas horacianos na lírica de língua portuguesa em períodos literários diversos.

O que pode se revelar singular e relevante, por seu turno, é um tipo de visada crítica sobre essa produção contemporânea que se valha, como *modus operandi*, do cotejo entre o atual e o passado tendo como propósito deslindar, nas diversas maneiras pelas quais a lírica atual lida com antigas tópicas poéticas (como o tema da perenidade da poesia, no caso deste trabalho), certas marcas reveladoras de um modo de ser contemporâneo. Nesse caso, portanto, dois elementos constitutivos do lugar-comum em questão revelam-se importantes pontos de acesso ao problema, são eles: a própria concepção de palavra poética que perpassa as manifestações mais recentes do emprego do tópi-

co do *exegi monumentum*, bem como a noção de autoria que subjaz a esses poemas tendo em vista que esse *topos* celebra, também, a imortalização do sujeito poético. Princípio por este último aspecto.

Contornando a discussão (ACHCAR, 1994, p. 161) sobre ser grega ou latina a origem do *topos* da perenidade, vale considerar que, em sua forma esquemática, ele pressupõe uma concepção do poeta como alguém a quem se atribui a autoria e a autoridade sobre o poema, o que o coloca a certa distância da concepção arcaica do aedo como portador de uma voz coletiva e sem individualidade definida. Desse modo, faz-se necessário estabelecer a seguinte distinção, de interesse para o curso destas considerações: o tratamento poético dado à experiência diante da passagem do tempo ou, mais especificamente, o desejo humano de vencer a morte por meio da perenização de seus feitos (poéticos ou não) precede a forma “esquemática” do *topos*, essa sim, só definitivamente forjada na célebre ode horaciana à Melpômene adiante transcrita. Nesse sentido, o pensamento formador do que viria a ser um lugar-comum, tantas vezes cultivado pela tradição, já se fazia presente na poesia épica grega, mas o modelo horaciano que se tornou matriz das imitações posteriores, que inclui, portanto, a referência explícita à perenização do próprio autor do poema, é aquilo que de fato se convencionou como o *topos* do *exegi monumentum*. Eis a ode 3.30, matriz do tópico, na tradução de Elpino Duriense:

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.
Nem tudo de mim morrerá, de mim grande parte
escapará a Libitina: jovem para sempre crescerei

no louvor dos vindouros, enquanto o pontífice

com a tácita virgem subir ao Capitólio.

Dir-se-á de mim, onde o violento Áufido brama,
onde Dauno pobre em água sobre rústicos povos reinou,
que de origem humilde me tornei poderoso,

o primeiro a trazer o canto eólico aos metros itálicos.

Assume o orgulho que o mérito conquistou

e benévola cinge meus cabelos,

Melpómene, com o délfico louro (HORÁCIO, 2018, p. 255).

Segundo Francisco Achcar (1994, p. 162): “Homero pere-niza o herói, Píndaro promete imortalidade a quem lhe enco-mendou o poema, Horácio reserva a eternidade para si mes-mo”. A partir disso é possível assinalar aquela que parece ser a diferença fundamental entre o papel imortalizador da palavra poética antes e depois do “despontar da individualidade” na po-esia que, segundo Bruno Snell (2009, p. 57), é consequência do advento da lírica na Grécia, uma vez que inexistia, no gênero épico que historicamente a precedeu, essa “tendência do poeta para falar de si”. Logo, embora se fizesse presente nas epopeias o tema do poder imortalizador dos grandes feitos por parte do canto poético ausenta-se, daquelas narrativas, a autoaclamação orgulhosa que se nota na ode horaciana cujo louvor, embora in-cidindo diretamente sobre a obra poética em si mesma (o “mo-numento”), não deixa de iluminar, com fortes holofotes, aquele que a produziu: “sempre crescerei no louvor dos vindouros [...]/ benévola cinge meus cabelos, Melpómene, com o délfico louro.” Sobre o tema do canto imortalizador presente na épica, bastam as seguintes considerações de Bruno Snell (2009, p. 154):

É herança indoeuropeia das mais antigas que o bem supremo para o guerreiro seja a fama imorredoura, o κλέος ἀφθιτον, e que

cumpra ao poeta conservar desperta a lembrança da grande empresa ou do herói. A ‘vasta fama’, a ‘maior do céu’, como também diz Homero (εὐρύ, μέγιστον υπουράνιον), ou a fama ‘inextinguível’ (ἀσβεστον) eleva o homem acima de si mesmo e vence o espaço e o tempo. Porém, essa fama, celebrada até em tempos mais antigos pelo canto épico dos banquetes viris, não glorifica apenas o indivíduo, mas toda a sua estirpe: daí a importância de conhecermos a cadeia das gerações que liga o avô ao neto.

Essa mesma diferenciação foi considerada por Curtius (2013, p. 597) na abertura do tópico “a poesia como meio de imortalizar” do livro *Literatura europeia e Idade Média latina*:

Já os antigos heróis de Homero sabiam que a poesia dá glória eterna aos que celebra (Ilíada, VI, 359). A poesia imortaliza. Os poetas gostam de insistir no fato; assim Teógnis (237 e ss.) lembra-o a seu Cirno, Teócrito (XVI) a seu Hierão, Propércio à sua Cintia (III, 2, 17) e, sem destinatário certo, Horácio (carm., IV, 8, 28). Ovídio também utiliza o argumento (Am., I, 10, 62). Não devemos confundir-lo com a asseveração de que o poeta conquistará glória imortal para si com seu canto, como escreve Horácio: *Exegi monumentum aere perennius*.

Considerado o aspecto referente à “glória imortal para si” como traço estrutural do *topos*, entro no segundo dos aspectos anteriormente arrolados: aquele que se refere ao valor da obra poética em si mesma.

O próprio termo “monumento” admite ser lido como uma construção erigida para fins de preservação da memória de algo ou alguém (no caso em questão, o próprio poeta), como também sugere a ideia de alguma coisa que se impõe a partir de si mesma. O ponto de cruzamento entre essas duas perspectivas pode ser apreendido a partir das seguintes considerações de Jesper Svenbro comentadas por Achcar (1994, p. 159):

Um helenista de orientação marcadamente marxista, Jesper Svenbro, afirma que a função social do poeta, quando do surgimento da lírica coral, se tornara *especializada* e, portanto, a partir desse momento é que se poderia falar propriamente de poeta e poesia, pois a tarefa do lírico coral era muito diversa da do aedo homérico. Este tinha uma função essencialmente religiosa, voltada para o todo de uma comunidade homogênea e desconhecadora da alteridade no interior de seu espaço de interesses convergentes ou idênticos, um espaço em que não havia a distinção entre o privado e o público. Nesse mundo, o aedo homérico era o preservador de tudo. Já o lírico coral – ainda segundo essa análise – pertence à *pólis*, ao espaço político heterogêneo em que a diversidade e a concorrência de interesses constituiriam o âmbito público e o *mercado*. Aqui, poetas como Píndaro assimilariam seu mister ao de artesãos: de fato, eles comparam seus cantos a *esculturas, monumentos, mármore, a obras tecidas, tramadas, costuradas*, e trabalham sob encomenda como outros profissionais (desde Dracon protegidos por uma legislação que regulava o conflito de interesses na nova organização da *pólis*). O profissional cujo *produto* era a poesia teria sido de tal forma distinto do aedo homérico da comunidade arcaica, que seria um abuso ‘etnocêntrico’ tratá-los a ambos como produtores de um mesmo tipo de produto, chamado ‘literatura’.

Se essa associação entre a referida “especialização” do ofício do poeta com o metaforismo em torno do poema como produto (escultura, monumento etc.) estiver correta, pode-se dela inferir a ideia do valor da obra em si mesma sem, contudo, denegar o vínculo do produtor com o produto final. Refiro-me ao fato de que o êxito estético estaria, sob essa perspectiva, muito intimamente ligado à perícia por parte de seu artífice, encarregado de conferir ao poema a lapidação necessária, de modo a torná-lo merecedor de subsistir por si próprio. Isso explicaria os versos da ode 3.30 “Nem tudo de mim morrerá, de mim grande parte escapará a Libitina” nos quais a ideia em jogo parece ser a

de que a parte do “produtor” transferida ao produto é a sua maestria, fruto do seu labor, tema caro à *Epístola aos Pisões*, do próprio Horácio, ou, ainda, na formulação de Propércio em cuja Ode não se fala propriamente em técnica, mas em “talento”:

Afortunada essa, se foi celebrada por minha pequena obra!
Minhas poesias serão tantos monumentos à tua beleza.
Pois nem os custos das Pirâmides, elevados até os astros,
Nem a morada de Júpiter Eliano feita à imagem do céu,
Nem a riqueza opulenta do túmulo de Mausolo
Escapam da condição final da morte;
Ou o fogo ou a água destroem sua beleza.
Ou a massa vencida ruirá ao peso dos golpes dos anos.
Mas um nome adquirido pelo talento desafiará o tempo:
A glória, para o gênio, permanece imortal (RANGLL, 1991, p. 163, grifo meu)

Tudo se passa, portanto, como se houvesse uma interdependência intrínseca entre a vitória do monumento sobre o tempo, advinda de seu valor artístico, e a imortalização do escritor, reforçada pela *sphragis* (σφραγίς) presente em “Dir-se-á de mim,[...] que de origem humilde me tornei poderoso,/ o primeiro a trazer o canto eólico aos metros itálicos”.

Na absorção neoclássica do *topos* por parte do árcade Tomás Antonio Gonzaga (1997), por exemplo, a relação é indiscernível, como é possível notar na argumentação presente em uma das líras de *Marília de Dirceu* que abordam o lugar-comum horaciano: a lira XXI. Nela, as nove estrofes em versos de 4 sílabas que a compõem tratam de uma questão interessante. Dirceu se dirige a Marília e expõe, em termos horacianos, o valor da poesia no que diz respeito à imortalização da beleza feminina, já que “O voraz tempo/Ligeiro corre:/Com ele morre/A perfeição”. O curioso é que, na altura da quinta estrofe, Dirceu lamenta aquele que pode ser um “problema” da criação poética

por parte de um autor imbuído da cegueira amorosa, qual seja, a de que, ao retratar a sua amada, não veja seus defeitos e acabe por aumentar a sua beleza! E, num interessante rasgo de autorreflexão, põe em questão a veracidade dos retratos poéticos femininos de outros poetas:

Nenhum dos Vates,
Em teu conceito,
Nutriu no peito
Néscia paixão?
Todas aquelas,
Que vês cantadas,
Foram dotadas
De perfeição?
Foram queridas;
Porém formosas
Talvez que não (GONZAGA, 1997, p. 84).

Se nenhum momento da retórica empreendida pelo eu lírico ao longo de toda a primeira parte de *Marília de Dirceu* pode ser desassociado da tópica do cortejo amoroso (incluindo o próprio *topos* da perenidade), a “solução” por ele forjada na estrofe seguinte encarece, a um só tempo, o poder imortalizador da poesia e a “verdade” da beleza de Marília, e isso é feito evocando a figura de seu mestre Claudio Manoel da Costa, o Glauceste:

Porém que importa
Não valha nada
Seres cantada
Do teu Dirceu?
Tu tens, Marília,
Cantor celeste;
O meu Glauceste
A voz ergueu;

Irá teu nome
Aos fins da terra,
E ao mesmo Céu (GONZAGA, 1997, p. 84).

Eis o ponto: Glauceste é invocado por também ter cantado a beleza de Marília sem, contudo, estar apaixonado por ela. Nesse sentido, a certeza quanto à imortalização da beleza da jovem não está no canto sincero do apaixonado, mas na qualidade do vate que a louva.

É a partir do século XX que as revisitas ao lugar-comum começam a apresentar sinais claros de *recusatio* crítica aos postulados que compõem o *topos* da perenidade da poesia, a saber, o otimismo quanto à própria capacidade da poesia em vencer o tempo e a aposta na glória póstuma do poeta. Francisco Achcar (1994, p. 173) diz, em sua já citada obra, que, no século XX, “o questionamento radical de todos os valores, inclusive os da linguagem e da tradição literária, faz que o lugar-comum da perenidade da poesia seja bem pouco frequentado”. Mais de vinte anos depois da publicação do livro citado, tal observação merece ser recolocada pois, ao *corpus* moderno/modernista por ele analisado (que incluem poetas como Ricardo Reis, Maiakóvski, Antonio Machado, Jorge Luís Borges, Drummond e Augusto de Campos), é possível acrescentar releituras bastante incisivas do *topos* horaciano em vários autores finisseculares, bem como em outros pertencentes às duas últimas décadas, entre os quais Geraldo Carneiro, Nauro Machado, Dora Ferreira da Silva, Marco Catalão, Pedro Tamen, Antonio Cicero, Armando Freitas Filho, Paulo Henriques Britto, Nelson Ascher, Douglas Salomão e Alexei Bueno.

Princípio por três poemas da lista de Achcar que apresentam elaborações mais representativas da *recusatio* do *topos* horaciano ilustrativa, portanto, do signo da época do “questionamento radical de todos os valores”: a Ode “Seguro assento

na coluna firme”, de Ricardo Reis, o poema “A nada imploram tuas mãos já coisas” do mesmo heterônimo pessoano e o soneto “Tua memória, pasto de poesia” de Carlos Drummond de Andrade.

O primeiro dos poemas de Ricardo Reis recupera os elementos estruturadores do *topos* horaciano, a saber: a afirmação do eu no poema (“versos em que fico”), a vitória do poema sobre a inexorabilidade do tempo (“Nem temo o influxo inúmero futuro/Dos tempos e do olvido”) e seu caráter duradouro evocado pela imagem de algo concreto, no caso, uma placa:

Seguro assento na coluna firme
Dos versos em que fico,
Nem temo o influxo inúmero futuro
Dos tempos e do olvido;
Que a mente, quando, fixa, em si contempla
Os reflexos do mundo,
Deles se plasma torna, e à arte o mundo
Cria, que não a mente.
Assim na placa o externo instante grava
Seu ser, durando nela (PESSOA, 2007, p. 13).

O que chama a atenção, contudo, é a ausência da auto-valoração do sujeito em razão de sua virtude poética. Àquela ideia, contida na versão tradicional do *topos*, de que é em razão da habilidade artística do poeta (identificado com o sujeito poético do metapoema) que a obra sobreviverá à passagem do tempo, tem-se, aqui, a afirmação de que é o “mundo” e não a “mente” que a cria. Ao se referir ao ato de plasmar mundo e mente, esta cede a posição de agente da criação ao primeiro, pois é dele que advém o instante que grava seu ser na placa. A *sphragis* é notadamente enfraquecida, fenômeno que ocorre de forma ainda mais incisiva no outro poema de Reis, citado por Achcar, no qual se nota o passo decisivo rumo ao completo esvaziamento

do orgulho do sujeito poético quanto à sua obra:

A nada imploram tuas mãos já coisas,
Nem convencem teus lábios já parados,
No abao subterrâneo
Da húmida imposta terra.
Só talvez o sorriso com que amavas
Te embalsama remota, e nas memórias
Te ergue qual eras, hoje
Cortiço apodrecido.
E o nome inútil que teu corpo morto
Usou, vivo, na terra, como uma alma,
Não lembra. A ode grava,
Anónimo, um sorriso (PESSOA, 2007, p. 30).

Por se tratar de um caso no qual se evoca a memória de uma segunda pessoa já morta, a aproximação com a variação camonianiana do soneto “cara minha inimiga”¹ parece inevitável. No ponto que ora interessa verificar, a saber, o enfraquecimento da jubilosa aclamação de si mesmo por parte do eu lírico, tal paralelo se faz ainda mais fecundo. A “formosura” da amada camonianiana parece equivaler ao “sorriso” da pessoa lembrada pelo poema de Ricardo Reis. Em ambos os casos, ainda, essa segunda pessoa, morta, revive na memória do eu lírico, de maneira que o verso “Sempre viva em minha alma te acharão”, de Camões, equivaleria ao “[...], e nas memórias/Te ergue qual eras”, de Reis. Certo contraste aparece, no entanto, nos versos finais, quando a referência à poesia entra em cena e onde se nota di-

1. Cara minha inimiga, em cuja mão/Pôs meus contentamentos a ventura,/ Faltou-te a ti na terra sepultura,/Por que me falte a mim consolação.//Eternamente as águas lograrão/A tua peregrina formosura:/Mas enquanto me a mim a vida dura,/Sempre viva em minha alma te acharão.//E, se meus rudos versos podem tanto,/Que possam prometer-te longa história/Daquele amor tão puro e verdadeiro, //Celebrada serás sempre em meu canto:/Porque, enquanto no mundo houver memória,/Será a minha escritura o teu letrado (CAMÕES, 2003, p. 273).

ferências quanto ao tom das colocações. Os trechos em paralelo são: “Será a minha escritura o teu letreiro”, em que se mantém o tom otimista e firme quanto à vitória do poema (“escritura”) sobre o tempo e “A ode grava,/Anónimo, um sorriso” no qual o termo “ode”, metonímia para poesia, ocupa o lugar da função sintática do sujeito no enunciado, afastando o papel ativo do poeta no processo ou mesmo evitando qualquer marca textual que o afirme, tal como o “minha” (“minha escritura”) do poema camoniano. Achcar (1994, p. 171) também atentou para essa questão em seu comentário sobre os versos pessoanos:

A ‘novidade horaciana’ que Sá-Carneiro via em Ricardo Reis é aqui sobretudo representada pelo adjetivo anónimo, detalhe em que o analítico Pessoa está de corpo inteiro: a ode, com todo o seu poder de conferir perenidade, não só transcende o individual, mas é incapaz de incluí-lo. A afirmação de perenidade, portanto, não deixa de ser algo disfórica: o que resta é ‘de ninguém’, como o sono voluptuoso da célebre rosa mortuária do epitáfio de Rilke.

Mas a “negação extrema do *kleos áphthiton*” (ACHCAR, 1994, p. 174) estaria no seguinte soneto de Drummond, pertencente ao livro *Claro enigma* intitulado “Remissão”:

Tua memória, pasto de poesia,
tua poesia, pasto dos vulgares,
vão se engastando numa coisa fria
a que tu chamas: vida, e seus pesares.

Mas, pesares de quê? perguntaria,
se esse travo de angústia nos cantares,
se o que dorme na base da elegia
vai correndo e secando pelos ares,

e nada resta, mesmo, do que escreves
e te forçou ao exílio das palavras,

senão contentamento de escrever,

enquanto o tempo, em suas formas breves
ou longas, que sutil interpretavas,
se evapora no fundo do teu ser? (ANDRADE, 2002, p. 248).

A hiperbólica e taxativa declaração de que “nada resta”, afirmação-síntese do soneto, funciona, de fato, como a anulação total da mensagem do *exegi monumentum*, sobretudo se levarmos ainda em consideração um outro ponto: no poema em questão o sujeito lírico não se identifica com a figura do poeta, cuja representação é relegada a uma segunda pessoa (“tua memória”, “tua poesia” etc.), de quem o eu lírico mantém distância, muito embora a atmosfera do poema evoque o tom confessional. Não obstante isso, o efeito é de total apagamento da *sphragis* sem a qual a mensagem é subtraída totalmente da ideia do êxito do poeta na construção do seu poema que, por sua vez, lhe conferirá glória e imortalidade.

A partir daqui, lanço como material para análise, poemas posteriores ao panorama contemporâneo comentado por Achar. O primeiro deles, de autoria do português Pedro Tamen (2004, p. 81), mantém com a atmosfera do poema drummoniano alguns elos, examinemo-lo:

A tinta preta que baila no papel
garante a eternidade do que empunha
o objecto dançarino e frio
(julgava eu um dia, ou simplesmente
fingia acreditar). A tinta
de qualquer cor e o papel
ou ferro onde se inscreva
passam voláteis como os dedos
cheios de intenções e como
o som do cuco três vezes repetido.

Ao silêncio seguinte ninguém sequer
responde, pois não sabe
ter havido um som, uma verdade, um antes.

Ao contrário do soneto anterior, em que o intertexto com o *topos* horaciano se faz mais por alusão ou, se preferirmos, como uma “retomada pelo avesso” (ACHCAR, 1994, p. 174) do tema clássico, o poema de Tamen ostenta sua *recusatio* a partir do quarto verso que introduz a antítese, em clave melancólica (“ julgava eu um dia, ou simplesmente/fingia acreditar”), da “tese” da imortalidade, recuperada nos três primeiros versos. O poema articula três momentos distintos ligados, respectivamente, a três diferentes referentes do discurso. No primeiro momento, trata-se de se referir, de maneira impessoal, aos objetos envolvidos no processo de escrita do poema: tinta preta, papel, caneta (“objeto dançarino e frio”). Em seguida, os parênteses separam, ou melhor seria dizer isolam, a presença do eu lírico, cuja aparição tem como função marcar a quebra com a “ilusão” da imortalidade, reportada como algo abandonado em um tempo passado. No terceiro momento, no qual a impessoalidade reassume seu posto, tem-se a referência a “ninguém”, em provável alusão à figura do leitor. Em termos de teoria da comunicação, haveria, portanto, os elementos próprios do “canal” (tinta, caneta, papel), do “emissor” (o eu lírico desiludido) e do “receptor”, o “ninguém”, polo final de uma interação malograda.

Sendo assim, ambos os poemas partilhariam do desengano melancólico ante a ideia milenar da glória eterna proporcionada pela monumentalidade do texto poético que, por sua vez, sofre um sintomático rebaixamento. No lugar de “monumento” (Horácio), “leiteiro” (Camões) ou “placa” (Reis), ou seja, em vez da ligação com imagens carregadas de durabilidade e dureza, os elementos associados ao poema são agora coisas banais, obje-

tos do cotidiano: caneta e papel! Claro está que se trata de uma derrocada da condição da linguagem poética que, agora inteiramente desmistificada, partilha do mesmo estatuto de outras formas de texto.

Com relação aos pontos de contato entre os poemas de Drummond e de Tamen, convém destacar os que se referem ao problema da comunicação poética ou, vale dizer, do seu malogro. “Tua poesia, pasto dos vulgares”, segundo verso do soneto de Drummond desqualifica, por assim dizer, os leitores, bem como o “Ao silêncio seguinte ninguém sequer/responde [...]” que, no poema de Tamen, funciona como lamentação ante a questão da incomunicabilidade poética. Impossível não ouvir ecos do antigo tema da voz do poeta que se dirige à “gente surda e endurecida” e confessa a sua exaustão que não advém, lembremos, da poesia ela mesma: “Nô mais, Musa, nô mais, que a Lira tenho/Destemperada e a voz enrouquecida,/E não do canto, mas de ver que venho/Cantar a gente surda e endurecida [...]” (CAMÕES, 2002, p. 262, grifos meus). Não seria análoga a ressalva do eu lírico do soneto de Drummond que, ao dizer que “nada resta”, concede uma exceção ao exercício da escrita poética: “e nada resta, mesmo, do que escreves/e te forçou ao exílio das palavras,/senão contentamento de escrever”(ANDRADE, 2002, p. 248, grifos meus)?

Não parece nada casual, portanto, a relação entre a quebra da “aura” imortal da poesia e a decepção com a recepção da obra poética. É importante não perder de vista que, não apenas no esquema tópico tal como Horácio o estabeleceu e seus contemporâneos imitaram (como Ovídio, em cujos versos lê-se que “[...] onde quer que se abra a potência de Roma/sobre as terras dominadas eu seja lido/pelo povo, e que de fama através dos séculos/segundo os presságios dos poetas, eu viva.”), mas também em autores que o antecederam, o tema da *kleos áphthiton* encontrava-se associado à recepção literária, sem o qual,

evidentemente, a fama não poderia ser concretizada:

Ese deseo de gloria alcanzada mediante la poesía registra también otros antecedentes que han servido de incitación al propio Horacio; pienso, por ejemplo, en Ennio cuando declara *Volito vivus per ora virum* ‘volaré vivo em boca de los hombres’, o en Virgilio que en una de sus Geórgicas (III 9), expresa su deseo de *tollere humo uictorque uirum uolitare per ora* ‘elevarme de la tierra y volar victorioso por boca de los hombres’(BAUZÁ, p. 2009, p. 116).

Os dois aspectos da releitura do *topos* da perenidade por parte de autores contemporâneos, o solipsismo do poeta e o enfraquecimento do caráter monumental do texto poético, compõem o sintoma do quadro de “radical questionamento” da linguagem que se iniciou no século passado ou talvez antes, ainda em fins do XIX, quando a concepção de um projeto de autossuficiência da poesia combinou-se com um deliberado hermetismo da linguagem que, em alguns casos, culminou com o divórcio com o leitor comum.

Paralelamente, os caminhos da recém-inaugurada Teoria da Literatura convergiram, também, para a promoção de explicações tendentes a “dessacralizar” a poesia, derrubando-a, definitivamente, de qualquer pedestal que a elevasse. Ela então passaria a ser uma em meio a meia dúzia de funções da linguagem. Do ponto de vista do autor, seu papel também viria a sofrer notável relativização, sobretudo a partir do advento de modelos teóricos segundo os quais este não poderia ser entendido como origem da obra literária, uma vez que a linguagem, esse amálgama de “vozes” de variadas procedências que precedem o indivíduo, inviabiliza qualquer poder de centralidade ou unidade ao sujeito.

Ora, aos poemas da tradição do *exegi monumentum* subjazem noções estáveis e firmes de sujeito, obra e valor artístico, ao passo que nenhum desses elementos deixou de ser relativizado

nas teorias e correntes artísticas do século XX. A “Ode a Melpômene”, por exemplo, pressupõe, como já ficou dito, um eu possuidor de perícia literária e que constrói uma obra que lhe conferirá imortalidade. Em sua maioria, os poemas contemporâneos que revisitam esse *topos* assinalam múltiplas formas de distanciamento crítico com relação a esses postulados: da desilusão, já observada no poema de Tamen, à derrisão irônica ou a um ceticismo crítico que evita soçobrar no niilismo completo compõem, dito de maneira um tanto reducionista, o arco dos diálogos intertextuais mantidos com o *topos* da perenidade por parte de poetas como Marco Catalão, Nelson Ascher e Paulo Henriques Britto. Eis um soneto de autoria do primeiro, inserto no livro *O cânone acidental*:

Mínimo monumento, que não toma
mais espaço que uns *bytes* na memória
de um disco rígido, eis a suma glória
a que nem mesmo o insigne Horácio assoma.

Não morrerei de todo: meu genoma,
sequência hieroglífica incorpórea,
perdurará ainda quando a História
já não souber de Atenas nem de Roma.

E eu, que sonhei que escaparia à morte
graças às letras, tenho de aceitar
a eternidade que me coube: não

os louros da obra-prima, mas a sorte
ou (só o futuro há de dizer) o azar
de reclonar-me a cada geração (CATALÃO, 2009, p. 96).

O soneto de Catalão dialoga, em clave irônica, com a Ode horaciana, incidindo sistematicamente sobre cada um de seus elementos estruturais, pela ordem: 1 – a magnitude do “monu-

mento” cuja altura, maior que as régias pirâmides, é reduzida, no primeiro verso, a “mínimo monumento”, pois “que não toma mais espaço que uns *bytes*”; 2 – a função memorial da poesia na concepção da Ode 3.30, substrato mesmo do *topos*, cuja herança remonta a tempos bem mais remotos que a antiga Roma do período de Augusto. Refiro-me, aqui, à narrativa acerca do nascimento das Musas a partir da união entre Zeus e Mnemosyne. Catalão, ao jogar com um uso moderno da palavra memória (dispositivo de armazenamento de dados), destitui o termo da carga de tradição de que se achava imbuída nos poemas clássicos. Ao mesmo tempo, o efeito é também o do enfraquecimento do caráter concreto da obra poética, na medida em que sua existência, agora virtual (*bytes*, memória [do computador]), substitui-se às imagens de materiais duráveis como o bronze; 3 – a imortalização do eu poético: ao “não morrerei de todo”, tradução de um dos versos da Ode a Melpômene, segue-se que a sobrevivência a que se refere o eu lírico não é aquela consagrada pela história, mas sim pela genética. 4 – a alusão ao *topos* da efemeridade da vida ao qual o *exegi monumentum* horaciano seria uma resposta afirmativa. No soneto do autor brasileiro, essa referência aparece nos dois últimos versos do segundo quarteto. 5 – o *kleos áphthiton* é negado como um sonho (“e eu que sonhei que escaparia da morte/graças às letras”). Em seu lugar o eu lírico resigna-se a aceitar a sobrevivência de seu DNA por meio das gerações vindouras e, por último, 6 – “os louros da obra-prima” podem sugerir uma referência também irônica ao valor poético tradicionalmente associado, como anteriormente ficou dito, à imortalidade da obra.

Também situado num intertexto crítico com o poema horaciano, o poema de Nelson Ascher (2005, p. 13), tal como o anterior, articula deslizamentos semânticos irônicos de termos e trechos do original:

Ergui pra mim, mais alto
que o Empire State Building, menos
biodegradável mesmo
que o urânio, um monumento
que, à chuva ácida ileso
e imune à inversão térmica,
não tem *turnover* nem
sairá de moda nunca.
Não morrerei de todo:
Cinquenta ou mais por cento
de meu ego hão de incólumes
furtar-se à obsolescência
programada e hei de estar
no *Quem É Quem* enquanto
Hollywood dê seus Oscars
anuais ou supermodels.

Trata-se de mais um poema contemporâneo cujo intertexto com a Ode do poeta venusino dá-se de maneira explícita e, uma vez mais, em diapasão irônico. Assim, quando, no 11º verso, a chave para a autoaclamação de si mesmo introduzida pelo termo “ego” deixa-se ler (na apropriação irônica) como alusão ao pronome latino da primeira pessoa e também como substantivo em sua acepção coloquial,² o resultado alcançado é a avaliação da aspiração pela glória como um gesto de vaidade por parte do poeta.

O soneto de Paulo Henriques Britto (2012, p. 16) articula o lugar-comum da imortalidade poética com o tema do niilismo, refreando a total negação da mensagem horaciana com um desfecho afirmativo:

Tudo se perde, nada se aproveita,
eu sei. Porém a impressão permanece:

2. Refiro-me ao sentido de “ego” como soberba, presunção, tal como na expressão “ego inflado”.

alguma (pouca) coisa que foi feita
pode talvez merecer uma espécie
de não exatamente eternidade,
mas mais que o imediato esquecimento.
Será ilusão? Será pura vaidade?
Bem provável. Sendo assim, me contento
com o vago prazer (se é mesmo prazer)
de rabiscar num caderno, ao acaso,
o que talvez jamais venha a ser lido
por mais ninguém. Nem por mim. Escrever
é preciso. Por quê? Não vem ao caso.
E faz sentido? Não. Não faz sentido.

Sob o signo da “ausência de sentido”, a argumentação empreendida no poema se desdobra numa sucessão de incertezas, todas elas marcadas textualmente (“porém”, “impressão”, “alguma [pouca]”, “talvez” [duas vezes], “não exatamente”, “será...?” [duas vezes], “provável”, “vago”, “se é mesmo”, “por quê?”) balizadas, na abertura e no fecho do soneto, por duas sentenças desprovidas de hesitações, embora negativas: “Tudo se perde, nada se aproveita” e “Não faz sentido”, recursos que contribuem para montar o quadro niilista contrastante com a confiança horaciana. Convém destacar, também, a já mencionada incredulidade projetada sobre o polo da recepção poética (“o que talvez jamais venha a ser lido/por mais ninguém”) equivalente às avessas do otimismo clássico na perpetuação do autor por meio da leitura dos pósteros. Por fim, análogo ao que foi observado no soneto de Drummond (o “*contentamento de escrever*”), a afirmação do valor da criação poética, não obstante o sem-sentido das coisas (“Sendo assim, *me contento/com o vago prazer* (se é mesmo prazer)/de rabiscar num caderno [...]), ao mesmo tempo que, no contexto do poema, tem um efeito de resistência, na medida em que assinalaria um gesto de perseverança numa atividade nula aos olhos do mundo, parece apontar, também, para uma

outra disposição do poeta frente às questões implicadas em sua atividade, sobre a qual retornarei mais adiante.

O caboverdiano José Luiz Tavares (2019, p. 20), em livro publicado em 2019, apresenta, também, uma leitura “rebaixada” do *topos*:

A caminho da vala comum
deixamos um resumo de maleitas.
Mas não te afiances que isso
te garante a eternidade:

versos não são mais que zunzum,
trajes de que te despes quando te deitas,
se toda a noite não estás de serviço
a cartografar os abismos de cada idade.

Não há caminhos secretos para o poema.
Há hipóteses que se experimentam,
tresmalhos desvios retardados escondendo
o que te aproxima um pouco mais

da obscuridade que requer o poema:
todas as leis nele se inventam,
sinais que no escuro vais erguendo,
na expectativa muito improvável de jamais

cederem às rotundas claudicações
que o destino sempre encena – azar,
meu tolinho, o desamparo desce aos baldões,
e nem uma placa a rezar quando parar.

Em sua abordagem, o poeta valeu-se da metáfora do caminho para fazer convergir o tema da finitude humana (“A *caminho* da vala comum”) e o da escrita poética (“Não há *caminhos* secretos para o poema”). Nesse ponto, mantém o alicerce do esquema tópico já que a tese da perenidade se apoia no pres-

suposto mesmo da efemeridade da vida, ou seja, é porque há o tempo que nos conduz ao desaparecimento da morte que o poeta investe na poesia como meio de superá-lo, ainda que se trate de uma superação relativa. Seguindo o caráter contestador da modulação contemporânea da mensagem poética tradicional, Tavares aproxima as incertezas dos caminhos da vida aos da criação poética lançando seus “tresmalhos”, “desvios” e ausências de “sinais” pelas vias de ambas. O paralelo vai além. Se a vida é um caminhar para a “vala comum”, a poesia é um “resumo de maleitas”, espécie de registro de infortúnios, ou ainda, mero “zunzum” e “trajes de que te despes quando te deitas”. Entre ambos os “caminhos”, a mesma falta de definição e clareza sobre o que se palmilha à frente, como confirmam os “noite”, “abismo”, “obscuridade” e “escuro” que se espalham nos versos. Ao fim, o “desamparo” “aos baldões” afirma-se como o avesso da esperança orgulhosa da mensagem clássica, ideia reiterada pela ausência de “placa” (último verso) que parece se contrapor, ainda mais proximamente, as imagens de durabilidade cantadas pelos poetas de tantos séculos, como o “leteiro” do soneto camoniano.

Sem me comprometer a um exame mais pormenorizado ou profundo das razões pelas quais os casos aqui discutidos (além de outros não incluídos neste *corpus*) apresentam uma tendência comum de descrédito à mensagem da tópica da peregrinação, parece plausível que uma diferente disposição do poeta atual com relação à ideia de tradição literária seja um dos fatores concorrentes para tal.

O *topos* do *exegi monumentum* partilha com qualquer outro lugar-comum da tradição da *imitatio* o caráter de artifício literário, razão pela qual seu conteúdo, de cunho retórico-poético, não deve, ou pelo menos não necessita ser lido, em chave documental. Todavia, esse mesmo esquema expressivo a que eu me referi como retórico-poético comporta uma espécie de representação, de forma condensada, da postura do poeta dian-

te da tradição literária na qual ele almeja se inscrever. A Ode 3.30, como já observado, apresenta os parâmetros de passado, presente e futuro, claramente balizados, na resumida trajetória que o eu poético faz de si mesmo ao registrar ter sido aquele que tomou para si uma herança grega, adaptou-a a seu contexto de produção e pretendeu comunicar às gerações vindouras o seu legado “monumental”. Se observado bem de perto, essas ideias correspondem a algumas das prescrições que o próprio Horácio fornece na *Carta aos Pisões*, como recomendações do bom proceder do poeta, respectivamente: 1 – ser um imitador dos gregos, preferivelmente a arriscar temas novos (HORÁCIO, 2005, p. 58); 2 – investir na qualidade do poema limando-o e rasurando-o longa e exaustivamente (HORÁCIO, 2005, p. 63) a fim de que 3 – o sucesso dessa obra no futuro que lhe aguarda seja de acolhida e reconhecimento e não de ridicularização (HORÁCIO, 2005, p. 55).

Como se sabe, essas prescrições não se circunscreveram ao tratado horaciano, mas dizem respeito às demais poéticas que tiveram vigência durante o regime da *imitatio* clássica, desde a reflexão de Dioniso de Halicarnasso (1986, p. 49) em seu *Tratado da imitação* acerca da relação entre poetas como um jogo de disputa e rivalidade positivas (a chamada emulação), ideia partilhada pelo tratado *Do sublime* de suposta autoria de Dionísio Longino (2015, p. 61-62), até as prescrições de apropriação do que há de melhor em vários autores, como sugere Quintiliano em sua *Instituição oratória* (tomo IV, livro X, cap. II). Isso confirma a ideia de que a prática da imitação poética existiu justamente em função, por assim dizer, da ideia de tradição literária por meio da qual o poeta poderia se orientar no sentido daquilo que lhe servisse de modelo emulativo.

A investida romântica contra a tradição clássica, seguida pelos modernismos e vanguardas do século XX que acirraram as experiências de ruptura com convenções literárias consagra-

das, nos afastaram consideravelmente de uma época em que o processo de legitimação de um poeta incluía a capacidade em dar mostras de sua competência emulativa. Isso significa, entre outras coisas, que o cânone não mais exerce sobre o autor contemporâneo um poder injuntivo, mas coloca-se diante dele como um conjunto de referências e coordenadas com as quais ele estabelece, de forma eletiva, uma relação de diálogo mais ou menos aproximativo. Trata-se de algo muito mais próximo de um modelo de “poética sincrônica”, retomando a expressão de Haroldo de Campos, do que do modelo linear-diacrônico que serviu de parâmetro para a atuação não apenas das experiências das vanguardas históricas e das neovanguardas do século XX, como também esteve na base da visão clássica de tradição literária.

Assim sendo, o poeta contemporâneo é aquele que mantém com a tradição uma relação peculiar: não lhe é requerida a tarefa de se equiparar/rivalizar a/com os modelos do passado, tal como na era clássica, tampouco sua missão é a de romper com essa mesma tradição, tal como vigorou durante o período que Octavio Paz (2012) chamou de “tradição da ruptura”. Chamarei de investimento afetivo essa energia canalizada tanto pelo poeta tradicional ao empreender a “disputa” literária com os integrantes do cânone, quanto o esforço envidado pelo poeta moderno no sentido de romper com os modelos consagrados. Sob esse aspecto, a saber, o dessa energia afetiva votada à tradição no sentido de amá-la (conservando-a) ou odiá-la (destruindo-a), o clássico e o moderno são equivalentes entre si, mas não o contemporâneo, para quem não se coloca nem uma nem outra opção de investimento.

Se esse esvaziamento afetivo que tipifica a disposição do poeta contemporâneo frente à tradição pode ou não ser visto como “sintoma” é algo que mereceria uma reflexão muito mais demorada. Mas qualquer que seja o caminho para se empreen-

dê-la, o que não se deve deixar de levar em consideração é que esse grande repertório a que chamamos tradição não foi de maneira nenhuma abandonado por poetas atuais, como é possível demonstrar pela quantidade de diálogos intertextuais com os diversos *tópoi* líricos ocidentais, só para citar apenas um exemplo de aproveitamento de elementos canônicos. Entretanto, seria equivocado pensar as detrações poéticas contemporâneas do *exegi monumentum* como expressão desse esvaziamento? Desprovido do ímpeto combativo, seja o que impele à rivalidade positiva, seja o que mobiliza para o ataque demolidor, que tipo de investimento estaria em jogo nessas apropriações? Se essas são questões a cujas respostas não é possível se chegar no momento, vale considerar que submeter a produção contemporânea a uma visada pela grade teórica da investigação tópica parece ser um caminho fecundo. Ela possibilita o gesto do anacronismo crítico, por meio do qual o modo de ser contemporâneo deixa-se vislumbrar, na medida em que flagramos seus diversos modos de se posicionar a respeito de antigas e perenes (?) questões.

