



caletroscópio

v. 12 | n. 1 | 2024 | ISSN: 2318-4574

Binsrio Armada #2024





UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

REITORA

Cláudia Aparecida Marliére de Lima

VICE-REITOR

Hermínio Arias Nalini Júnior

DIRETOR DO INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

Mateus Henrique de Faria Pereira

VICE-DIRETORA DO INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

Ada Magaly Matias Brasileiro

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE LETRAS

Eliane Mourão

COORDENADORA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS DA LINGUAGEM

Mônica Fernanda Rodrigues Gama

REVISÃO TEXTUAL

Marllon Borges

DIAGRAMAÇÃO E CAPA

Farrel Kautely

FOTO DA CAPA

O ancestral e a criação dos campos, de Binário Armada

E-MAIL

caletroscopio@ufop.edu.br

FORMATO DA REVISTA

A4 210 x 297 mm (on-line)

REVISTA CALETROSCÓPIO

Universidade Federal de Ouro Preto

Instituto de Ciências Humanas e Sociais

Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem (Posletras)

Rua do Seminário, s/n – Centro

Mariana/MG

CEP: 35420-000

Tel. (31) 3557-9418

E-mail: caletroscopio@ufop.edu.br

EDITORAS-GERENTES DA REVISTA CALETROSCÓPIO

Carolina Anglada de Rezende - Universidade Federal de Ouro Preto

Rómima de Mello Laranjeira - Universidade Federal de Ouro Preto

EDITORES ASSOCIADOS

Mônica Fernanda Rodrigues Gama - Universidade Federal de Ouro Preto (Estudos Literários)

Paulo Henrique Aguiar Mendes - Universidade Federal de Ouro Preto (Estudos Linguísticos)

EDITORAS DESTE NÚMERO

Mônica Gama - Universidade Federal de Ouro Preto

Dayane de Oliveira Gonçalves - Universidade Federal de Minas Gerais

ASSISTENTE DE EDIÇÃO E REVISÃO TEXTUAL DE LÍNGUA PORTUGUESA

Marllon Borges - Universidade Federal de Ouro Preto

REVISÃO TEXTUAL DE LÍNGUA INGLESA

Túlio Pereira Bastos

CONSELHO EDITORIAL INTERNO

Adail Sebastião Rodrigues Júnior - Universidade Federal de Ouro Preto

Bernardo Amorim - Universidade Federal de Ouro Preto

Clézio Roberto Gonçalves - Universidade Federal de Ouro Preto

Emílio Carlos Roscoe Maciel - Universidade Federal de Ouro Preto

Leandra Batista Antunes - Universidade Federal de Ouro Preto

José Luiz Vila Real - Universidade Federal de Ouro Preto

Maria Clara Versiani Galery - Universidade Federal de Ouro Preto

Rivânia Maria Trotta Sant'Ana - Universidade Federal de Ouro Preto

Soéllis Teixeira do Prado Mendes - Universidade Federal de Ouro Preto

William Augusto Menezes - Universidade Federal de Ouro Preto

CONSELHO EDITORIAL EXTERNO

Aléxia Teles Duchowny - Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Antônio Luiz Assunção - Universidade Federal de São João del-Rei, Brasil

Carlos Gouveia - Universidade de Lisboa, Portugal

Cristóvão José dos Santos Júnior - Universidade Federal da Bahia, Brasil

Daniela Mara Lima Oliveira Guimarães - Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Eni Puccinelli Orlandi - Universidade do Vale do Sapucaí, Brasil

Fábio de Souza Andrade - Universidade de São Paulo, Brasil

Fábio Durão - Universidade Estadual de Campinas, Brasil

José Carlos de Almeida Filho - Universidade de Brasília, Brasil

PARECERISTAS AD HOC - Caletroscópio, v. 12, n. 1 (2024)