Referências

ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum*: alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: Edusp, 1994.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Claro enigma. In.: _____. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ASCHER, Nelson. *Parte alguma* (1997-2004). São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BAUZÁ, Hugo Francisco. Horacio y el tópos de la gloria poética. In.: PEREIRA, Maria Helena da Rocha; FERREIRA, José Ribeiro; OLIVEIRA, Francisco (coord.). *Horácio e a sua peregrinação*. Coimbra: Centro Internacional de Latinidade Léopold Senghor e Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2009.

BRITTO, Paulo Henriques. *Formas do nada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CAMÕES, Luís de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

CATALÃO, Marco. *O cânone acidental*. São Paulo: É realizações, 2009.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Trad. Paulo Rónai, Teodoro Cabral. São Paulo: Hucitec, Edusp, 1996.

DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *Tratado da imitação*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica do Centro de Estudos Clássicos das Universidades de Lisboa, 1986.

GONZAGA, Tomás Antonio. *Marília de Dirceu*. Biografia e introdução de M. Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

HORÁCIO. *Odes*. Trad. Pedro Braga Falcão. Lisboa: Cotovia, 2018.

HORÁCIO. Arte poética. In.: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

LONGINO, Dionísio. *Do sublime*. Trad. Marta Isabel de Oliveira Várzeas. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, Annablume, 2015.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Ari Roitman, Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Ricardo Reis*. Organização de Manuela Parreira da Silva. São Paulo: Companhia das

Letras, 2007.

QUINTILIANO. *Instituição oratória*. Trad. Bruno Fregni Bassetto. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

RANGLL, Maria Lúcia Silveira. Cíntia, a musa de Propércio. *Língua e Literatura*, 16, 19, 1991, 159-164.

SNELL, Bruno. *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2009.

TAMEN, Pedro. *Caronte e a memória*. São Paulo: Escrituras, 2004.

TAVARES, José Luiz. *Instruções para uso posterior ao naufrágio: meditações éticas, estéticas e dialógicas*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2019.

O herói indomável: Diadorim ou o mito de Antígona revisitado

Maria da Conceição Coelho Ferreira

Muito se escreveu sobre *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, e sobre o lugar emblemático que essa obra ocupa no panteão da literatura brasileira contemporânea. A temática da travessia, palavra sobre a qual o romance acaba – deixando em aberto às possibilidades ilimitadas que a realidade nos oferece, e a ficção ainda mais –, instiga, sobretudo, a passagem entre duas eras, de um período de trovadorismo medieval, de moral aristocrática, ao da modernidade, com uma ordem republicana a ser instaurada.

Como toda travessia exige uma mediação, é pela travessia do deserto pelo narrador, que resta confinado nos limbos da memória do sertão, alimentado pelas lembranças que o habitam que conhecemos a sua história. Rememoração de um passado que um encontro com o seu duplo subverte, é nesse solilóquio disfarçado em diálogo que a travessia se transfigura. O universo do discurso vem instaurar, como o fez Diadorim com o destino de Riobaldo, a ordem, na medida em que o ajuda a ver seu passado como bem sucedido até a tragédia que divide sua vida em duas partes.

Aceitar os limites e as proibições inerentes à via humana é torná-la possível. O lado negativo do interdito remete à outra

face de uma mesma moeda: sua justificação positiva. Segundo os códigos éticos que guiam uma sociedade são passíveis de proibição a violência, o roubo, a mentira e o incesto –, o que torna possível a segurança, a liberdade, a confiança e à abertura a outrem. Na peça de teatro *Antígona*, de Sófocles, a proibição não é suficiente para impedir a transgressão. É assim que Antígona transgredir a leis da *pólis*, o que não quer dizer que ela, ou mesmo Diadorim, as neguem. Como se poderá ver, os dois personagens as transgridem a fim de as defender.

Utilizaremos a distinção do trágico em dois polos, que Olivier Abel (1993) distingue no pensamento de Paul Ricoeur: um “trágico de conflito”, quando se trata de responder a duas questões incomensuráveis, como é o caso de Antígona e de Diadorim, e um “trágico de irreversibilidade”, em que a resposta a uma questão engendra inevitavelmente um outro problema, como é o caso de Diadorim. Nas duas hipóteses, uma sabedoria trágica busca o seu perdão. A obra de Paul Ricoeur (1988; 1983) erige o trágico no cerne da questão sobre o mal ou sobre o tempo. Segundo o filósofo francês, essas duas questões são interligadas, posto que o tempo traz em si a possibilidade do mal pela separação que introduz em nós e pela desproporção entre o caráter finito da nossa perspectiva e de nossas preferências e o caráter infinito da palavra, que abre diante de nós a possibilidade do ponto de vista do outro e do respeito que lhe devemos. As análises do homem falível buscam inserir na temporalidade a origem da fragilidade e da falibilidade humanas.

O personagem Diadorim de *Grande sertão: veredas*, depois do assassinato daquele que aprendemos ser seu pai, continua seu périplo pelo sertão movido por um único propósito, que é vingar a morte de Joca Ramiro, matando por sua vez o traidor. O ato de Hermógenes suscita uma viva emoção na tropa de jagunços:

— ‘Mataram Joca Ramiro...’

Aí estralasse tudo — no meio ouvi um uivo doido de Diadorim —: todos os homens se encostavam nas armas. Aí, ei, feras! Que no céu, só vi tudo quieto, só um moído de nuvens. Se gritava — o araral. As vertentes verdes do. pindaibal avançassem feito gente pessoas. [...] — ‘Arraso, cão! Caracães! O cabrobó de cão! Demônio! Traição! Que me paga!...’ — constante não havendo quem não exclamasse. O ódio da gente, ali, em verdade, armava um pojar para estouros. Joca Ramiro podia morrer? Como podiam ter matado? Aquilo era como fosse um touro preto, sozinho surdo nos érmos da Guararavacã, urrando no meio da tempestade. Assim Joca Ramiro tinha morrido. E a gente raivava alto, para retardar o surgir do medo — e a tristeza em crú — sem se saber por que, mas que era de todos, unidos malaventurados. [...] Titão Passos não queria ter as lágrimas nos olhos. — ‘Um homem de tão alta bondade tinha mesmo de correr perigo de morte, mais cedo mais tarde, vivendo no meio de gente tão ruim...’ [...] — ele me disse, dizendo num modo que parecia ele não fosse também jagunço, como era de se ser. Mas, agora, tudo principiava terminado, só restava a guerra. Mão do homem e suas armas. A gente ia com elas buscar doçura de vingança, como o rominhol no panelão de calda. Joca Ramiro morreu como o decreto de uma lei nova (GUIMARÃES ROSA, 1947, p. 224).

Nota-se nessa citação que o destino dos jagunços estava selado por uma nova ordem tácita. A lei da *pólis* tendo sido renegada por Ricardão e Hermógenes, introdutores do espaço de total anomia onde reina a violência e no qual a lei é exatamente estar fora do campo de ação desta. A execução do chefe supremo requer assim um ato que, por sua força e seu poder de choque, restabeleça com seu poder simbólico a ordem desrespeitada segundo os dois traidores.

Sabe-se, no entanto, que as batalhas a que se livraram os jagunços não foi tarefa simples. Na travessia do sertão, o grupo deve voltar atrás sempre que confrontado a perigos inéditos,

que foram muitos, com a travessia do Guararavacã do Guaicuí, espécie de deserto onde os homens caíam como moscas presos ao delírio causado pela sede e pela fome. A mudança de chefia pelo grupo é uma consequência desse quadro instável, e Riobaldo foi enfim içado à chefia do bando com o dever de levar os jagunços a alcançar os seus objetivos: matar os assassinos de Joca Ramiro, o “imperador em três alturas”, como este era aclamado pelo bando. O Liso do Sussuarão representa a última etapa a ser vencida, espécie de prova de fogo sobretudo para aquele que conduzia os homens. Do sucesso da empreitada dependia a vida de cada um.

O momento fatídico permanece como um fio rompido na memória de Riobaldo, elevado ao papel de chefe por uma decisão súbita e marcada pela incerteza do pacto com o demônio. O fato é que o único poder de persuasão da crença no pacto foi suficiente para que o nosso herói mudasse de postura em relação ao grupo e a Diadorim e que ele tomasse as rédeas do bando, que saiu na maior parte do longo périplo da travessia do Liso do Sussuarão. É no derradeiro embate, o momento crucial da batalha do Paredão, quando se encontram enfim face a face com o inimigo, que o destino de Riobaldo emperra. O chefe Riobaldo toma distância em relação à realidade da guerra e, como num sonho ruim, paralisado numa espécie de pesadelo acordado, ele assiste ao ataque de Diadorim a Hermógenes, que culmina na morte dos dois. O pressentimento da tragédia o paralisou.

...O diabo na rua, no meio do redemunho... Assim, ah — mirei e vi — o claro claramente: aí Diadorim cravar e sangrar o Hermógenes... Ah, cravou — no vão — e ressurtiu o alto esguicho de sangue: porfiou para bem matar! Soluço que não pude, mar que eu queria um Socorro de rezar uma palavra que fosse, bradada ou em muda; e secou: e só orvalhou em mim, por prestígios do arrebatado no momento, foi poder imaginar a minha Nossa-Senhora assentada no meio da igreja... Gole de consolo... Como lá

em baixo era fel de morte, sem perdão nenhum. Que enguli vivo. Gemidos de todo ódio. Os urros... Como, de repente, não vi mais Diadorim! No céu, um pano de nuvens... Diadorim! Naquilo, eu então pude, no corte da dôr: me mexi, mordi minha mão, de re-doer, com ira de tudo... Subi os abismos... De mais longe, agora davam uns tiros, esses tiros vinham de profundas profundezas. Trespassei.

Eu estou depois das tempestades.

O senhor nada conhece de mim; sabe o muito ou o pouco? O Urucúia é ázigo... Vida vencida de um, cami-nhos todos para trás, é história que instrui vida do senhor, algum? O senhor en-che uma caderneta... O senhor vê aonde é o sertão? Beira dele, meio dele?... Tudo sai é mesmo de escuros buracos, tirante o que vem do Céu. Eu sei.

Conforme conto. Como retornei, tarde depois, mal sabendo de mim, e querendo emendar nó no tempo, tateando com meus olhos, que ainda restavam fechados. Ouvi os rogos do menino Guirigó e do cego Borromeu, esfregando meu peito e meus bra-ços, reconstituindo, no dizer, que eu tinha estado sem acordo, dado ataque, mas que não tivesse espumado nem babado. Sobre-nadei. E, daí, não sei bem. eu estava recebendo socorro de outros — o Jacaré. Pacamã de Presas, João Curiol e o Acauã — : que mo-lhavam minhas faces e minha boca, lambi a água. Eu despertei de todo — como no instante em que o trovão não acabou de rolar até ao fundo, e se sabe que caiu o raio...

Diadorim tinha morrido — mil-vezes-mente — para sempre de mim; e eu sabia, e não queria saber, meus olhos marejaram (GUI-MARAE ROSA, 1974, p. 451)

Riobaldo é marcado por uma impossibilidade de agir, que o mergulha na tragicidade da vida, sentimento próprio aos per-sonagens de romances naturalistas. Não se pode imputar-lhe nenhum ato heroico que o levasse a empreender um combate contra seu destino, porque decerto o medo que o paralisara era maior que o ideal que justificasse o fato de colocar sua vida em jogo. Riobaldo é um homem fraco: o estatuto de chefe lhe é qua-

se imposto, e ele o recebe sem compreender o alcance do papel que assumia. O episódio do Paredão demonstra que o universo em que transita é o da impotência da ação; suas fraquezas e aptidões constituem barreiras à realização de suas aspirações. Nem bom nem mau, Riobaldo é apenas instigado por seu destino. Esse esquecimento de si mesmo que o toma no instante fatal pode ser o que Bertrand Gervais denomina “uma modalidade de agir”. Um esquecimento positivo ou negativo; positivo no sentido em que se evita, mesmo que temporariamente, o sofrimento; negativo quando o sofrimento emerge e submerge o homem de maneira trágica. E o excerto acima coloca o leitor à espreita, pois compreende que algo grave aconteceu, e que a vida do personagem-narrador tomará a partir daí caminho bem diverso, pois ele terá que viver com uma dupla lacuna – a da ação, em primeiro lugar, seguida da ausência, consubstanciada pela perda do ser amado. Bertrand Gervais (2008) compara a memória à uma linha ininterrupta que costura o presente ao passado, o esquecimento sendo apenas uma linha cortada, e o traçado que ele desenha é feito de segmentos disjuntos, de instantes sem continuidade, como num labirinto. O que acontece no momento fatídico da batalha do Paredão entre as duas facções rivais e que coloca Diadorim no “meio do redemunho” é fruto do deslocamento de Riobaldo no passado e do seu apagamento no momento em que ele o revive pelo discurso. O tal pressentimento da perda do amigo é uma sensação tão forte que provoca nele o esquecimento de si. Ao sair do torpor em que se viu confinado, como um expectador do seu próprio destino, o ex-jagunço terá a vida inteira para digerir a violência dessa verdade. No diálogo com o visitante, um homem letrado, arauto da nova ordem republicana, entre a progressão e a digressão da história, estabelece-se uma figura imaginária cujos contornos são por vezes imprecisos e que motiva um desenho similar ao do labirinto; no romance rosiano constata-se que Riobaldo en-

contra-se fechado em si mesmo, perdido na recomposição do passado como numa prisão implacável, onde se perde, erra, esquece-se de si e do mundo lá fora. A figura do labirinto permitiria, no caso presente, “penser l’oubli et de représenter la désorientation et la violence qui lui sont indissociables” (GERVAIS, 2008, p. 16).

Em *Grande sertão*: veredas, o sentimento trágico que se impõe é aquele a que se refere Paul Ricœur, representado por figuras dissemelhantes como podem ser Diadorim e Hermógenes. Este é designado como preso por uma possessão demoníaca e que deve ser despossuído de si mesmo, mesmo que somente para vingar Joca Ramiro. Esse deus malevolente suscita o horror pela obstinação face ao seu crime. A ambiguidade fundamental que o anima marca a impossibilidade de dividir culpado e vítima, criminalização e vitimização, que se evidencia nas palavras de Riobaldo:

Que o que gasta, vai gastando o diabo de dentro da *gente*, aos pouquinhos, é o razoável sofrer. E a alegria de amor — compadre meu Quelemém diz. Família. Deveras? E, e não é. O senhor ache e não ache. Tudo é e não é... Quase todo mais grave criminoso feroz, sempre é muito bom marido, bom filho, bom pai, e é bom amigo-de-seus-amigos! Sei desses. Só que tem os depois — e Deus, junto. Vi muitas nuvens (GUIMARÃES ROSA, 1947, p. 12).

Segundo Ricœur (1988), o trágico reside, destarte, na repetição da irreversibilidade paciente ou agente. No romance rosiano, o tema do trágico por excelência é o destino. Riobaldo não cessa de repetir que seu destino foi selado desde o início do seu encontro com Diadorim. O destino é cego, ele não se preocupa com a justiça, tampouco com as pessoas, esmagando todos os que se colocam contra ele. O filósofo francês afirma que:

Le tragique proprement dit n'apparaît que quand le thème de la

prédestination au mal – pour l'appeler par son nom – vient buter contre le thème de la grandeur héroïque. Il faut que le destin éprouve d'abord la résistance de la liberté, rebondisse en quelques sorte sur la dureté du héros, et finalement l'écrase, pour que naisse l'émotion tragique par excellence, l'horreur (RICOEUR, 1988, p. 361).

É exatamente esta emoção que Riobaldo experimenta. O trágico, no entanto, é acentuado quando, no exercício da função de chefe, Riobaldo torna-se um déspota, causando estupefação no seu entorno. A paralisia que o vitimiza no momento crucial de combate aos rivais é assim ainda mais surpreendente. Provavelmente o “trágico de irreversibilidade” se manifestou: as consequências dos atos humanos se separam de suas intenções primeiras, tornam-se autônomas e escapam ao seu controle. O que a sua maneira de agir faz sentir é o sentimento de irreversibilidade que o acompanha. O circuito ético imediato pelo qual a ação de uns corresponde ao que sofrem outros (e toda ação é uma dialética complexa de passividade e de atividade) é no romance tão distendido que a responsabilidade ética se torna problemática. E essa zona de transição em que cada um é irresponsavelmente responsável pelas consequências indesejáveis dos seus atos, eis o que interessa ao trágico segundo Ricoeur.

Para a peça *Antígona* de Sófocles, é a manifestação do trágico de conflito, que é o encontro de dois discursos, de duas maneiras de agir, de duas formas de vida que não se compreendem. Diadorim vive também sob o paradigma de uma impotência assustadora de cuja condição não se pode sair ileso, mas somente pelo desaparecimento do sujeito. A potência de nossas convicções repousaria na opacidade de uma finitude injustificada e sempre condenada à morte, como Antígona, que Ricoeur caracteriza como o exemplo perfeito da estreiteza do engajamento de cada um dos personagens.

O conflito trágico toma a forma de uma contradição insólvel e que opõe duas regras legítimas e incompatíveis: a razão do Estado em tempos de guerra e de crise, e o dever sagrado para com a sua família, ou o conflito que atravessa a teoria da justiça entre o respeito fundamental das liberdades e o princípio da igualdade.

Antígona faz a homenagem póstuma a seu irmão Polínice apesar da interdição de Creonte, rei de Tebas. Por ter infringido a lei, a jovem recebe o castigo de ser aprisionada numa caverna escavada na rocha, para que tivesse uma morte lenta. Apesar das advertências de Tirésias a respeito do mal que poderia se abater sobre a sua vida, Creon resta irredutível. Quando decide rever a decisão tomada, já é tarde demais. Antígona tendo se suicidado, Hemon, seu filho e ex-futuro marido desta, além da própria esposa de Creonte, Eurídice, têm a mesma sorte. Creonte é condenado a viver sob o peso de todas essas vidas ceifadas.

Antígona não tinha senão um objetivo: sair da artificialidade em que sua vida se insere a fim de realizar um ato digno de nota. A incapacidade de aceitar a existência tal qual ela se apresenta e de se submeter a leis autoritárias é o testemunho perfeito da vontade que a anima de escapar a qualquer injunção temporal. Ricœur chega à conclusão de que se Antígona se opõe a Creon as razões do coração às do Estado, ela o faz para comprovar o caráter ineluctável do conflito na vida moral.

Quanto à Diadorim, ela perseguia também um único objetivo: vingar a morte do pai, mesmo que para isso ela tivesse que pagar com a vida. Reduzida a pó pela morte com a qual ela condena e é condenada, agente e paciente de seu ato, Maria Deodorina segue igualmente as razões do coração, sem, no entanto, deixar de perseguir um objetivo contrário: reestabelecer as leis da *pólis* vilipendiadas pelos fora da lei, representados por Hermógenes. Diadorim tem consciência de que a única solução que lhe resta para legitimar seu verdadeiro ser é a morte, que a

revelará ao ser amado na sua totalidade. Diadorim só vive depois que a é levada ao outro mundo.

Na peça de Sófocles, Creonte resolve mudar e conceder o perdão a Antígona. Ele cede porque tem receia o outro lado, mas decide agir tarde demais. O curso trágico dos acontecimentos já foi acionado, a morte cumprindo a sua sina de ceifar vidas. Não há, como se pode constatar, qualquer reconciliação possível, e o trágico vai se refugiar no tempo, que precede a morte.

Em Guimarães Rosa, a paralisia momentânea de Riobaldo antes da batalha decisiva e a crise que sobrevém em seguida leva à mesma constatação. O tempo é contado; um segundo na vida de um homem é suficiente para que ele chore esse instante o restante de sua vida. Riobaldo tenta, sem sucesso, livrar-se dos seus medos e da culpa que o corrói. Pelo discurso, o velho jagunço pensa se libertar do tempo que lhe faltou e que fez dele infiel àquele a quem tanto considerava, seu duplo, sua aurora, seu lado feminino, uma metade que ele só conhece no derradeiro instante, nesse instante infinitesimal em que o presente já se tornou passado, enfim quando nada mais resta a fazer.

Nas duas obras literárias mencionadas, um outro personagem encontra-se ao abrigo das vicissitudes da existência, tribulatórios da vida e da morte em igual escala: são os dois cegos, o adivinho Tirésias em *Antígona*, e o cego Borromeu em *Grande sertão*: veredas. Para os trágicos gregos, o adivinho exprime a verdade situada fora do tempo, posto que ele vê o que os outros não conseguem imaginar, que vem diretamente do domínio do sensível, do simbólico. Em *Antígona*, é ele que adverte Creon do perigo que este corre ao desagradar os deuses, ao deixar um morto insepulto, e outro a ser sepultado vivo, sobrepujando assim a lei dos homens à lei divina. Tomado de vaidade e imbuído do poder que o cargo lhe confere, o monarca não lhe dá ouvidos.

[...] pois tu lançaste às profundezas um ser vivo e ignobilmente

sepultaste, enquanto aqui reténs um morto sem exéquias, insepulto, negado aos deuses íferos. Não tens, nem tu, nem mesmo os deuses das alturas, tal direito; isso é violência tua ousada contra os céus! (SÓFOCLES, 2002, v. 1184-1189)

Em *Grande sertão*: veredas, o cego Borromeu acompanha Riobaldo e o seu bando, e sente-se na relação estabelecida entre eles um respeito mútuo. A suposta sabedoria do cego ajuda o chefe jagunço a ver além das coisas, a “sobrecoisa”, o que se esconde por detrás das aparências.

Homem anda como anta: viver vida. Anta é o bicho mais boçal... E eu, soberbo exato, de minha vitória! Conformerazia o dito do cego Borromeu, que não se entristecia:

Ah, eu nunca botei em antes o nariz nestes campos... Soscrevo. Mas, ele, o que carecia de querer saber, às vezes perguntava. Dêsses lugares, o divulgado natural, pedia pergunta. Aí, glosava:

Macambira das estrêlas,
quem te deu tantos espinhos?

Tibes! Eu, não. Ia demandar de outros o que eu mesmo não soubesse, a ser: nestes meus Gerais, onde eu era o sumo tenente? Não me respondiam. Ninguém mesmo ninguém. A gente vive não é caminhando de costas? Rezo.

O que é, o que é: existível como fundo d'água. Agora eu cismo que o cego Borromeu também só do que já sabia era que indagava. Se não, se não, o senhor verse, como bula santa; a cita não é revelável?

Macambira das estrelas,

xique-xique resolveu:

Quixabeira, bem me queira,

quem te ama, Bem, sou eu... (GUIMARÃES ROSA, 1947, p. 423).

Depois da morte de Diadorim, Riobaldo começa uma travessia do seu inferno interior. Apesar de ter conseguido sair do estado cataléptico em que mergulhou depois dos acontecimen-

tos no Paredão, seu sucesso, sua conquista social e a descoberta do amor marital com Otacília não são suficientes para acalmar um vago anseio inexplicável. Falamos aqui desse desejo infinito e sem resposta, o único que lhe ofereceria condições para uma realização pessoal plena. Nada pode preencher o vazio deixado por Diadorim, que se transmutaria em violência irrepressível se o então fazendeiro não recorresse à palavra. É essa fala que nada pode calar o ato excessivo que representa o herói e o salva de uma autodestruição certa. Falar é catártico, e sobrepõe-se à violência que germina no âmago do silêncio. O uso da palavra é o instrumento pelo qual Riobaldo se liberta da tutela do destino contra o qual ele se insurge, contra o peso da tradição. Foi a maneira encontrada pelo ex-jagunço para contornar a violência ou a intimidação, próprias à sua condição. No entanto, isso não quer dizer que ele tenha renegado definitivamente a tradição; pelo contrário, pois a tradição da religião apoia a política no Sertão. A morte de Diadorim e o fim da guerra tiraram dele a sua condição de jagunço, e Riobaldo se sente estrangeiro ao mundo, imerso na fatalidade da vida. Ele tem consciência de que sua existência não pode se liberar das forças transcendentes, para as quais ele se volta nos momentos de dúvida. Pensa ter cometido o irreparável quando fez o pacto com o diabo, que culmina com a ascensão ao posto de chefia (que não o impede de ter deixado Diadorim só face ao inimigo). A morte do companheiro lhe restitui a os movimentos perdidos. Após os acontecimentos, ele abandona a vida errante e vive, como ele mesmo diz, “de range rede”, tentando desfazer-se das garras do destino quando decide contar o que viveu.

Diadorim é um personagem trágico. Como Antígona, ele é obrigado a obedecer aos deveres patriarcal e familiar às custas da própria vida. Se a personagem de Sófocles é obrigada a infringir a lei de Creon para obedecer às leis de Deus, Diadorim é submetida a uma dupla coação. Alma feminina que se esconde

debaixo de um pretenso corpo de homem, ela deve lutar mais e melhor que os outros para provar o seu valor, para que não desconfiem do fardo que leva: esconder sua verdadeira essência dos que a rodeiam. Como filha de Joca Ramiro, cabe a ela vingar a morte do pai. Só uma natureza feminina, na conjugação de força e simplicidade, de sagacidade à humildade, consegue agir. Ao mesmo tempo, ele afirma permanentemente sua escolha e não se coloca nunca como vítima das circunstâncias. E como a figura feminina não tem seu lugar num mundo marcado pelos valores masculinos e pela figura do macho, resta-lhe a possibilidade de se consubstanciar-se mulher num outro plano. Ela passa a ser aquela que luta contra a história, contra a imposição de uma sociedade que erigiu o homem como paradigma do poder. E se “Antigone est une sauvage, qui lutte au nom d’une contrainte archaïque contre l’homme d’État qui tente de définir, difficilement, une morale sociale” (DUVIGNAUD, 1999, p. 255), Diadorim é um ser dotado de uma consciência ambígua que se insurge contra o sistema que impõe uma “contra-lei” – ao renegar a autoridade do chefe servindo-se da tradição e do direito antigo, a que ela obedece rigorosamente, como atestam as palavras de Esquilo: “qu’un coup meurtrier soit puni d’un coup meurtrier”.

O trágico em Diadorim pode ser observado pela maneira como ele se porta no mundo, “coupable de la faute d’avoir été et de ne plus être” (DUVIGNAUD, 1999, p. 71). Personagem dividido entre o mundo tradicional do sertão e o mundo moderno da *pólis* que invade todos os espaços e os contamina, um Diadorim dilacerado representa a irremediável ruptura com as formas antigas da vida. Tomada de uma culpa ancestral, fruto da obediência a leis que contradizem as dos homens, ela se coloca face ao olhar de Deus, e a vida se faz destino. Sua “falta” a condena numa sociedade em que os valores não são mais os mesmos. O sentido trágico de sua responsabilidade pessoal sur-

ge quando ela pensa no destino. Como Riobaldo, ela é um pião, uma peça na engrenagem que faz mover o mundo em que vive. A diferença entre os dois reside naquilo que fazem do que são, do seu lugar no mundo. Ela age, ele pacienta. A “falta” de Diadorim torna-se a manifestação do seu devir quando ela parte ao encontro do seu destino ao afrontar Hermógenes na batalha do Paredão. Paredão: eis uma metáfora do muro contra o qual Diadorim não cessaria de chocar(-se) se a vida lhe fosse poupada. A manifestação da consciência do personagem, aliada ao sentido da responsabilidade pessoal, marcam o fim do seu destino e a afirmação apaixonada e dolorosa de si mesma.

Como os heróis trágicos gregos, Antígona em primeiro lugar, Diadorim obedece a leis que remetem ao sistema cultural das sociedades patriarcais. Sua falta consiste na fidelidade persistente a normas e valores, abolidos paulatinamente: a lei do Talião, a solidariedade fraterna, o direito de o sangue derramado purificar a injustiça cometida. Manifestam-se dentro dela exigências contrárias; ao matar o assassino do pai, ela declara o seu próprio fim. Hermógenes também está fadado a morrer quando infringe as leis tácitas do Sertão. Os dois inimigos comportam-se como fiadores de uma tradição desprezada e são exterminados pelo dever que nenhum acordo poderia anular, posto que para tal seria preciso anular a própria história.

O “herói em três alturas” Joca Ramiro é como Atenas, que no julgamento de Orestes decide que um novo direito deve sobrepujar-se ao antigo a fim de quebrar o círculo vicioso da vingança, dando lugar a uma justiça apta a aceitar o arrependimento e a levar em conta as circunstâncias que levaram ao crime. Tal como o personagem rosiano fez quando do julgamento de Zé Bebelo, o que veio “para desnortear o sertão”. Este foi julgado levando-se em conta os fatos na sua singularidade, e não mais baseando-se na cegueira da tradição, que reclama sangue para lavar o sangue, o que levava a morte e a desordem,

além da injustiça, de geração a geração. A tempos novos, novas leis deveriam vencer os usos antigos, e como pena pela infração cometida, Zé Bebelo é instado a abandonar o Sertão. O oposto desses guardiões das normas – cada um no seu âmbito de ação –, é Hermógenes. As forças sinistras encarnadas por ele, espécie de Irene sertaneja para quem a intervenção pela coerção e pelo terror é a única possível no mundo em que vive. Por esse meio, ele tenta reinstaurar o que acredita ser a ordem desse mundo, ao matar Joca Ramiro, considerado por ele o infrator.

Numa tentativa de colocar ordem numa consciência por demais conturbada, Riobaldo tenta “re-presentar” o passado por meio do relato da sua história a um homem estrangeiro ao Sertão. Ele tenta preencher o vazio que o passado lhe legou, sobretudo com a morte de Diadorim. O vazio maior é o espiritual, fonte de uma angústia que o impede de compreender o passado e suas guerras e conflitos. O estado beligerante em que viviam tomaram o tempo e o espaço vital dos jagunços, colocando-os numa bolha fora da qual a vida não era concebida. E embora Riobaldo persista em afirmar que encontrou equilíbrio na sua vida graças à sua mulher, que o consola e protege, um buraco negro não cessa de aumentar no seu coração. Duas pessoas constituíram elementos fundamentais para se compreender a sua transformação: Diadorim, cuja ausência deu origem ao vazio que o personagem tenta em vão colmatar com a crença em Deus, e Zé Bebelo, aquele que cruza o seu caminho várias vezes e cujo papel exercido é fundamental para explicar o homem que ele se tornou. O “Rio-baldo” tenta a todo custo preencher o vazio inerente a ele até no nome, mas também na linhagem, posto que filho sem pai, de condição humilde, a quem falta a coragem para levar o futuro adiante. Do buraco negro em que se encontra no fim da guerra, é Zé Bebelo que o incita a encontrar o homem que ajudará Riobaldo a compreender o passado e a reencontrar a fé perdida. Mortificado pela perda de “Dia-dor-im”,

que o trans-figura através da dor, é por meio da religião que ele vai se confrontar a questões que o levam a compreender a armadilha da dualidade que o caracteriza. Depois de ter sucumbido à vertigem da ambiguidade, ele adere a uma ideia fixa, um “tour de force”¹ que ele perde de antemão.

Nesse tempo elíptico em que Riobaldo lança o leitor, Diadorim encontra-se entre dois mundos, espaço intermediário em ruptura com um mundo tradicional e em busca de um alhures indefinível que o fascina. Por sua vez, este se colocará também entre dois mundos: o do desejo espiritual de Diadorim e o do marital de Otacília, um fadado a restar no mundo da sublimação, e o outro, no da materialidade.

Diadorim e Otacília, o bem e o mal, Deus e o diabo, a tradição do sertão e a modernidade da *pólis* que atrai, a mudança para uma nova ordem republicana em contraponto às leis do sertão, ação e passividade, eis as dicotomias com as quais o Riobaldo fazendeiro “range rede” se depara sem conseguir chegar a um consenso. Voltando sempre ao ponto de partida, tal como um viajante imóvel, seu discurso parece preocupar-se menos com a busca paciente da verdade que com o saber absoluto. Por mais que tenha contado sobre a vida passada no Sertão como jagunço, por mais que tenha feito o seu *mea culpa*, muita coisa ficou por se dizer, muitas “dívidas” a serem pagas, e tudo isso pode ser lido nas entrelinhas da fala/relato do protagonista. Perdido em devaneios, ele vê as coisas aparecerem como enigmáticas alusões alegóricas que acabam por se desmanchar como poeira. Depreende-se assim, que pior que uma vida de jagunço que fez um pacto com o diabo, o que o corrói é a busca que parece nunca acabar. Num mundo em que continua preso, o modo de existência do mal é o saber, e não a ação; no entanto, é este ruminar de pensamentos transposto em palavras que o

1. Nous avons emprunté cette expression à José Antonio Pasta Jr, cours de février 2001 (l’Université de Paris 3, Sorbonne Nouvelle).

ajuda a manter-se vivo.

É o trabalho mimético que completa aqui o trabalho de luto feito diante do irreparável: ao tentar reatar o fio rompido da memória, ao transgredir o mundo ordinário em que tudo se esquece sem poder ser realmente perdoado, o repensar o passado – e quiçá perdoá-lo e a si mesmo pelos atos cometidos – um mundo possível tenta se abrir. Através do trágico do irreversível de que Diadorim é vítima – e Riobaldo também, mas a um outro nível –, e do trágico dos conflitos que tiram os dois de uma zona de conforto os incitando a agir, a fala/o relato de Riobaldo constitui uma tentativa de reescrever a história do universo sertanejo em toda a sua complexidade. Apesar de morta e enterrada como se deve, a quem não se nega um túmulo e de quem se resguarda o segredo, como Antígona, Diadorim continua mais do que nunca viva e ajuda o companheiro de luta e de alma a dar à luz um novo mundo.

Referência

ABEL, Olivier. Ricœur et la question tragique. In: *Étique et politique, Pardon et histoire*. 1993. Disponível em: <http://olivierabel.fr/ethique-et-politique/ricoeur-et-la-question-tragique.php#_ftn2>. Acesso em: 20 nov. 2020.

DUVIGNAUD, Jean. *Sociologie du Théâtre: la sociologie des ombres collectives*. Paris: PUF, 1999.

ÉSQUILO. *Oréstia*. Trad. Mário da Gama Kury. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1965.

GERVAIS, Bertrand. *La ligne brisée: labyrinthe, oubli et violence*. Logiques de l'imaginaire, tome II. Montreal: Le Quartanier, 2008.

_____. *Fictions de la ligne brisée: Typologies de la mise en ré-*

cit de l'oubli. 2017. Disponível em: < <http://oic.uqam.ca/fr/carnets/reflexions-sur-le-contemporain/fictions-de-la-ligne-brisee-typologie-des-mises-en-recit-de>>. Acesso em: 22 nov. 2020.

GUIMAR ÆS ROSA, João. *Grande sertão: veredas*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1974.

PASTA Jr, José Antonio. Changement et idée fixe (l'autre dans le roman brésilien). In: QUINT, Anne Marie (éd.). *Au fil de la plume. Cahier du Centre de Recherches sur les Pays Lusophones n° 1*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2003.

SOFOCLES. *Antígona*. Trad. Mário Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. Paris: Seuil, 1983.

_____. *Philosophie de la volonté*. Paris: Aubier, 1988. v. 2.

***Ecce Homo Fictus*: nova tendência na literatura brasileira contemporânea**

Herasmo Braga de Oliveira Brito

Nos últimos anos, têm se acentuado estudos acerca da Literatura Brasileira Contemporânea. Abordagens das mais diferentes perspectivas. Da mesma maneira, temos nos deparado com diversas produções literárias não só do ponto de vista quantitativo, como também, qualitativo. Se antes as interpelações sobre as obras do tempo presente assustavam, hoje, perde-se cada vez mais receio em se qualificar ou não as produções do nosso momento hodierno, bem como escrutar possibilidades interpretativas em torno delas. Destarte, constitui nosso intuito, na presente abordagem, analisar entre as inúmeras tendências da Literatura Contemporânea a que tem apresentado novas ressignificações em relação a determinadas linhas ficcionais: o *Ecce Homo Fictus*.

Preâmbulos situacionais

Interessante, dentro dos estudos da Literatura Brasileira da atualidade, o universo de possibilidades construtivas de diálogos entre diferentes obras e distintas acepções. Essa vastidão de expectativas oportuniza ganhos ficcionais e críticos interessantes. Podemos ilustrar sem grandes dificuldades quando nos

deparamos com as feitura sob a égide do gênero romance e presenciemos diversificadas formas estruturais na sua constituição em forte miscelânea com os outros gêneros textuais tais como carta, diário, bilhete, notícia, anúncio, publicidade diante de escritas com neologismos, intertextualidades, linguagens fragmentadas, técnicas narrativas com forte presença de fluxos de consciência, tons memorialistas, com sentimentos niilistas, melancólicos, utópicos, diatópicos entre outras possibilidades. Um universo inteiro de viabilizações narrativas ficcionais. Apesar de todos os elementos que mencionamos, eles não chegam nem perto da gama geral que temos à disposição e são concretizados nos livros de literatura.

Mesmo com total possibilidade panorâmica de compreensão das produções literárias da atualidade, elas não são constituídas com as intenções mais abrangentes possíveis de maneira isolada ou meramente articuladas em determinada concepção estetizante do momento. Assim, não obstante as profusas realizações estéticas ficcionais, acabam também se aglutinando e formando um conjunto. Essa junção não deve ser entendida como atividade planejada de um movimento artístico como acontecera como a Semana de Arte Moderna de 22, como o movimento Regionalista, encabeçado por Gilberto Freyre e José Lins do Rêgo, como o movimento Armorial tendo à frente Ariano Suassuna, devemos conceber a formação destas tendências como elos de identificação com determinadas formas, ideias, concepções entre os mais diferentes autores das mais diferentes regiões do nosso país sem, no entanto, significar como algo programático. Também não sejamos ingênuos de acreditar ser no aleatório que ocorreram as coincidências e com isso acabou formando esse conjunto ou constituindo essa linha de desenvolvimento literário.

Uma das hipóteses que sustentamos para essa formulação advém do permanente diálogo das artes com o momento

histórico, social e cultural, e a partir destas presenças, o autor que não se encontra em “uma torre de marfim”, mas recebe influências sejam elas materiais, de ideias, imaginárias, e acaba como passível de todos os sujeitos, identificando-se mais com alguns dos aspectos a ele apresentados, refratando na sua escrita ficcional. Podemos ilustrar como veracidade da nossa hipótese a tendência do Neorregionalismo Literário Brasileiro. As principais características presentes em autores de diversas regiões, em linhas gerais, são: autonomia das personagens femininas, o espaço é problematizado e coparticipe dos enredos, e os teores memorialistas estão presentes nas obras e as singularizam pela presença significativa da memória cultural através das suas manifestações culturais do regionalismo em voga que, ao contrário de uma pequena parte da tradição crítica literária brasileira, tenta vincular, mas esse regionalismo em nada inferioriza ou compromete a qualidade das obras, constitui até mesmo uma ação política cultural-literária contra a homogeneização da cultura oriunda da globalização em seu consumo padronizado.

Vejamos, então, as marcas dos elementos que caracterizam essas obras e associemo-las aos aspectos socio-histórico-culturais contemporâneos. Hoje, a mulher tem ganhado cada vez mais espaço, e a busca da igualdade no meio social é notória. Há muito ainda a se conquistar, sim, todavia, muito foi feito. Importante frisar que as conquistas não ocorreram por concessões espontâneas masculinas, mas fruto de diversas lutas femininas ao longo da história, acentuadas no último século. Destarte, algum escritor, seja ele masculino ou feminino, que pretenda ter em suas obras de contextualização contemporânea sob a opressão e submissão feminina e expondo essas personagens femininas de maneira passiva, comete anacronismo e sua escrita já nasce, portanto, devassada e comprometida.

Do mesmo jeito, no sentido de equívoco, o autor contemporâneo que desenvolver as suas intrigas ficcionais com perfis

deterministas em relação ao espaço, fazendo valer a ideia de que “o homem é determinado pelo seu meio/espaço”, também estará descompatibilizado das constituições estruturais dos textos literários, pois não há mais determinismo neste sentido, e o espaço ganha diversas acepções nas narrativas. E, no caso da tendência neorregionalista, podemos inferir, por exemplo, que o espaço habita internamente os sujeitos, não só no sentido de lembrança, mas de sua constituição identitária, fazendo parte, portanto, da sua subjetividade enquanto indivíduo. E os aspectos culturais que são manifestados nas produções não advêm de louvação de algo perdido e presente em outrora, em que se pretende resgatar, ou mesmo uma busca ao isolacionismo, se é que algum dia existiu culturalmente. Nas obras de autores como Milton Hatoum, Assis Brasil, Maria Valéria Rezende, Raimundo Carrero, Ronaldo Correia de Brito, entre outros, a presença da cultura regional além de desenvolver o sentimento de pertencimento que tantos autores das linhas da filosofia, literatura, antropologia, geografia, sociologia, evidenciam e tornam como necessária aos sujeitos essa eticidade, no sentido de se sentir de um lugar de maneira identificado, diluída, em uma simbiose de se estar nele e ele estar em si e desta maneira nos referencia diante do mundo, que se perde não só no consumo de bens materiais, mas sobretudo, na homogeneização de comportamento e, principalmente, cultural, diante de algo artificial, sem vínculos históricos, tão somente produzido por engenharias midiáticas. Assim, diante destas e outras inquietações, influências, travessias histórico-socioculturais, os enredos vão convergindo e constituindo a tendência, no caso específico, do Neorregionalismo Literário Brasileiro.

De maneira não diferente ocorre com outras tendências como as da literatura de escrita de si, literatura de autoficção, literatura marginal, literatura de favela, literatura diatópica, literatura memorialista, entre tantas. Cada uma delas terá os cer-

nes que as ligam, sem com isso advir de um possível projeto nacional de autores que se unem com tal finalidade. Podem até acontecer essas ações programáticas de ordem estética, quiçá em número bem menor tanto em autores quanto em obras, isso sem analisar a qualidade estética das obras.

Somam-se a essas questões as de ordem literária. Há técnicas narrativas que compõem com mais ênfase as composições das obras contemporâneas, mencionamos algumas anteriormente, mas queremos destacar que essas técnicas, quando se fazem presentes nas produções, espera-se que elas possam produzir o efeito almejado pelos autores diante dos leitores. Isso iremos perscrutar mais adiante.

Ratificamos que o nosso intuito nesse texto é desenvolver como se caracteriza essa tendência literária contemporânea *Ecce Homo Fictus*, todavia, advertimos que, muito mais do que apenas caracterizá-la em estrutura, formação e informação de autores que a realizam, uma das nossas principais metas é desbravar também uma das suas grandes funcionalidades, demonstrando assim que, muito mais do que uma técnica de composição de enredos, incide sobre ela certa politização literária no sentido constitutivo dos sujeitos leitores, sem isso significar nenhuma perda de qualidade ou de referencialidade literária. Para tanto, iremos ter com alguns dos teóricos nas nossas discussões, pensadores que acrescem aos estudos literários com suas abordagens filosóficas, sociais, históricas e antropológicas, tais como Paul Ricoeur, Charles Taylor, Gilles Deleuze, Félix Guattari além dos nossos fundamentais teóricos literários como Edward Forster, Wolfgang Iser, Mikhail Bakhtin, Schiller. Não iremos promover uma miscelânea de teorias para chegar a lugar nenhum ou mesmo recorrer ao leitor a responsabilidade de estabelecer sentido nas nossas assertivas argumentativas. Iremos, na interatividade dialógica, estabelecer os aspectos compositivos do *Ecce Homo Fictus*, a sua funcionalidade e como ela

ressignifica no âmbito literário contemporâneo. Para ilustrar as exemplificações das nossas hipóteses, tomaremos a obra *Machado*, de Silvano Santiago.

Contextualização e caracterização de *Ecce Homo Fictus*

A cada momento estamos cada vez mais bem servidos de obras na alça dos estudos literários que abordam aspectos da Literatura Contemporânea Brasileira. Podemos mencionar entre as mais conhecidas: *Ficção brasileira contemporânea* de Karl Eric Schollhammer, *Mutações da literatura no século XXI* de Leyla Perrone-Moisés, *Literatura brasileira contemporânea* de Regina Dalcastagnè, *Leituras de literatura brasileira contemporânea* das autoras Eunice Moreira e Camila Doval, entre outras que procuram analisar de maneira mais geral outras produções com análises de tendências mais específicas como *O conceito de autoficção*: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea de Ana Faedrich, as questões de romance histórico com Márcio Seligmann-Silva, *Ficção impura* de Therezinha Barbieri, no tocante à ficção e história, e a nossa singela contribuição sobre a presença do regionalismo na literatura brasileira em *Neorregionalismo brasileiro*: análise de uma nova tendência. Há, portanto, uma diversidade de estudos de maneira panorâmica e específica em relação à literatura contemporânea.

Quanto à tendência *Ecce Homo Fictus*, como a própria expressão indica, “Eis o homem ficção”, apresenta em linhas gerais aspectos semelhantes com as chamadas estruturações de romances em que se ficcionalizam personagens históricos, também os chamados romances ensaísticos, as bioficções, todavia, apresenta particularidades que a singularizam. Como costumam dizer os seus autores como Ana Miranda e Silvano Santiago, obras dessa natureza só poderiam ser escritas por autores como eles, não devemos tomar isso como qualquer expressão

de arrogância ou pedantismo, mas como dada realidade, pois a experiência, o repertório, as vivências ficcionais e teóricas são determinantes para se constituírem tais obras. Não basta apenas pesquisar certos nomes/sujeitos históricos e a partir de então promover uma narrativa envolvendo-os. O *Ecce Homo Fictus* exige muito mais, pois se somam de maneira harmoniosa determinadas composições históricas, ficcionais, sociais, crítica literária, teoria da cultura, de conhecimento de particularidades de épocas, de documentos em torno das pessoas que serão ficcionalizadas, domínio das possíveis receptividades e quais seriam as suas funções que fujam às relativizações sem sentido, ou mesmo o enredo se forme através de retórica esterilizada de qualquer motivação significativa no âmbito criativo, tudo isso e mais outras coisas que não comprometam a qualidade estética da obra, nem a descaracterize enquanto produção literária, e menos ainda ocorra a perda da sua autonomia artística.

Ana Miranda, ao escrever obras como *Boca do inferno*, *Dias e dias*, *A última quimera*, nas quais ela ficcionaliza Gregório de Matos, Gonçalves Dias, Augusto dos Anjos, debruça-se com qualidade no aspecto lúdico da literatura em problematizar pela narrativa algumas seguranças que acreditamos existir entre o discurso ficcional e o histórico. Apesar de muito tomarem a leitura destas obras com tranquilidade e convicção do seu caráter ficcional, em alguns momentos surge a insegurança “será se isso realmente aconteceu?”. Da mesma maneira ocorre em obras construídas em sentido contrário, mas acaba produzindo um mostruário de inquietações com críticas do tipo: “como será que foi possível se saber disso?”. Podemos ilustrar esse tipo de produção através da biografia de Clarice Lispector feita por Benjamin Moser, com o título *Clarice*. Há inúmeras polêmicas em torno da obra que, por não constituir nossa proposta, isentamo-nos de detalhar, no entanto, o caráter ficcional e histórico não se encontra de maneira paziguada, pois a pretensão da obra

é marcar historicamente a biografia de Clarice.

***Ecce Homo Fictus* em Machado de Silvano Santiago**

Silvano Santiago, ao produzir a obra *Machado*, em que a intriga se volta para os últimos dias de um dos nossos maiores escritores, podemos até interpretar, para se defender de ser acusado indevidamente, logo abaixo do título destaca: romance. Santiago toma a sua produção literária e nela investe em torno de uma das composições literárias mais interessantes da literatura contemporânea. Efetivamente ele desenvolve o conceito e a ideia do *Ecce Homo Fictus*, “Eis o homem ficção”. Ele aproveitada todas as possibilidades que o gênero romance permite em termos de acréscimos de outros gêneros literários, das misturas entre ficção e história, das técnicas narrativas e, ao contrário de Samuel Beckett, ele não almeja a implosão da linguagem ou do gênero, mas a sua ressignificação, abrindo diversas possibilidades não só interpretativas, mas de compreensão, constituindo em torno da narrativa uma ação muito mais do que apenas ficcionalizar um personagem marcante da história não somente literária do nosso país, possivelmente realizar o que Bakhtin (1981, p. 10) viu em Dostoiévski e que, segundo ele, seria uma das missões de todo grande escritor: “Sua tarefa é superar a maior dificuldade para o artista: criar, de materiais heterogêneos, heterovalentes e profundamente estranhos, uma obra de arte una e integral”, em que podemos associar ao pensamento de Charles Taylor, ao atribuir como trabalho do escritor, destacando Proust, e aqui inserimos Silvano Santiago: “O passado antes irrecuperável é resgatado em sua unidade com vida ainda por viver, e todo tempo ‘desperdiçado’ passa a ter um sentido, tal como o tempo de preparação para o trabalho do escritor que dará forma a essa unidade” (TAYLOR, 2005, p. 74). Destarte, muito mais do que apresentar inovações temáticas ou de técni-

cas narrativas, a obra *Machado* traz-nos uma politização através da literatura, ao acrescentarmos a reflexão de nós sermos sujeitos dotados e formados por narrativas, e a realidade e ficção não são nem juntas, nem distintas, e sim, complementares, e nos auxiliam na expansão dos nossos horizontes de leitura de mundo, como também das compreensões dos sujeitos e de nós mesmos.

Silviano Santiago, em diversas entrevistas, nunca escondeu sua simpatia por determinados autores nem a influência deles não só nas suas produções ficcionais como também nos seus trabalhos de teoria e crítica. Entre eles encontram-se Gilles Deleuze e Félix Guattari. Essa presença no campo das suas ideias é perceptível em *Machado*, mediado de propostas em que podemos atribuir como uma das funções das suas narrativas descapsular a vida, nomear o inominável, produzir uma ressignificação coletiva, conceitos presentes em *Crítica e clínica*, dos pensadores franceses, e em *Kafka*: por uma literatura menor, eles nos irão acrescentar que a literatura deve nos servir como uma máquina, assim:

A máquina literária toma assim o lugar de uma máquina revolucionária porvir, de modo algum por razões ideológicas, mas porque só ela é determinada a satisfazer as condições de uma enunciação coletiva que faltam por toda outra parte nesse meio: *a literatura é a tarefa do povo* (DELEUZE, 2017, p. 37).

Na ficção de *Machado*, de Silviano Santiago, somos imbuídos deste sentimento, como podemos atestar em algumas passagens que buscam dar o tom reflexivo para a narrativa, tais como:

Na história do mundo ocidental e na vida de quem é vivo há simetrias inesperadas e definitivas – escreve no seu memorial o conselheiro Aires, personagem de Machado de Assis, e acrescenta: “A verdade pode ser inverossímil e muitas vezes o é” (SAN-

TIAGO, 2016, p. 57).

Em outro momento: “Nada do que se vê no palco é o que se vê. Nada do que se vê no palco é só o que se vê” (SANTIAGO, 2016, p. 68), frases como essas são expressas não de maneira aleatória, mas sempre contextualizadas dentro do enredo, como vimos no primeiro exemplo, quando expandimos a citação. Essas expressividades elevam o desenvolvimento da narrativa não no intuito de apenas tornar o desenvolvimento da história complexidade no sentido hermético, mas como estímulo para o despertar do leitor para novas ressignificações não só literárias, mas de retirar toda e qualquer compreensão das coisas apenas pelo viés de uma falsa estabilidade, por exemplo, a “inverossimilhança da verdade” ou a representatividade da vida é apenas o que se vê ou não se vê?

Silviano Santiago vai nos desestabilizando não apenas com expressões reflexivas, mas através de outros meios, fazendo-nos indagar além da questão da verdade, da representação, também sobre a própria narrativa, retirando-nos da posição consensual de suportes linguísticos. Vejamos essa seguinte passagem em que o narrador descreve os devaneios pelos quais passam a personagem Carlos de Laet. A citação é longa, mas necessária:

Maxime anota a frase – que Laet transcreve – ao perceber o complexo de inferioridade que toma conta do seu espírito quando está ao lado de Flaubert. Laet a transcreve primeiro em francês: *‘Je puis tout te pardonner; sauf d’être ce que tu es; sauf que je ne suis pas ce que tu es; sauf que ‘je’ ne suis pas ‘toi’*.

Ao vê-la ganhar corpo no caderno íntimo de notas, Laet decide traduzi-la. Várias vezes, em dias sucessivos, tenta traduzi-la. Finalmente, muda a pontuação francesa e opta por sublinhar os dois pronomes – ‘je’ e ‘toi’ – que vêm entre aspas no original. A frase de Maxime passa a ser sua; é também sua: ‘Posso perdoar-te por tudo. Menos por seres quem tu és. Menos por eu não ser

quem tu és. Menos ainda porque eu não sou tu' (SANTIAGO, 2016, p. 44-45).

Carlos de Laet acaba, nessa passagem, expressando, como consta na descrição da narrativa, “amor, inveja e indignação se casam no altar do ciúme” (SANTIAGO, 2016, p. 45), ao primeiro presidente da Academia Brasileira de Letras, mas esse sentimento não se constitui no enredo apenas direcionado a Machado de Assis, não obstante a nós, enquanto sujeitos sociais e leitores da obra, ao associar a nossa maneira de nos vermos e percebermos diante do nosso tempo da modernidade, da centralidade do eu, da subjetivação ao extremo, da individualidade sem receios, do sentido voltado para si ou no popular para o próprio umbigo, como bem problematiza Charles Taylor em *As fontes do self*, e podemos complementar a passagem ficcional com a seguinte observação de Taylor (2005, p. 71):

A partir do meu sentido de onde estou em relação a ele, e entre as diferentes possibilidades, projeto a direção da minha vida em relação a ele. Minha vida sempre tem esse grau de compreensão narrativa: compreendo minha ação presente na forma de um ‘e então’: havia A (o que sou), então faço B (o que projeto me tornar).

Destarte, toda a minha construção se dará pela minha individualidade, e nesse meu mundo paralelo vou me constituindo, todavia, não há como desenvolver qualquer narrativa para si e só com si, o outro tem que estar presente, e esse é o problema, pois, na minha incapacidade de desenvolver no mundo compartilhado por outros sujeitos, corro o risco de frustrar-me e, de repente, “posso perdoar-te por tudo. Menos por seres quem tu és. Menos por eu não ser quem tu és. Menos ainda porque *eu* não sou *tu*” (SANTIAGO, 2016, p. 45, grifo meu).

Ao longo da obra *Machado* não constituiria nenhum exagero auferir e aproximar a proposta do romance superar o pa-

tamar de produção ficcional, no sentido de ter suas análises concebidas apenas no âmbito da teoria e da crítica literária, não obstante emergir como objeto de mediação para ampliação de percepções e compreensões acerca das questões que estão ao nosso redor e nos enclausuram sem a nossa devida atenção, e nesse ponto constata-se a convergência com o pensamento de Charles Taylor (2005, p. 74) ao expressar: “Minha autocompreensão tem necessariamente profundidade temporal e incorpora a narrativa”, porque nela se acrescenta a experiência, pois, do contrário, como no próprio romance, encontramos o argumento quando o narrador Silviano expressa-se em relação às cartas em que, ele acredita, irão possibilitar compreender e descrever os últimos anos de vida de Machado de Assis: “Tudo só vivido seria monótono; tudo só imaginado seria cansativo” (SANTIAGO, 2016, p. 51), desta maneira, todas as narrativas seriam estéreis e vazias se as experiências contidas e compartilhadas nelas não ampliassem a nossa compreensão de mundo e não nos permitissem ressignificar a vida.

Importante mencionar que o autor Silviano Santiago já realizou outras produções com esse mesmo viés, que ultrapassa o âmbito artístico literário, como em *Anônimos*, em que ele nos inquieta pelo tom memorialista e nos apresenta grandes questionamentos sobre diversas coisas: das mais banais do cotidiano, como aquelas que não temos uma resposta segura como, qual o sentido da vida? Isso sem cair nos clichês retóricos de uso esvaziado de reflexão, como em alguns momentos nos deparamos em textos ficcionais, também em produções com personagens atípicos do nosso meio literário, como em *Stella Manhattan*, que explora o universo trans de Eduardo da Costa e Silva, *Mil rosas roubadas*, em que a temática do amor homoafetivo é desenvolvida, entre outras tantas contribuições abordando temas, personagens, questões tão relevantes, sem se perder em teores panfletários ou mesmo significar perda de qualidade literária.

***Ecce Homo Fictus* e as acepções narrativas**

Entre essas diversas produções realizadas ao longo da sua brilhante trajetória enquanto ficcionista, ensaísta, crítico, destacamos de Silviano Santiago a obra *Em liberdade*, em que ele ficcionaliza Graciliano Ramos e projeta uma construção que muitos denominaram de “alterbiografia”. Essa produção serviu como uma das primeiras atuações estilísticas na constituição da nossa tendência *Ecce Homo Fictus*.

Em *Machado*, Santiago explora muito mais os recursos dos gêneros, do romance e perscruta os desafios do narrar, se aproximando da ideia concebida pelo filósofo hermenêutico Paul Ricoeur (2010b, p. 132), em *Tempo e narrativa*, onde, no volume 2, irá nos dizer, ao dialogar com as ideias de Gunther Muller: “[...], o que é narrado é fundamentalmente a ‘temporalidade da vida’; ora, ‘não se narra a vida [propriamente dita], vive-se a vida’ [...] ‘Todo narrar é um narrar [de] algo que não é narrativa, mas processo de vida’”. Esse sentido narrativo se faz presente no ato narrativo do autor Silviano Santiago e nas obras *Em liberdade* e *Machado*, porquanto transforma a liberdade criativa literária em prol de uma política, não somente do amparo social, mas do sujeito, numa politização de si frente às perdas éticas, de alteridade, do reconhecimento do outro, que se encontram cada vez mais acentuadas.

Importante nos ater para o fato de que essa construção narrativa não se dará apenas pela intenção anunciada no parágrafo anterior ou apenas contar como todas as outras. É necessário que os elementos de composição do texto estejam atuando de maneira não apenas harmônica, mas voltados para este objetivo da produção ficcional ressignificar a compreensão da vida. Desta maneira, as estruturas ficcionais devem promover a junção da forma e conteúdo, pois, como nos evidencia Edward Forster

(1998, p. 31) “[...] a base de um romance é uma história, e a história é uma narrativa de acontecimentos dispostos em sequência no tempo”. Esse anúncio de Forster (1998, p. 30) nos parece até óbvio, se antes ele não nos tivesse inserido a seguinte ideia:

Assim, a vida cotidiana, qualquer que seja, é praticamente composta de duas vidas – a vida no tempo e a vida dos valores; e nossa conduta revela uma dupla fidelidade: “Eu a vi só por cinco minutos, mas valeu a pena”. Aí temos ambas as fidelidades numa só frase. E o que a história faz é narrar a vida no tempo. E o que o romance inteiro faz – se é um bom romance – é incluir, ao mesmo tempo, a vida dos valores.

Destarte, a junção da vida no tempo com a vida nos valores em narrativas que desenvolvem processos formativos dos sujeitos não é algo dado e programático, mas constituído ao longo de uma trajetória pessoal, intelectual, literária, e realiza o ofício da escrita não só com esmero, mas com uma consciência de coletividade e de compartilhamento de experiências que contribuam nesta tomada de ressignificação, como podemos perceber neste trecho do romance:

No papel em branco, a boa distribuição de lágrimas, sentidas e sofridas pelo protagonista Machado, e de polcas imaginárias, lidas e forjadas pelo personagem Silviano, acaba por aquecer a alma da literatura com a variedade necessária do vivido e do imaginado, e assim realizar a instabilidade das massas, que a arte também comporta. O ônus da autenticidade e legitimidade do projeto literário, em que comungam as lágrimas choradas por Machado e as minhas supostas polcas, é de exclusiva responsabilidade deste narrador que, ávido de vida vivida no Rio de Janeiro ainda que por outrem, não pensa duas vezes antes de dar o chute inicial no romance que se anuncia. Ele age, eu ajo. Arrombamos violentamente a porta da sensibilidade mórbida, que ainda resguarda a modéstia (SANTIAGO, 2016, p. 51-52).

Poucos autores teriam uma edificação narrativa tão singular como essa, dialogar com tantas fontes sejam elas históricas, literárias, críticas, teóricas, ficcionais e com cada uma realizar processos formativos dos sujeitos não apenas no tocante à intelectualidade, mas na expansão interpretativa e de conscientização sobre o mundo e o que nos cerca. Sem cair em relativismos ou devaneios insignificantes. O interessante nesta construção literária que denominamos de *Ecce Homo Fictus* não parte a sua compreensão de teorias para obra, e sim, da própria concepção de como ela se realiza. Sendo assim, nada do que observamos até o momento não foi desvinculado.

Neste trecho, podemos observar a consciência crítica e narrativa do *Ecce Homo Fictus*, pois ele efetiva o que Gilles Deleuze e Félix Guatarri tomaram como “máquina de expressão”, que significa “[...] capaz de desorganizar suas próprias formas, e de desorganizar as formas de conteúdo, para liberar puros conteúdos que se confundirão com expressões em uma mesma matéria intensa” e como ele complementa mais adiante, “a expressão deve quebrar as formas, marcar as rupturas e as ligações novas” (DELEUZE, 2017, p. 57-58). Desta maneira, o hibridismo narrativo em *Machado* de Silviano Santiago, que exemplifica esse tipo de produção contemporânea, busca ousar em expressividades e rupturas para provocar novas ligações e, consequentemente, ressignificações narrativas e de valores de tempo e de vida, como assinalou Forster.

Sendo assim, exige-se que essas estruturas da engrenagem da composição romanesca encontrem-se de maneira harmonizada, como nos adverte Wolfgang Iser (1996, p. 43) em *O ato da leitura*:

O valor da obra se determina pela harmonia de seus elementos; noutras palavras, quanto mais heterogêneos são eles a princípio e quanto mais difícil é interrelacioná-los por causa de suas am-

biguidades, tanto maior o valor estético da obra, desde que, por fim, suas partes se harmonizem.

Esse desafio os autores Silviano Santiago e Ana Miranda realizam com desenvoltura. Assim, quando nos deparamos com os acréscimos de diversas concepções textuais, de enunciações, de expressividades, como estamos ilustrando através do romance *Machado*, vê-se que a sua constituição não é simples. Há uma consciência de política escritura e de transgressão. Isso presenciamos em relação à narrativa, quando o filósofo hermenêutico Paul Ricoeur (2010b, p. 272), ao analisar as concepções de narrativa, nos apresentou a *tese temporal do heterogêneo e de concordância discordante*, que consiste:

[...] a reunião do campo narrativo só será possível se as operações configurantes em uso em ambos os domínios puderem ser medidas pelo mesmo metro; esse metro comum foi, para nós, a *composição da intriga*. A esse respeito, não surpreende que tenhamos encontrado na narrativa de ficção a operação configurante à qual a explicação histórica tinha sido confrontada, já que as teorias narrativistas apresentadas [...] baseavam-se na transferência das categorias literárias de composição da intriga para o campo da narrativa histórica.

Essas novas configurações visam atender a determinados preceitos de ordem do autor no seu projeto literário através dos seus narradores não apenas por efeito estético-artístico, mas por conjunturas de saturação e desencença como vivenciamos na modernidade ou alta modernidade, como nos mostra Charles Taylor (1995, p. 43):

[...] o ‘desencanto’ em desenvolvimento na cultura moderna [...] que solapou muitas configurações tradicionais, criando, de fato, a situação em que nossos antigos horizontes foram varridos do mapa e todas as configurações podem afigurar-se problemáticas.

Então, para se libertar a imaginação, temos que nos deparar com a necessidade de novas redefinições de ideias, conteúdos, abordagens e formas narrativas, almejando através destes novos trajetos, uma retomada de sentido que possa nos orientar em meio a tantas simplificações estéreis.

Essa é uma das linhas construtivas das produções *Ecce Homo Fictus*, expressa por Bakhtin (1981, p. 76) em relação ao dialogismo, ao nos fazer observar que significa muito mais do que apenas expressar polifonias nos enredos, seria, portanto, colocar “[...] a ideia no limite das consciências dialogicamente cruzadas”, como ele complementa que seria reunir “[...] ideias e concepções de mundo, que na própria realidade eram absolutamente dispersas e surdas umas às outras, e as obrigava a polemizar”. Assim, esse seria um dos motivos para a polifonia não se restringir apenas a enunciações de falas, como também de ideias, concepções, trajetórias históricas, posicionamentos literários, aspectos críticos diversos, entre outros. Essas potencializações da linguagem e seus significados estão presentes nesta tendência porque o intuito é de quebra, de homogeneização de visão de mundo, retomando aspectos essenciais dos textos literários através de expansão de visões pela diferença e pela maneira sugestiva, longe de discursos fechados e doutrinadores, como temos nos deparado nas narrativas modernas/pós-modernas que lutam por uma verdade única e particular.

As narrativas em *Ecce Homo Fictus* e os efeitos de sentidos

Na tendência *Ecce Homo Fictus* as narrativas estão dotadas da compreensão do sentido, como Wolfgang Iser (1996, p. 134) nos afirma: “Assim o texto ficcional vive das estruturas previamente existentes de apropriação do mundo”, e a tendência em que analisamos apresenta além deste sentido mencionado

por Iser (1996, p. 133) ao longo do texto, também seus autores desenvolvem essa miscelânea de discursos autônomos, devido ao reconhecimento de algo significativo que o autor anuncia: “Cada época tem seus próprios sistemas de sentido, e as transições epocais marcam, por conseguinte, modificações significantes que se realizam no interior dos sistemas de sentido [...]”. Desse modo, ao se ficcionalizar um personagem histórico e trabalhar com os aspectos da sua época, não constitui mera ornamentação no romance, temos essa captação de sentidos epocais que refletem sistemas de sentidos e nos ajudam a diversificar e até mesmo nos inquietar diante dos textos.

Podemos ilustrar essa componente com algumas passagens no romance *Machado* de cunho histórico da época:

Os problemas que a capital federal enfrenta não se resolvem com o policiamento indiscriminado dos miseráveis e dos desclassificados, segundo as normas ditadas pela moral pequeno-burguesa. É a sociedade carioca como um todo que, na passagem do século XIX para o seguinte, embaralha de modo contraditório os cacos que a compõem. Que ser moderna e é tradicionalista injusta e preconceituosa. Nunca reconheceu o trabalho livre e continua a não reconhecê-lo e, se é obrigada a reconhecê-lo pelas circunstâncias da Lei Áurea e da Proclamação da República, é apenas para que dele se sirva com um à vontade que escandaliza qualquer estrangeiro culto que nos visita (SANTIAGO, 2016, p. 187-188).

Em outra passagem histórica referente à mesma questão: “Cotegipe é o único senador do Império a votar contrariamente à aprovação da Lei Áurea e autor de célebre frase dita à princesa Isabel: ‘A senhora acabou de redimir uma raça e perder o trono’” (SANTIAGO, 2016, p. 396). Com o mesmo manejo de entendimento de sentido do sistema da época, o narrador Silviano, ao se voltar para o seu protagonista, relata:

Na manhã seguinte ao jantar, no domingo, já em casa, o mais velho revê o rosto do amigo mais novo no restaurante. Está tomado pelas sombras. *Eu, pelo menos, ainda consigo viver e escrever* – pensa e conclui Machado, e começa a detalhar na coluna de crédito da amizade o baixo custo do silêncio aflito e aflitivo de Mário. *Na verdade, sou mais feliz que o Mário* – pensa e conclui, e começa a anotar na coluna de débito da amizade as palavras confidências feitas ao jovem amigo. Sou-lhe eterno devedor pela calma física e moral que desce nesta manhã de domingo sobre o chalé e minha vida (SANTIAGO, 2016, p. 309).

Nesta passagem, Mário, que se refere Machado, é o filho do ilustre escritor romântico José de Alencar, e essa grande amizade entre Mário e Machado se fez presente na ficção e na realidade dos dois. Em outra passagem, o narrador irá se lançar às observações de Machado sobre textos clássicos e a Bíblia:

Pensa Machado que o arcabouço clássico, que informa a escolha do tema bíblico e conforma a figuração objetiva dos personagens em ação nos seus romances, se deixa subverter pelos próprios sentimentos à flor da pele no seu cotidiano. No caso das figuras femininas, suas fortes personalidades se deixam subverter com as sensações fortes e viris que lhe proporcionam seus grandes e sucessivos amores. Ele também vive às voltas com as *vitórias* e as *derrotas* de amante frustrado no amor, como salienta Stendhal ao analisar o complicado, insuficiente e, por isso, carente relacionamento do homem com a mulher (SANTIAGO, 2016, p. 412-413).

É possível denotar ao longo da leitura dos dois trechos do romance o quanto o narrador Silviano é conhecedor dos pormenores acerca do período histórico e sobre Machado. Vale dizer que esse conhecimento, como ficou demonstrado na narrativa, não é apenas descritivo ou superficial. Queremos salientar com isso que, ao dialogar com sistemas epocais de sentido, o mero

conhecer aparente não irá gabaritar a verossimilhança do texto, no máximo, apenas exposição de juízos de valor ou impressões sobre da época e do personagem ficcionalizado. A receptividade qualitativa que se espera do leitor só virar se a captação de sentidos for feita próxima ao ambiente e personagem. Iser (1996, p. 147) nos adverte em torno deste argumento:

Ora, o repertório de textos ficcionais não consiste apenas em normas extra-textuais, retiradas dos sistemas da época; também incorpora, de maneira ora mais ora menos acentuada, a literatura do passado e, muitas vezes de maneira emblemática, tradições inteiras.

Essas tradições inteiras que são refratadas nas produções literárias *Ecce Homo Fictus* consistem em uma tentativa de captar o imaginário da época, em que se busca contextualizar em diálogo com o imaginário contemporâneo a ressignificação dos sentidos literários, aproximando-se de concepções em que a literatura estava em forte interação com a história e a filosofia. Podemos, assim, atribuir mais esta característica dessa tendência literária contemporânea, promotora de forte interlocução com a história, a filosofia e as outras artes, sem risco de cometer qualquer exagero ao aproximá-la da tradição do Romantismo Alemão de maneira ressignificada, visto que podemos constatar nas obras desta tendência, e aqui exemplificamos em Machado o que as ideias de Schiller (1991, p. 64) enunciam em relação ao poeta sentimental na obra *Poesia ingênua e sentimental*:

Algo de todo diverso ocorre com o poeta sentimental. Este reflete sobre a impressão que os objetos lhe causam e tão-somente nessa reflexão funda-se a comoção a que lhe é próprio é transportado e nos transporta. O objeto, aqui, é referido a uma Ideia, e sua força poética reside apenas nessa referência.

Nesse caso, o poeta é o nosso romancista sentimental que reflete sobre as suas ações e advoga em cada ideia construída um sentimento coletivo para não oferecer respostas prontas e únicas, mas sobretudo, problematizar os sentidos com posse da razão, fazendo junção da razão com a percepção reflexiva sem cair nas armadilhas relativistas e superficiais da pressa por algo palpável e estável para se acreditar. Destarte, os romancistas da *Ecce Homo Fictus*, através das suas montagens, digamos assim, desconstruídas, restabelecem não só uma nova maneira de produzir narrativas, mas de estabelecer novas possibilidades receptivas de leituras através de novas experiências estéticas, todavia, como os românticos alemães pensavam e os autores desta tendência contemporânea compartilham, é não se isolar as artes do seu vínculo social, menos ainda restringi-las apenas a esse ponto, mas prescrutá-la sob a égide da experiência estética com o cotidiano, para a formação do sujeito leitor autônomo e crítico. Corroborar essa ideia Iser (1996, p. 82), ao referir-se:

[...] a experiência estética só funciona se tira proveito das possibilidades de experimentar noutras condições a experiência cotidiana. Articular a experiência estética com a experiência cotidiana significa tomar a peculiaridade de textos ficcionais apenas como material que mostra se as nossas disposições psíquicas funcionam ou não funcionam.

Esse vínculo estético formativo constitui mais uma das características edificantes da tendência contemporânea que estamos analisando, pois o potencial literário que por ela é tomado resulta da reflexibilidade da linguagem e das suas construções que refratam a vida e os seus significados. Ao leitor advém o compartilhamento de responsabilidades com tais obras, pois se espera o que aqui encontramos em Ricoeur (2010c, p. 277), no terceiro volume de *Tempo e narrativa*, menciona acerca do leitor:

Quanto à responsabilidade do leitor, é outra das cláusulas do mesmo pacto. Com efeito, na medida em que a criação de um narrador dramatizado, digno de confiança ou não, permite fazer variar a distância entre autor implicado e seus personagens, induz-se simultaneamente no leitor um grau de complexidade, que é a fonte de sua liberdade ante a autoridade que a ficção recebe de seu autor.

Ricoeur, ao problematizar a questão da relação do leitor com a obra e atribuir-lhe responsabilidades, não expressa a necessidade de certo preparo ou maturidade no sentido de erudição com a leitura, mas certa disposição de enfrentamento da leitura, de modo desarmado de concepções, valores, regras para poder, diante do que está sendo apresentado, sair do seu mundo e passar a habitar outro e, com isso, conhecer os sentidos diferentes, presentes neste novo mundo, presentes na ficção e, ao regressar ao seu, trazer os conhecimentos adquiridos pelas diferenças.

Essa aceção de Ricoeur constitui mais uma das atuações da *Ecce Homo Fictus*, que se aproxima das ideias miméticas formuladas pelo grande filósofo hermenêutico. Na obra *Tempo e Narrativa*, volume um, as seguintes concepções de mimeses são apresentadas: a *mimeses* um constitui como figuração do tempo e da obra antes da sua criação. Portanto, são todas as trajetórias constitutivas que formulam as ideias que serão desenvolvidas sob a égide da ficção através das narrativas. Na *mimeses* dois, nos deparamos com a figuração do tempo que será alterada. Seria, no caso, a vida do texto, que é como o romance *Machado* se encontra. Um mundo configurado sob o âmbito do texto. Na *mimeses* três, temos a presença do contato do leitor com a obra, por conseguinte, seriam os efeitos da narrativa, o resultado dela e, neste momento, ocorre a refiguração do tempo e dos sentidos, e teríamos, então, o texto na vida.

As concepções miméticas de Ricoeur nos trazem a com-

preensão de proximidade de como as narrativas de *Ecce Homo Fictus* são elaboradas, pois elas, ao dialogarem com a filosofia e a história não se voltam apenas para os parâmetros de contextualizações como já nos referimos, sem embargo, para o próprio entendimento filosófico e representativo da linguagem e da narrativa. Encara, desta maneira, esses elementos essenciais ficcionais como a narrativa propositiva de verdade, mas não no tom tido realista, não obstante, de veracidade de sentido e com isso se difere da doxa enquanto ideiação opinativa da narrativa, que busca por meio dos sentidos a estruturação de verdades pelo estabelecimento compreensivo da vida. Isso, segundo essa linha de pensamento, só se torna possível em razão de a ficção ser não só provocadora de sentidos, mas transformadora deles. Ainda tomando Paul Ricoeur como referencialidade para nosso argumento destes aspectos presentes neste tipo de produção literária, acrescenta-se a ideia de Ricoeur que se assemelha aos elementos encontrados nestas ficções que, “ora, é principalmente na literatura de ficção que são explorados os inúmeros modos pelos quais a *intentio* e a *distentio* se combatem e se conciliam” (2010c, p. 233). Isso significa que, através da ficção, temos a ampliação da nossa alma, ou seja, a nossa inteligência se expande.

Considerações finais

Assim, apresentamos ao longo do nosso texto algumas caracterizações da tendência literária denominada *Ecce Homo Fictus* e, para melhor esclarecer as suas características, fizemos uso do romance *Machado*, de Silviano Santiago. Essa tendência contemporânea tem tido grande receptividade e ao mesmo tempo se constituindo uma estruturação narrativa, atraindo não apenas leitores, mas autores que identificam muito desses elementos que expomos e reconhecem o salto qualitativo e estético neste tipo de produção. Ela corresponde bem aos dilemas

da atualidade ao tirar o leitor dos desenvolvimentos padronizados de narração, além de nos inquietar com diversas possibilidades de leituras que compõem a sua formação enquanto obra e os seus efeitos transformadores e formadores.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 1981.

DELEUZE, Guiles. *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do Romance*. 2. ed. São Paulo: Globo, 1998.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. São Paulo: Editora 34, 1996.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa: a intriga e a narrativa histórica*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010a. v. 1.

_____. *Tempo e Narrativa: a configuração do tempo na narrativa de ficção*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010b. v. 2.

_____. *Tempo e Narrativa: o tempo narrado*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010c. v. 3.

SANTIAGO, Silvano. *Machado: Romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SCHILLER. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

TAYLOR, Charles. *As fontes do self: a construção da identidade moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

PARTE III

CERCANIAS DO EU E DO CORPO: DOR, DOENÇA, MEDOS E FOBIAS

A dor e a morte em “O monstro” de Humberto de Campos

José Dino Costa Cavalcante

Ivane Santos Diniz

Mauro Cezar Borges Vieira

Introdução

A morte é um fenômeno universal e a única certeza que temos da vida. Ainda assim, tal acontecimento é motivo de preocupação de todos os seres humanos, pois perante ela apresentamos as mais diversas condutas. O mesmo podemos dizer da dor. Nascemos na dor: o parto representa para mãe o sacrifício, definido em Gênesis, o primeiro livro da Bíblia, como castigo pelo pecado no jardim do Éden, e para o filho, o conhecimento da vida fora do ventre, isto é, a chegada ao mundo. Embora por razões diferentes, mãe e filho sentem a dor.

O conhecimento da dor e da morte sempre suscitou representações e práticas de uma diversidade incrível, acontecimento este presente na vida de qualquer ser vivente desde a pré-história. Além da certeza que todo o indivíduo não escapará da morte, também há a convicção que o homem é um ser vivo consciente da sua própria morte, muito embora dificilmente aceite tal fato de forma compreensiva e com naturalidade.

Na literatura, a dor e a morte jamais deixaram de ser abor-

dadas, constantemente esta temática existencial é discutida e apresentada em seus diversos aspectos e há inúmeras obras literárias que retratam este acontecimento, as várias leituras da morte e da dor no cenário literário perpassam pela angústia e o medo que envolve o homem diante da morte, da infância à velhice.

Dessa forma, propomos analisar a presença dessas duas “inimigas da vida” no mais famoso conto de Humberto de Campos: “O monstro”.

Dor e morte na Literatura

A Literatura é uma instituição social viva, que pode ser compreendida como um processo histórico, político e filosófico, também semiótico e linguístico, além de individual e social relacionado a um só tempo. Portanto, a sua realidade ultrapassa o texto para assumir o discurso, que conta, minuciosamente, com as dimensões do enunciador, do enunciado e do enunciatário.

Assim, é fato que a literatura é muitas vezes ficcional, e não retrata personagens que realmente existiram, mas não há dúvidas de que ela é sobretudo um produto artístico, cujo papel é comover e agradar o leitor. No entanto, da mesma forma que não há uma árvore sem raízes e não se pode imaginar a qualidade de seus frutos sem levar em conta as condições de seu solo, do clima e das condições ambientais, a literatura é produto de seu tempo e é reflexo das condições socioculturais do meio em que os autores se inserem. A autora Pesavento (2006, p. 3) nos fala sobre isso:

A sintonia fina de uma época, fornecendo uma leitura do presente da escrita, pode ser encontrada em um Balzac ou em um Machado, sem que nos preocupemos com o fato de Capitu, ou do Tio Goriot e de Eugène de Rastignac, terem existido ou não. Exis-

tiram enquanto possibilidades, como perfis que retraçam sensibilidades. Foram reais na “verdade do simbólico” que expressam, não no acontecer da vida.