Álvaro de Araújo Antunes – Universidade Federal de Ouro Preto

Anacã Agra – Universidade Estadual da Paraíba

Bernardo Amorim – Universidade Federal de Ouro Preto

Caio Esteves de Souza – Universidade de São Paulo

Carla Cavalcanti e Silva – Universidade Estadual Paulista (Unesp/Assis_

Carolina Anglada – Universidade Federal de Ouro Preto

Danilo Barcelos – Universidade Estadual de Montes Claros

Emílio Maciel – Universidade Federal de Ouro Preto

Érick Kluck – Universidade de São Paulo

Flávio Pereira – Universidade do Oeste do Pará

Grace Alves da Paixão – Universidade Federal do Espírito Santo

Guiomar de Grammont – Universidade Federal de Ouro Preto

Hércules Corrêa – Universidade Federal de Ouro Preto

Jonatas Aparecido Guimarães – Instituto Federal de Mato Grosso

José Antônio Orlando – Universidade Federal de Minas Gerais

Laís Maria de Oliveira – Instituto Federal de de Minas Gerais (IFMG/OP)

Larissa Lagos – Universidade Federal de Ouro Preto

Leonardo Zuccaro – Universidade de São Paulo

Livia Vargas – Universidade Federal da Integração Latino-Americana

Luciene Guimarães – Universidade Federal de São João del-Rei

Marta Maia – Universidade Federal de Ouro Preto

Marcos Douglas Borscheid Pereira – Universidade do Oeste do Pará

Maria da Luz Pinheiro de Cristo – Universidade de São Paulo

Meritxell Marsal – Universidade Federal de Santa Catarina

Paulo Ricardo Moura da Silva – Instituto Federal de Minas Gerais (IFMG/OP)

Viviane Araújo Alves da Costa Pereira – Universidade Federal do Paraná

9

EDITORIAL - Escrever o Tempo

*Profa. Dra Mônica Fernanda Rodrigues Gama
Dayane de Oliveira Gonçalves*

11

**A REPRESENTIFICAÇÃO DO AUSENTE EM *O CORPO INTERMINÁVEL*,
DE CLAUDIA LAGE**

Rosicley Andrade Coimbra

25

**“VÍTIMA DO INFECUNDO” *VERSUS* “UNA MUJER EMPODERADA”:
UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE AS PERSONAGENS
YERMA (FEDERICO GARCÍA LORCA) E *AURORA RODRÍGUEZ
CARBALLEIRA* (ALMUDENA GRANDES)**

Fernanda de Paula Araújo

40

**ENTRE HISTÓRIA, FICÇÃO E INTERTEXTUALIDADE:
O ROMANCE *SEDE*, DE AMÉLIE NOTHOMB**

Luciana Muniz Ribeiro

Camila Soares López

54

**A LITERATURA INTIMISTA FRENTE AOS DILEMAS DO
ENGAJAMENTO: UMA ANÁLISE DOS ROMANCES
QUARUP E *PESSACH: A TRAVESSIA***

Jefferson Queler

Ana Flávia Soares de Almeida Pedrosa

67

**ROMANCE HISTÓRICO OU HISTÓRIA ROMANCEADA?
UMA DISCUSSÃO SOBRE *MARIANA*, DE AUGUSTO DE LIMA JÚNIOR**

Tatiana Mol Gonçalves

80

**TRADUÇÃO, HISTÓRIA E IDEOLOGIA NO ROMANCE *MAPOCHO*,
DE NONA FERNÁNDEZ**

Valéria Gomes Ignácio da Silva

93

**O REENCANTAMENTO DO MUNDO E O CAMPO EXPANDIDO NA
LITERATURA: UMA ANÁLISE DE *AMOR ORIGINÁRIO*
- ALINE KAYAPÓ E EDSON KAYAPÓ**

Beatriz Cristina Peixoto Francisco

107

ÍNDIO DE PAPEL, PAPÉIS INDÍGENAS

Jefferson Virgílio

128

**OS ESPECTROS DE ERICO VERISSIMO: UMA ANÁLISE DECOLONIAL
DO ELEMENTO FANTÁSTICO EM *INCIDENTE EM ANTARES***

Clara Lua de Oliveira

140

**NÃO RECONCILIADOS: FORMA E REPRESENTAÇÃO EM
OS INCONFIDENTES, DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE**