Deste modo, mesmo que um livro de ficção retrate personagens que existiram, o que se observa muitas vezes são livros que trazem situações que foram muito comuns à época em que o livro se passa, ou ainda personagens baseados em uma ou várias pessoas que de fato viveram.

Mas se faz necessário compreender que os textos literários não são estáticos, e neste ínterim, a Literatura em si não está somente no texto, ou no autor, ou no leitor. O autor Roger Chartier (2009, p. 9) reitera tal questão afirmando que:

As obras – mesmo as maiores, ou sobretudo, as maiores – não têm sentido estático, universal, fixo. Elas estão investidas de significações plurais e móveis, que se constroem no encontro de uma proposição com uma recepção. Os sentidos atribuídos às suas formas e aos seus motivos dependem das competências ou das expectativas dos diferentes públicos que delas se apropriam. Certamente, os criadores, os poderes ou os experts sempre querem fixar um sentido.

Assim, a literatura é uma das maneiras mais poderosas de explicação ou representação da morte, que desde sempre obteve esta como uma das suas temáticas favoritas, relacionada ou não ao tema do amor. Posto que a morte é um fenômeno que de imediato provoca um esforço interpretativo para ser suscetível de ser assimilado pelos seres humanos.

Em nossa atualidade a morte se tornou algo inominável, “tudo se passa como se nem eu e nem os que me são caros não fôssemos mais mortais. Tecnicamente, admitimos que podemos morrer, mas, no fundo de nós mesmos, sentimo-nos não-mortais” (ARIÈS, 2012, p. 102). Entretanto, é interessante pen-

sar que a vida vivenciada por mim, ou seja, a minha vida, não é possível estar consciente dos eventos do meu nascimento e minha morte. Vivemos, sobretudo, ao compasso de sonhos e nossos projetos futuros, ignorando quando, afinal, vamos morrer. Mikhail Bakhtin (2006, p. 96) atrela ao âmbito da vida-morte das pessoas o sentido e a relevância da minha vida, “minha vida é a existência que abarca no tempo as existências de outros”.

Visto que tal acontecimento se revela como um problema em relação a forma como se inscreve de modo profundo em nossas vidas, em consequência disso o estudo da morte é de grande relevância e a frequência desses estudos tem se dado em diferentes níveis, e particularmente o literário. Segundo Philippe Ariès (2012, p. 212), “a literatura nunca deixou de falar da morte, embora os homens comuns comportem-se como se ela não existisse”. Portanto, a literatura é um dos meios de grande relevância de representação, ou até mesmo de explicação desse fenômeno, que desde sempre obteve espaço em suas narrativas.

A morte é um fenômeno eminentemente verbal, um ser da linguagem, cuja utilização se manifesta mais vigorosa e perspicaz, na medida que na ficção literária ocorre mais de maneira simbólica. Enfatizando a íntima relação entre a morte e a literatura, Edgar Morin (1997, p. 265-266) aponta:

O espectro da morte assediara a literatura. A morte, até então mais ou menos envolta nos temas mágicos que a exorcizavam, ou recolhida na participação estética, ou camuflada sob o véu da decência, aparece nua. [...] Obras inteiras como as de Barris, Loti, Maeterlinck, Mallarmé e Rilke, serão marcadas pela obsessão da morte.

A morte pode, do mesmo modo, ser concebida enquanto impossibilidade, como acontece nas obras de crítica literária, mas também na ficção de Maurice Blanchot, cujas personagens ficcionais parecem pairar, incertamente, sobre a morte e sobre a

vida ou admitem uma existência espectral após a morte.

No âmbito literário aparecem, ao longo dos tempos, diversos exemplos de morte: morte natural, morte em combate, imolação, homicídio, suicídio, antropofagia, entre outros. A morte é um assunto que aflige o ser humano desde a Antiguidade até os nossos dias, daí a utilização dos rituais funerários e a intensa necessidade de representar a morte e “o além” na literatura, na pintura, ou em qualquer outra maneira de expressão, com o objetivo de atenuar o medo, a dor, concedendo, desse jeito, um novo impulso a essa questão. Logo, o extermínio de uns seres humanos por outros transforma-se em norma, o que, basicamente, modifica a percepção da vida e da própria morte.

Desse modo, a Morte está presente na literatura desde a Cultura Grega (Epopéias, Tragédias etc.) até os nossos dias, como fio condutor das narrativas, das líricas e do teatro. As personagens ou eu-lírico (em se tratando da poesia) parecem se construir a partir da ideia da morte. O fim da vida delinea o próprio caminho.

A tragédia relacionada à condição humana *Rei Édipo*, de Sófocles, relata a fatalidade de um homem que, perseguido pelo *fatum* traçado pelos deuses, assassina o pai e casa-se com a mãe. Inicialmente, Édipo sente-se indignado devido ao fato de Creonte, o seu cunhado, o ter acusado de assassinar o primeiro marido da sua esposa. Jocasta intervém fazendo referência à profecia que levou Laio a abandonar o filho recém-nascido, que estava destinado a matar o pai. A descrição dessa morte, na Fócida, onde a estrada de Delfos se cruza com a de Dáulia, perturba Édipo, recordando-se do homem que ele matara naquele cruzamento, e solicita a Jocasta que convoque a única testemunha ainda viva, um pastor, que pode responder a todas as perguntas e fazer descansar as consciências.

Após as informações fornecidas pelo referido pastor, Édipo compreende todo o seu passado e sente-se amaldiçoado no

nascimento, no casamento e no ato de derramar, involuntariamente, o sangue do próprio pai. Com a revelação do seu desventurado destino de parricida incestuoso e perante a visão do cadáver da esposa/mãe, que se tinha suicidado, o seu desespero é de tal modo incomensurável que arranca os olhos com os alfinetes de ouro de Jocasta, ficando o seu rosto impregnado de sangue: “MESSAGEIRO – [...] depois de arrancar das suas vestes as fíbulas de ouro com que se ornava, ergue-as ao alto e fere com elas os seus olhos [...]” (SÓFOCLES, 2012, p. 170).

Na literatura da Idade Média, a aceitação da ideia de vida eterna pregada pela igreja fazia com que o maior temor não constituísse o fato de morrer, mas sim o ato da condenação a um sofrimento infundo no Inferno, em consequência dos pecados cometidos durante a existência terrena, nesse período surge o Purgatório. Segundo o estudioso Jacques Le Goff (2016, p. 11):

A Igreja elabora para essa nova sociedade um humanismo cristão que resgata o homem humilhado como Jó, por referência à imagem de Deus, transforma a devoção graças ao desenvolvimento do culto mariano e à humanização do modelo cristológico, altera a geografia do além introduzindo o Purgatório entre o Paraíso e o Inferno, privilegiando assim a morte e o julgamento individual.

Já William Shakespeare (1564-1616) foi e tem sido admirado por inúmeras vezes ter escrito para distintas épocas históricas relacionando as culturas europeias. Na sua extensa obra encontramos grande frequência e variedade de mortes, em especial assassinatos, mas, entre as suas tragédias, distinguiremos a incidência desse tema em *Romeu e Julieta* e *Hamlet*. Na primeira, deparamo-nos com a natureza italiana e com a sua veemência apaixonada. É surpreendente o contraste existente entre essa obra e as outras, no domínio da linguagem, dos costumes, das personalidades e das paixões. Na maior parte das tragédias de Shakespeare descobre-se, paulatinamente, o caráter das

personagens, uma vez que os seus sentimentos são ocultados interiormente, recalcados e, dir-se-ia que só contra a vontade delas são revelados, sob a forma de alucinações e de visões. Em *Romeu e Julieta*, não existe o mínimo esforço para dissimular a exteriorização das paixões, visto que os protagonistas são dois jovens cujas ações e sentimentos revelam uma grande intensidade e coragem. Perante a imposição paterna de obrigar Julieta a casar com Páris, ela confessa a Frei Lourenço que prefere pôr termo à vida:

ROMEU – Minha querida! Minha esposa! A morte sugou-te o mel da tua respiração, não se assenhoreou da tua beleza! [...] Será possível que a imaterial morte se apaixonasse por ti, e, monstro esquelético e horrível, te guarde no meio das trevas para fazer de ti a sua amante? Horror! É por isso que eu venho habitar para perto de ti! [...] É por ti que eu morro! (Bebe o veneno.) Abençoado boticário! Foi rápida a tua droga! Morro... com um beijo nos lábios! (Morre) (SHAKESPEARE, 2004, p. 113).

De todas as tragédias de Shakespeare, *Hamlet* é a mais melancólica, aquela em que a ação decorre mais lentamente, em que a análise predomina, não deixando de ser intensamente dramática. O protagonista vive atormentado por inúmeros sentimentos antagónicos: o respeito e proteção que deve a sua mãe, a inquietação pelos destinos futuros do seu país, bem como sentir-se perseguido pelo espectro do pai, que implora vingança, dado que foi vítima de uma traição atroz:

ESPECTRO – Vinga-o dum infame e desnaturado assassinato.

HAMLET – Dum assassinato?

ESPECTRO – Dum assassinato odioso. [...] Foi assim que eu, durante o meu sono, fui privado ao mesmo tempo da minha vida, da minha coroa, da minha rainha, pelas mãos dum irmão meu, arrancado do mundo, com a alma toda abismada no pecado, sem estar preparado para a morte, [...] (SHAKESPEARE, 2004, p. 200).

Para os românticos, amor e morte transformam-se num par quase inseparável: só é verdadeiro amor aquele que se sobressai na morte. Citemos a título de exemplo o par Tristão e Isolda cujo falecimento os liberta de uma vida que lhes proíbe a realização do sentimento que os une e os liberta dos tormentos impostos pela sua separação, determinada pela vontade dos seres humanos e pelas leis do Deus cristão, mas justifica o seu próprio amor, realizando a união que lhes era recusada pela vida. No romance *Por Quem os Sinos Dobram*, Ernest Hemingway descreve um sentimento semelhante de vitória do amor sobre a morte.

Desse modo, a morte também se manifestou e ainda se manifesta na literatura brasileira constantemente revelando-se como um acontecimento de grande relevância e influência para os autores brasileiros. Este evento é representado desde a época da colonização, iniciada com os jesuítas através das encenações de José de Anchieta e em várias obras literárias publicadas ao longo do século XIX até os dias atuais.

Na literatura romântica brasileira, Álvares de Azevedo (1831-1852) dissemina, de uma maneira singular, o ser humano vencido em si mesmo, em uma obra onde o mórbido pessimismo, relacionado a uma indiferença total pela existência e a uma exaltação contínua da morte. Em *Macário*, sua obra dramática, há uma permanente obsessão pela morte e observamos que esta não estabelece o fim de tudo, mas atinge o valor de vida e de auto afirmação, face ao desespero existencial.

A opinião pública exerce sobre as personagens machadianas uma nítida força e um dos mecanismos a que Machado de Assis (1839-1908) recorre para criticar, vigorosamente, os princípios que regem a estrutura da sociedade que retrata é procurar na morte a autorização para que sejam explicitados os aspectos que permaneciam ocultos. Deste modo, a morte funciona como uma excelente e irrevogável estratégia de desvendamento, por

meio da qual se torna permissível proceder à criação.

Essa estratégia é visível no romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1891), no qual Machado de Assis retira a morte da sua imobilidade usual e coloca o protagonista, o próprio morto, a narrar as suas aventuras e desventuras, bem como algumas desonestidades que sustentam as ações humanas. Notamos que, pertencendo à comunidade dos mortos, Brás Cubas usufrui da excelente oportunidade de converter-se num mero espectador da encenação protagonizada por aqueles que ainda vivem, daí que ele possa exercer um poder delator sobre o mundo dos vivos, bem como o seu desprendimento para nos enunciar, através das suas memórias, tudo o que ficava camuflado pelas aparências e para proceder ao desvendamento de verdades antes inacessíveis. Assim, torna-se um privilegiado observador imune a críticas e detentor de um distanciamento absoluto dos aspectos que narra.

A partir do século XX, surge, especialmente na Europa, uma literatura e um pensamento filosófico que tentam rebuscar o sentido da existência e a superação do sentimento de absurdo, diante da crise de valores geradas pela guerra e pela presença constante da morte. Nas décadas de 60 e 70 irrompem na América Latina regimes ditatoriais, que aplicarão o terror e a morte como instrumentos de controle social.

Em todas as obras, o que se observa é que a morte nunca parece sozinha. Vem sempre acompanhada de outra força: a dor. Édipo prefere a punição, o sentimento de dor e sofrimento à morte. É a pena do sacrifício para a remissão do “crime” ou do pecado, se a tradição fosse cristã. Romeu, para sufocar a dor, mergulha da morte. No lugar do sofrimento, a ruptura com a vida. Em Hamlet, o príncipe convive com a dor da perda do pai. E sua busca pela morte do seu tio, como vingança, o faz por conta da imensa da dor, mesmo que misturada com o desejo de vingança.

Dessa forma, a convivência da Dor e da Morte se converte numa força única, capaz de construir e moldar o caráter do homem e, em se tratando de ficção, das personagens.

Histórias em torno da dor e da morte

Humberto de Campos, nascido no pequeno distrito de Miritiba, em 1886, hoje cidade de Humberto de Campos, cedo desenvolveu pendor para a escrita. Ainda em Parnaíba, para onde foi com mãe e a irmã, depois que perdeu o pai, iniciou o processo de escrita. Primeiro com versos, depois com notícias de jornal até chegar ao conto, às memórias, ao diário, etc.

Sua infância é cheia de percalços que vão acompanhá-los até a sua fase adulta. Mas a maneira como encara certas situações de tristeza nos surpreende, porque esse ilustre escritor traz em suas memórias detalhes minuciosos repletos de espirituosidade.

Certa noite, já em Miritiba, brincávamos, minha irmã e eu, sobre uma esteira, no quarto de dormir. Ela cortava e cosia pequenos pedaços de pano, preparando um vestido para a sua boneca. Eu, não sei o que fazia. Junto a nós, sobre a esteira, uma lamparina de querosene fulgia e fumegava, esticando a chama vermelha e inquieta, como a língua do próprio Diabo convidando ao pecado (CAMPOS, 2009, p. 59).

Aos dezessete anos começa a exercer a carreira jornalística no Pará, profissão esta a qual se dedicou muitos anos e com uma extrema maestria, trabalhou para diversos jornais, a maioria deles eram do Rio de Janeiro. Além de um grande jornalista, foi um admirável escritor, escrevendo inúmeras obras, dentre elas, contos, crônicas, memórias e poesia. Ele também teve uma carreira política bem intensa, ele foi deputado federal do Maranhão por um longo tempo devido essa visibilidade tanto no cenário político quanto no literário.

Ele publicou seu primeiro livro de versos em 1911, intitulado *Poeira*, aos 24 anos. Em 1919, ingressou na Academia Brasileira de Letras, sucedendo Emílio de Menezes na cadeira n.º 20, Campos foi recebido para tomar posse no dia 8 de maio de 1920, pelo acadêmico Luís Murat.

Humberto de Campos escreveu textos para diversos jornais, incluindo os cariocas *O jornal*, *Gazeta de Notícias*, *O Imparcial* e *Correio da Manhã*. Em São Paulo trabalhou no *São Paulo Jornal*, *Correio Paulistano* e *A Gazeta*; na Bahia, no jornal *A Tarde*; no Recife, no *Jornal do Recife*; e, em Porto Alegre, no *Diário de Notícias*. No seu livro *Diário secreto* volume I, ele ainda afirma que escrevia todos os dias:

Um artigo, diário, assinado, para *O Jornal*; um outro, anônimo, igualmente diário, sobre comunismo, para a mesma folha; ainda, todos os dias, para o *Diário da Noite*; três páginas por semana, para o jornalzinho humorístico *Não pode!*; anúncios comerciais para *A Capital*; e, a cada noite, 400 vocábulos para o *Vocabulário Ortográfico da Academia* (CAMPOS, 2010, p. 162).

No meio de todas as agitações políticas, em 1917, Campos escreveu a segunda série do livro de poesia intitulado *Poeira*. Depois disso, em 1918, lançou *Da seara do Booz*, volume de crônicas, e, em 1919, *Vale de Josaphat*, uma coletânea de contos humorísticos. Não satisfeito com a promissora carreira de jornalista e escritor, em 1920 foi eleito Deputado Federal pelo Maranhão, e, neste mesmo período, escreveu o livro de contos humorísticos *Tonel de Diógenes* e lançou *Mealheiro de Agripa*, obra de comentários políticos e literários. Em 1921, sob o pseudônimo de “Conselheiro XX”, escreveu uma de suas célebres obras, *A serpente de bronze*, coletânea de crônicas e contos, “Foi uma desgraça, patrão! Imagine o senhôre, que eu vinha cá com o dinheiro na mão, uma cédula de vinte mil réis, e o cachorro avançou-me neles, e engoliu-os!” (CAMPOS, 1921, p.

16), fragmento da crônica “O troco”, presente nesta coletânea que assim como os demais manifestam um certo humor ácido em relação às situações cotidianas vivenciadas em sociedade.

Conselheiro XX foi um famoso pseudônimo que o autor teve. “O escritor utilizava o Conselheiro XX para expor suas duras críticas à sociedade carioca. Até mesmo as famílias tradicionais que não permitiam às suas filhas leituras feitas deste autor” (SCHEIBE, 2008, p. 54).

Mas o sucesso profissional como cronista, ainda lhe reservava muitos louros, na década de 20, época em que já não ocultava seu nome de batismo e assinava seus textos com ele. Desta maneira, podemos considerar que em relação ao pouco tempo em que viveu o autor maranhense produziu muitos livros.

Em 1923, enquanto escrevia a crítica *Carvalhos e roseiras*, o autor substituiu Múcio Leão na coluna de crítica do jornal Correio da Manhã. Antes da Revolução de 1930, Campos escreveu o livro de contos *A bacia de Pilatos*, ainda em 1923. No ano seguinte, escreveu *A funda de Davi*, contos humorísticos; e, em 1925, *Pombos de Maomé e Grãos de mostarda*, ambos livros de contos humorísticos. No ano de 1926, publicou *Antologia dos humoristas galantes* e *O arco de esopo*, dois livros de contos. Em 1927, lançou *Alcova e salão*, obra de contos; e, em 1928, o livro de anedotas *O Brasil anedótico* (SCHEIBE, 2008, p. 38).

Com a saúde já debilitada, Humberto de Campos publicou suas *Memórias* (1886-1900) em 1933, na qual descreve suas lembranças dos tempos da infância e juventude. A obra obteve imediato sucesso de crítica e de público, sendo objeto de inúmeras edições nas décadas seguintes. O escritor estava escrevendo uma segunda parte da obra quando veio a falecer, sendo publicada postumamente com o título de *Memórias Inacabadas*.

Em 1934, escreveu seus 4 últimos livros: *Sombra das tamarieiras*, reunião de contos; e *Sombras que sofrem*, volume de

crônicas. Desse modo, o talento de Campos foi apressado pela hipertrofia da hipófise, doença progressiva diagnosticada em 1928, que o levaria à morte. Com o agravamento de suas dores, após vários anos de enfermidade, que lhe provocou a perda quase total de sua visão e graves problemas no sistema urinário, Campos faleceu no Rio, em 5 de dezembro de 1934, aos 48 anos.

Quarenta e oito anos, hoje! Tento olhar para trás, e não posso. O caminho por onde vim está de tal modo obstruído que eu não vejo, sequer, o vestígio da minha passagem. Sei, apenas, que cheguei até aqui todo ferido, quase cego, e tão cansado que não posso, quase, ir para diante. Quem dá um cajado a um peregrino enfermo, e só? (CAMPOS, 2010, p. 544).

Em *O monstro e outros contos*, há 19 narrativas que tratam da relação do homem com a Dor e com a Morte, de tal maneira que esses dois actantes são a espinha dorsal de todo o livro. Em *O Furto*, por exemplo, o narrador nos apresenta a difícil vida de Seferino às voltas com o filho doente, numa rede, quase parando de respirar, sem dinheiro, sem comida e, sobretudo, sem querosene para acender uma pequena lamparina na casa escura. O filho certamente morrerá sem que uma chama possa “iluminar a sua alma”, algo torturante para aquele homem de alma rude e simples naquela selva, quase deserta de sentimentos humanos. À noite, com a certeza de que não estava praticando um crime, vai à rua, olha um poste da iluminação pública, sobe com a lamparina e, ao tirar um pouco do querosene do lampião para colocar no candeeiro, é descoberto pelo guarda da ronda e levado para a cadeia do lugar. Fica preso até o dia seguinte, à tardinha quando é solto pelo delegado. Ao chegar, correndo em casa, depara-se com uma cena trágica: “pelo punho da rede, tomando conta do cadáver, e entrando-lhe pela boca, pelo nariz, pelos ouvidos, desciam em fileira, em longos rosários fervilhantes, as primeiras formigas...” (CAMPOS, 1983, p. 94). Seferino é

guiado por estas duas forças: a Dor e Morte. Esse dois actantes moldam toda a narrativa, determinam as ações do sujeito.

Em “O Caldo”, é a vingança que marca a essência da narrativa. O filho de Maria Rosa, que fora, aos quinze, anos estuprada por Antônio Solano, rico fazendeiro e dono das terras em que a adolescente morava com a mãe enferma, mata o próprio pai, sedento que estava de sua vingança, pois o velho fazendeiro além de violentar a então menina, não deu sequer um caldo para o pequeno:

[...] E o coronel tinha a boca cheia pela quarta colherada, quando uma grande mão lhe empurrou, violenta, o rosto no prato, ao mesmo tempo que uma lâmina certa, navalhante, lhe decepava completamente, e de um golpe, cabeça vigorosa!

Quando o criado voltou com o cozido, soltou-o no chão, de pavor: o prato do caldo estava cheio de sangue, que transbordava pela toalha, pela mesa, pelo soalho encardido; e no prato, mergulhado no caldo sangrento, o rosto do patrão (CAMPOS, 1983, p. 107).

Como se observa, o narrador descreve, com detalhes sombrios, a cabeça dentro do caldo, justamente que ele negou ao filho de Maria Rosa, quando o rebento ainda estava pequeno, sem leite da mãe para se nutrir. A metáfora do caldo, agora avermelhado, com o sangue da cabeça dentro do prato. A morte, nesse caso, parece sufocar uma dor infinita sofrida. A sede de vingança se sacia na morte do próprio pai.

Dor e Morte em “O monstro”

O homem é atualmente inclinado a buscar o prazer e a fugir da dor e é por meio do critério do prazer que nós avaliamos todas as outras coisas. Portanto, o ser humano sempre está dando um jeito de escapar ou não encarar a dor e, conseqüentemente, a morte. Mas em o conto o “Monstro”, de Humberto de

Campos, essas duas são de suma importância e possuem papéis centrais.

Assim, “O monstro”, não por acaso, é o conto que inicia a antologia de Humberto de Campos *O monstro e outros contos*. Uma história, digamos que um tanto intrigante, pois as duas personagens principais, a Morte e a Dor, são elementos que estão presentes na trajetória humana desde o princípio do mundo, por assim dizer desde a criação do homem. Em “O monstro”, a Dor e a Morte, surgem antes da criação do homem, pois foram elas duas que o criaram.

Portanto, no conto, há a pretensão de flagrar a natureza no momento seguinte ao da Criação. Revelando uma narrativa que faz alusão ao primeiro livro da *Bíblia*, Gênesis, sua linguagem está relacionada a uma particularidade da fantasia dos mitos. Neste caso, o autor revela ao leitor um mito pessimista, que coloca Dor e Morte como criadoras do homem. O tom sóbrio é destacado em grande parte da narração.

Pelas margens sagradas do Eufrates, que fugia, então, sem espuma e sem ondas, caminhavam, na infância maravilhosa da Terra, a Dor e a Morte. Eram dois espectros longos e vagos, sem forma definida, cujos pés não deixavam traços na areia. De onde vinham, nem elas próprias sabiam. Guardavam silêncio, e marchavam sem ruído olhando as coisas recém-criadas (CAMPOS, 1983, p. 9).

Embora haja uma referência ao livro de *Gênesis*, a partir da criação, não podemos comparar, pois o livro bíblico, que tem origem do latim “nascimento”, retrata o princípio de tudo. Desse modo, ao longo dos capítulos, podemos compreender a história e os acontecimentos na criação do mundo, ou seja, como tudo se originou. Deus, após criar os céus e a terra, cria o homem à sua própria imagem. Em contrapartida, em “O monstro”, quem cria o homem é a Morte e a Dor. E com o decorrer da narração essa criação passa a ser vista com um certo temor pelas demais

criaturas, sua aparência se apresenta mais como um monstro do que um ser humano.

Logo, essa alusão do homem ser visto como uma criação monstruosa, estaria mais direcionada a uma crítica. Uma crítica ao homem, a uma criação que poderíamos dizer cheia de falhas e fracassada de acordo com o autor, o qual apresentava uma visão muito pessimista, principalmente de si próprio. E como afirmação de tal pensamento, temos o desfecho do conto, que acaba com a destruição dessa criação: o Homem.

Desse modo, as duas personagens, a Morte e a Dor, caminham lado a lado numa mesma sintonia, assim podemos considerá-las como se fossem irmãs, onde uma depende da outra para ter sua plena completude e ambas provocam pavor nas demais criaturas da Criação. Elas são consideradas como inimigas da vida, as vilãs. Pois as suas passagens agoniam, aterrorizam e entristecem todo o cenário do paraíso, assim acontece com a presença do seu filho, as criaturas sentem as mesmas reações ao vê-lo.

Em alguns momentos, a Dor deixa a sua companheira se aproximar de forma mais íntima e amigável, ao ponto de se estenderem os braços cordialmente como se fosse um abraço fraternal “súbito, como se a detivesse um grande braço invisível, a Dor estacou, deixando aproximar-se a companheira” (CAMPOS, 1983, p. 11). Elas com seus semblantes de tristeza, avisam a chegada com arrepios e tremores que até o próprio vento parece correr mais veloz e gemer mais alto com as suas presenças lentas.

Em passo triste, a Dor e a Morte caminham, olhando, sem interesse, as maravilhas da Criação. Raramente marcham lado a lado. A dor vai sempre à frente, ora mais apressada; a outra, sempre no mesmo ritmo, não se adianta, nem se atrasa. Adivinhando, de longe, a marcha dos dois duendes, as coisas todas se arrepiam, tomadas de agoniado terror (CAMPOS, 1983, p. 11).

No entanto, as duas companheiras não veem graça e nem sentem interesse nas maravilhas da Criação. Então surge a ideia de criarem, com as suas próprias mãos, um ser modelado por elas, sem a interferência de mais ninguém. E a dor, como se fosse a mais “responsável”, pensa em tudo e a Morte somente concorda. Além disso, elas fecham um acordo, no qual quando a Dor vier a se fatigar com a criatura, a Morte está autorizada para tomá-la em seu regaço. Com o acordo fechado começa-se a criação.

– E se nós próprias fizéssemos, com as nossas mãos, uma criatura que fosse, na Terra, o objeto carinhoso do nosso cuidado? Modelado por nós mesmas, o nosso filho seria, com certeza, diferente dos auroques, dos ursos, dos mastodontes, das aves fugitivas do céu e das grandes baleias do mar (CAMPOS, 1983, p. 12).

A Dor contribui com a água e a Morte contribui com o barro para a sua criação, mas esse barro vem de uma lama pútrida, o que nos revela de imediato que a criatura é um plágio da obra divina, por conseguinte, um ser sombrio e macabro. E trabalharam horas e horas até finalizarem a horripilante obra.

Horas depois, possuía a Criação um bicho desconhecido. Plagiado da obra divina, o novo habitante da Terra não se parecia com os outros, sendo, embora, nas suas particularidades, uma reminiscência de todos eles. A sua juba era a do leão; os seus dentes, os do lobo; os seus olhos, os da hiena; andava sobre dois pés, como as aves, e trepava, rápido, como os bugios (CAMPOS, 1983, p. 13-14).

A criatura tem a face do seu criador, portanto o filho das personagens tem a sua feição, por assim dizer, o seu semblante. Embora a criatura tenha uma reminiscência de todos os seres, não se parecia com os outros, esse novo habitante da terra. Que bicho desconhecido era aquele? Começaram a se indagar, os

demais habitantes. Sendo capaz de causar as mesmas reações que as suas criadoras causam, geradas algumas vezes pelo seu ar de elevação ou pela sua fisionomia, de uma singularidade sem igual, outras pela sua liberdade ou pelo olhar misterioso e enigmático que manifestava.

Com uma aparência totalmente diferente de qualquer criatura vista antes, como um monstro ele é descrito, características e habilidades de diferentes animais, embora seja um ser que demonstre superioridade, a criatura das irmãs, Morte e Dor, é repellido pelas demais criaturas, ou poderíamos dizer pelos outros animais.

Repellido pelos outros seres, marchava, assim, o Homem pela margem do rio, custodiado pela Dor e pela Morte. No seu espírito inseguro, surgiam, às vezes, interrogações inquietantes. Certo, se aqueles seres se assombravam à sua aproximação, era porque reconheciam, unânimes, a sua condição superior (CAMPOS, 1983, p. 14).

A compassada harmonia que caracteriza as inseparáveis irmãs é destruída em um final enigmático, onde o homem, no centro de uma disputa complicada e possessiva, se transforma em apenas um monte de lama carregado nos ombros da Morte. Em uma disputa desenfreada pela primazia na criação fizeram com que elas se desafiassem, ocasionando em uma discussão sem fim e como não houvesse nenhum um outro para fazer uma conciliação, houve uma gritaria tremenda e as duas resolveram tirar a parte que cada uma contribuiu para a formação de seu filho. Assim, com a mesma sobriedade que se inicia a história, finda-se também esta.

Abrindo os braços, a Dor lançou-se contra o monstro, apertando-o, violentamente, com as tenazes das mãos. A água, que o corpo continha, subiu, de repente, aos olhos do Homem, e começou

a cair, gota a gota... Quando não havia mais água que espremer, a Dor se foi embora. A Morte aproximou-se, então, do monte de lama, tomou-o nos ombros, e partiu... (CAMPOS, 1983, p. 15).

O Homem, o filho da Dor e da Morte, deixa escorrer todas as gotas dos seus olhos em forma de lágrimas, as quais representam a Dor. Todas as dores se vão e a Morte o toma e o leva embora. Assim é a morte e a dor para nós, uma antecipa a outra e sempre as tememos, porque elas representam os nossos medos mais profundos e existenciais.

A criação do homem pela Morte e Dor, essas duas irmãs, será uma metáfora que perdurará nos demais contos da antologia do autor, pois as duas estão entrelaçadas e são reveladas em todas as narrações de forma aterrorizante, surpreendendo o leitor com as mais angustiantes situações. Apesar deste primeiro conto ter um começo e final bastante sóbrio, nas outras histórias são apresentadas circunstâncias extraordinárias, algumas vezes até inconcebíveis para nós.

Considerações finais

No presente artigo, analisamos como a dor e a morte se legam ao homem enquanto criatura do universo, ao mesmo tempo que inimigo de todos os outros animais, pois veem nele (no Homem) as duas maiores inimigas da vida. Sem o homem na terra, segundo o conto, a vida se harmonizava. Tudo era perfeito e cumpria o seu papel. Com a criação do abantesma, essa harmonia natural na Terra se quebra. O próprio homem parece, aos poucos, descobrir que leva consigo as suas “criadoras”. Assim, consegue espantar até mesmo os leões, que, com certeza, têm ideia do que seja a presença tanto da dor como da morte. Correm, não porque há uma criatura diante de si, mas porque as duas maiores forças do universo estão mais próximas do ho-

mem do eu de qualquer outro animal.

Sabemos que a literatura não tem a capacidade de mudar a realidade social e política do país, mas ela contribui para a construção de discursos em que acontecem embates e se possam fazer as próprias escolhas. Logo, cabe a nós refletirmos sobre as possibilidades da literatura frente aos diversos problemas sociais, seja eles quais forem. Assim, com a leitura do conto “O monstro”, de Humberto de Campos, embora não possamos mudar o ciclo das relações humanas, ao menos conseguimos enxergar melhor como funciona essa gigantesca engrenagem e entender o poder do homem em face da Dor e da Morte.

Referências

ARIËS, Philippe. *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Trad. Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

CAMPOS, Humberto de. *Memórias e Memórias inacabadas*. São Luís: Instituto Geia, 2009.

_____. *Obras Completas: o monstro e outros contos*. São Paulo: Opus, 1983.

_____. *Diário secreto*. 2. ed. São Luís: Instituto Geia, 2010. 2 v.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publi-folha, 2006.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Trad. Mary Del Priore. Brasília: Editora da UnB, 2009.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alan. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores,*

números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CORRÊA, José de Anchieta. *Morte: filosofia frente e verso*. São Paulo: Globo, 2008.

DELUMEAU, Jean. *O medo no Ocidente: 1300-1800*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

HELENA, Lúcia (org.). *Literatura, intelectuais e a crise da cultura*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/CNPq, 2007.

HOMERO. *Ilíada*. Trad. Manoel Odorico Mendes. 2009. Disponível em: <<https://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/iliadapdf>>. Acesso em 10 de dezembro de 2020.

LE GOFF, Jacques. *A civilização do Ocidente medieval*. Trad. Monica Stahel. Petrópolis: Editora Vozes, 2016.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Trad. João Guerreiro Boto, Adelino dos Santos Rodrigues, Mem Martins. Lisboa: Europa América, 1997.

OLIVEIRA, Abílio. *O desafio da morte: convite a uma viagem interior*. Lisboa: Editorial Notícias, 1999.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O mundo como texto: leituras da História e da Literatura. História da Educação*. Pelotas, 1 set. 2003, 31 – 45.

SHAKESPEARE, William. *Tragédias: Romeu e Julieta, Hamlet, Macbeth*. Trad. Domingos Ramos. São Paulo: Fontes, 2004.

SCHEIBE, Roberta. *A crônica e seus diferentes estilos na obra de Humberto de Campos*. Imperatriz: Ética, 2008.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do amor, metafísica da*

morte. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Sobre a morte: pensamentos e conclusões sobre as últimas coisas*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

SÓFOCLES. Sófocles: a trilogia tebana, Édipo rei, Édipo em colono, Antígona. *Tragédia Grega*. Trad. Mário da Gama Kury. Edição digital, jan. 2012.

El relato patográfico en el Perú: una incisión higiénica (y fantástica)

A la relación entre la literatura y la nosología

Gonzalo Portals Zubiarte

El relato patográfico es, en esencia, el texto narrativo literario que se opera desde una enfermedad o padecimiento o, por extensión, el producto literario surgido de la experimentación hecha por un narrador de una alteración más o menos grave de su salud o que ha tenido acceso a dicha experiencia traumática. Pero también alude a la naturaleza misma del argumento, vale decir, cuando este, deslindado de la condición misma del autor, comporta un abordaje narrativo del ser enfermo de uno o más personajes tratados. La nosología, entretanto, es una rama de la medicina, cuyo propósito es describir, explicar, diferenciar y clasificar el variado espectro de enfermedades y procesos patológicos que se presentan, y que deben ser comprendidos como entidades clínico-semiológicas. Si bien el término de relato patográfico alude específicamente al terreno de la medicina, propongo utilizarlo para efectos del ámbito literario, en concordancia con lo que Pedro Laín Entralgo (1950, p. 641) señaló en su momento:

La narración patográfica no describe [ahora] 'la' enfermedad, no es la historia natural del caso; hablo de 'la más intensa, extrema, verdadera y efectiva realidad de esa vicisitud para la vida o para la muerte del hombre enfermo. No es la descripción de lo objetivamente morboso, sino la perplejidad de la vida misma en el estado de enfermedad; y esa vida es siempre la de un hombre real y singular.

Mediante el análisis de un manojo de textos narrativos fragmentados en el Perú, intentaremos demostrar que la conexión entre literatura y nosología ha sido y es una alianza inextricable, y que la enfermedad no solo no se reduce de manera exclusiva a un proceso orgánico, sino que constituye un fenómeno complejo preñado de significados sociales, que, asediada desde la literatura, a decir de Susan Sontag, "adquiere significado mediante el uso de la metáfora, entendida no sólo como una figura retórica, sino también, y sobre todo, como un mecanismo mediante el cual comprendemos el mundo" (KEMELMAJER, 2010, p. 48).

Todas las literaturas han tenido sus procesos particulares en esta conexión entre literatura y enfermedad. En nuestro caso, en el contexto de una sociedad ágrafa, la cerámica prehispánica "documentó" de manera extraordinaria los males que aquejaban a los pobladores del Antiguo Perú. En este sentido, los huacos patógenos constituyeron la manifestación más significativa de ello, con un enorme valor testimonial, educativo y artístico.

No obstante, es con el ejercicio escritural de las crónicas cuando esta conexión se torna más palpable, al punto que su estudio debe tomarse en cuenta incluso al momento de considerar las razones más significativas que precipitaron la caída del imperio incaico.

La viruela, junto con la gripe y el sarampión, fueron los factores de mayor importancia que produjeron el colapso de dos imperios americanos: el Inca y el Azteca porque el terror deletéreo provocado por la aparición súbita de estas mortales enfermedades poco antes, durante e inmediatamente después de la invasión, hicieron imposible la reacción nativa en contra de los extranjeros intrusos. Especialmente la viruela, con su horripilante brote cutáneo, causó una espantosa sensación de impotencia y desesperación (GARCÍA, 2003, p. 41).

Los invasores, sobrevivientes de esas plagas, no sufrieron los rigores de dichas enfermedades puesto que al haberlas vivido en sus tierras de origen ya estaban inmunizados; en cambio, los naturales de estas sí fueron víctimas severas de las formas más graves de estos males. La preeminencia de tales enfermedades, sumadas a aquellas de etiología psicológica o mental, generó la escritura de los primeros documentos reveladores de dichos males. Bernabé Cobo, dice Jan G. R. Elferink (2000, p. 4) nos brinda

[...] una extensa descripción sobre la ‘materia médica’ de los Incas, y sobre muchos otros aspectos de la sociedad Inca. Algunas partes de su trabajo se parecen a textos escritos por cronistas anteriores. Se trata de la descripción más extensa disponible sobre la medicina Inca, aunque allí sólo se incluye una parte de las plantas medicinales. Poma de Ayala fue un indígena que proporcionó detalles sobre la incidencia en el Perú de las enfermedades en general y de las enfermedades mentales en particular.

A este respecto, uno de los testimonios más dramáticos es, sin duda, el de la muerte del inca Huayna Cápac. Las tres enfermedades apuntadas arriba, luego de azotar el Caribe y Centroamérica, se propagaron rápidamente hacia los territorios del sur. La diseminación de dichas plagas fue facilitada por el comercio fluido existente entre Centroamérica y el imperio de los incas.

La defunción del Inca Huayna Cápac es nuestra primera muerte confirmada a raíz de la enfermedad europea en la región andina. Nuestra información de este hecho proviene del quipu y de la tradición oral que se desarrolló rápidamente sobre el hecho, la que llegó a ser parte del conocimiento común del pasado andino. En los primeros años de la década de 1540, un grupo de quipucamayos fue preguntado por el gobernador Cristóbal Vaca de Castro sobre el origen y la historia de los gobernantes incas. Su informe es inequívoco: el inca murió de ‘pestilencia de viruela’ (COOK, 1999, p. 345).

Otro hito posterior, fundamental en la asociación indelible entre literatura y enfermedad, lo representa las *Guerras físicas, proezas médicas, hazañas de la ignorancia*, texto de Juan Del Valle y Caviedes (Jaén, 1645 - Lima, 1698), en el que reúne sus sátiras antigalénicas. Dicho conjunto de poemas privilegia la ironía y el sarcasmo, y está dotado de recursos literarios que posibilitan la exageración con el objetivo de hacer aún más llamativas las falencias de los médicos de la época. Prueba de este espíritu es este texto titulado “A un médico tuerto”:

Tu vista nadie la entiende/pues ni se repara en ella/tú no miras sino apuntas,/tú no ves sino que asestas/¿Cómo si apuntando curas/no atinas con las recetas,/pues das tan lejos del mal/que todas las curas yerras?/A los enfermos les comes/las comidas y aun las cenas/para hacerles este mal/y que se mueran de dieta./Aýudales a beber/tus malditas purgas puercas,/y les darás media vida/y tú tendrás otra media. [...] Que el comerles las viandas/no es curarle las dolencias,/sino curarte del hambre/canina que te atormenta... (CAVIEDES, 382-383)

La figura de Hipólito Unanue (Arica, Virreinato del Perú, 1755 - Cañete, 1833) y su apuesta por la investigación médica y la divulgación de esta en el Mercurio Peruano constituye otro hito en dicha relación. La referida publicación bisemanal,

que abarcó el lapso entre 1791 y 1795 y que fuera ampliamente difundida en gran parte de Hispanoamérica hasta el siglo XIX, fue de vital importancia en el robustecimiento de la noción de la patria hacia el final de la Colonia. Unanue tuvo, entre muchas otras virtudes, la de ser un reformador de la medicina y el fundador de la escuela de medicina de San Fernando.

La historiografía tradicional ha insistido en su carácter renovador de la educación médica, centrándolo en el impulso que le dio a la anatomía... También, se ha indicado su rol de introductor de la sistematización de la botánica aplicada o materia médica y, naturalmente, su reconocido papel en la defensa del carácter singular de las enfermedades y de su tratamiento dependiente de esa misma singularidad, lo que aplicó específicamente al caso de Lima (SALAVERRY, 2005, p. 358).

Unanue publicó hacia 1806 sus *Observaciones sobre el clima de Lima y su influencia en los seres organizados, en especial el hombre*, texto que se erige en la primera topografía médica en la América hispana, pero que mira más allá de ese horizonte estrictamente médico-descriptivo ya que consigna una serie de aspiraciones de la élite criolla ilustrada. Con ese texto, nuestro autor persigue, además de hacer una descripción minuciosa del entorno geográfico, perfilar una medicina de carácter criollo asentada en el género particular de nuestro clima.

Considero que otro hito a tomar en cuenta en esta síntesis patográfica es el caso de Daniel Alcides Carrión García (Cerro de Pasco, 1857 - Lima, 1885), estudiante de medicina, quien se inmoló al reclamar ser inoculado con la sangre de un botón verrucoso, y así ofrecer la más completa descripción de su sintomatología. Proclamado mártir de la medicina peruana, Carrión se sacrificó al infectarse con la bacteria *Bartonella bacilliformis*, y contraer la bartonelosis, conocida más tarde como enfermedad de Carrión o verruga peruana. Bajo el título de *Apuntes so-*

bre la verruga peruana, Carrión ya había escrito una monografía con la que corroboraba el conocimiento de la evolución de la enfermedad, puso de relieve sus complicaciones y consideró los pronósticos de la misma. A partir del momento de su inoculación, el estudiante va describiendo la historia clínica de su propia enfermedad. Así, un 2 de octubre, al corriente del avance de la enfermedad, se dirige a sus compañeros en los siguientes términos:

Hasta hoy había creído que me encontraba tan solo en la invasión de la verruga, como consecuencia de mi inoculación, es decir, en aquel período anemizante que precede a la erupción; pero ahora me encuentro firmemente persuadido de que estoy atacado de la fiebre de que murió nuestro amigo Orihuela; he aquí la prueba palpable de que la fiebre de la Oroya y la verruga, reconocen el mismo origen (CARRIÓN, 2009, p. 12).

Otro hito en el que deseo detenerme ahora es en las *Tradiciones Peruanas* y en la importancia que Ricardo Palma (Lima, 1833 - 1919) le confiere a la medicina, especialmente la tradicional.

Las Tradiciones de don Ricardo Palma ofrecen la más amplia información sobre el pasado limeño, incluyendo la medicina tradicional peruana, referente a la cual brinda escasa pero, a la vez, muy valiosa información (COLOMA PORCARI, 2016, p. 49).

Nuestro gran tradicionista echa mano en sus composiciones literarias de diversas plantas medicinales o hierbas curativas como la quina o cascarilla. Esta especie de árbol originario de América del Sur, principalmente de nuestro país, constituye la esencia de su tradición “Los polvos de la condesa. Crónica de la época del decimocuarto virrey del Perú”:

Atacado de fiebres un indio de Loja llamado Pedro de Leyva, bebió para calmar los ardores de la sed del agua de un remanso, en cuyas orillas crecían algunos árboles de quina. Salvado así, hizo la experiencia de dar de beber a otros enfermos del mismo mal cántaros de agua en los que depositaba raíces de cascarilla. Con su descubrimiento vino a Lima y lo comunicó a un jesuita, el que, realizando la feliz curación de la virreina, hizo a la humanidad mayor servicio que el fraile que inventó la pólvora (PALMA, 2020, p. 4).

Estos hitos citados, que configuran una muestra de la literatura patográfica, y que expresan la simbiosis entre nuestra literatura y la nosología, se entroncan con una obra posterior muy importante: *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (publicada póstumamente en 1971), de la pluma de José María Arguedas Altamirano (Andahuaylas, 1911 - Lima, 1969) y que constituye su último trabajo, luego de lo cual cometió suicidio. dice Arguedas al inicio del libro:

Escribo estas páginas porque se me ha dicho hasta la saciedad que si logro escribir recuperaré la sanidad. Pero como no he podido escribir sobre los temas elegidos, elaborados, pequeños o muy ambiciosos, voy a escribir sobre el único que me atrae: esto de cómo no pude matarme y cómo ahora me devano los sesos buscando una forma de liquidarme con decencia, molestando lo menos posible a quienes lamentarán mi desaparición y a quienes esa desaparición les causará alguna forma de placer. Es maravillosamente inquietante esta preocupación mía, y de muchos, por arreglar el suicidio de modo que ocurra de la mejor forma posible. Creo que es una manifestación natural de la vanidad, de la sana razón y quizá del egoísmo que se presentan bien disfrazados de generosidad, de piedad. Voy a tratar, pues, de mezclar, si puedo, este tema que es el único cuya esencia vivo y siento como para poder transmitirlo a un lector; voy a tratar de mezclarlo y enlazarlo con los motivos elegidos para una novela que, finalmente,

decidí bautizarla: El zorro de arriba y el zorro de abajo; también lo mezclaré con todo lo que en tantísimos medité sobre la gente y sobre el Perú sin que hayan estado específicamente comprendidos dentro del plan de la novela (ARGUEDAS, 2011, p. 9).

Deseo, sin embargo, centrar esta exposición en un puñado de cuentos escritos luego del periodo romántico y que cubren un espacio bastante amplio y que juzgo representativos de esta alianza entre literatura y enfermedad ¹. En ese sentido, la obra citada de Arguedas funcionaría, a mi juicio, como una cima de esta imbricación, entendido este término no solo como la clausura de una preocupación, sino como la finiquitación de un ideal, de una apuesta individual y colectiva. Además, quiero destacar que una de las particularidades esenciales de estos es su condición de textos fantásticos, de acuerdo con los postulados de Ana María Barrenechea, para quien esta literatura:

Quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita a implícita (BARRENECHEA, 1970, p. 393).

“El Príncipe Alacrán” de Clemente Palma (1874 - 1946) es un cuento en el que la figura amenazadora del arácnido se percibe no solo como un elemento relacionado con la función sexual y un símbolo de la existencia humana asediada por el

1. Objeto de este análisis no son las novelas que, a lo largo de nuestra tradición literaria, han abordado las vinculaciones entre estos dos ámbitos que nos ocupan, como por ejemplo *La ciudad de los tísicos* (1911) de Abraham Valdelomar; *Fabla salvaje* (1923) de César Vallejo; *Sanatorio al desnudo* (1941) de Pedro del Pino Fajardo; *Sanatorio* (1967) de Carlos Parra del Riego; *La colina de los árboles* (1980) de Carlos Calderón Fajardo; *Salón de belleza* (1994) de Mario Bellatin; *El último cuerpo de Úrsula* (2000) de Patricia de Souza y *La iluminación* de Katzuo Nakamatsu (2015) de Augusto Higa Oshiro, entre otros títulos.

riesgo de la “caída” o la muerte derivada de la presencia del mal, sino como un emblema de la traición o su equivalente, el verdugo. En este, el tema fundamental alude a la filogenia del mal, elemento que configurará la disfuncionalidad de la relación arcaica entre hermanos, y cuyas contiendas fraticidas constituirán a su vez una señal inequívoca del fin o los fines del mundo.

Incluido en ambas ediciones de *Cuentos malévolos*, el cuento nos sitúa ante una situación en la que el eje está dado por la relación entre dos hermanos gemelos. Cuando una noche Macario se halla solo en la habitación que ambos comparten, es despertado por los ruidos producidos por una serie de alacranes que ha tomado posesión de la pequeña biblioteca del lugar. La aparición de los bichos antecede a la aparición de una reina, cuyo resultado será una cópula bestial con el habitante del cuarto.

En el texto, el mal queda instalado en la presencia multitudinaria y atemorizadora de los escorpiones que pretenden dañar y atacar a Macario, y, por supuesto, en la cópula erigida como hecho sustancial del relato. Sin embargo, esas solo son manifestaciones del fenómeno mayor. Y es que, como argumenta Safranski en su exploración sobre las relaciones entre el mal y la libertad, este:

No es ningún concepto, es más bien un nombre para lo amenazador, algo que sale al paso de la conciencia libre y que ella puede realizar. Le sale al paso en la naturaleza, allí donde esta se cierra a la exigencia de sentido, en el caos, en la contingencia, en la entropía, en el devorar y ser devorado, en el vacío exterior, en el espacio cósmico, al igual que en la propia mismidad, en el agujero negro de la existencia (SAFRANSKI, 2005, p. 251).

En “El príncipe Alacrán”, el paraíso artificial de Macario está delimitado y configurado por el uso y/o abuso de sustancias psicotrópicas. Además, en el cuento asistimos al patrocinio del tema del doble, patentizado en la esencia misma del texto y

en frases como “ignoraba *cuál de los dos cuerpos, el que se iba o el que se quedaba, era el mío*” (PALMA, 2006, p. 303), o en otro cuando el narrador alude a su condición de gemelos y hermanos de sangre:

Un día, por común acuerdo, pues convenía a nuestros intereses, fuimos donde un notario público y en presencia de varios testigos nos hicimos *tatuar*, mi hermano y yo, una F y una M respectivamente, en el brazo, cerca de la mano (PALMA, 2006, p. 304).

El insecto emergerá entre los libros, algunos de estos considerados por la iglesia católica como perniciosos para la fe. Y a pesar de la belleza y complexión de su arquitectura corporal, nuestro protagonista lo elimina. Sin embargo, esto origina el asalto mayoritario de otras tantas criaturas iguales. Hasta que finalmente hace su irrupción en escena la figura de la reina. Palma nos aproxima así al incidente:

Un alacrán negro, hiperbólicamente grande, se irguió encima de los demás; estaba cubierto de telarañas enredadas entre la cabeza chata y horrible, las velludas patas y la espiga de su ponzoñosa cola. Tenía grabada una corona en el coselete torácico (PALMA, 2006, p. 309).

LA reina, como lo habían hecho los súbditos, le habla a Macario de su impiedad que es necesario vengar. Sin embargo, inmediatamente después le formula el planteamiento eje del cuento:

¿Sabes lo que buscaba el rey entre tus libros? Buscaba la ciencia del buen gobierno, es decir, quería adquirir la astucia, la maldad, la inteligencia de tu especie cuando le asesinaste villanamente antes de que lograra realizar su deseo. Pues bien, yo quiero lograr por el amor lo que mi esposo anhelaba y que tu amor puede darme (PALMA, 2006, p. 310).

Solo cuando finaliza la cópula bestial, Feliciano vuelve a casa. Y, desatento a lo que había ocurrido en su casa aquella noche, elimina a la reina y al vástago de la reciente unión, cuestión que enerva todavía más a su hermano y que termina por separarlos, esta vez definitivamente.

Está claro, entonces, que frente a un estado supremo de exaltación, incompreensión, rencor y emociones de carácter fratricida descritos, el texto de Palma posee un desarrollo onírico de intensificación fantástica. En “El príncipe Alacrán”, Macario halla en su mundo enfermizo, potenciado por la droga, la posibilidad de liberar miedos atávicos y tabúes de índole sexual. En el texto de Palma, la difícil dignidad del ser humano, reservada a sus personajes centrales, implica una doble extrañeza (ante sí mismos y ante el mundo) que resulta imprescindible transgredir.

“El beso de Elvira” (1897) de José Antonio Román (Iquique, 1873 - Barcelona, 1920), cuento publicado en *Hojas de mi álbum* (1903), es una pieza, a mi juicio, emblemática de la impronta decadentista en el Perú y de la relación estrecha entre literatura y nosología. Muy cercano a los postulados de este movimiento, el texto de Román se equipara con un tóxico, y en él se impone un discurso, cuya esencia y espíritu desencadenador descansa en su capacidad de corromper. No solo constituye uno de los principales del género de horror hecho en el Perú, con significativas pinceladas fantásticas, sino que en él se funde lo que, a juicio de Gabriela Nouzeilles

[...] constituye el propósito deformador en la narrativa modernista al momento de acatar las premisas científicas de su tiempo. Por eso es que se presentan cuentos en los que se entroniza la enfermedad pese a que la sociedad la temía o intentaba someter. Desde diversas plataformas. El elemento corporal se erige así en el territorio donde se entabla una contienda de corrientes ideológicas. Dicha instrumentalización del cuerpo humano se hermana con una especie de inoculación de significados que la re-

categorizan como un ámbito comunicativo. Considérese además que la transición entre milenios se corresponde con una lectura apocalíptica, en la que el éxito del capitalismo exonera a la persona de su concepción de entidad psicosomática integrada, y en la que el maltrato y/o la tortura devienen en relaciones de poder (NOUZEILLES, 1997, p. 151).

En el cuento, Elvira, al frente de su hogar y dueña de la charla, promete recompensar a uno de sus dos invitados con el más exquisito de sus besos a quien conmueva hondamente sus nervios “imaginando la más abracadabrante fantasía”. Corot, el artista-pintor será quien, al dar cuenta de su experiencia personal, nos abismará de lleno en el ámbito más inquietante del mismo: el del daño, la patología o la morbidez, en tanto que el eterno enamorado de Elvira la identificará hacia el final del texto con una figura vampírica ya que considera que al hacerlo penaliza de algún modo sus devaneos y arrebatos de mujer voluble.

En busca de la realización de “La exaltación de la bienaventurada Lidwina”, título del cuadro y obra mayor del pintor, Corot nos involucra de lleno en los terrenos de la nosología. Al intentar trasladar al cuadro la figura de la santa mártir holandesa, patrona de los enfermos nacida en el siglo XIV, nos participa de esta suerte de paradigma literario-nosológico.

Así realizaba el objetivo de mi existencia, así colmaba las aspiraciones de mi espíritu, que era pintar el cuerpo humano, no vigoroso, ágil, pletórico de salud, sino la carne enferma, gangrenada por los vicios, corroída fibra a fibra; el cuerpo con todas sus hediondas lacerías, porque yo detestaba cordialmente los miembros sanos, rebosantes de savia vital, de igual manera que los temperamentos equilibrados de los burgueses (ROMÁN, 1903, p. 40-41).

Para hacer realidad su pretensión mayor, Corot transita las calles en busca de su ideal. Es aquí cuando entra a tallar Ana, una mujer a la que recoge y quien, en días sucesivos, le servirá

de modelo para concebir a la santa holandesa.

Al día siguiente, muy de mañana, [...] comencé a trabajar. La cosa marchaba a las mil maravillas, y al dejar los pinceles, terminada la tarea, pude lanzar una exclamación de alegría. El conjunto era seductor. La santa aparecía adorable en su actitud yacente, semidesnuda, mostrando su casto vientre de un rosa pálido, aplanado, y cuya curva ideal ascendía a perderse en el tórax muy saliente, dejando percibir, acusadas distintamente bajo la descolorida piel, las costillas, como si los estertores de la muerte quisieran hacerle estallar el pecho; el seno izquierdo roído por una horrible pústula que se extendía hasta el nacimiento del cuello. Un pie descarnado, con extraño color de marfil, se asomaba por debajo de los cobertores. No podía quejarme (ROMÁN, 1903, p. 43).

Sin embargo, Corot no consigue trasladar al lienzo el verdadero espíritu mórbido de la religiosa. No logra atentar contra el cuerpo de la mujer que mantiene en su taller. La doble faceta de la relación amorosa aparece en escena cuando el pintor, aliviado inicialmente su espíritu por el hallazgo de una figura a retratar, empieza a ser rodeado o abordado por la figura de la amada como enemiga. “Estaba perdido, mientras me enamoraba esa mujer no podía continuar mi cuadro” (Román, 1903, p. 44). Esta imposibilidad será el elemento-eje básico con el que se revelará, en su auténtico y oscuro resplandor, la desestabilización que potencia aún más su estado de enfermedad ya latente.

Han transcurrido casi cien años de la publicación de “Mirtho”, texto narrativo perteneciente al libro *Escalas [melografías]* (1923) de César Vallejo (La Libertad, 1892 - París, 1938) y su impronta vanguardista continúa en pie. Mirtho es un texto híbrido, en el que prosa y poesía se nutren mutuamente para dar paso a una textura narrativa distinta, formuladora de una nueva brecha en el quehacer literario. De sus dos secciones, tituladas “Cuneiformes” y “Coro de ventos”, la primera sección contie-

ne estampas de carácter lírico-narrativas, próximas al lenguaje poético utilizado en el poemario *Trilce*, en tanto que la segunda contiene relatos que bien podrían adscribirse a una vertiente psicopatológica. A este último grupo le pertenece Mirtho, cuento que también explora la temática del doble o *doppelgänger*. En el cuento, un joven amigo le relata al narrador, con un lenguaje cincelado a punta de neologismos, por momentos casi incomprendible, la historia de sus amores contrariados. Luego de un tiempo, ambos personajes vuelven a encontrarse, y es entonces cuando el joven, que vive azorado por la mujer de sus sueños, le realiza la confesión-eje del cuento:

– A Mirtho – agregó – la conocí hace cinco meses en Trujillo, entre una adorable farándula de muchachas y muchachos compañeros míos de bohemia. Mirtho pulsaba a la sazón catorce setiembrés tónicos, una cinta milagrosa de sangre virginal y primavera. La adoro desde entonces. Hasta aquí lo corriente y racional. Más he allí que, poco tiempo después, el más amado e inteligente de mis amigos díjome de buenas a primeras: ‘¿Por qué es usted tan malo con Mirtho? ¿Por qué, sabiendo cuánto le ama, la deja usted a menudo para cortejar a otra mujer? No sea así nunca con esa pobre chica’ (VALLEJO, 1967, p. 63).

A partir de este comentario, el narrador desliza la posibilidad de que algo extraño esté ocurriendo o que el muchacho le sea infiel, pero nunca que pudieran coexistir dos mujeres en la vida del muchacho. Las dudas con respecto a su proceder van en aumento. Asimismo, los márgenes que separan a la cordura de la sinrazón se tornan cada vez más indistinguibles. Así están las cosas, hasta que un día en una confitería se produce el diálogo siguiente:

– Oye – la murmuré lacerado, como quien manotea a ciegas en un precipicio, mientras las flotantes manos suyas, de un cárdeno

espasmódico, subieron a asentar el cabello en sus sienes invisibles

– . ¿Quieres decirme una cosa?

Ella sonrió llena de ternura y acaso con cierto frenesí.

– ¡Oye, Mirtho adorada! – repetíla titubeante.

Interrumpióme violentamente y me clavó sus ojos de hembra en celó, arguyéndome:

– ¿Qué dices? ¿Mirtho? ¿Estás loco? ¿Con cara de quién me ves?

Y luego, sin dejarme aducir palabra:

– ¿Qué Mirtho es esa? ¡Ah! Con que me eres infiel y amas a otra. Amas a otra mujer que se llama Mirtho. ¡Qué tal! ¡Así pagas mi amor!

Y sollozó inconsolable (VALLEJO, 1967, p. 66-67).

El narrador maneja el elemento de la incertidumbre hasta el final, cuestión que lo encauza dentro de los linderos de lo fantástico. No alcanzamos a saber si Mirtho existe, si se trata de una ensoñación o si el muchacho, traicionado por los devaneos de su mente, imagina a otra mujer que no es su amada. En el cuento, los jóvenes viven entregados a ritos pre-nupciales, en los que Mirtho funciona como un símbolo erótico. En este sentido, la estrategia del doble funciona como un mecanismo de duplicidad de la figura amada, pero también como una escisión que persigue la consolidación de dos en uno, vale decir, la persecución de la unidad y la armonía.

Publicado en *Hasta que la muerte* (1971), volumen de cuentos de José B. Adolph (Stuttgart, 1933 - Lima, 2008), “Nosotros no” es un cuento enmarcado dentro de la ciencia ficción, género tratado por nuestro autor de manera reiterada a lo largo de su obra narrativa y que lo convierten, por derecho propio, en el máximo exponente de esa línea en nuestro país.

La anécdota de “Nosotros no” es simple y efectiva. Hacia fines de la década de los 60 el hombre predice la inmortalidad, situación que se va a alcanzar plenamente hacia el 2168. La no-

ticia, como es de esperarse, genera una gran expectativa y una algarabía mundial, hasta que surge otra que se va a agregar a la anterior.

La inyección solo surtiría efecto entre los menores de veinte años. Ningún ser humano que hubiera traspasado la edad del crecimiento podría detener su descomposición interna a tiempo. Solo los jóvenes serían inmortales (ADOLPH, 1971, p. 65).

En el momento en que se da a conocer esto, el gobierno federal estaba listo para preparar el envío de las dosis y aplicarlas a niños y adolescentes. Incluso llegaría a las colonias de nuestro planeta asentadas en el espacio exterior. A partir de esta revelación, el autor nos presenta una suerte de juego cruel en el que coloca de un lado a los favorecidos por dicha medida, y del otro, a quienes no constituyen la masa de afortunados, es decir, quienes ya dejaron atrás la juventud. Y entonces, la frase “Nosotros no” funciona como una letanía o una voz de pesar y apabullamiento perennes por el destino adverso que la población adulta debe padecer.

Todos serían inmortales. Menos nosotros, los mayores, los formados, en cuyo organismo la semilla de la muerte estaba ya definitivamente implantada. Todos los muchachos sobrevivirían para siempre. Serían inmortales... Dueños del universo para siempre. Libres. Fecundos. Dioses (ADOLPH, 1971, p. 66).

El texto de Adolph plantea la extinción del hombre adulto, mayor de veinte años, como si el hecho mismo de contar con esa edad fuera una defunción anticipada, en beneficio de una población joven. La medida persigue una necesaria e impostergable regeneración de la especie humana y, desde luego, un repoblamiento del mundo y de las colonias humanas ubicadas más allá de las fronteras conocidas. Y para este propósito, no

hay lugar para el hombre mayor, hecho seguramente de vicios y otras cosas innobles. Así, dice el narrador, estos jóvenes congraciados con el hallazgo de la inmortalidad largamente aguardada,

[...] comenzaban a ser nuestros verdugos sin proponérselo. Ya no éramos sus padres. Desde ese día éramos otra cosa; una cosa repulsiva y enferma, ilógica y monstruosa. Éramos Los Que Morirían. Aquellos Que Esperaban la Muerte (ADOLPH, 1971, p. 66).

Sin embargo, Adolph resuelve el asunto de manera interesante. Luego de plantear, sin éxito, la posibilidad de que los excluidos de la inmortalidad acaben con la vida de los jóvenes ya que se sienten corroídos por una envidia dolorosa, sucede lo improbable o injustificable en una situación como ésa: un chico de quince años, con la dosis ya inoculada, toma la decisión de quitarse la vida. Adolph utiliza el acto del suicidio juvenil como un punto de inflexión, un punto de quiebre para poner en tela de juicio la prosperidad y el bienestar del futuro, en una práctica muy cercana al pesimismo más oscuro.

Y empezamos a sospechar que dentro de 99 años el día de la segunda inyección, la policía saldrá a buscar a miles de inmortales para imponérsela... Y la tercera inyección, y la cuarta, y el quinto siglo, y el sexto; cada vez menos voluntarios, cada vez más niños eternos que implorarán la evasión, el final, el rescate... Será horrenda la cacería. Serán perpetuos miserables (ADOLPH, 1971, p. 67).

Nuestro autor plantea, entonces y desde una perspectiva crítica al sistema y al porvenir que nos aguarda, un panorama más que incierto, diríase que hasta lúgubre, en el que la población más joven de la Tierra tendrá que ser perseguida de manera indiscriminada para la administración oportuna de su dosis de inmortalidad, y es que vivir en nuestro mundo no supondrá

ninguna garantía de bienestar, dicha o tranquilidad. Imbuido de un abierto agnosticismo, “Nosotros no” es una pieza oscura, de desánimo creciente pero con un necesario toque de humor negro hacia el final que, en una suerte de guiño humorístico, nos convoca a leer el texto con algo menos de gravedad que la realidad futura del que este pretende advertirnos.

José Durand Flórez (Lima, 1925 - 1990) fue un escritor que publicó apenas dos libros de narrativa estrictamente fantástica -*Ocaso de sirenas* y *Desvariante*- pero que ocupa un lugar preponderante dentro de la denominada Generación del 50 y, desde luego, en la narrativa peruana de carácter fantástico de todos los tiempos. Dentro de esta dinámica anotada, “Travesía”, incluido en el segundo de estos libros (1987), explora con un fino engranaje poético y una importante tensión narrativa, una de las claves paradigmáticas de la narrativa de este autor peruano: el misterio en permanente reinado con la cotidianeidad, además del juego de las apariencias como una pertinente puesta en escena de dicho entrecruzamiento de realidades.

A nuestro juicio, “Travesía” es un cuento que resume buena parte del imaginario durandiano, muestra de las preocupaciones artísticas y estilísticas de nuestro autor. En este cuento, personajes humanos, además de aves y felinos, como símbolos y fuerzas contrapuestas, se disuelven o trastocan en la configuración de un viaje que no es más que una empresa humana colmada de avatares.

En el cuento, una embarcación salida del puerto de Hamburgo, en Alemania, surca el océano llevando un cargamento de 25.000 canarios. La guerra está próxima a estallar. La escena, simple pero de un gran simbolismo, es clara: un barco en alta mar, con una carga inverosímil y con rumbo a un destino incierto. El narrador parecería perseguir el retorno al Renacimiento, con su enfoque en el antropocentrismo y el humanismo; sin embargo, lo que va a suceder a bordo escapará a toda

posible comprensión, socavará nuestras bases racionales.

Empecemos por la más sencilla de esas figuras, también la más simbólica. Un objeto nuevo acaba de aparecer en el paisaje imaginario del Renacimiento; en breve, ocupará un lugar privilegiado: es la *Nef des Fous*, la nave de los locos, extraño barco ebrio que navega por los ríos tranquilos de Renania y los canales flamencos... El *Narrenschiff* es evidentemente una composición literaria inspirada sin duda en el viejo ciclo de los Argonautas, que ha vuelto a cobrar juventud y vida entre los grandes temas de la mitología (FOUCAULT, 1967, p. 10).

Postulo que esta nueva travesía esbozada por Durand constituye una recreación de aquella experiencia, en la que los personajes antagónicos son orates lanzados fuera de los límites de lo conocido, en un evidente ostracismo; el océano es un espacio de incertidumbres, en tanto que el viaje una odisea signada por el desconcierto y la maravilla.

El agua y la navegación tienen por cierto este papel. Encerrado en el navío de donde no se puede escapar, el loco es entregado al río de mil brazos, al mar de mil caminos, a esa gran incertidumbre exterior a todo. Está prisionero en medio de la más libre y abierta de las rutas: está sólidamente encadenado a la encrucijada infinita. Es el Pasajero por excelencia, o sea, el prisionero del viaje. No se sabe en qué tierra desembarcará; tampoco se sabe, cuándo desembarca, de qué tierra viene. Sólo tiene verdad y patria en esa extensión infecunda, entredos tierras que no pueden pertenecerle (FOUCAULT, 1967, p. 14).

El artífice de la empresa durandiana es un mercader, quien solo piensa en los réditos que dicha aventura podría depararle de salir airoso. Ante este hombre, de apetitos urgentes y preocupaciones mercantiles, está el capitán, quien toca su acordeón durante horas y predice una tragedia que comienza cuando la

luz se escabulle y se desata la tormenta. Es este el momento preciso y claramente identificable en el que se quiebra el orden natural de los hechos, y es este también el elemento que lo define como un texto típicamente fantástico, ya que a partir de ahora la carga del barco, es decir, la razón elemental del desplazamiento cobra otra fisonomía: en lugar de canarios ahora tenemos 25.000 gatos negros y dormidos. Repentinamente convertidos en felinos, los canarios deben ser trasladados a las bodegas. Pero luego, cuando empieza a alborear, una vez que se avista una isla y va cesando la tormenta, se decide enjaular nuevamente a los gatos, como si al hacerlo estos fueran a recobrar su apariencia original. A fin de cuentas, los papeles de embarque del mercader atestiguan que se trata de aves y no de gatos. Sin embargo, solo cuando el mercader se extravía en el paisaje isleño en pos de su valiosa carga, ese ámbito queda colmado de un fervor de alas y colores amarillos, es decir, vuelve a operarse el trueque, se desnuda una vez más el juego pletórico de las apariencias, una suerte de tiquismiquis del que Durand aparece como el orfebre o taumaturgo mayor.

“Travesía” supone una manifestación, un fenómeno milagroso. Recuérdese que para muchas culturas estas epifanías se correspondían con revelaciones o apariciones, en las que los chamanes, médicos brujos u oráculos interpretaban una serie de visiones más allá de este mundo. Es especialmente en el plano narrativo donde el texto de Durand pendula entre la predicción de cosas futuras u ocultas, y el proceso mediante el cual codificamos, almacenamos y recuperamos información. Aquí son claves para desentrañar estos misterios las personalidades disímiles del mercader y el capitán, pero también los canarios y los gatos, símbolos y fuerzas que nuestro autor contrapone convenientemente como valores y símbolos, en principio equidistantes, pero que en ambos casos se disuelven o trastocan para configurar un viaje que resulta paradigmático y que no es más

que una empresa humana colmada de avatares, una alegoría de la vida y el acontecer humano.

Canarios y gatos son perfilados en el cuento de Durand como fuerzas o entidades antagónicas. Su autor, al representar textualmente esas dualidades animales, pone en discusión los valores concurrentes y antagónicos, con un ánimo quizá de aligerar o sublimar una violencia emergente, o quizá establecer, de modo sugerente, que dichos principios, bautizados apriorísticamente de antagónicos, no son tales, sino que más bien ponen de relieve un principio y sus respectivas excepciones. Hay en esta dinámica una cuota importante de ambivalencia e incertidumbre que, de otro lado, el escenario general representado en el cuento estudiado agudiza de manera significativa.

La otra dupla a tomar en consideración está integrada por el mercader y el capitán. El mercader tiene en mente solo un norte, que no es otro que llevar su carga a un destino seguro y cobrar sus dividendos por dicha empresa. Tiene muy claro que se trata de 25.000 criaturas, con un precio por cabeza que no está dispuesto a sacrificar. Pero tiene una certeza todavía mayor: sabe que salió del puerto con canarios, y es con canarios con los que tiene que concluir su periplo. El capitán, entretanto, hace música. Toca el acordeón, como si se tratara de un ciego al mando de un timón, un barco y una empresa. Y es como si el barco se moviera al ritmo de ese acordeón, que no es otro que el ritmo de la sorpresa, de lo insólito, la insania y lo imprevisible. Tómese en cuenta además que el narrador nos revela en las primeras líneas la inminencia de la guerra, una guerra mundial, se entiende. Nuestro autor coloca todos estos elementos de un escenario tremendo y desleal como telón de fondo, un telón que, agazapado, luce como una amenaza creciente y perturbadora para la salud física y mental. Y es ese mismo telón el que luego, en medio del viaje y la tormenta (¿la guerra desatada?) propiciará la transformación, una metamorfosis casi circense,

de ilusionismo excepcional.

¿Qué es entonces aquello que Durand nos propone con esta alegoría? ¿A qué hechos o postulados filosóficos se nos adelanta desde el plano muchas veces anticipatorio y/o clarividente de la literatura? Considero que Durand esboza con el entramado simbólico de “Travesía” lo que el sociólogo polaco Zygmunt Bauman (1999) consideró en su momento como una situación próxima a la sociedad después del holocausto y que bautizó como modernidad líquida. Ahí, para el problema privilegiado de la identidad, solo pueden existir respuestas delirantes. La identidad social, reciclada permanentemente, es resbaladiza y acuosa como su metáfora, vale decir, la condición líquida que la impregna y define. En el cuento en cuestión la guerra está próxima a estallar, y, como es de prever, las acciones y quienes llevan adelante esas acciones son puestos en entredicho, así como las verdades desprendidas de dichos postulados.

La ciudad, el útero, la soledad, la exclusión, el ensimismamiento, la individualidad, el sueño. Todos estos términos (y más) han sido manejados para establecer un correlato con “El baúl”, texto aparecido en el libro *Cuentos de laboratorio* de 1987 y considerado uno de los más emblemáticos de la literatura fantástica trabajada en el Perú y con seguridad el más nombrado y socorrido de su autor, Felipe Buendía (Lima, 1927 - 2002). Mi propuesta a considerar es que el baúl alude al espacio de la mente, aún desconocida, afiebrada, trashumante y en vuelo imaginativo, algunas veces, pero en otras, leída como una celda, como la representación del aniquilamiento progresivo, en el que esta se ve obligada a trasladarse a reductos dispuestos por otros y no por el libre albedrío de uno mismo.

En la tiniebla que circundaba el latir de mi cuerpo, el bombeo de mi soledad, acrecentado el sentimiento de mi desamparo por el miedo, me agazapé. La última manifestación de la vida común

había sido el chirrido del candado al cerrarse... los ecos de la mujer (BUENDÍA, 1987, p. 8).

Así se expresa el personaje casi al inicio de la narración, una vez que ingresa a esa suerte de ámbito transportador que constituye el baúl y sobre el que nuestro personaje no tiene gobierno. Él, un poeta desempleado, carente de “una obligación moral o depravada cualquiera que fuese” (BUENDÍA, 1987, p. 5) comparte habitación con un pintor paisajista, muy amigo de la bebida. Cierta día en que nuestro personaje se halla solo en casa, llega el pintor acompañado de una prostituta a la que denominan la Reina de la Noche. A la voz de “es necesario que desaparezcas” (BUENDÍA, 1987, p. 7), los recién llegados lo conminan a ingresar al baúl. Entonces, como si se tratara de una segunda piel, el mueble va estableciendo con él una relación más o menos afable.

De pronto la oscuridad del baúl se infló. No osé moverme un buen rato hasta que decidí buscar una posición más cómoda. Me fui irguiendo poquito a poquito, hasta que con asombro constaté que me hallaba plantado en mis pies cuan largo soy (BUENDÍA, 1987, p. 8).

El baúl renuncia así a su condición mueble para erigirse en un elemento proveedor de situaciones, además de habitáculo refractario y exorcizador. Así, por ejemplo, nuestro personaje se ve trasladado primero a un ascensor, y luego al último de los pisos de un edificio, en el que “unos ancianos enlevitados me miraron con mucha complacencia, con la actitud de haberme estado aguardando, a mí y no a otro” (Buendía, 1987, p. 9).

En esta primera visita por los predios de la aventura forzada se entrevé la posibilidad de una experimentación científica con su cuerpo y/o su mente:

El resto de sabios coreó la declaración del sabio mudándose los chaqués por blancos mandiles a una señal de éste, y avanzaron hacia mí, rodeándome con una maña que no escapaba a mis sospechas de que me querían para algo atroz (BUENDÍA, 1987, p. 9).

Resulta sintomático que el autor nombre Reina de la Noche a la mujer que apuesta por la exclusión-reclusión de nuestro personaje. Azuza al pintor, en tanto que a este último, a quien solo lo ha forzado a ingresar al baúl para hacerse de una noche de placer, lo perfila como un sujeto más considerado, quizá hasta apiadado de la suerte de su amigo; y que, además, como corolario de una mirada distinta hacia el cautivo, lo bautiza Verme (es decir, mirarme).

Sin embargo, no será sino hasta la aparición del dr. Lao y la emergencia de la China que el cuento cobra una estatura mayor. Resulta evidente que, a razón de un viaje al pasado, el desplazamiento ha requerido de una voluntad traslaticia aún mayor. Y es que Buendía ha hecho de nuestro personaje un desconcertado nudo entre los tiempos: alguien que se reconoce atrapado en el ahora y que, a su vez, va forjando los asedios a otras realidades. Asumo, entonces, que el baúl constituye un enigma al más puro estilo de las cajas chinas por su condición de elementos subsumidos en otros, vale decir, la figuración de una realidad pequeña acomodada dentro de otra algo más grande, y esta, a su vez, dentro de otra todavía mayor.

Cabe destacar que, con la presencia del dr. Lao, ocurre algo tan sintomático como con el personaje de Verme. Hay una voluntad asociativa entre él y Lao-tsé que su autor se encarga de reafirmar. Esta concatenación de elementos y planos temporales-espaciales, en la que todo o muchas de las cosas acuden a un solo propósito, se enhebra con la noción del absoluto como la fuerza causal primordial de la existencia del Universo y la razón de ser de todas las cosas. Me animo a asumir, entonces, que las

dinámicas determinadas por el baúl o sus viajes en o dentro de él, estarían al servicio de esta doctrina como una necesidad para hallar la paz al desasosiego mental. Nuestro personaje se reconoce ausente y extraño, jalonado por una “entidad” inmanejable en su cerebro, pues se sabe víctima de esa especie de “excursión embrujada” a la que alude uno de los personajes.

Para ofrecernos una atmósfera más acorde con el tema tratado, “Voces”, cuento de Fernando Ampuero (Lima, 1949), se desarrolla en un espacio cerrado y aséptico: un consultorio de otorrino. Ahí, el narrador, que es a su vez amigo del médico, acude a una cita para hacerse tratar de una dolencia que él juzga impostergable, pero que en realidad carece de importancia. “Lo que tienes es oído de nadador, Fernando”, le dice el médico. “Pero tranquilo, tranquilo, no te preocupes. Se trata de algo bastante común” (AMPUERO, 2005).

El autor nos plantea una situación en la que aquello que se dice parece esconder otras verdades subalternas. Si bien el tema derivado de los problemas de la audición será importante dentro del desarrollo de la trama, lo será más el de la enajenación personal. En la sala de espera aguardan al lado de él un niño de unos ocho años y su joven madre, de la que el médico ya le había hablado. Luego, al entrar a consulta, médico y paciente se enfrasan en una charla en la que la baja o nula audición es el tema de conversación y donde el escuchar voces hace referencia a síntomas mayores, más cercanos a una enfermedad mental que a una deficiencia auditiva. Al fin, tras una semana de haberse visto en el consultorio, ambos protagonistas vuelven a encontrarse, esta vez en casa del doctor. Ahí, este último le habla de la cita médica que siguió a la suya, es decir la de la mujer joven y su hijo:

No oye bien, doctor [le dice ella, refiriéndose a su hijo]. O mejor dicho, puede oír unas cosas y otras no las oye... Al principio, por

supuesto, pensé que se conducía así por pura malcriadez. Pero ahora, no sé cómo decirlo... me parece que hay cosas que él realmente no alcanza a oír (AMPUERO, 2005).