Emílio Maciel

158

***CORPO E ACONTECIMENTO EM PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM*,
DE CLARICE LISPECTOR**

Pedro Henrique Rodrigues da Silva

170

**O RITUAL DA ESCRITA FANTÁSTICA E ALQUÍMICA EM
“O PIROTÉCNICO ZACARIAS”, DE MURILO RUBIÃO**

Rodrigo Felipe Veloso

TRADUÇÕES

182

“CIVILIZAÇÃO NEGRA DA DIÁSPORA”

Maryse Condé

Viviane Araújo Alves da Costa Pereira (tradutora)

192

**ONDE LITERATURA E MEMÓRIA SE ENCONTRAM: PARA UMA
ABORDAGEM SISTEMÁTICA DOS CONCEITOS DE MEMÓRIA
USADOS EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

Astrid Erll

Ansgar Nünning

Simone Garcia de Oliveira (tradutora)

EDITORIAL

Escrever o tempo

O dossiê desta edição nasceu do *II Simpósio de História e Linguagens: Escrever o tempo*, que ocorreu no Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, entre os dias 26 e 29 de setembro de 2023, com apoio da Fapemig. Na ocasião, reunimos diversos pesquisadores da área da Literatura e História para pensar o encontro de perspectivas atentas ao histórico e ao fictício.

As múltiplas formas pelas quais Literatura e História se entrelaçam e se complementam convergem na ideia, singular para cada um dos campos de estudo, de uma escrita do tempo. Com ênfases, métodos e objetivos distintos, a narrativa ficcional e a narrativa historiográfica se constituem, todavia, no processo comum de seleção, narração e significação das experiências humanas no tempo. Práticas literárias e historiográficas dialogam e contribuem para a construção de memórias coletivas e individuais e moldam compreensões sobre o passado, o presente e o futuro.

Neste número, reunimos artigos inéditos que abordam essa complexa relação, privilegiando, em conformidade com a natureza e o histórico do periódico, a narrativa ficcional na dinâmica tensa e constante entre o fictício e o real, a literatura e a história, o texto e o contexto, o externo e a forma. Nessa dinâmica, em que o real se apreende e se dá a ver antes por deformação, arbítrio e alternativa fictícia do que por observação e registro, reside o que é o próprio da criação literária.

Os procedimentos, as formas, as paisagens e as cronologias se revelam diversos. O romance histórico, tema de um dos artigos do número, é de tal diversidade um exemplo. Enquanto gênero ele pode abordar os costumes e valores de um povo, existências individuais e acontecimentos históricos, mas deve, sobretudo, promover o encontro entre o plano existencial e o plano histórico; capturar não só a totalidade das experiências humanas, mas também as tensões e os conflitos que subjazem e impulsionam a história.

O entrelaçamento fértil entre a história da ditadura civil-militar brasileira e a literatura que se engaja ficcionalmente com a memória do período se expressa neste número em artigos que privilegiam momentos de produção e formas de representação distintos. A despeito das diferenças, os trabalhos evidenciam como a interação entre História e Literatura promove uma compreensão mais ampla e profunda do período, destacando como as memórias (assim como a ausência destas) continuam a impactar na identidade e na consciência histórica brasileiras.

Outros momentos em que a Literatura e a História brasileiras se encontram se manifestam em textos sobre o percurso de autores e personagens rumo ao engajamento político-social, sobre a história da cidade de Mariana, a primaz de Minas, e também em ensaios sobre a literatura indianista e o filme *Os*

inconfidentes (1972), de Joaquim Pedro de Andrade.

Transgredindo os limites do texto escrito e mobilizando a literatura como fenômeno em transformação, em nosso dossiê se apresenta também contribuição sobre um tipo de produção que mobiliza o leitor para a escuta e outros sentidos, a literatura indígena. O tempo, a repetição e a oralidade mostram como os restos do real compõem a literatura que nos convida a assumir o ponto de vista do outro, em um exercício de alteridade guiado pela narrativa.