Luego de una observación, el médico deduce que no se trata de un problema de audición. La madre alude primero al hecho de que su hijo haya heredado de su padre, del que está divorciada, el pie plano. Pero luego, el asunto se torna más inquietante cuando se refiere al tema de los abuelos y al hecho de no oírlos. En una charla extraña, en la que la cordura y la insania parecen intercambiables, el narrador nos plantea una resolución sorpresiva del cuento: los padres de la mujer han fallecido en un accidente de aviación. Solo así, de cara a esa verdad, el otorrino cae en la cuenta del verdadero epicentro de la situación: la madre.

- Pero yo hablo con ellos todos los días, doctor –prosiguió ella– . A la hora del desayuno, antes de salir a trabajar, y también en las noches, antes de irnos a dormir. En casa todos vemos juntos la televisión, y charlamos animadamente largo rato. Mis padres son muy conversadores. ¡Pero este chico ni caso les hace! (AMPUE-RO, 2005).

En “Voces”, el narrador nos plantea no solamente el tema de la incomunicación, sino que nos pone de cara ante el tópico de la enajenación mental producto de los traumas vividos. Las voces a las que alude el texto son las “expresiones” no percibidas del todo de la soledad, la distancia, el vacío y el atravesamiento e impacto de una serie de experiencias traumáticas. La ausencia del niño es el signo de lo inexpresado y lo inefable. Así, el no oír se establece en un mecanismo de defensa para no acceder a más verdades o a la irrupción de nuevas tragedias, en tanto que las voces responden a llamados de los ausentes, a recordatorios de que muchas veces los muertos continúan hospedados en nuestras cabezas.

“El mensaje”, cuento de Pilar Dughi Martínez (Lima, 1956 - 2006) e incluido en el volumen *La premeditación y el azar*, de 1989, siembra en el borde de la inestabilidad, en el vórtice más sensible de lo dicho y lo no revelado, la duda entre la sanidad y un posible trastorno de carácter psiquiátrico, derivado de un duelo no superado y la soledad. El cuento centra la atención en un personaje masculino no nombrado por la narradora, a la sazón el mejor amigo de Pablo, viudo de Teresa y fallecido hace varios años. Éste ha recibido una carta de ella, en la que le ruega verlo. El texto no da cuenta de manera expresa si Teresa despertó alguna vez algún sentimiento amoroso en este hombre, pero la voz narradora se encarga de deslizar dicha duda. Entonces, acicateado por recuerdos algo sombríos, el destinatario de la carta arriba a la casa de la mujer. “La puerta se abrió”, nos dice la narradora, “y apareció ella con la recordada sonrisa inefable y el cabello largo, como siempre” (DUGHI, 1989, p. 13).

Todo da la sensación de haberse embalsamado en el tiempo. Sin embargo, un sentimiento de nostalgia lo invade, asunto que lo intranquiliza y que será el punto de partida para el diálogo extraño que sobrevendrá. Es a partir de este punto, que se instala, además, como una suerte de asedio de inestabilidad creciente, el sentimiento de lo fantástico que define la condición inherente al cuento de Dughi. “-No tardará en llegar”, le señala Teresa. “Él usualmente no sale los domingos, pero tuvo que atender el negocio. Algo importante querrá decirte” (DUGHI, 1989, p. 13). Ambos personajes empiezan una conversación por cuerdas separadas. Si él no sabe bien de quién habla Teresa cuando hace referencia a un personaje masculino próximo a arribar, como si de su esposo Pablo se tratase, ella cree que quien ha venido a visitarla ahora está algo ido o ha dejado los recuerdos anclados en el pasado.

El desdoblamiento o la confusión implican que un sujeto recono-

ce que se está produciendo alguna perturbación en el campo de las diferencias que distinguen normalmente a los seres. La perturbación puede afectar a la diferencia entre el ‘yo’ y el ‘outro’ (el yo se ve a sí mismo desdoblado en dos seres opuestos con los que se identifica), o a la diferencia entre dos individuos que van a ser confundidos el uno con el otro desde la perspectiva de un sujeto observador (HERRERO, 2011, p. 24-25).

Es así que al rato Teresa y su visitante empiezan a levantar sospechas cruzadas. Para ella, es el cansancio, derivado del trabajo en el periódico y la falta de sueño, los que tienen a su visitante confundido. Para él se trata del envejecimiento y el aislamiento en una casa poblada de fantasmas, aquello que tiene a Teresa en ese estado de “manías delicadas”. Si él le sugiere visitar a un médico o a una persona especializada, ella le advierte que es él quien debería pensar en ir a verlo. Y enseguida, tras este juego de deseos cruzados, de negación de sus propias turbaciones y de asignación al otro de delirios que ellos mismos no creen estar padeciendo, él percibe “una dirección oblicua en las pupilas de Teresa”, un signo premonitorio de locura.

La miró tristemente. Se empecinó en afirmar la irrecuperable imagen del pasado; pensó que ella aún era joven, que sus movimientos no habían perdido cierta frescura y sutileza, que podría ser rescatada de aquella insania (DUGHI, 1989, p. 15).

Es evidente entonces que él juzga que es ella quien ha perdido la razón. Sabe que el tiempo ha pasado y que Pablo, amigo suyo y compañero de Teresa, ha fallecido y no hay modo de volver atrás el tiempo, y sin embargo abraza la expectativa de recuperarla. Dentro de un relato de corte fantástico, sostiene Herrero

[...] el personaje principal (o el narrador-personaje) podrá enton-

ces encontrarse confrontado a su propio doble (doble subjetivo o interior) o al doble de otro personaje (doble objetivo o exterior). Los dos tipos de desdoblamiento pueden ser percibidos como algo físico (el doble es un ser gemelo, o una especie de sosia o de duplicado del yo –doppelgänger– o del otro) o como algo psíquico (un fenómeno percibido o imaginado desde la mente de un sujeto) (HERRERO, 2011, p. 25).

Sin embargo, de manera obstinada (o quizá real) el personaje femenino del cuento de Dughi considera que es el otro, el que viene de afuera y pretende incidir en su mundo, quien debe ser rescatado del mundo de las delusiones.

Conclusiones

Podemos decir que el relato patográfico, como pieza literaria, ha tenido una presencia esporádica pero significativa en nuestro país, y que a raíz del fenómeno de la violencia de los años 80 (periodo aún por estudiar), este se ha intensificado considerablemente.

Consideremos, además, que los albores de lo patográfico se pueden rastrear en las muestras cerámicas prehispánicas, especialmente de la cultura moche, desarrollada en el norte de nuestro país entre los siglos II y V. Estas muestras constituyen testimonios sumamente valiosos, que bien pueden ser leídos como textos de la presencia de las enfermedades en nuestras tierras.

Asimismo, estimamos que la relación entre la literatura y la nosología se ha hecho notar, fundamentalmente, en textos fantásticos, algunos de estos objetos del persente análisis, porque, desde nuestra perspectiva esto ha permitido una incisión más higiénica de estas piezas, entendiéndose por “higiénica” una aproximación menos confrontacional y aliviada de prejuicios, y, por lo tanto, más esclarecedora.

Por último, nos parece significativo que de los cuentos analizados, en la mayoría de ellos descansa el carácter patográfico en una, llamémosle fisura de carácter psicológico o psiquiátrico, es decir, que circunscriben la temática de la enfermedad al territorio de la mente, pero sin hacer alusiones importantes al mundo de la ciencia; uno de ellos opera desde el mundo de la ciencia ficción; en tanto que solo uno explora lo exclusivamente físico.

Referências

ADOLPH, José B. *Hasta que la muerte*. Lima: Jaime Campodónico, 1971.

AMPUERO, Fernando. 2005. *Voces*. Disponível em: <http://www.barcelonareview.com/48/s_fa.htm>. Acesso em: 12 abr. 2021.

ARGUEDAS, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Lima: Editorial Horizonte, 2011.

ARRIOLA GRANDE, Maurilio. *Diccionario Literario del Perú*. Barcelona: Comercial y Artes Gráficas, S. A, 1968.

BALLESTEROS, Antonio. *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.

BARGALLÓ CARRATÉ, Juan. Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfoses. In: BANGALLÓ, Juan (org.) *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Ediciones Alfar, 1994.

BARRENECHEA, Ana María. Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica: a propósito de la literatura hispanoamericana. *Revista Iberoamericana*, 1970, 391-403.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999.

BESSIÈRE, Jean *et al.* *Le Double*: Chamisso, Dostoïevski, Mau-
passant, Nabokov. París: Champion, 1995.

BUENDÍA, Felipe. *Cuentos de laboratorio*. Lima: Perla, 1987.

CARRIÓN, Daniel Alcides. Apuntes sobre la verruga peruana.
Anales de la Facultad de Medicina. Lima: Universidad Nacional
Mayor de San Marcos, 59 (3), 1998, 207-212.

COLOMA PORCARI, César. *La medicina tradicional peruana
en la obra de Ricardo Palma*. Lima: Aula Palma, 2016.

COOK, Noble David. *El impacto de las enfermedades en el mun-
do andino del siglo XVI*. Lima: Histórica, 1999.

DEL VALLE Y CAVIEDES, Juan. *Guerras físicas, proezas medi-
cales, hazañas de la ignorância*. Disponível em: <[http://cdigital.
dgb.uanl.mx/la/1080044099/1080044099_67.pdf](http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080044099/1080044099_67.pdf)>. Acesso em:
12 abr. 2021.

DUGHY, Pilar. *La premeditación y el azar*. Lima: Colmillo Blan-
co, 1989.

DURAND FLÓREZ, José. *Desvariante*. Lima: Fondo de Cultura
Económica, 1987.

ELFERINK, Jan G. R. Desórdenes mentales entre los incas del
Antiguo Perú. *Revista de Neuro-Psiquiatría del Perú*. Lima,
1-2, 2000, 3-18.

ESCOBAR, Alberto. *La narración en el Perú*: estudio prelimi-
nar, antología y notas. Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1960.

FOUCAULT, Michel. *Historia de la locura en la Época Clásica*.
México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1967

GARCÍA, Uriel. La implantación de la viruela en los Andes, la
historia de un holocausto. *Revista Peruana de Medicina Experi-
mental y Salud Pública*. Lima, 20, 2003, 41-50.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. *El cuento peruano hasta 1919*. Lima: Ediciones Copé, 1992.

HERRERO CECILIA, Juan. Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas. *Cédille*. Santa Cruz de Tenerife, 2, 2011, 15-48.

JOURDE Pierre; TORTONESE, Paolo. *Visages du double: un thème littéraire*. París, Nathan: 1996.

KEMELMAJER DE CARLUCCI, Aída. Una reseña tardía del libro de Susan Sontag "La enfermedad y sus metáforas". *Revista de Bioética y Derecho*, 18, 2010, 47 -54.

LAÍN ENTRALGO, Pedro. *La historia clínica: historia y teoría del relato poográfico*. Madrid: Diana, Artes Graf., 1950

MARTÍN LÓPEZ, Rebeca. Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea. Tesis (Doctoral) – Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Filología Española, 2006. Disponible en línea: <http://www.tesisenxarxa.net/TESIS_-UAB/AVAILABLE/TDX-1013106-110206//rml1de1.pdf>. Acceso em: 10 dez. 2020.

MORA, Gabriela. *Clemente Palma en su versión decadente y gótica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2000.

MORALES SARAIVA, José. *Ensueño y desencanto: el modernismo hispanoamericano*. Lima: La Catedral, 2019.

NOUZEILLES, Gabriela. Narrar el cuerpo propio: retórica modernista de la enfermedad. *Estudios: revista de investigaciones literarias*. Colombia, 9, 1997, 149-176.

NÚÑEZ, Estuardo. *La literatura peruana en el siglo XX*. Lima, México: Editorial Pomaca, S.A. de C.V., 1965.

OVIDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo. Madrid:

Alianza Editorial, S.A., 2001.

PALMA, Clemente. *Cuentos malévolos*. Barcelona: Imp. Salvat y Cía., 1904

_____. *Cuentos malévolos*. París: Librería Paul Ollendorff, 1912.

_____. *Narrativa completa*. Edición, prólogo y cronología de Ricardo Sumalavia. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.

PALMA, Ricardo. Los polvos de la condesa Crónica de la época del decimocuarto virrey del Perú. Disponible em: <https://www.miraflores.gob.pe/wp-content/uploads/2020/09/Los-polvos-de-la-condesa_-Ricardo-Palma.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2021.

PORTALS ZUBIATE, Gonzalo. El protagonista ausente: la aventura literaria de José Antonio Román. *Desde el Sur*. Lima, 1, 2009, 31-77.

_____. *José Antonio Román y el libro de cuentos precursor del género fantástico y de terror forjado en el Perú: Configuraciones del desvío: estudios sobre lo fantástico en la literatura latinoamericana*. Montevideo: Tenso Diagonal Editores, 2017.

_____. *La estirpe del ensueño: narrativa peruana de orientación fantástica*. Lima: El lamparero alucinado ediciones, 2017. v 1-2.

ROMÁN, José Antonio. *Hojas de mi álbum*. Madrid: R. Velasco, imp., 1903.

ROMERO DE VALLE, Emilia. *Diccionario manual de literatura peruana y materias afines*. Lima: Talleres de la Imprenta de la Universidad Nacional, 1966.

SÁNCHEZ, Luis Alberto. La literatura peruana: derrotero para

una historia cultural del Perú. Lima: P. L. Villanueva Editor, 1966.

SAFRANSKI. *El mal o el drama de la libertad*. Buenos Aires: Tusquets, 2005.

SCHULMAN, Ivan A. *Nuevos asedios al Modernismo*. Madrid: Taurus Ediciones, 1987.

SALAVERRY, Oswaldo. Los orígenes del pensamiento médico de Hipólito Unanue. *Anales de la Lima: Facultad de Medicina*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2005, 357-370.

SONTAG, Susan. *La enfermedad y sus metáforas: el sida y sus metáforas*. Madrid: Editorial Taurus, 1996.

TORO MONTALVO, César. *Historia de la literatura peruana: Modernismo*. Lima: A.F.A., 1996.

UNANUE, Hipólito. *Observaciones sobre el clima de Lima y su influencia en los seres organizados, en especial el hombre*. Lima: Imprenta Real de los Huérfanos, 1806.

VALLEJO, César. *Obras completas: Narrativa y Teatro completos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999.

ZAVALETA, Carlos Eduardo; CHIRI JAIME, Sandro. *El cuento peruano en San Marcos*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2003.

O desenho do outono: leitura de dois poetas mineiros

Kaio Carvalho Carmona

No cenário contemporâneo da poesia brasileira, a relação entre linguagem e experiência tem sido lugar privilegiado de discussão e marca uma série de práticas poéticas que sinalizam a presença assumida de uma subjetividade consciente de sua constante transformação e instabilidade diante do mundo. Uma subjetividade *a priori* em trânsito que se cria e recria no próprio movimento, em uma intenção de diálogo aberto com as relações de um mundo de antemão inalcançável, mas legítimo porque vivo, pulsante, pensante, experiência que se dá especialmente pela palavra poética.

O livro *Exílio: o lago das incertezas*, de Lucas Guimaraens, publicado em 2017 pela Relicário, trilha bem esse caminho, desbravando sendas com ritmo próprio, consciente de sua transitoriedade, encontrada como *leitmotiv* de seus versos que tanto o leitor especializado quanto o comum reconhecem na obra, de imediato e acertadamente. Essas dimensões se apresentam de maneira tão integrada em seus poemas que apenas para efeito de exposição é possível separá-las. As imagens, por vezes anti-téticas, por vezes resultado de atividade dialética, que frequentam grande parte dos versos, assentam-se no jogo metafórico entre permanência/movimento. Mas longe de uma arquitetura

planejada em função das analogias, o jogo confere ao texto lugar mesmo de produção e leitura da realidade. Logo de saída, o subtítulo da obra apresenta o convite, “o lago das incertezas”: a aparente quietude das águas de um lago, permanente e cristalina em sua superfície, mas assentado no movimento constante “das incertezas” que guarda em profundidade, a vida revolta que corre dentro das águas, como na relação superfície e profundidade, signo e significante, palavra poética.

Autor de *Onde (poeira pixel poesia)*, publicado em 2011 pela editora 7Letras, e 33,333 – *Conexões Bilaterais*, pela Azougue Editorial, em 2015, Lucas Guimaraens segue percurso progressivo e com o novo livro dá passo certo, qualitativo e ainda se arrisca em um salto com maturidade na construção de sua trajetória poética, apostando conscientemente na relação entre o sujeito e as possibilidades de criação do real, sinteticamente trabalhada pela palavra poética. O prefácio de Edimilson de Almeida Pereira realiza uma apresentação acurada do livro e prepara o leitor para os possíveis encontros com a obra. Para o crítico, *Exílio* expõe em seus versos os dilemas de um “eu” que coloca em tensão a palavra “liberdade” na contemporaneidade. Nas palavras de Edimilson (2017):

Se a liberdade do sujeito é fruto de uma elaboração social, não é difícil perceber que a ausência das condições para esse processo afeta diretamente a *persona* poética que se entende como parte do mundo. No *Exílio* de Lucas Guimaraens, os modos de vida e as circunstâncias da história se apresentam, muitas vezes, como um obstáculo às demandas do sujeito.

De fato, a partir das limitações impostas ao sujeito, a voz dos versos do livro muitas vezes se arma da ironia e do desalento para tratar das circunstâncias históricas em que se situa, marcando mais um lugar dinâmico, entre a reflexão e a recusa, de movimento dentro da obra. O livro é composto por cinco par-

tes/seções (1. das asas; 2. ponto; 3. histórias reais de um carnaval imaginário; 4. festival; 5. do risoto ao mar morto), cada uma inaugurada por poemas em prosa que dialogam com a própria seção e, organicamente, com toda a obra. O projeto gráfico, assinado por Ana C. Bahia, torna o livro não só agradável como também dialoga com uma possível visão da obra, produzindo também sentido para o conjunto. A capa traz, entre o nome do autor e o título do livro, quatro círculos, ora delineados, ora fragmentados, preenchidos os seus interiores, ou apenas a delineação de um círculo não exato, sombras, fragmentos, que sugerem a instabilidade da forma, a permanência do movimento. No miolo do livro, as divisões da obra são marcadas por páginas coloridas de preto e com ilustrações que sugerem também movimento, linhas em um fluxo contínuo, tortuosas, em balanço da própria linearidade, fazendo eco dos poemas de Guimarães, como o exemplar “contra o óbvio, pelo óbvio”:

nada sobre tocar a ausência
& o beijo deixado entre lápis e borrachas

nada sobre pássaros & voos de azul & cinza
ou a rasteira obra das formigas.

permaneço entre mas & mares
& meu relógio continuará
furacões tortos das palavras
de desencontro
(& aqui & elas & liberdade: encontro)-me
(GUIMARAENS, 2017)

O poema privilegia a tensão existente entre a paralisia e o movimento vertiginoso, a permanência e o lançar-se, o desencontro e o encontro. De um lado, a permanência – como certeza que conserva e não produz – inicia o poema e se desdobra em

palavras de sentido opositivo ou de negação: “mas”, “nada”, “permanece”, “desencontro”. De outro, o caminho para o movimento, a produção, o encontro, em suma, a liberdade – não sem conflito – proposta por Lucas Guimaraens: “mares”, “voos”, “obra”, “Furacões” e no sintomático emprego do futuro do presente, indicativo, em “continuará”. O movimento, e sua produção de sentido, leva o sujeito poético ao encontro com o outro e consigo mesmo, colocando a própria tensão em primeiro plano, como próprio “testemunho dos sentidos”, nos dizeres de Octavio Paz, ao tratar da essência da palavra poética. Segundo o crítico:

Testemunho verídico: suas imagens são palpáveis, visíveis e audíveis. É verdade, a poesia é feita de palavras enlaçadas que emitem reflexos, vislumbres e nuances: o que ela nos ensina são realidades ou ilusões? Rimbaud disse: ‘*Et j'ai vu ce que l'homme a cru voir*’ Fusão de *ver* e *crer*. Na conjunção destas duas palavras está o segredo da poesia e de seus testemunhos: aquilo que nos mostra o poema não vemos com nossos olhos da matéria, e sim com os do espírito. A poesia nos faz tocar o impalpável e escutar a maré do silêncio cobrindo uma paisagem devastada pela insônia. O testemunho poético nos revela outro mundo dentro deste, o mundo outro que é este mundo (PAZ, 1994, p. 11).

O testemunho poético de *Exílio* cria uma realidade pulsante que se concretiza no ir e vir do sujeito, situado historicamente em mundo que ironicamente reflete esse conflito, a tensão em trânsito, revelando em seus versos dinâmica de um ritmo próprio que também é do próprio mundo que constrói e reconfigura. As imagens “palpáveis”, “visíveis e audíveis” traduzem o diálogo de recusa e construção, entre mundo e sujeito, que só se configura por meio do movimento em direção a algo que sempre lhe escapa, no momento mesmo que dele se apropria, formulando uma paisagem íntima, estranhamente identificada com o real. Outro exemplo do livro:

fim

iluminuras apagadas
bolsos vazios
veia estourada
fontana di trevi
molduras de peles enrugadas
(de quarenta a sessenta batidas cardíacas)
cápsulas de armamentos
lasers quadrilham esperanças:
nem rosa no asfalto
nem anjos vendidos nas ruas de são paulo
apenas imagens sobre a mesa
ampulheta da memória tingida de rosa & marfim
(GUIMARAENS, 2017).

Inventário de paradoxos, oposições, conflitos que colocados assim isolados em um verso provocam estranhamento, mas na leitura de todo o texto adquirem uma organicidade simbolicamente representando a própria vida, também construída por paradoxos e conflitos. Vida construída sobretudo pela marca do tempo que não cessa e tem no poema a figura da ampulheta como metáfora máxima que leva ao inexorável fim, palavra essa que, no poema, ironicamente traz uma correspondência sonora com a última palavra do texto, “marfim”, mas encontra-se completa no título do poema, no início do texto. O tumulto da cidade, a multidão febril, misturados à tecnologia, a um passado clássico, marcam a força do poema que registra *in loco* a vida em profusão, elegendo como emblema a passagem do tempo, a dinâmica da própria vida.

Entre a recusa e a constatação, entre permanência e movimento, a poesia de Lucas Guimaraens, de maneira muito própria, vai construindo espaços de discursos no percurso da literatura contemporânea, vincando novas possibilidades de lei-

tura e a sempre saudável resistência da poesia. Esse movimento parecer uma das leituras da poesia que marca o final do século passado até o momento presente.

No fim do século XX, depois da constatação do fim dos movimentos que aglutinavam poetas em torno de um projeto comum ou, no mínimo, idealizado previamente, o que encontramos, de um modo geral na literatura brasileira, é um tecido desfigurado, repleto de pontas que sinalizam para dentro de si mesmo, em uma alusão às poéticas que assimilaram as marcas e pressupostos dos grandes movimentos e poetas do século XX; ao mesmo tempo em que apontam também para fora, em uma expectativa do novo, do tecer-se para além de seu próprio desenho já conhecido. Ou seja, verifica-se o esgotamento das práticas poéticas que construíram gerações e gerações de poetas e o que se mantém, longe de uma nova poética geracional, é a revolução inscrita na própria singularidade da poesia de cada autor e naquilo que essa poesia eventualmente guarda de semelhanças, temáticas e formais, de maneira fragmentada, no diálogo entre os muitos textos que compõem a cena literária brasileira. A poesia do fim do século XX não se legitima pela ordem do manifesto ou diretrizes como acontecia no passado, mas sim pela sua variedade e complexidade reconhecida em um espaço público por meio da publicação de obras e singularidade de cada escrita. Tal como Alberto Pucheu (2014, p. 224) nos fala em seu artigo “Apoesia contemporânea”:

O que entendo por poesia contemporânea é a encruzilhada entre o artigo (a poesia) e o privativo (apoesia), a fusão entre a presença e a ausência, a indeterminação, ou o indefinido plural, entre o definido e a falta. Na tensão entre o olho que lê o negativo e a voz que dita o artigo, na inadequação entre o visual e o oral, nesse sempre indecível das infinitas possibilidades entre um extremo e outro em que a única impossibilidade é a existência exclusiva de um ou outro dos extremos, está, para mim, a marca

por excelência da poesia contemporânea, a marca por excelência de apoesia contemporânea.

A poesia contemporânea se afirma pela incapacidade de sua distinção do que a nega. Assimiladas as práticas do Modernismo, do Concretismo, da Poesia Marginal – por vezes até “naturalizadas” – talvez seja na individualidade que se estabeleça uma transformação e/ou continuidade da produção poética brasileira. Ao mesmo tempo em que identificamos a ausência de escolas, grupos ou gerações, há também uma espécie de continuidade, registrada na individualidade dos poetas, nos campos comuns abordados e nos processos de construção da poesia. O grande valor talvez esteja realmente na individualidade de cada poeta, que tem com e contra ele a fragmentação, a dispersão, em um campo de relações complexo de uma literatura expandida. Nos anos 1980 e 1990 não é possível falar de gerações e por isso se torna mais difícil discorrer acerca da produção poética do período a partir de uma realidade fragmentada, que, inclusive, acaba afetando a própria criação dos poetas. No entanto, dentre um cenário de intensa produção poética e expressiva qualidade no final do século XX, nas décadas de 1980 e 1990, que permitiram uma releitura dos principais movimentos do século – Modernismo, Concretismo, Poesia Marginal –, os versos do também mineiro Carlos Ávila figuram como expressão de um tempo sintetizador e sinalizador de transformações da poesia no século XXI. Em livro de 1989, *Sinal de menos*, Carlos Ávila deixa entrever a sua busca pela palavra exata, por uma dicção particular:

A incendia PA os LA céus VRA
revolta SO os BRE mares A agi
ta PÁ o GI espírito NA poiesis
(ÁVILA, 1989).

A poesia de Carlos Ávila traça um caminho planejado: da experimentação visual, nos moldes concretistas, à fruição de uma semântica própria. Ligado afetiva e intelectualmente aos poetas de Noigandres, realiza um trabalho de transformação e, ao mesmo tempo, de continuidade da proposta concretista em sua primeira obra, para encontrar uma dicção própria em *Sinal de menos* (ÁVILA, 1989) e *Bissexto sentido* (ÁVILA, 1999). A investigação do processo de concepção poética a partir da referencialidade da palavra e de uma ligação íntima com o texto deixa a marca de uma poesia pensada de maneira acurada e paciente ao longo dos anos – haja vista a distância temporal de publicação entre uma obra e outra. Carlos Ávila apresenta um trabalho, além de singular, inovador na poesia belo-horizontina do final do século XX. Sua obra caminha de maneira progressiva, estabelecendo saltos e recuos, como diz Maria Esther Maciel (1999, p. 162), no posfácio que faz para *Bissexto sentido*, obra que reúne o que o poeta produziu a partir dos anos oitenta:

Os três livros de Carlos Ávila sustentam, entre si, uma relação simultânea de continuidade e descontinuidade. Se o primeiro apresenta, como diz o próprio poeta, os passos iniciais de um “work in progress”, o segundo funciona como avanço e contraponto das conquistas anteriores, enquanto o terceiro, em simetria dissonante com os outros dois, recria os procedimentos já explorados e se abre para vias até então intransitadas. Mas em todos, percebe-se um traço invariável: o cuidado formal, a lucidez crítica e a atenção dispensada à textura da linguagem, ainda quando o poeta se permite – em alguns poemas – um certo *feeling* de contido caráter expressivo ou imprime em sua poesia uma maior densidade verbal.

Sem dúvida, o rigor formal e a experimentação com a linguagem funcionam como uma espécie de matrizes para a poesia de Carlos Ávila, já conhecida e reconhecida pela crítica.

Desse modo, seria interessante pensar a obra do poeta a partir de seus poemas, evidências do seu caráter expressivo e de sua densidade verbal — como bem colocado por Maria Esther Maciel. Vejamos como isso se dá por meio da leitura de algumas das produções do poeta:

primeiro o sal, depois a água
e beba enquanto está efervescendo
para desfrutar mais do seu
efeito refrescante.

primeiro o mal, depois a alma
e babe enquanto está enlouquecendo
para devorar mais do meu
defeito redundante
(ÁVILA, 1989).

A partir de semelhanças rítmicas e sonoras, o poeta trabalha sua variação semântica, promovendo, de modo lúdico, a palavra que dá ao leitor reflexão e deleite. As aproximações sonoras de sal e mal, água e alma, beba e babe, efervescendo e enlouquecendo, efeito e defeito, desfrutar e devorar, refrescante e redundante, promovem o ludismo no texto e evidenciam um movimento sempre saudável: o cíclico, em que o leitor tem de retornar à primeira estrofe para melhor compreender o que está lendo. Note-se também o diálogo com texto de orientação em bula de medicamentos. A mescla de linguagens de textos de procedências diversas introduz no discurso poético a marca de linguagens do cotidiano e da publicidade. Vale lembrar, igualmente, a referência ao célebre poema de Décio Pignatari:

beba coca cola
babe cola
beba coca
babe cola caco

caco
cola
cloaca

(CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 2006, p. 124).

No entanto, diferentemente do poema de Pignatari, o de Ávila despe-se de um caráter mais explicitamente político e ideológico para inserir-se numa poética mais filosófico-reflexiva. Esse poema de Carlos Ávila, integrante de sua obra de estreia *Aqui & Agora*, parece dar a medida dos traços que vão se intensificar nos próximos livros, tangenciando um caráter sublime ao tratar do amor, como no poema abaixo, de *Sinal de menos*:

o amor
voa em toda parte

nos seus lábios
nos seus dedos

nas paredes do apartamento
entre os livros

o amor
vai a Roma

sp ny rio
sopro ou assobio

rompe o dique
amor volat undique
(ÁVILA, 1989).

Consciente do alcance plástico desse sentimento, o texto tematiza a liberdade do amor. Parte da constatação de sua presença no outro para ver, plasticamente, o sentimento voar por toda a parte, mundo afora, sem paredes que o aprisione, como

algo flutuante e leve, mas possuidor de uma força absurda, capaz de romper diques. Como síntese desse sentimento, o último verso “amor volat undique”, o amor voa por toda parte, excerto de “Carmina Burana”, traduz seu caráter expansivo. Caminhando pela obra de Carlos Ávila, nos deparamos também com o seguinte poema:

Noite

estrelas apagam-se
janelas fecham-se
a noite cai
(como fruto maduro)
dura de roer

estrelas apagam-se
guardam o segredo
de si-próprias
anos-luz daqui

janelas fecham-se
encerram pessoas
em si-mesmas
luzindo aqui

estrelas são janelas
que se fecham
(na noite
haikais)

janelas são estrelas
que se apagam
(noite
sem cais)
(ÁVILA, 1989).

O poema estabelece duas visadas sobre uma mesma plataforma: as estrelas e as janelas, observadas dentro da noite que cai. As imagens se interpõem, se entrelaçam e se justapõem, traduzindo um movimento dialético que resulta no próprio poema. Há um movimento que relativiza o exterior e o interior. À medida que as estrelas se apagam, as janelas se fecham, a noite cai, o escuro prevalece. Um escuro cerrado que “encerra” pessoas em si mesmas. Mas a possibilidade da existência de alguma luz reside no fim do poema, com as janelas que, caso sejam abertas, são estrelas, iluminadas. Ou seja, a luz das janelas, solitárias, se apagando dentro da noite se confundem com a luz das estrelas, longínquas, dentro da noite observada. O olhar do poeta apreende a cidade e a ilumina, transformando-a e sendo transformado. Nesse passeio revelador, alguns espaços da cidade são privilegiados para os poetas, como uma espécie de mitologia pessoal que constrói uma história singular, única, ao mesmo tempo em que, por meio da palavra poética, lança esse espaço em um imaginário coletivo. Em seu texto “Rua Outono” o poeta estabelece relação semelhante:

na rua outono
(rua d’antanho
com árvores
impressionistas)
vivem todas
as estações do ano

ali
o poeta pedestre
(pareil à la feuille morte)
segue ao vento
sem metro
ou mestre

a rua
(suas extremidades curvas)
propõe um teorema:
é uma presença
feita de ausência
um anti-tema

& no entanto
aqui se inscreve
(passagem obrigatória)
como reles retórica
no rascunho semiótico
da cidade

na rua outono
(rua de estranhos
com ares impressionantes)
morrem todas
as ilusões do ano
(ÁVILA, 1999, p. 24).

Empiricamente, a “Rua Outono” se apresenta ao poeta como caminho obrigatório em seu passeio, como proposta estruturante de seu texto. A experiência da cidade é tratada sob a observação de uma rua, unindo passagem do tempo, estações, os que caminham também por ela, sua arquitetura “impressionista/impressionante”, e, é claro, o poeta que, semioticamente, se liga a ela. Essa ligação se dá também de maneira visceral, a partir do erotismo presente em vários de seus versos. Tomar o elemento erótico de maneira direta e crua parece ser também uma decisão consciente na poesia de Carlos Ávila (1989):

Abraço
(pernas)
A noite

Copyright
Corponight

(entreabertas)
Olhos brilham
Vulválvula

Pênispenso
estrelas

A associação no poema de Ávila se dá entre o corpo (a relação sexual) e a noite. O corpo – as pernas – estão entreabertas como a noite se abre àquele que a admira. Os olhos que brilham lembram as estrelas na noite e os neologismos diretamente ligados ao universo erótico – “Vulválvula” e “Pênispenso” – deixam clara a intenção sexual revelada no poema. O erotismo, em todos os textos analisados, parece partir da palavra para encontrar um eco no seu significado, aquilo que pretende dizer. Provém da palavra, expressão do indivíduo que quer dar voz às suas sensações e, principalmente, ao seu corpo. Em suma: o erotismo clama, através da poesia, a libertação do corpo. Na contemplação de um objeto ou na reflexão sobre o próprio ser, a palavra alcança, por meio da poesia, uma expressão máxima do erotismo. A palavra erotismo é tomada, neste artigo, na variação de seus muitos desdobramentos: a paixão, o amor, a sensualidade, o desejo, o sexo, a sedução, partindo do pressuposto de que essa denominação abarca todas essas categorias. Para tanto, tomamos a palavra poética como mediação do erotismo, “o testemunho dos sentidos”, uma experiência interior, no sentido em que Octavio Paz (1994) a coloca. A poesia é expressão da linguagem em imagens “palpáveis, visíveis e audíveis”. O “ser” da palavra poética é ser signo, aquilo que representa e oculta a própria coisa que apresenta. De maneira pontual, diz o autor: A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afe-

tação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora.

[...] O que diz essa metáfora? Como todas as metáforas, designa algo que está além da realidade que lhe dá origem, algo novo e distinto dos termos que a compõem. O autor afirma que na poesia ‘[...] aquilo que nos mostra o poema não vemos com nossos olhos da matéria, e sim com os do espírito’ (PAZ, 1994, p. 11-12).

Levando em conta essas afirmações, é possível dizer que o discurso poético nos apresenta uma realidade outra, representada pela palavra. Ou seja, há uma espécie de jogo na linguagem que se manifesta na poesia de modo sedutor, tal como realiza em seus versos, Carlos Ávila. O final do século XX, além de apresentar uma intensa produção poética, como foi dito anteriormente, também é marcado por uma revisão dos ideais apregoados pelos movimentos de vanguarda do século e uma busca intensa pelo lugar e o conceito da literatura e da poesia, tanto pela crítica quanto pelos poetas. Nesse sentido, muitos poetas voltaram suas forças para uma investigação a partir da própria palavra poética, em um claro movimento reflexivo e metalinguístico. Muito se acusa a poesia do fim do século de ser extremamente metalinguística, voltada, cega e taciturnamente, sobre ela mesma, levando à exaustão certos procedimentos. De fato, muitos poetas e poemas não conseguem ir além da mera referência à palavra, de maneira bastante limitada. Contudo, a limitação de alguns poemas e poetas não deve ser levada a uma categorização generalizadora, ofuscando a existência de uma

boa reflexão sobre o ser da poesia. Nem todo poema que deseja transitar em sua própria órbita deve ser taxado como um poema raso. Muitos bons poemas, reconhecidos na historiografia literária brasileira, tratam do tema de maneira rica e inovadora, basta lembrar um Drummond ou um João Cabral, que lidam com a metalinguagem que se coloca ao leitor como algo inusitado e reflexivo, instigando-o a desvendar os seus versos, ou como Roland Barthes (1978, p. 38) nos coloca, a metalinguagem como a “retenção do espetáculo”. Nesse sentido,

De um lado o poema começa a tomar como seu objeto a própria poesia; o ato de poetar, a crise ou a possibilidade mesma do poema, tal como se o poeta estivesse assumindo em seu ofício o dilema hegeliano e marxiano, perguntando-se sobre a morte ou o devir da poesia; trata-se de uma poesia que tematiza a poiesis até no seu sentido etimológico [...]. De outro lado, a linguagem da poesia vai ganhando cada vez mais em especificidade, vai-se emancipando cada vez mais da estrutura discursiva da linguagem referencial, vai eliminando os nexos, vai cortando os elementos redundantes, vai-se concentrando e reduzindo ao extremo [...]. (CAMPOS, 1997, p. 255).

Tomemos os textos que explicitamente desejam, como motivo temático e de reflexão, tratar da construção do próprio poema e de seus desdobramentos, aludindo ao universo da palavra poética como elemento essencial no contexto das obras dos poetas, em uma linguagem “concentrada”, como diz Campos (1997). Nos interessa, portanto, a reflexão metalinguística que aponte caminhos de leitura para a poesia de determinados autores do fim do século XX – especificamente as dos poetas analisados, Carlos Ávila e Lucas Guimaraens –, bem como reafirmar a intensa preocupação desse tempo com a prática do poetar. Ou seja, nos parece sintomática a insistência desse tema em momento específico da poesia brasileira. Momento esse em

que as soluções poéticas não estão mais atreladas de maneira normativa aos projetos literários das vanguardas e movimentos ao longo do século. Parece mesmo que a singularidade de cada escrita tenha tomado um primeiro plano e daí a busca consciente de uma definição de estilo próprio de cada autor, por meio da reflexão metalinguística. Essa singularidade da palavra poética faz parte do que Alfredo Bosi (2000, p. 132) chama de “relação entre palavra e realidade vital” e que pertence aos elementos comuns a grandes textos poéticos. Nas palavras desse autor:

A linguagem da poesia é mais singularizada que a da não-poesia. A existência, enquanto ainda não repartida e limitada pela divisão do trabalho mental (que produz o código das ideias abstratas), apresenta-se na sua variadíssima concreção de aspectos, formas, sons, cores. A palavra poética recebe uma espécie de efeito mágico do seu convívio estreito com o modo singular, pré-categorial, de ser de qualquer um desses aspectos (BOSI, 2000, p. 132).

Para compreendermos a singularidade poética é preciso, novamente, recorrer à análise de textos como um instrumento de crítica a partir de versos de Carlos Ávila (1989):

Olho as coisas que me olham
Penso e sou pensado
Escrevo-me

Poeteu:
Um existir de palavra
No papel

Para esse poeta, o exercício da palavra poética passa pela reflexão do eu sobre seu próprio “eu”. É preciso olhar e saber estar olhando. É preciso se inserir, se escrever, para que o poema possa ser concretizado, mesmo tematizando os próprios passos de sua construção. O neologismo “Poeteu” lembra “Prometeu”,

personagem mitológico que rouba o fogo dos deuses para entregá-lo aos homens e assim fornecer alma a eles. O poeta, com as palavras, talvez exerça o mesmo papel: o de “roubar” a chama divina (inspiração) para aquecer, para fornecer alma/ânimo aos homens.

Tanto Lucas Guimaraens, quanto Carlos Ávila parecem caminhar com um repertório mínimo, mas profundo das palavras, sempre retirando o excesso, depurando sua linguagem, para, em um movimento inverso, fazerem notar mais um fio, de qualidade singular, no tecido da literatura brasileira.

Referências

ÁVILA, C. *Sinal de menos*. Ouro Preto: Tipografia do Fundo de Ouro Preto, 1989.

_____. *Bissexto sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *Área de risco*. São Paulo: Lumme, 2012.

BARTHES, R. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CAMPOS, A. de; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos: 1950-1960*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, H. de. Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação, o poema pós-utópico. In: _____. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GUIMARAENS, L. *O lago das incertezas*. Belo Horizonte: Relicário, 2017.

MACIEL, M. E. Posfácio. In: _____. *Bissexto sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAZ, O. *A dupla chama*: amor e erotismo. Trad. Wladir Dupont. 5. ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

POLITO, R. Quarta capa. In: ÁVILA, C. *Área de risco*. São Paulo: Lumme, 2012.

PUCHEU, A. A poesia contemporânea. In: EYBEN, P. (org.). *Pensamento intruso*: Jean-Luc Nancy e Jacques Derrida. Vinhedo: Horizonte, 2014.

A voz d'água na prosa poética de António Patrício

Márcia Manir Miguel Feitosa

*O Amor encontrou num jardim encantado
a Morte a soluçar perdidamente...
Tinha nas mãos um rouxinol inanimado
e falava a uma fonte docemente:*

*Teus sátiros de pedra, ó fonte de legenda,
riem-se sempre, fora eu assim!
Não há ninguém, ó fonte, que me entenda,
todos fogem de mim...
(António Patrício – “O Amor e a Morte (fábula)”)*

Introdução

Considerado o maior nome do teatro simbolista português, António Patrício também se notabilizou na poesia e no conto, tendo conquistado reconhecimento, sobretudo, com a peça *Pedro, o Cru*, de 1918. *Serão inquieto*, publicado em 1910, de tendência fortemente decadentista, marcará a sua produção con-
tística, numa prosa poética que reflete, de modo muito sensível, temas obsessivos como o mar e a morte, tão caros a poemas como “Hora triste” e “Espuma” do livro *Oceano*, de 1905.

Figuram em *Serão inquieto* cinco contos e um texto com-

posto por notas poéticas e filosóficas de C.F., um suposto ex-condiscípulo de António Patrício, conforme registra a nota explicativa logo após a dedicatória a Ramiro Mourão. Curiosamente, o texto “Words” espelha temas recorrentes nos cinco contos que o antecedem, como a congregar em pensamentos e aforismos a genialidade desse escritor de transição, a lembrar, sub-repticiamente, o Mário de Sá-Carneiro da Geração de Orpheu. Segundo José Carlos Seabra, “Words” “oferece a chave ou as palavras de numerosos versos e de numerosos passos da prosa ficcional de A. Patrício” (SEABRA, 1995, p. 135).

É o que evidenciamos em “O homem das fontes”. Situado logo após o segundo conto, “O precoce”, narra, consoante o espírito decadentista-saudosista, bem ao gosto do Sá-Carneiro de *Céu em fogo*, a história trágica do “adorador de fontes”, Harry Young. A tragédia que permeia a vida do protagonista nasce da morte dramática da mãe, assassinada pelo pai, e do enforcamento deste logo em seguida. Para além da presença inegável da morte, tão intrínseca à obra de António Patrício, percebemos em “O homem das fontes” uma predileção singular de Harry Young por fontes ao redor do mundo, testemunhada pelo narrador em primeira pessoa, que prefere não revelar sua identidade. Seu papel é narrar e descrever o que envolve o protagonista na sua íntima relação com as fontes.

Nosso interesse particularmente por esse conto deriva das possibilidades de análise que ele oferece, dentre elas a abordagem direcionada ao fenômeno lugar sob a ótica da Geografia Humanista Cultural, sobretudo pelo olhar dos geógrafos Éric Dardel (2011) e Yi-Fu Tuan (2012; 2013). Interessa-nos compreender como se articulam as relações dos personagens da trama com o seu entorno, visto sob o enfoque toponímico ou topofóbico, associado ou não à ideia de pertencimento. Que ligações são tecidas entre o espaço/lugar e os personagens nele mergulhados? De que modo os conflitos tecidos em torno do lugar in-

terferem no comportamento de Harry e, mais profundamente, no seio da família, destruída enquanto ele ainda era criança? Por que a água ganha tamanha importância no conto, sendo crucial para o desenrolar dos acontecimentos? Essas e outras inquietações constituirão o cerne desse capítulo.

O enlace místico entre a arte e a vida: a obsessão pelas fontes

O conto “O homem das fontes”, dedicado ao cronista e contista português Justino Montalvão, na esteira de Nietzsche e de Schopenhauer, prima tanto pela autorrealização pela Arte, quanto pela Dor universal, refletida na Morte ansiada, no Amor insaciável, no Mistério constante. Para além da presença inquestionável de elementos e aspectos que remetem diretamente à filosofia finissecular, como “o tema do desânimo e apatia, a ausência ou o *fim* da vontade; o narcisismo, a sexualidade doentia, o amor misticizante, a esterilidade ou o *fim* dum *eros* humano” (GUIMARÃES, 1990, p. 12, grifos do autor), o que nos chama a atenção nesse conto de António Patrício é a recorrência à arquitetura e à estética das fontes, sobretudo europeias, vislumbradas tanto pelo narrador quanto pelo artista Harry Young, o qual, mais à frente, irá apresentar o seu próprio projeto quimérico do “Palácio da Água”. Nada menos do que dez páginas de um total de quinze são dedicadas à apologia das fontes e a sua construção mística ou musical. A história trágica dos pais, associada ao mar, e não às fontes, provoca o clímax do conto e o seu consequente desfecho. A água inofensiva, representada pelas fontes, se contrapõe à água revolta e traiçoeira, representada pelo mar, responsável pela desgraça que se abate sobre a família.

Curiosamente, ainda que as fontes de que trata António Patrício sejam equivalentes aos chafarizes ornamentais instalados em praças ou parques públicos, de onde jorram jatos d’água em movimentos controlados, estamos diante do símbolo fonte e de

toda a sua complexidade, haja vista a trama tecida em torno da vida de Harry Young. Não há como negar que seja universal a sacralização das fontes. Delas corre, de acordo com o *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, “o sangue divino, o sêmen do céu. É o símbolo da *maternidade*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1995, p. 445, grifo dos autores). É o que evidenciamos quando da confissão de Harry ao narrador acerca de sua predileção pelas fontes. Tudo tem início com o retorno ao castelo em Londres onde viveram os pais:

[...] Já atravessava o parque p’ra sair quando ouviu a chamá-lo uma voz d’água. Era ali perto e pareceu-lhe bem distante, vinda da sua infância já tão longe. Enfim alguém amigo, acolhedor! Foi p’ra ela como iria p’ra sua mãe ressuscitada e ficou a ouvi-la até à noite. Abrira-a o jardineiro enquanto ele percorria as salas (PATRÍCIO, 2000, p. 44).

De forma comovida e tocante, Harry relata o momento do êxtase, em que obteve a revelação de sua vida:

– Tive a visão dum lar naquele instante. Aquela pobre fonte sem beleza consolou-me como uma mãe, beijou-me os olhos. Acarinhou-me como a irmã... que nunca tive, como a noiva que decerto, não terei... A sua água encheu-me de saudades. E ao pensar nas salas que deixara, tudo me comoveu, ali, a ouvi-la: os olhos dos retratos já me olhavam... os tapetes, os móveis, as paredes, tinham linguagem agora: compreendiam-me. As janelas à névoa, eram olhos tão rasos como os meus. E como poisavam pássaros na pedra, eu mesmo fui buscar pão p’ra lhes dar, espalhei muitas migalhas pela fonte... Senti a vida toda no meu peito. Vem dessa hora o meu amor às fontes (PATRÍCIO, 2000, p. 44).

O amor que Harry nutre pelas fontes associa-se diretamente ao que o geógrafo humanista Yi-Fu Tuan discrimina como “topofilia”, visto que se caracteriza pelo laço afetivo que une o

ser humano ao meio ambiente material. Tuan (2012, p. 136) explica que:

[...] a resposta ao meio ambiente pode ser basicamente estética: em seguida, pode variar do efêmero prazer que se tem de uma vista, até a sensação de beleza, igualmente fugaz, mas muito mais intensa, que é subitamente revelada. A resposta pode ser tátil: o deleite ao sentir o ar, água, terra. Mais permanentes e mais difíceis de expressar são sentimentos que temos para com um lugar, por ser o lar, o *locus* de reminiscências e o meio de se ganhar a vida.

Percebido como um símbolo, a fonte para Harry constitui, como salienta Tuan, “num veículo de acontecimentos fortes”, onde vivencia a sua origem e a natureza da saudade que o persegue e o atormenta. A saudade, por sua vez, se instala quando da ausência de lar, o que, no caso de Harry, se verifica claramente, dada a morte violenta dos pais. Sem continuidade, o lugar perde seu sentido, a experiência do ser que implica envolvimento com o lar se desvanece, restando, apenas, a deambulação do protagonista por várias fontes e a quimera da criação do “Palácio da Água”.

Vejamos como se configura o “trânsito” de Harry pelas fontes reais, exemplos de magnitude artística que ilustram a subjetividade lírica do eu-poético de António Patrício. Assim, a primeira fonte onde se deu o primeiro encontro entre o narrador e Harry situa-se na “Paseo de los tristes” (Figura 1), em Granada, Espanha:

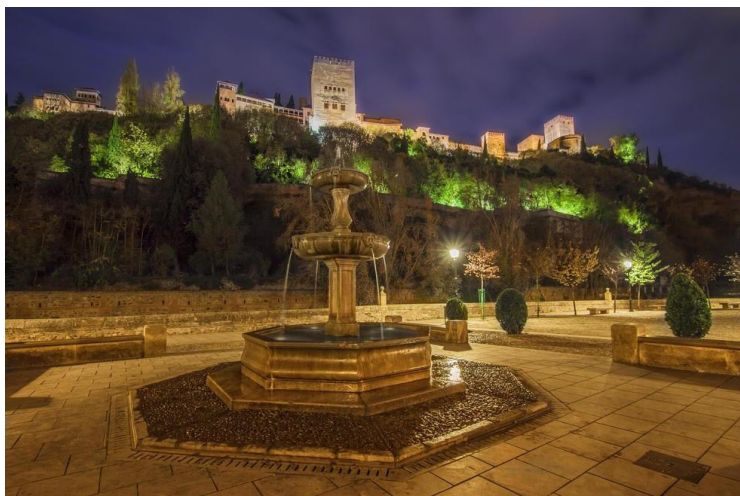


Figura 1: Paseo de los tristes. Foto de Diego Izquierdo Lemos. Disponível em: <www.minube.com>. Acesso em: 30 mar. 2021.

Depois dessa primeira vez, outros encontros do narrador com Harry se verificariam, a exemplo de uma manhã em Florença, na Piazza dela Signoria. A descrição da Fonte de Netuno (Figura 2) é primorosa, assim como o embevecimento de Harry diante do encanto da fonte:

Ao centro, o Neptuno de mármore é boçal; há uma ronda de ninfas alongadas num bronze de *patine* quase azul; os cavalos marinhos saltam na água e os tritões que cercam toda a taça têm a alegria de quem vive na água, uma beatitude cínica e animal, espirrando das máscaras de bronze por fossetas de riso, bocas ébrias, em *verve* muscular, em gestos vivos. Os dorsos luziam d'água esparrinhada, e d'estátua p'ra estátua voavam pombas fazendo em roda aquele adágio d'asas que à popa dos navios, no mar alto, riscam os voos curvos das gaivotas. Não podia saborear aquela paz com um desejo único a morder-me: ver o que Harry Young desenhava (PATRÍCIO, 2000, p. 41).

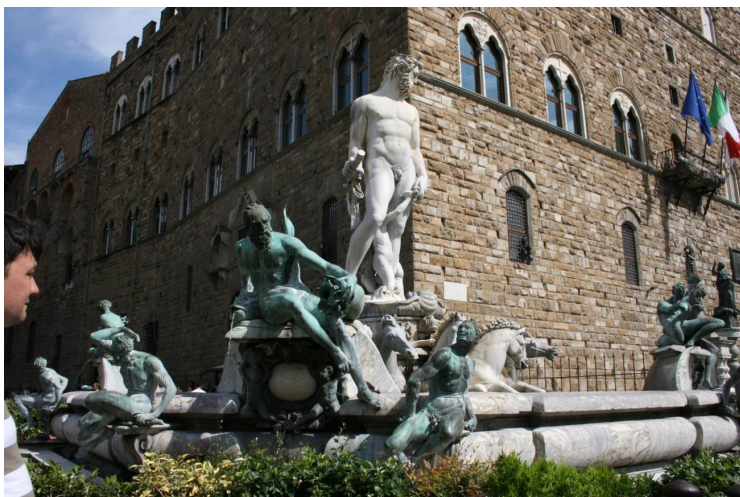


Figura 2: Fonte de Netuno em Piazza dela Signoria. Foto de Clarissa Comim. Disponível em: <www.viagemeviagens.com>. Acesso em: 30 mar. 2021.

O olhar perscrutador do narrador transporta o leitor para dentro do universo estético da fonte, a inebriar o texto literário com influxos impressionistas. No entanto, de modo curioso, o desenho da fonte retratada por Harry estampa não a figura altiva e impositiva de Netuno, mas a de uma mulher nua, o que provoca surpresa no narrador, dada a sua clara tendência simbolista-impressionista. Páginas adiante será possível associar a presença feminina nos desenhos de Harry à figura materna, desaparecida tragicamente.

A predileção pelas fontes é compartilhada pelo narrador, tanto que se reencontram outras vezes, a saborear as praças e suas fontes deslumbrantes. Uma delas é a Piazza del Popolo, (Figura 3), em Roma, com seu obelisco egípcio cercado pelos quatro leões e suas “vozes de água”:



Figura 3: Piazza del Popolo. Foto de J Albertos. Disponível em: <<http://www.vigoenfotos.com/roma/>>. Acesso em: 30 mar. 2021.

A descrição minuciosa da praça e da fonte antecede o novo aparecimento de Harry, também ele embevecido com o cenário plenamente topofílico:

Ao centro da praça os quatro leões golfavam água, guardando o obelisco egípcio numa vigília d'esfinges, sempiterna. Em Roma, à noite, vivem-se horas de convento. É a cidade suprema p'ra viver com um sonho ou com uma ideia, velada por formas milenárias que recebem exames de consciência. Notei um vulto esguio, à quarta ou quinta noite, sentado aos pés do obelisco, num degrau. Estava na sombra e, nem eu sei porquê, pensei em Harry. Dentro em pouco, na embriaguez dessa auto-sugestão, nem já admitia dúvidas: era Harry, era *o homem das fontes* que ali estava (PATRÍCIO, 2000, p. 42-43, grifo do autor).

A experiência vivenciada com as fontes os aproxima, e, no caso particular de Harry, gera aprendizado. Assim, “experien-
ciar é aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele. O dado não pode ser conhecido em sua essência. O que pode ser

conhecido é uma realidade que é um constructo da experiência, uma criação de sentimento e pensamento” (TUAN, 2013, p. 18). A realidade das fontes é uma construção para Harry que envolve o sentimento de amor despertado na maioridade, quando da visita ao castelo dos pais em Londres, e o pensamento, na medida em que esboça em desenhos o que as fontes representam em sua vida de órfão errante. Ainda que o chamariz para essa experiência tenha nascido da “pobre fonte sem beleza” com sua “voz d’água”, revelou-se extremamente importante, haja vista o apego irrestrito daí derivado às fontes do mundo.

Da amizade gerada entre o narrador e Harry cresce o interesse do primeiro pelos desenhos e pelos símbolos criados pelo protagonista, donde a apresentação, num hotel em plena Piazza d’Espania, à beira da fonte de Bernini, *La Barcaccia*, de seus grandes e pequenos álbuns de viagem. Decorrem desse encontro descrições belíssimas do narrador acerca das fontes visitadas por Harry, a começar por outra de Granada, situada no Jardim de Lindaraja (Figura 4):



Figura 4: Jardim de Lindaraja. Foto de Mary Sullivan. Disponível em: <www.bluffton.edu/homepages/fastaff/sullivanm/>. Acesso em: 30 mar. 2021.

A descrição profundamente impressionista do narrador do desenho de Harry, a imitar o estilo simbolista do final do século XIX, dá o tom poético ao cenário, todo ele permeado pelo sentimento topofílico de ambos pelas fontes:

O desenho de Harry dava-me dela uma visão patética. Evocava-a nova, musical, nesse jardim interior d'Alhambra – jaula feérica da luxúria árabe, onde os corpos morenos das almeias elanguesciam nos mármore dos pátios, e nas salas de jóias lapidadas dormiam com os perfumes dos jardins as grandes sestras tórridas, de cópula... Desenhara o mirador de Lindaraja, com as suas gelosias marchetadas que ela entreabria um pouco, debruçando-se, como p'ra ouvir melhor a voz da fonte. E a fonte falava de desejo, porque ela tinha nos olhos, nos cabelos, na boca a intumescer, nas linhas sôfregas, a expressão duma corola ao cair do pólen... (PATRÍCIO, 2000, p. 45).

Um dos elementos mais recorrentes do conto de António Patrício é a capacidade de atração pelo lugar descrito, dada a riqueza de detalhes e o discurso da sugestão, ao evocar o objeto de desejo sob um olhar caleidoscópico. Somos impelidos a imaginar tanto o Jardim de Lindaraja, quanto os seus arredores, e a pesquisar mais sobre esse cenário luxuriante, de influência árabe. Assim é que Alhambra se situa a sudeste da cidade de Granada, na Espanha, no topo da colina de Sabika. Constitui um rico complexo palaciano amuralhado, construído, em 1232, pela dinastia de reis muçulmanos Nazarí, que se declararam independentes e elegeram Granada como a nova capital. Em seu interior, além dos vários edifícios, está o Jardim de Lindaraja que forma parte do espaço conhecido como Salas do Imperador. O mirador de Lindaraja – citado pelo narrador de “O homem das fontes” – encontra-se no Palácio de mesmo nome e dele é possível vislumbrar o bairro de Albaicín.

Uma das curiosidades de Alhambra diz respeito ao sistema de distribuição de águas, construído de modo engenhoso no século XIII e que continua a funcionar perfeitamente na atualidade. Desviada de um rio a seis quilômetros de distância, a água desemboca num canal de onde sai a irrigar todos os jardins, promovendo o abastecimento dos palácios e das fontes. Ao fim e ao cabo, retorna ao rio de origem. “A voz da fonte”, ouvida do mirador, segundo a interpretação do narrador dos desenhos de Harry, carrega em si a sedução árabe, metaforizada pela figura de Sherazade, cujas histórias, numa circularidade impressionante, se encarregaram de adormecer o califa.

Outro dado curioso, que podemos evidenciar no Jardim de Lindaraja, é o que salientam Jean Chevalier e Alain Gheerbrant: “As construções que, nos países árabes, se fazem em torno de um pátio quadrado, cujo centro é ocupado por uma fonte, são a própria imagem do Paraíso terrestre” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1995, p. 445), a configurar, portanto, a eterna busca de Harry Young.

Na continuação da “viagem” pelas fontes, merece destaque a Mesquita Azul (Figura 5), em Istambul, cuja fonte é retratada pelo narrador logo depois daquela situada em Alhambra. Fruto dos desenhos de Harry, consiste “num lindo harém de grades redoiradas, arabescado d’oiro e lápis-lazúli, de que a água é sultana única” (PATRÍCIO, 2000, p. 45). A representação de tal sutana, novamente, remete à mística Sherazade.



Figura 5: Mesquita Azul. Foto de Luís Carlos Facó. Disponível em: <lcfacó.blogspot.com.br>. Acesso em: 30 mar. 2021.

Do álbum de desenhos e esboços o narrador observa a leitura singular de Harry de fontes de parques e de claustros, uma vez que adota personagens ou figuras míticas ou mitológicas para representá-las, bem ao gosto da sugestão simbolista, a exemplo do Palácio da Água, onde pretenderia habitar ao lado da miss Fountain. A descrição detalhada desse projeto onírico perfaz quase cinco páginas, quando é concedida a Harry pelo narrador a exposição plástica, sinestésica e musical de semelhante obra-prima:

Mas, como Harry me fez logo notar, o seu projecto perfeitamente realizável, era um ensaio d'arquitetura musical. A eurtmia dessas linhas d'água, tantas volutas líquidas que eu via no amoroso desenho daquele álbum, não tinham só um fim architectónico, antes eram a consequência imediata, o instrumento de beleza ne-

cessário, p'rá ópera da Água revelada por um arquitecto-músico de génio (PATRÍCIO, 2000, p. 46).

Sem qualquer formação profissional, a composição da partitura do “palácio feérico da Água” é regida por vozes de milhares de fontes, sob o rigor hidráulico de um Harry obcecado por uma “loucura poética”, reconhecida como inanidade pelo narrador, ainda que embebida de uma febre doentia e apaixonada. Inanidade porque fruto de um “prodígio interior” que não teria condições de se exteriorizar, a não ser pela arte, fonte da genialidade do artista. A aproximação de Harry do mundo da música deriva do fato de ser a música a mais subjetiva das artes por ter por alvo, unicamente, o espírito.

Segundo Anna Balakian, a música na poesia simbolista, a partir de Baudelaire, terá dois usos: “o uso maciço e sensual, para aplacar a angústia e provocar a liberação onírica; e os usos intelectuais da música, considerada como uma forma não-objetiva do pensamento que ativa mais a mente para sugerir do que para ditar conceitos e visões” (BALAKIAN, 2007, p. 40). No caso especificamente de Harry, aplicam-se os dois usos, visto compor a partitura do Palácio de Água ao piano, com acordes extremamente sugestivos que pudessem ativar a mente para o universo da água a jorrar de fontes oníricas:

A gama das ressonâncias era imensa, indo dos acordes dos mármore e alabastros até aos timbres dos metais mais ricos, dos bronzes, pratas foscas, claros oiros, com espessuras várias nuançando, embutidos nos mármore da fachada, enriquecida assim com cores de jóia e os tons sobrenaturais dum órgão d'água. Oh essa sinfonia! Reouvi-la e, meu Deus! prazer supremo, ouvi-la e vê-la, se um dia o templo da Água fosse vida! (PATRÍCIO, 2000, p. 47).

A relação entre arte e vida ganha maior intensidade quando a quimera do sonho se traveste em pesadelo, no instante em

que o narrador se inunda da saudade do mar, considerado o maior inimigo de Harry. Nem toda água, portanto, é motivo de regozijo para o protagonista; somente a água doce, isenta do sal que amarga. “A água salgada é, portanto”, de acordo com o *Dicionário de símbolos*, “uma água *de amargura* que se opõe à água doce fertilizadora” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1995, p. 798, grifo dos autores). Tal oposição insufla na narrativa de António Patrício nítidas dicotomias: doce x salgado/amargo; Bem x Mal; amor x ódio; vida x morte.

A partir do momento em que o narrador dá vazão ao elemento mar, Harry revela-se aterrado, mergulhado no terror, dado o papel trágico da “água salgada” na vida de seus pais. Do amor incondicional às fontes brota o ódio insuportável do mar; da vida sonhada e divina do futuro Palácio das Águas emerge da memória a morte vertiginosa da mãe e o consequente enforcamento do pai. Tudo por conta do elemento mar, dessa “força envolvente”, nas palavras do geógrafo francês Éric Dardel (2011, p. 21, grifos do autor):

O ‘império das ondas’ é revelação da profundidade e, por vezes, do chamado do abismo, como mostra a lenda das sereias: encantador enganador que vem do reino das sombras. O mar é uma força envolvente, *ambiência* em seu sentido mais apropriado; ele é um *elemento*.

O que o conto patriciano suscitou até esse momento deixou de o demonstrar logo após a pergunta do narrador a Harry acerca do gosto pelo mar. A narrativa abandona, pois, o caráter musical e feérico, de vozes a cantarem em uníssono a circularidade das águas derramadas das fontes para adentrarem no universo da perversão histórica, alimentada pela imagem do mar proibido. Toma lugar, portanto, o espírito decadente, a preconizar o satanismo, a anarquia, as perversões, o pessimismo, o grotesco, em nome de uma realidade sombria, destituída

de leveza e lucidez. O casamento entre um marinheiro pobre e uma burguesa a quem tudo era permitido chegou às raias da loucura a partir do momento em que ela o proibiu de exercer a profissão, tendo que abandonar a lida no mar. No entanto, em meio a cenas lascivas de intensa sensualidade, ela o provocava, ela o martirizava ao trazer o mar entre os dois, numa espécie de prazer pela tortura. Sempre sós e já pais, apenas acompanhados por Jenny, a serviçal que se incumbiu de relatar a Harry as cenas diárias do casal, cada vez mais o mar passou a adentrar, de maneira selvagem, o inconsciente de ambos a ponto de vir à superfície e incitar o crime.

Assim, numa noite muito chuvosa, após ter recebido um telegrama de um companheiro de bordo, volveram ao pai de Harry as eternas saudades do mar. Vestiu-se como antes, com as roupas de bordo há muito guardadas, portando, ainda, a faca desse tempo. Imbuído do “Espírito do Mar”, aproxima-se da esposa e crava-lhe a faca entre os seios, a tentar “cortar os cabos” que prendiam os panos da embarcação, à deriva no mar tempestuoso. Simbolicamente, ele se desfaz da ação diabólica da esposa ao assumir a paixão pelo mar. Do assassinato ao enforcamento foi um passo.

Dardel, em *O Homem e a Terra*: natureza da realidade geográfica, ao tratar do espaço aquático, ressalta o caráter de fascinação que o mar exerce sobre o homem. “O espaço oceânico é como uma voz”, compara o geógrafo francês:

[...] que surge das profundezas e vem vibrar à superfície [...]. A batida regular das vagas, o balanço muito lento das marés, o escoamento das águas correntes temporalizam o mundo e fazem aparecer o tempo como matéria da existência... (DARDEL, 2011, p. 22).

Sem a estabilidade necessária para conduzir o relacionamento, dada a incursão temerária das águas do mar, o desfecho

não poderia ser diferente. Declarado culpado por Harry, o Mar parece corresponder ao que apregoam os místicos, na medida em que simboliza o mundo e o coração humano, onde moram as paixões desenfreadas.

Considerações finais

Serão inquieto, enquanto única narrativa do poeta e dramaturgo simbolista António Patrício, parece introduzir o gênero prosa poética ao se valer de atmosferas líricas para situar acontecimentos excepcionais que beiram o misticismo, o mistério, a excentricidade. Com “O homem das fontes”, a terceira das cinco narrativas, o exercício de escrita não é diferente. Nele, é possível descortinarmos um Harry Young (mais adulto do que jovem) fascinado pelo mundo das fontes a ponto de receber do próprio narrador epítetos que o associam diretamente ao universo da água e à condição de exilado de sua terra. Ora é o “tritão-poeta desterrado”, ora o “tritão êxul”. Entretanto, o narrador não fazia ideia da repugnância de Harry pelo mar, senão não o teria cognominado “tritão”: semideus marinho e filho de Poseidon e Anfitrite. Meio homem, meio peixe, Tritão apaziguava as tempestades e anunciava a chegada do deus do mar por meio de uma concha em formato de trompa.

Tanto o sentimento de topofilia pela água doce, representado pelas fontes, quanto o sentimento de topofobia pela água salgada, representado pelo mar, imprimem ao conto de António Patrício um ritmo característico, haja vista o lirismo e a leveza inerentes às páginas iniciais quando das viagens às fontes europeias, e a tragicidade e a angústia intrínsecas ao casamento de seus pais sobre quem pesa, ao mesmo tempo, a paixão e a loucura.

Sobre o conto “O homem das fontes” também influem as dicotomias, diretamente associadas à mais evidente: vida x mor-

te. Na relação com o espaço, ela também se fez notória. Assim é que o fenômeno da espaciosidade, relativo à sensação de estar livre, de poder transcender à situação presente, se manifesta na liberdade de Harry junto às fontes que visita e, com mais profundidade, à quimera do Palácio da Água: sonho arquitetônico musical, sinônimo da vida que lhe foi roubada quando criança. Em contraposição, o fenômeno do apinhamento, manifestado no relato do cotidiano de seus pais, desvela-se nos vários momentos em que a mãe de Harry tortura o marido ao fazer alusões ao mar depois de tê-lo proibido de continuar a ser marinheiro. A restrição à liberdade da vida a bordo e a privação de usufruir de seu verdadeiro lugar convergiram para o desfecho funesto. O mar, tão odiado por Harry, teria sido a salvação do pai.

A circunstância da orfandade vislumbra na água da fonte a sua remissão. Quem sabe como teria sido a vida de Harry ao lado da sonhada miss Fountain...

Referências

BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. Trad. José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

DARDEL, Éric. *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica*. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GUIMARÃES, Fernando. *Poética do Simbolismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.

PATRÍCIO, António. *Serão inquieto & poemas reunidos*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2000.

SEABRA, José Carlos. António Patrício: entre a emoção e a ironia. *Máthesis* 4. Viseu, 4, 1995, 117-148.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia*: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Trad. Livia de Oliveira. Londrina: EDUEL, 2012.

_____. *Espaço e lugar*: a perspectiva da experiência. Trad. Livia de Oliveira. Londrina: EDUEL, 2013.

O fantástico tradicional e sua arte de provocar o medo: interlaces entre o fantástico e o medo em *It*: capítulo 2

José Antônio Moraes Costa
Naiara Sales Araújo

Introdução

*“É a proximidade do real que engendra o medo”
(Jean-Louis Leurat)*

Guy Maupassant, escritor do gênero fantástico, do século XIX, defendia que não há mistérios ou coisas inexplicáveis, visto que as fronteiras da ciência se ampliam a cada dia. Assim sendo, tudo que é inexplicável torna-se passível de explicação em algum momento. Essa visão do crítico é justificada por Camarani (2014, p. 24) como a “despedida do fantástico”, pois com os avanços das teorias positivistas e com a intensa industrialização na segunda metade do século XIX, foram projetadas no homem a esperança e a destruição do inexplicável. Contudo, as histórias de cunho fantástico continuaram a estimular o medo nos seus leitores. A partir disso, as relações entre o fantástico e o medo emergiram como tema para inúmeros debates.

Acerca da presença do medo nas narrativas fantásticas, o crítico Pierre-George Castex (1962) sinaliza que o medo é con-

siderado elemento propulsor em muitas narrativas fantásticas. Os personagens dessa modalidade ficcional apresentam um desequilíbrio e um horror constantes. Segundo esse pesquisador, o sonho e a loucura são os mecanismos de evasão desse gênero. Por isso, o medo seria determinante na configuração do enredo, porque ele abre portas misteriosas para situações inesperadas.

Por sua vez, o sociólogo, crítico literário e ensaísta francês Roger Caillois buscou o termo inadmissível para distanciar o gênero fantástico dos contos maravilhosos e da ficção científica. Segundo Caillois (1966), o que distingue as narrativas fantásticas das demais modalidades é que o elemento sobrenatural funciona como uma quebra na estabilidade do mundo natural. Com isso, essas histórias manifestam, em suas estruturas, uma atmosfera de terror e medo.

Ao produzir a obra *Introdução à literatura fantástica*, Todorov (1981) delimita o campo das narrativas do gênero fantástico. Enquanto Vax e Caillois restringem essa modalidade ao mistério, ao inexplicável, ao indizível ou ao inadmissível, o pensador búlgaro insere a hesitação como uma nova abordagem. Além disso, as reflexões em torno do conceito de gênero serão defendidas pelo teórico, pois, segundo ele, são de suma importância para a compreensão desse modelo literário.

A partir das declarações supracitadas, apresentaremos, neste ensaio, alguns procedimentos teóricos que justificam as relações entre o fantástico e o medo na narrativa cinematográfica *It – Capítulo 2*, produzida pelo cineasta argentino Andy Muschietti (2019). Para atingir tal fim, em primeiro lugar, apresentaremos algumas considerações sobre as teorias críticas que conceituam o gênero fantástico. Em seguida, analisaremos os fundamentos teóricos que defendem a tese de que o gênero fantástico suscita o medo. Por fim, desvelaremos como os fenômenos meta-empíricos e o medo se interlaçam na casa assombrada do filme hollywoodiano *It: capítulo 2*.

As teorizações acerca do gênero fantástico tradicional

O gênero fantástico como conhecemos hoje esteve associado fortemente à literatura romântica europeia dos séculos XVIII e XIX. Verificamos que as primeiras manifestações dessa modalidade literária teriam ocorrido durante o surgimento da filosofia iluminista. Dessa maneira, as narrativas fantásticas figuram como uma contraposição ao excesso da racionalidade na cultura.

De acordo com o pesquisador Tobin Siebers (1989, p. 9), “a literatura fantástica consagra as diferenças, pondo em relevo aqueles aspectos da experiência que se aventuraram além do estritamente humano, rumo a um âmbito sobrenatural”. Para o autor, o gênero fantástico é uma forma de mediação que aproximou o homem das experiências supernaturais. Segundo Siebers (1989), a escola romântica e o movimento iluminista preservavam a noção de que as produções românticas eram ligadas ao sobrenatural. Sendo assim, o romantismo foi responsável por inserir o fantástico na categoria de gênero literário.

Diante desse contexto, diversos teóricos detiveram-se em pesquisas buscando definir o que é o fantástico. Na década de 1960, o estudioso Louis Vax, em sua obra *A arte da literatura fantástica* apresentou algumas considerações acerca dessa modalidade. De acordo com Vax (1960, p. 8), “o fantástico se alimenta dos conflitos entre o real e o possível”. E continua explanando que: “o fantástico não quer apenas o impossível. Por ser assustador, ele o quer, porque é impossível” (VAX, 1960, p. 30). A partir disso, percebemos que Vax defende a presença do medo diante dos conflitos que se manifestam nas narrativas fantásticas.

Em *O fantástico* (1988), a pesquisadora Selma Calasans Rodrigues nos apresenta algumas concepções gerais acerca desse

gênero. Para Rodrigues (1988, p. 9), o gênero fantástico se refere “ao que é criado pela imaginação, o que não existe na realidade, o imaginário, o fabuloso”. Observamos que a autora recorre a uma conceituação muito ampla para essa categoria. A especialista discorre, em sua obra, que as narrativas fantásticas apresentam em seu corpus uma *casualidade mágica* e uma *hesitação* no discurso narrativo. Dessa maneira, inferimos que a concepção teórica de Rodrigues não delimita de forma precisa o gênero, embora estimule o debate e investigações mais aprofundadas.

Por sua vez, de modo mais sistemático, Tzvetan Todorov define, em *Introdução à Literatura Fantástica* (1981), que o gênero fantástico pode ser compreendido como uma “hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1981, p. 31). Partindo desse argumento, Todorov (1981) sinaliza que a hesitação está presente nas narrativas fantásticas a partir do *narrador-personagem*. Além disso, o crítico aponta que é o narrador-personagem o responsável por contagiar o leitor. Portanto, a proposta conceitual de Todorov estabelece que a *hesitação do leitor* é a peça fundamental que circunda o gênero fantástico.

A sistematização conceitual de Todorov foi essencial para que outros estudiosos, como Felipe Furtado, reconfigurassem a teoria fantástica. Na obra *A construção do fantástico na narrativa* (1980), Furtado constrói noções complementares sobre o tema, partindo das lacunas deixadas pelo pesquisador búlgaro. Segundo Furtado (1980), essa modalidade literária não pode ser classificada somente a partir de ocorrências insólitas ou sobrenaturais. Ela é determinada mediante “uma organização dinâmica de elementos que, mutuamente, combinados ao longo da obra, conduzem a uma verdadeira construção de equilíbrio difícil... É dessa rigorosa manutenção desse equilíbrio que depende a existência do fantástico” (FURTADO, 1980, p. 15). Diante

do exposto, identificamos que a proposta teórica de Furtado é sustentada a partir das *teorias narrativas*, ou seja, o conceito de fantástico para o autor está interligado aos estudos narratológicos.

Corroborando o pensamento de Louis Vax, o professor Flavio García, em seu artigo “Dos Fantásticos ao Fantástico”, defende que a essência do gênero em questão é a *temática do sobrenatural*, uma vez que essas narrativas costumam apresentar uma dialética entre os elementos do mundo natural e meta-empírico. García (2005) ressalta que não há necessidade de que o texto literário revele a concordância ou a exclusão de um desses componentes. Na visão dele, “mesmo sendo o fantástico um gênero que questiona a razão, esta é utilizada a fim de localizar o leitor em uma área flutuante, onde o sobrenatural e o insólito são potencializados” (GARCIA, 2005, p. 113). Desse modo, as perspectivas de García e de Vax se aproximam do nosso objeto de estudo, visto que tanto Stephen King (1986) quanto Andy Muschietti (2019) preocuparam-se em apresentar ao leitor/espectador elementos que provocam uma relação conflituosa entre o mundo natural e o supernatural.

Os debates em torno do gênero fantástico são inúmeros, por isso seria impossível discorrermos sobre todas as perspectivas teóricas. No entanto, gostaríamos de ressaltar um último ponto levantado por David Roas, pesquisador do tema e professor de estudos literários e comparados da Universidade de Barcelona. Em *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas* (2014), o crítico busca uma conceitualização para o gênero, relacionando os diversos pensamentos das teorias antecessoras. Na visão de Roas (2014, p. 24), “o fantástico nutre-se do real, é profundamente realista, porque oferece sempre uma transgressão dos parâmetros que regem a ideia de realidade do leitor”. Roas ainda acrescenta que “para conseguir esse efeito, é necessário estabelecer uma identidade entre o mundo ficcional

e a realidade extratextual” (ROAS, 2014, p. 24). Assim, identificamos que o especialista sustenta que a confrontação entre o real e o sobrenatural é o ponto central que distingue a literatura fantástica de outros gêneros.

Um segundo aspecto que nos chama atenção na proposta de Roas é a defesa do *contexto sociocultural*. Essa identificação entre o “mundo ficcional e a realidade extratextual” (ROAS, 2014, p. 24) é o que definirá o efeito fantástico em um texto literário. A inovação teórica desse pesquisador consolida-se na superação da visão estruturalista. Na perspectiva de Roas, o discurso intratextual estabelece conexões constantes com a realidade extratextual. O autor explicita que o gênero fantástico ultrapassa os limites linguísticos e evolui com as mudanças de relações entre o homem e o mundo.

À luz das teorizações supracitadas, entendemos que as narrativas fantásticas visam desestabilizar a forma como os indivíduos percebem o mundo natural. As anormalidades que são incorporadas na ordem real provocam uma instabilidade nas narrativas desse gênero. O contexto extratextual é um fator de referência histórico-social, que valida a premissa de que as produções fantásticas se prefiguram em técnicas realistas para construção do sobrenatural e do insólito. Essa premissa é relevante, pois será basilar para os estudos de interrelações entre o fantástico e o medo.

Por que o fantástico tradicional suscita o medo?

Os confrontos constantes entre o possível e o impossível caracterizam o gênero fantástico e o distanciam das modalidades próximas, como o maravilhoso e a ficção científica. Roas (2014, p. 131) argumenta que a literatura fantástica “é uma categoria que apresenta fenômenos, situações, que supõem uma transgressão de nossa concepção do real, já que se trata de fe-

nômenos impossíveis e inexplicáveis”. O termo “transgressão”, usado pelo crítico, é um efeito fundamental do fantástico, pois proporciona uma problematização de certezas pré-construídas e gera uma impressão de ameaça no leitor ou espectador, que é, comumente, denominada de medo.