No que se refere a outros contextos históricos, o número apresenta textos sobre a representação do feminino em tempos de guerra, a tarefa tradutória voltada à articulação entre história, ficção e verdade em obra sobre a ditadura chilena e sobre um romance que retoma, via uma complexa rede intertextual, a figura histórica de Jesus para compreendê-lo em sua humanidade.

Assim, os textos aqui reunidos exploram como a literatura e a história não apenas coexistem, mas se enriquecem mutuamente ao longo de suas interações. Por meio de múltiplas abordagens, os artigos destacam como a narrativa literária pode oferecer novas perspectivas sobre eventos históricos, muitas vezes revelando dimensões subjetivas e emocionais que escapam às análises factuais da historiografia.

Fora do dossiê, dois grandes escritores brasileiros são discutidos, Clarice Lispector e Murilo Rubião, abordando elementos que tornam a fabulação desses escritores tão singulares.

Por fim, o leitor encontrará neste número duas traduções: “Civilização negra da Diáspora”, da escritora caribenha Maryse Condé, publicado em 1975 e originalmente (conforme explica o texto de apresentação da tradução) a introdução da tese de doutorado defendida pela escritora no ano de 1976; e “Onde Literatura e Memória se encontram: para uma abordagem sistemática dos conceitos de memória usados em estudos literários”, de Astrid Erll e Ansgar Nünning. Ambos os textos fecham afortunadamente nosso número, pois trazem duas contribuições que retomam a História e Literatura na potência da reflexão sobre a memória.

Agradecemos Binário Armada por ceder a imagem de sua obra “O ancestral e a criação dos cantos” (2024), criada a partir da leitura do mito da criação do mundo pela música: passado, presente e futuro, concebidos pela palavra cantada, criando e recriando o que nos cerca. Literatura e História unidos aqui em imagem, palavra, canto, traços de memórias e sensibilidades atentas ao tempo.

Mariana, julho de 2024

Profª. Dra Mônica Fernanda Rodrigues Gama
Dayane de Oliveira Gonçalves
Editoras do dossiê

Profª. Dra. Carolina Anglada
Profª. Dra. Rómima de Mello Laranjeira
Editoras-gerentes

A REPRESENTIFICAÇÃO DO AUSENTE EM *O CORPO INTERMINÁVEL*, DE CLAUDIA LAGE

THE REPRESENTIFICATION OF THE ABSENT IN *THE INTERMINABLE BODY* BY CLAUDIA LAGE

Rosicley Andrade Coimbra¹

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS)

<https://orcid.org/0000-0002-2206-4801>

rosicleycoimbra@yahoo.com.br

RESUMO: O objetivo deste trabalho é analisar a “representificação do ausente” (Catroga, 2009) no romance *O corpo interminável*, de Claudia Lage (2019). A hipótese principal é a existência de uma força compressiva que age sobre o protagonista originando uma tensão entre corpo ausente e corpo desejado. O passado recente do Brasil também é revisitado pela ficção que, estrategicamente, reencarna vozes anônimas, recupera o silêncio dos desaparecidos políticos e oferece-lhes um espaço para testemunharem. Tem-se um romance no qual o estético e o ético abrem espaço para uma reflexão sobre uma história forçadamente conclusa. Faz-se, pela via da literatura, uma crítica não apenas aos discursos oficiais da história, mas também aos dispositivos constitutivos da memória coletiva que ignora os traumas deixados pela violência de Estado. Nesse sentido, *O corpo interminável* estabelece um “diálogo com os signos da ausência” (Catroga, 2009) e converte-se em testemunho daqueles que não sobreviveram à violência de Estado.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo; Memória; Tortura; Desaparecidos políticos; Luto.

ABSTRACT: The objective of this work is to analyze the “representification of the absent” (Catroga, 2009) in Claudia Lage’s novel *The Interminable Body* (2019). The main hypothesis is the existence of a compressive force that acts on the protagonist creating tension between the absent body and the desired body. Brazil’s recent past is also revisited through fiction that strategically reincarnates anonymous voices, recovers the silence of missing politicians, and offers them a platform to testify. The novel provides an aesthetic and ethical open space for reflecting on a story compelled towards conclusion. Through literature, a critique is made not only of the official discourses of history, but also of the constitutive devices of collective memory that ignore the traumas left by state violence. In this context, *The interminable body* establishes a “dialogue with signs of absence” (Catroga, 2009) and serves as a testimony to those who did not survive state violence.