Em *Inibição, sintoma e medo*, Sigmund Freud (2016, p. 265) declara que “o medo surgiu como uma reação ao estado de perigo e é reproduzido na forma de um sinal toda vez que percebemos que esse estado se aproxima”. Para o psicanalista, o medo pode gerar inúmeras reações. As neuroses, por exemplo, seriam uma forma de bloqueio do horror. Após a Primeira Guerra Mundial, a humanidade foi impregnada com “as políticas do medo” (FREUD, 2016, p. 333), por isso houve a necessidade de se ativar o momento lúdico da arte. Freud sinaliza que a arte auxiliou nossa era do medo e do terror com bombas de criatividade, a fim de exteriorizar os horrores deixados no pós-guerra. De modo semelhante, a literatura enquanto arte proporcionou, por meio do gênero fantástico, desde o século XVIII até a contemporaneidade, a discussão de temas que geram medo, terror, inquietude ou angústia nas sociedades.

Acerca desse tema, a professora Luciane Alves Santos destaca em sua pesquisa, que as histórias fantásticas são o resultado de uma exploração de um mundo que ultrapassa o campo do mundo natural. De acordo com Santos (2014 apud KON, 2009, p. 21), o gênero fantástico nos apresenta um arcabouço de “seres inacreditáveis, perversões, transgressões, violências ou crueldades”. Ao priorizar temáticas sobrenaturais e conteúdos oriundos da mente humana, essa modalidade literária expõe em suas narrativas uma variação de personagens que manifestam o medo por meio de suas condutas, de traços psicológicos e de suas próprias ações.

Em *Todos os monstros da Terra*, o pesquisador Adriano Messias (2016, p. 31) defende que o fantástico está bem próxi-

mo de nós, posto que “o monstro e a vítima encarnam duas partes de nós mesmos: nossos desejos inconfessáveis e o horror que esses nos inspiram quando deles tomamos consciência”. Assim sendo, para esse pesquisador, as narrativas fantásticas tendem a suscitar o medo, visto que o homem teme a violência do monstro sobrenatural, chegando, algumas vezes, a se reconhecer no próprio contexto da narrativa. Dessa maneira, podemos sugerir a seguinte tese: o gênero fantástico gera o medo, pois o indivíduo se confronta com situações impossíveis ou anormais, que são rejeitadas pela realidade, mas que, entretanto, funcionam como exploração dos anseios que assolam a humanidade.

Em *A ameaça do fantástico*, David Roas apresenta argumentações para entender o porquê de o fantástico provocar medo. Segundo Roas (2014), esse gênero nos insere em um ambiente conhecido e controlável, no entanto, apresenta, paralelamente, algum fenômeno que modifica o modo natural como as ações deveriam ocorrer nesse espaço cotidiano. O crítico afirma que “o fantástico nos faz perder o pé em relação ao real. E, diante disso, não cabe outra reação senão o medo” (ROAS, 2014, p. 138). Nesse entendimento, as irregularidades que ocorrem nas ficções fantásticas terminam por projetar inquietudes, sensações de angústia e de medo no narrador, nos personagens e no próprio leitor/espectador, uma vez que se encontram na iminência de um possível perigo.

Para a especialista Rosalba Campra (2001, p. 8), “a noção de fronteira intransponível se apresenta como preliminar ao fantástico”. Assim, uma transgressão dessa fronteira provoca uma reação de estranhamento, a qual chamamos, nessa pesquisa, de medo em relação à realidade. As narrativas fantásticas do século XIX, por exemplo, exploraram a interioridade do ser humano, escavaram os campos da loucura, dos espaços sombrios e dos personagens perturbados ou delirantes. Com isso, autores como Guy Maupassant projetaram, em seus enredos fantásti-

cos, sensações de incerteza, de incompreensão e de medo.

Retornamos a Roas (2014) para estabelecermos relações entre o fantástico e o medo. Em suas pesquisas, o crítico discorre acerca do filme *Intermediário do diabo*. A obra cinematográfica é usada para destacar o fato de que nem sempre os monstros sobrenaturais são o mote do medo nas ficções de caráter fantástico. Segundo Roas (2014, p. 136), a atmosfera do medo nessa produção é atingida “por meio de barulhos inexplicáveis e objetos que se movem sem razão”. Diante disso, percebemos que o cineasta evita um trabalho com o medo físico – “aquele em que a integridade física do personagem se vê afetada, e isso se transfere emocionalmente ao leitor ou espectador” (ROAS, 2014, p. 137). Contudo, essa opção não aniquila o medo na obra fantástica, uma vez que o que está sendo narrado continua fugindo do campo de explicações racionais. De modo similar, Andy Muschietti, cineasta responsável por *It – Capítulo 2*, recorre aos efeitos do fantástico, ora apresentando o horror físico, ora interligando o medo do desconhecido para inquietar e alterar nossa concepção do real.

O crítico italiano Remo Cesarani, em suas pesquisas sobre literatura fantástica, coloca que “o modo fantástico é utilizado para organizar e transmitir de maneira forte e original experiências inquietantes” (CESARANI, 2006, p. 12). Para esse autor, o aspecto inquietante das narrativas fantásticas propicia o efeito de medo, isso porque a brusca irrupção de um elemento ameaçador em um mundo regido por leis conhecidas desmonta o equilíbrio desse espaço organizado e racional. As experiências insólitas no gênero fantástico são catalisadoras e influenciadoras das sensações de mistério, instabilidade e medo.

Para Júlio França, professor e especialista em literatura do medo, “aquilo que não conseguimos administrar nos é desconhecido e tudo que é desconhecido nos é assustador” (FRANÇA, 2017, p. 48). A postulação desse crítico estabelece

uma conexão com os argumentos de Cesarani, visto que ambos os autores recorrem à noção de que a incerteza e o perigo são fundamentais para que as narrativas fantásticas gerem o medo. Esse elemento, que é desconhecido, provoca uma sensação de perigo e uma impressão de ameaça constante. França (2017, p. 49) defende que o gênero fantástico provoca o medo, pois “o potencial fóbico do desconhecido residiria tanto em sua imprevisibilidade quanto em nossa incapacidade de enfrentá-lo de modo racional”. Dessa maneira, o pesquisador entende que a modalidade literária fantástica produz narrativas que geram o medo como emoção específica.

Conforme ressaltou H. P. Lovecraft (2007, p. 10), em *O horror sobrenatural em literatura*, as narrativas do medo devem conter “uma atmosfera de um intenso e inexplicável pavor contra as forças exteriores e desconhecidas... e uma sensação de presságio que vão se convertendo em uma ideia terrível para o cérebro humano”. Sendo assim, inferimos que o gênero fantástico engendra o medo, porque estimula a imaginação do sujeito, que termina por projetar e sofrer com seus traumas internos.

Nesse momento, é importante salientarmos que nem todos os teóricos do fantástico concordam com a tese de que o gênero suscita o medo. Todavia, recorremos a Roas, a fim de sustentarmos nossa premissa. Segundo o especialista, “o medo não é exclusivo do fantástico, porém é uma condição necessária do gênero, por seu efeito fundamental, produto de uma transgressão de nossa concepção do real” (ROAS, 2014, p. 141). Nessa perspectiva, podemos dizer que a ficção fantástica assume o controle do mundo natural para depois desfigurá-lo. As narrativas desse gênero buscam surpreender o leitor/espectador. O próprio surgimento do cinema impeliu os escritores a modelar, mais e mais, as situações e as temáticas do medo e do insólito, conforme apresentaremos, a seguir, na análise do nosso objeto.

Interlaces entre o fantástico e o medo em *It: capítulo 2*

Em 5 de setembro de 2019, as salas de cinema abriram as portas para a estreia do esperado filme *It: capítulo 2*, dirigido por Andy Muschietti e com roteiro de Gary Dauberman. A luta contra as forças humanas e sobrenaturais continua vinte e sete anos depois dos acontecimentos que impactaram a vida dos sete adolescentes que compunham o Clube dos Perdedores. Nessa nova produção, o grupo adulto necessita retornar à tenebrosa cidade de Derry para destruir a entidade maligna que os assombra desde a infância. Contudo, o reencontro dos amigos degradingolará em um inquietante, traumático e sangrento campo de batalha contra Pennywise.

Diante disso, buscaremos analisar como o gênero fantástico e o medo figuram na construção dessa narrativa hollywoodiana. Para embasar nossos pressupostos, trabalharemos com alguns recortes específicos da narrativa cinematográfica, estabelecendo paralelos com a teoria fantástica e o medo. Para isso, selecionamos a casa assombrada da Rua Nielbot. A aventura, nesse espaço, é um plano para a derrota de Pennywise. Para aniquilar o monstro, precisam superar os medos. Por isso, os personagens têm que retornar ao habitat da Coisa. Nosso centro de análise são os momentos em que há instauração do efeito fantástico e o efeito do medo.

Antes de tudo, esclarecemos que a casa assombrada da Rua Nielbot é a moradia da entidade sobrenatural. Nesse lugar, uma série de acontecimentos provoca uma transgressão nas leis do mundo natural. Conforme nos esclarece David Roas (2014, p. 25), a narrativa fantástica “é o único gênero que não pode funcionar sem a presença do sobrenatural”. Assim, o relato fantástico cria um espaço semelhante ao habitado pelo leitor/espectador, que depois é invadido por um elemento desestabilizador. É, basicamente, isso que acontece no retorno a essa casa.

À primeira vista, na obra fílmica, observamos apenas uma residência velha e abandonada em uma pacata rua de Derry. Entretanto, os acontecimentos que ocorrem dentre desse lugar são responsáveis por desestruturar o emocional e o psicológico dos personagens e dos espectadores. Os primeiros enquadramentos dentro da casa apresentam uma ambientação que remonta às narrativas góticas. Em seguida, uma série de eventos supernaturais começa a se instaurar e a desestabilizar o enredo. A seguir, apresentamos um primeiro *frame*¹ da cena:



Frame 1 – *It: capítulo 2*

Fonte: imagem capturada pelos autores.

Ao observarmos a escada da casa, verificamos que um ácido negro escorre pelas escadas. Como postula Roas (2014, p. 136), o fascinante em alguns filmes de horror “é que eles evitam recorrer sempre à presença apelativa de monstros ou seres espantosos”. Nesse caso, o cineasta recorre ao *efeito fantástico*, pois averiguamos uma situação insólita, incerta, impossível. Ao mesmo tempo, identificamos que o *efeito do medo* é atingido, pois o que está sendo narrado imagetivamente escapa de qualquer explicação racional. No filme, Muschietti utiliza efeitos do fantástico simultaneamente.

1. Quadro de vídeo, também conhecido como *frames* de vídeo ou *frames* por segundo, é cada uma das imagens fixas de um produto audiovisual.

Outro evento que ocorre na casa assombrada é o aparecimento de um zumbi, que ataca os personagens. O pavor se instaura por três motivos: primeiramente, o monstro que está saindo de uma geladeira velha trata-se de um ex-companheiro do grupo – Stam, que comete suicídio no início da narrativa. Além disso, os personagens são atacados, não pelo zumbi, mas por apenas uma parte dele, a cabeça. Não sendo suficientes todas as anormalidades, por fim, a cabeça se transforma em um aracnídeo e se torna uma ameaça à integridade física dos personagens. Para França (2017, p. 221), “os monstros são a personificação das diferenças... e têm a capacidade de metaforizar medos, desejos, anseios e fantasias de uma determinada época e lugar”. Diante dessa ideia, concordamos que a instauração desse elemento sobrenatural suscita o medo metafísico, físico e o efeito fantástico.

Em primeira instância, o medo metafísico é provocado, porque o monstro, nesse caso, é considerado como um elemento proposital e não uma simples fatalidade da narrativa. A angústia que permeia o grupo devido à perda do amigo e à ausência dele no enfrentamento da entidade maligna é sugestiva para que monstros personificados apareçam. O próprio monstro diz em certo momento para o grupo: “eu estaria vivo, se não fosse por vocês” (MUSCHIETTI, 2019). Segundo Roas (2014, p. 139), a “angústia reatualiza os medos por meio da confrontação intelectual com um lugar, uma situação, uma figura, uma coisa”. Assim, os traumas que atormentam a equipe são fonte basilar para que o pavor metafísico se destaque na narrativa.

Em segundo lugar, salientamos que o medo físico surge quando os personagens percebem que o monstro é uma ameaça à integridade física. Retornamos a Roas (2014, p. 138) para salientar que “a natureza do fantástico consiste em propor, de algum modo, um escândalo racional. O mundo fantástico pode ser tudo, menos consolador”. Dessa forma, o monstro sobre-

natural é repulsivo. E, essa repulsa física complementa o medo metafísico provocado pela presença monstruosa, levando os personagens da narrativa a evitar serem tocados por ele.

Em última instância, destacamos que o medo é atingido na narrativa em virtude do fenômeno fantástico. Para Roas (2014, p. 57), essa manifestação fantástica “é impossível de se explicar pela razão... e provoca um desajuste entre o mundo representado no texto e o mundo conhecido”, fazendo com que os personagens e espectadores sintam a estranheza da perturbação da ordem natural provocada por uma coisa tenebrosa e maléfica que irrompe bruscamente na sua realidade natural da narrativa. A seguir, apresentamos *frames* das argumentações supracitadas:



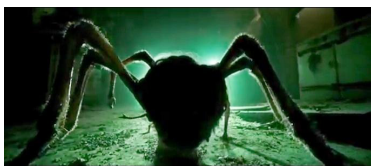
Frame 2 - *It – capítulo 2*

Fonte: imagem capturada pelos autores



Frame 3 - *It – capítulo 2*

Fonte: imagem capturada pelos autores



Frame 4 - *It – capítulo 2*

Fonte: imagem capturada pelos autores



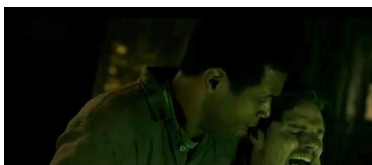
Frame 5 - *It – capítulo 2*

Fonte: imagem capturada pelos autores

À luz do exposto, observamos que as narrativas fantásticas, seja na literatura ou no cinema, recorrem à percepção para suscitar nos personagens, narrador, leitor ou espectador o efeito do medo. O gênero fantástico configura-se na ambiguidade e

apresenta um acontecimento meta-empírico, que se inscreve num contexto verossímil, sendo inserido, em seguida, algo de desestabilizador e inadmissível, que estimula uma transgressão no mundo conhecido, podendo conduzir toda a construção narrativa ao caos, à loucura e ao medo.

Para encerrarmos nossas observações sobre esse recorte, verificaremos como o fantástico e o medo se entrelaçam, a partir da cena em que a entidade sobrenatural ataca o corpo do personagem Ben e escreve em seu abdômen “De volta ao lar”. Antes de apresentarmos nossos pontos de análise, selecionamos alguns *frames* da narrativa:



Frame 6 - *It – capítulo 2*

Fonte: imagem capturada pelos autores



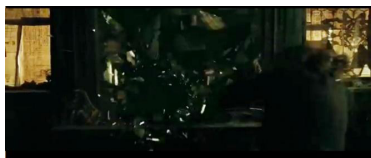
Frame 7 - *It – capítulo 2*

Fonte: imagem capturada pelos autores



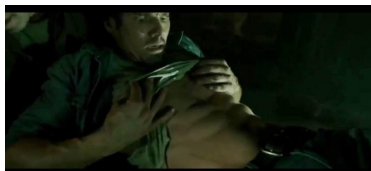
Frame 8 - *It – capítulo 2*

Fonte: imagem capturada pelos autores



Frame 9 - *It – capítulo 2*

Fonte: imagem capturada pelos autores



Fonte: imagem capturada pelos autores

Destacamos, no *frame* 6, o momento em que a entidade começa a escrever na região abdominal do personagem. É importante ressaltar que, em *It: capítulo 1*, Ben sofreu um ataque semelhante de um garoto da escola, que o perseguia pelo fato dele ter sobrepeso na infância. A entidade maligna recupera essa memória para aterrorizar a ele e aos demais membros do grupo. Ao assistirmos a cena, observamos que o sofrimento do rapaz é desesperador. Nesse momento, o efeito fantástico e o medo convergem completamente. Personagens e espectadores são impactados com o jogo meta-empírico que ocorre na narrativa. A inquietude e a angústia na cena são intensas. No *frame* 7, o cineasta, por meio da focalização no abdômen do personagem, realça a sensação aterrorizante, agonizante e horrenda.

De acordo com esse contexto, França (2017, p. 37) nos desvela que as narrativas fantásticas servem como um sinal de alerta, uma vez que funcionam como “agentes da norma situando uma advertência contra a exploração de fronteiras e limites. Dar um passo fora da geografia oficial, significa arriscar ser atacado pelo monstro”. Nessa perspectiva, “o clube dos otários” é atacado, e eles sabem que seriam, pois entraram em um território que foge ao controle deles. Além disso, o ser maligno – Pennywise – consegue controlar todas as situações, visto que ele se torna a corporificação dos desejos, das ansiedades e, principalmente, dos medos desse grupo, especificamente.

Esse postulado confirma-se no *frame* 8. Na imagem, é possível identificar o monstro atrás do personagem, manipulando toda a situação que, aos olhos dos personagens e espectadores, aparentemente, é inadmissível. Entretanto, Beverly, que acompanha toda a assombrosa cena, verifica a imagem do palhaço refletida em um espelho na frente deles. Nesse instante, a personagem percebe que o único meio de acabar com a tortura é destruindo a imagem do monstro. Esse contexto chama a aten-

ção da moça, pois, quando olha para trás, ela não vê nada os atacando, contudo, a projeção denuncia o ataque sobrenatural.

Conseguimos perceber, nessa proposta do cineasta, um entrelace muito bem construído do fantástico e do medo. Conforme Roas (2014, p. 58), “a transgressão que o fantástico provoca, a ameaça que ele supõe para a instabilidade, gera inevitavelmente uma impressão aterrorizante nos personagens, no leitor” e acrescentamos, nesse caso específico, no espectador. A assertiva do crítico literário se aproxima bastante da perspectiva criativa do cineasta, e da própria atuação dos atores por meio das expressões de horror durante a cena.

Por fim, ao analisarmos o *frame* 10, identificamos que o efeito fantástico se desfaz na cena. Após a destruição do espelho, o monstro desaparece. Essa situação pode ser tranquilizadora ou mais assustadora. Ao olharmos a reação da vítima, notamos que a inquietude se perpetua, mesmo após o desaparecimento da irrupção sobrenatural. Para o espectador, acreditamos que seja similar, pois, após uma sucessão de anormalidades, acontecimentos aterrorizantes e de situações estranhas, não há como não ficar desconfortável com o desfecho da cena. Assim, encerramos nosso ensaio, defendendo que as narrativas fantásticas são capazes de nos deslocar para fora do mundo natural, uma vez que, ao produzir o temor, a inquietude ou o medo, elas conseguem nos fazer duvidar da nossa própria realidade, do nosso eu e dos outros.

Considerações finais

Diante do estudo ora apresentado, observamos que no gênero fantástico o mundo coerente, estável e governado pela razão não é tão real como aparenta ser. A realidade incompreensível fez com que o racionalismo iluminista elaborasse uma série de esquemas científicos para a explicação dos aconteci-

mentos inadmissíveis do universo. Contudo, a literatura fantástica nos alerta que é possível ultrapassar os limites do conhecimento racionalista.

Dessa forma, ao mostrar uma superação dos limites naturais, o gênero fantástico trouxe em sua estrutura duas marcantes características: a transgressão e o medo. Essa modalidade literária consegue se diferenciar de gêneros como o maravilhoso, pois produz em suas narrativas – seja na literatura, cinema, quadrinhos, games etc – uma ruptura, já que o que verificamos “é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal” (ROAS, 2014, p. 67). Assim, nessa compreensão, habitamos um mundo totalmente incerto, rodeado de perigos e assombrados pelo medo do desconhecido.

Salientamos que as narrativas fantásticas provocam o medo, pois quando estamos diante de narrativas desse estilo, percebemos que o mundo não funciona tão bem quanto a sociedade científica costuma desenhar para nós, e que temos uma visão unívoca das coisas e que tudo pode ser possível. Ademais, a inquietude, o temor ou o medo figuram na literatura fantástica, posto que são sentimentos que surgem da nossa incapacidade de aceitação do admissível com o inadmissível.

Finalmente, gostaríamos de ressaltar que o recorte de análise proposto para a narrativa cinematográfica *It: capítulo 2* é um ponto de vista apenas com base nos estudos do gênero fantástico e do medo. Obviamente, outras linhas de pesquisa, como a Literatura Gótica, a Psicanálise, a Literatura Comparada, entre outras, poderão apresentar contribuições auxiliares para a compreensão desse mesmo objeto de estudo.

Referências

CAILLOIS, Roger. De la féerie à l'ascience-fiction. In: _____. *Anthologie du fantastique*. Paris: Gallimard, 1966a. v. 1.

CAMPRA, Rosalba. LoFantástico: uma isotopia de latransgressão. In: ROAS D. (org). *Teorías de lofantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.

CASTEX. Pierre-George. *Le conte Fantastique em France de Nodier à Maupassant*. Paris: Corti, 1962.

CESARINI, Remo. *O Fantástico*. Londrina: Eduel, 2006.

FRANÇA, Júlio. *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.

FREUD, Sigmund. *Inibição, sintoma e medo*. Porto Alegre: L&PM, 2016.

FURTADO, Felipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.

GARCIA, Flávio. Dos fantásticos ao fantástico: um percurso por teorias do gênero. *Revista Soletras*. São Gonçalo, 10, 2005.

IT – A COISA. Direção: Andy Muschietti. Roteiro: Cary Fung et al. Intérpretes: Bill Skarsgård, Jaeden Lieberher, Finn Wolfhard et al. New Line Cinema, 2019. 1 DVD. (134min), son, color.

LOVECRAFT, H.P. *O horror e o sobrenatural em literatura*. SP: Iluminuras, 2007.

MAUPASSANT, Guy de. *125 contos de Guy de Maupassant*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

MESSIAS, Adriano. *Todos os monstros da terra: bestiários do cinema e da literatura*. São Paulo: EDUC, FAPESP, 2016.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: Aproximações teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática,

1988.

SANTOS, Luciane Alves. Delírio e medo: o fio da incerteza no conto fantástico de Guy de Maupassant. *Revista Todas as Musas*. São Paulo, 5 (2), 2014.

SIEBERS, Tobin. *Lo fantástico romântico*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

VAX. Louis. *A arte e a literatura fantástica*. Lisboa: Arcádia, 1960.

Sobre os autores

Ana Cristina Marinho Lucio

Doutora em Letras pela Universidade Federal da Paraíba; Licenciada em História pela Universidade Federal da Paraíba. Professora e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em *Letras* da Universidade Federal da Paraíba. Seus estudos focam sobre Literatura Africana e Brasileira, ensino da literatura, oralidade e estudos culturais e de gênero.

André Luís Gomes

Professor Associado do Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL), do Programa de Pós-Graduação em Literatura (PósLIT) e do Programa de Pós-Graduação Profissional em Artes (PROFARTES) da Universidade de Brasília. Doutora em Literatura pela FFLCH – USP (2004). Pós- Doutorado na Université Rennes 2 (2013 – 2014) e na Universidade do Minho (set./2019 – set./2020). Autor dos livros *Clarice em Cena*: as relações entre Clarice Lispector e o Teatro (2007) e *Marcas de Nascimento*: a contribuição de Gonçalves de Magalhães para o Teatro Brasileiro (2004). Organizou os livros *Cenas Avulsas*: ensaios sobre a obra de Machado de Assis (2008), *Leio Teatro*: dramaturgia brasileira contemporânea, leitura e publicação (2010), *Penso Teatro*: dramaturgia, crítica e encenação (2012), *Ensino Teatro*: Dramaturgia, leitura e inovação (2014) e *Encenar a leitura*: relações cênico-midiáticas (2020). Líder do Grupo de Pesquisa: Dramaturgia e crítica teatral. Idealizador e Coordenador do Projeto de Encenações de Leitura “Quartas Dramáticas”.

Bárbara Figueira

Doutoranda em Teoria Literária no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais da Universidade de Brasília. É mestra em Literatura e Práticas Sociais e bacharel em Artes Cênicas pela mesma instituição e licenciada em Artes Visuais pelo Instituto Cotemar. Compõe os grupos de pesquisa LIAME (Literatura, Artes e outras mídias) e o GDCT (Grupo de Pesquisa em Dramaturgia e Crítica Teatral), bem o grupo teatral Coletivo de Quarta, onde desempenha as funções de diretora teatral, atriz, produtora e pesquisadora. É colaboradora do projeto *Quartas Dramáticas*, com foco em leituras dramatizadas, coordenado pelo Prof. Dr. André Luís Gomes, do Departamento de Teoria Literária da UnB. Professora de Arte da Rede Pública de Ensino do Distrito Federal desde o ano 2011.

Carlos Roberto Ludwig

Doutor em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Graduado em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria. Atualmente, é docente da Universidade Federal do Tocantins, atuando no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFT. Trabalha com temas relacionados à literatura e subjetividade, literatura e imaginário e literatura renascentista.

Emilie Geneviève Audigier

Professora Adjunta do Departamento de Letras da UFMA, atuando na Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão. Coordena o Núcleo de Pesquisa em tradução Literária *VERSA*. Doutora em Letras (co-tutela Université Aix-Marseille e Universidade Federal do Rio de Janeiro), realizou pesquisas de pós-doutorado e ministrou aulas na Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), e na Pós-Graduação em Tradução (POSTRAD) da Uni-

versidade de Brasília (UnB) sobre Machado de Assis e Guimarães Rosa traduzidos na França. Mestre com especialização em Profissões do Livro e Engenharia editorial e Comunicação pela Université Cergy-Pontoise (França). Foi responsável pela divulgação do livro francês no Escritório do Livro da Embaixada da França no Brasil. Tradutora de literatura e ciências humanas, ela traduziu na França os escritores Ronaldo Correia de Brito (Chandeigne), Alberto Mussa (Passages), Daniel Galera (Métailié), Valter Hugo Mãe (Flammarion), entre outros. Publicou nos livros *Histoire des Traductions em Langue française séc. XX* (Verdier), *O trabalho da tradução* (Contracapa), *Traduire l'autre, le même et le soi* (Presses Universitaires de Provence), *Bestiaire fantastique des voyageurs* (Arthaud), *La poésie du Brésil* (Chandeigne), *Retraduire en littérature de jeunesse* (Peter Lang) e *Traduire les littératures migrantes* (PUP). Coordena uma coleção de ficção na editora francesa *Passage(s)*.

Gladson Fabiano de Andrade Sousa

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), com a dissertação *A desumanização pela razão instrumental na obra de André Carneiro* (2018). Pesquisador filiado ao grupo “Ficção Científica, Gêneros Pós-modernos e Representações Artísticas na Era Digital” – (FICÇA/CNPq). Grupo pelo qual publicou artigos nos livros *Ficção científica brasileira: cultura, identidade e política*. (EDUFMA, 2015) e *Literatura Fantástica, Ficção Científica e Literatura Gótica: interfaces e diálogos entrelaçados*. (EDUFMA, 2018). Dedicase também a pesquisar temas como a loucura, o espaço e as manifestações do insólito na obra da escritora Lygia Fagundes Telles, contando com trabalhos publicados nos *Cadernos de Literatura Comparada* (2018), do Instituto Margarida Losa (ILC) da Universidade do Porto, assim como na revista *(Di)solvências* (2019), do Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar de Lima. É professor da Secretaria de Estado da Educação do Maranhão (SEDUC-MA). Premiado no VIII Concurso Literário de Bento Gonçalves-RS.

Gonzalo Portals Zubiarte

Nacido en Lima en 1961, ha publicado varios libros de poesía, tanto de manera individual como al alimón; dos de cuento; y una nouvelle; además de una novela de ciencia ficción, escrita a dos manos. Además, ha publicado algunos materiales de carácter pedagógico. Obtuvo el Premio Copé de Oro en la VI Bienal de Poesía. En el terreno de la investigación literaria, es autor de *La estirpe del ensueño. Narrativa peruana de orientación fantástica* (dos tomos); *En la curva del espasmo. El cuento peruano de dominio siniestro fraguado en el Perú*; *Urge púrpura la niebla. Poesía peruana de liación siniestra*; y coautor de *Los que moran en las sombras. Asedios al vampiro en la narrativa peruana*. Codirige los Congresos Internacionales de Narrativa Fantástica que se desarrollan anualmente en el Perú. Ha coordinado la revista de crítica y creación literaria *Austro*; e *Hydra*, revista de fantasía, ciencia ficción y horror. Actualmente, codirige la revista de literatura *Di(solvencias)*; es el responsable de *El lamparero alucinado* ediciones; y coorganiza la realización del Congreso Internacional «Literatura y Enfermedad» y el Congreso Internacional «Manuel Scorza y el tiempo que vendrá».

Herasmo Braga de Oliveira Brito

Atualmente é docente do quadro permanente da pós-graduação stricto sensu em Letras da Universidade Federal do Piauí, professor Adjunto II, com Dedicção Exclusiva, pela Universidade Estadual do Piauí. Líder do grupo de pesquisa Núcleo de Estudos em Neorregionalismo, Imaginário e Narratividade (NENN), registrado no Diretório de Pesquisas do CNPQ. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura, atuando principalmente nas seguintes linhas: Literatura Brasileira (Neorregionalismo, Literário Brasileiro, *Ecce Homo Fictus* e Romance Histórico), Teoria Literária (estudos da narratividade e mímeses), Literatura Comparada (diálogos entre Literatura e Cinema; Cinema Regionalista e Neorregionalista; Literatura e História) e Literatura e Filosofia (Paul Ricoeur, Alasdair MacIntyre e Walter Benjamin).

Ivane Santos Diniz

Possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Maranhão (2015). Especialização em Docência do Ensino Superior na Faculdade Santa Fé - FSF (2016). Mestre em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras - PGLetras / UFMA, Linha de Pesquisa - Estudos teóricos e Críticos Literários.

José Dino Costa Cavalcante

Possui Graduação em Letras pela Universidade Federal do Maranhão-UFMA (1995), Mestrado e Doutorado na Universidade Estadual Paulista-UNESP (2000 e 2005, respectivamente). Atualmente é Professor Associado do Departamento de Letras da Universidade Federal do Maranhão - UFMA. Tem experiência na área de Estudos Literários, com ênfase em Literatura Brasileira. Desenvolve pesquisas nas áreas de História da Literatura, Literatura e Sociedade e Literatura Maranhense. É membro permanente do corpo docente do Mestrado em Letras da UFMA. Sua linha de pesquisa é Literatura, História e Sociedade. Organizou os seguintes livros: *O SÉCULO XX E A LITERATURA MARANHENSE*: reflexões sobre a narrativa em prosa (2016); *UM MARANHÃO CHAMADO SOBRINHO*: obra poética do grande simbolista maranhense (2016); *ENTRE A FACE E O DORSO*: Diálogos com a Poética de Ferreira Gullar (2017); *JOSUÉ MONTELLO*: Entre Memória, Ficção e Cultura (2018).

Kaio Carmona

Professor na Universidade Agostinho Neto e no Centro Cultural do Brasil em Angola (CCBA). Pós-Doutor em Poéticas da Modernidade. Doutor em Estudos Literários pela UFMG, publicou os livros *Um lírico dos tempos* (Scortecci, 2006), *Compêndios de amor* (Scriptum, 2013), *Para quando* (Scriptum, 2017), *26 poetas na Belo Horizonte de ontem* (Fino Traço, 2020) e *A casa comum* (Quixote+Do, 2020). Possui vários artigos publicados e organizou, junto com Vera Casa Nova e Marcelo Dolabela, a coletânea *Entrelinhas Entremontes*: versos contemporâneos mineiros (Quixote+Do, 2020).

Márcia Manir Miguel Feitosa

Professora Titular do Departamento de Letras da Universidade Federal do Maranhão, com Doutorado em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo. Bolsista de Produtividade do CNPq - nível 2. Pós-Doutora com bolsa CAPES, pelo Programa Ciências Sem Fronteiras, em Estudos Comparatistas na Universidade de Lisboa. Líder do Grupo de Estudos de Paisagem em Literatura - GEPLIT. Autora do livro *A representação do espaço e do poder em Mário de Carvalho: uma apologia da subversão* (2018) e organizadora, juntamente com a Profa. Dra. Ida Alves, da Universidade Federal Fluminense, do livro *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos* (2010).

Maria Teresa Rabelo Rafael

Professora efetiva de francês e português do Magistério do Ensino Médio, Técnico e Tecnológico junto ao Colégio Universitário - COLUN da Universidade Federal do Maranhão. Possui licenciatura em Letras pela Universidade Federal da Paraíba e mestrado e doutorado pela mesma instituição. A dissertação de mestrado foi em literatura francesa contemporânea, mais precisamente sobre a análise de duas obras da escritora Annie Ernaux: *La place* (1983) e *Les armoes vides* (1974). Quanto ao doutorado, essa pesquisa teve por objetivo analisar as problemáticas que envolvem a circulação da literatura africana de língua francesa no Brasil, desdobrando-se sobre o estudo da tradução brasileira do romance *Allah n'est pas obligé*, do escritor marfinense Ahmadou Kourouma.

Mauro Cezar Borges Vieira

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão (PGLetras/UFMA). Graduado em Letras e especialista em Educação Moderna. É autor de *Manuscritos de Jericó* (Contos, 2015) e *Vida a dois* (Contos, 2017).

José Antônio Moraes Costa

Mestrando em Letras - Estudos Críticos e Teóricos em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Maranhão / Especialista em Metodologia do Ensino Superior pela Universidade Federal do Maranhão (2015) e em Metodologias Ativas e Aprendizagem Exponencial pelo Centro Universitário Dom Bosco - UNDB (2018) / Graduado em Letras - Português/Inglês e Literaturas brasileira, portuguesa e inglesa (2013) pela Universidade Federal do Maranhão. É integrante do grupo de pesquisa FICÇA – Ficção Científica, Gêneros Pós-Modernos e Representações Artísticas na Era Digital.

Maria da Conceição Coelho Ferreira

Doutora em Literatura brasileira pela Université Sorbonne Nouvelle em co-tutela com a Universidade de São Paulo. Professora-pesquisadora da Université Lumière Lyon 2, membro do Centro de pesquisa Langues et lettres étrangères (LCE – EA 1853), consagra atualmente a sua pesquisa à literatura brasileira contemporânea estudada sob o prisma memorial e identitário, com uma atenção particular à memória da ditadura civil-militar de 1964. Entre as suas últimas publicações, co-dirigiu os números *La ville entrelacs. Littérature, histoire, peinture*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2021; « Narrativas memoriais e pós memoriais », da Revista Letras Raras (2020), *Constructions comparées de la mémoire : littérature et cinéma post-traumatiques de 1980 à nos jours* (Hermann, 2018). Publicou « ‘La ville – des cicatrices qui cartographient mon corps’ : L’espace urbain dans l’œuvre de Luiz Ruffato », in *La ville entrelacs*, PUL, 2021, p. 31-51; “A subversão das personagens femininas na obra de João Guimarães Rosa: entre transgressão e consenso”, in *Stéréotypes de genre et identités sexuelles dans le monde lusophone : de l’acceptation à la contestation*, J. C. Pereira (org.), Paris, Archives Contemporaines, 2019, p. 107-118; “Abrir os arquivos da memória: a relação entre literatura brasileira e ditadura”, in *Memória e trauma histórico - Literatura e cinema*, Sandra Nitrini et Andréa Saad Hosnne (org.) São Paulo, HUCITEC, 2018, p. 109-

123; (em co-autoria) : « Des camélias au mandacaru: A Dama das camélias em cordel » in *Acta Scientiarum. Language and Culture*, 42(2), 2020; “Pensando as narrativas memoriais e pós-memoriais em tempo de vulnerabilidade”, in “ Narrativas memoriais e pós-memoriais”, *Revista Letras Raras*, Campina Grande, UFCG, vol. 9, nº 2, 2020, p. 10-21; “A cidade fragmentada e os fragmentos do Eu: a literatura de si em *O Cemitério dos Vivos*”, de Lima Barreto, in *Revista Pos-Limiar*, vol. 2, 2019.

Naiara Sales Araújo

É doutora em Literatura Comparada pela Universidade Metropolitana de Londres, Reino Unido. Realizou estágio pós-doutoral com pesquisa sobre Cinema, Música e Literatura na Universidade de Granada, Espanha; Docente permanente do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão; Líder do Grupo de pesquisa e estudos “Ficção Científica, Gêneros pós-modernos e representação artística na Era Digital” - FICÇA - CNPQ.

Rafael Campos Quevedo

Doutor em Literatura pela Universidade de Brasília. Professor Adjunto do Departamento de Letras e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão. Coordena o Grupo de Estudos e Pesquisa em Lírica Contemporânea de Língua Portuguesa (CNPQ-UFMA) e o Grupo de Estudos Girardianos (CNPQ-UFMA)

Rita de Cássia Oliveira

Doutorado em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2009). Atualmente é Professora Associada I da Universidade Federal do Maranhão. É professora do Departamento de Filosofia e do quadro permanente do Mestrado Acadêmico em Letras/PG-Letras, na linha de pesquisa: Discurso, Literatura e Memória. É membro do GT Hermenêutica da Associação de Pós – Graduação em Filosofia - ANPOF e Coordena na UFMA o Grupo de Pesquisa em Francesa Contemporânea. Tem experiência na área

de Filosofia, com ênfase em Hermenêutica, Filosofia e Literatura, Filosofia Francesa Contemporânea e Filosofia e Poesia, Filosofia e Educação atuando principalmente nos seguintes temas: Memória, Tempo, Metáfora, História, Hermenêutica e Ensino. Já publicou dois livros de filosofia, o primeiro em parceria com o professor Marcos Sinésio intitulado: Introdução à Filosofia (2010); e o segundo de autoria única, intitulado: A VIA LONGA DA EXISTÊNCIA ERRANTE: uma interpretação d'O Guesa, de Sousândrade, à luz da Hermenêutica de Paul Ricoeur (2020). Dois livros de poesia, respectivamente: (Re) Nascer Mulher – (1983) e Poíesis (2007). Com vários artigos publicados em imprensa local. E ainda vários artigos acadêmicos publicados em revistas nacionais e internacionais, assim como, capítulos de livros.

Sílvia Maria Fernandes Alves da Silva Costa

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba; Mestre em Letras pela Universidade Federal do Piauí; Especialista em Língua Espanhola pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI); Especialista em Docência no Ensino Superior pela Faculdade Santo Agostinho; Licenciada em Letras Espanhol e em Letras Inglês pela UESPI. É professora efetiva da Rede Pública Estadual de Ensino do Piauí; ministrando, também, aulas no ensino superior. Organizadora dos livros *Entre Negros e Brancos, o que ficou? Diásporas, identidades e representações em literaturas africanas e afrodescendentes nas Américas* (2015). Autora de vários artigos em revistas especializadas e capítulos em livros como *Leituras Cruzadas: Literatura e Música* (2010); *Literatura, História e Cultura Afro-brasileira e Africana: memória, identidade, ensino e construções literárias* (2013); *Literatura e outros saberes: Pensamento, Discurso e Representação Social* (2015); *Literatura e outros saberes: Linguagem, Identidade e Discurso* (2015); *Identidade e Discurso: Uma Perspectiva Multidisciplinar* (2016); *Discursos Linguísticos e Literários: investigações em Letras* (2017); *Letras em foco: a linguagem sob diversos olhares*.

ESTA OBRA FOI COMPOSTA EM MINION SOBRE PAPEL PÓLEN PARA A EDITORA
CANCIONEIRO EM JUNHO DE 2021.