KEYWORDS: Body; Memory; Torture; Political disappearances; Mourning.

O último corpo, o único que tínhamos à mão para comprovar que existimos, nada mais nos resta como prova de nossa capacidade de sobrevivermos a nós mesmos. Agora que se foi o último corpo, podem dizer o que quiserem. O corpo não pode mais erguer os braços nem falar, não pode mais pegar uma caneta, atacar nem se defender, o silêncio sepulta o corpo, escrevi; como é difícil escrever sobre o corpo.
(LAGE, 2019, p. 122)

¹ Doutor em Letras pela Universidade Federal de Goiás (UFG), Professor Colaborador na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), Unidade Universitária de Campo Grande. Este artigo é parte da pesquisa de pós-doutorado desenvolvida na Universidade Federal de Goiás em 2021, sob a supervisão do Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo.

Para Silvina Rodrigues Lopes (2021), qualquer texto que se identifique como ficcional pode se apresentar como exemplo de testemunho, assim como um relato anterior, com evidente teor testemunhal, pode ser transposto para o campo literário. Essa defesa não pretende banalizar ou desqualificar o testemunho, retirando-lhe a potência ética que tanto o caracteriza. Pelo contrário, o intuito maior é contribuir com seu campo conceitual, abarcando o texto ficcional como uma estratégia a mais e, com isso, reforçar suas fronteiras.

Nesse processo, o ficcional não deve ser tomado em seu sentido mais comum de invenção, fantasia ou falseamento do real. Ao invés disso, tomemos o ficcional como ponto de partida para pensar o real, conforme propõe Jacques Rancière ao afirmar que “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (Rancière, 2009, p. 58). Assim, ainda segundo o autor, a “ficção é necessária onde quer que certo senso de realidade precise ser produzido” (Rancière, 2021, p. 15). Nesses termos, tanto o relato testemunhal quanto a narrativa literária, além de compartilharem das formas da ficção como estratégia compositiva, também colocam o real em questão.

Partindo desses pressupostos, podemos então considerar que, dentre as necessidades de se produzir um “senso de realidade”, uma parece ser urgente e insistente na história recente do Brasil, a saber: conferir realidade aos desaparecidos políticos, vítimas da violência de Estado nos anos da ditadura militar (1964-1985). Trata-se de uma urgência reclamada antes de tudo pelo corpo. Em outras palavras, é o corpo ausente que necessita ser recuperado pela escrita; uma escrita que se converterá em uma espécie de gesto de sepultamento. Podemos afirmar de início que é isto o que encontramos no romance *O corpo interminável*, de Claudia Lage (2019). Notamos nele um trabalho que se coloca como uma forma de “representificação do ausente”, conforme a terminologia de Fernando Catroga (2009), para então criar novas formas de testemunho. Representificar, nesses termos, é estabelecer um diálogo com os rastros e com tudo o mais que foi ocultado pelo esquecimento. Esse trabalho impede que o esquecimento caia sobre as vítimas da desaparecimento e as transforme em nada. Há, nesse sentido, um compromisso com a lembrança, que prolonga a imagem da ausência do corpo, mantendo viva a lembrança do ausente, impedindo que ele desapareça uma segunda vez (Richard, 2002).

O excerto que figura como epígrafe neste texto testemunha a urgência de se falar sobre o corpo ausente. Mas podemos ir além e também considerá-lo como uma síntese da dificuldade e da angústia que acompanham aquele que tenta escrever sobre esse corpo. A descrição de um corpo não parece ser prova suficiente de sua existência. Ela não *encarna* o corpo, posto que ele é sempre *um a mais* que falta à linguagem. O corpo é o que “excede a linguagem de um nada, de um nada de nada, uma palavra como qualquer outra, rigorosamente no seu lugar [...], fazendo apenas uma ínfima saliência, uma excrescência minúscula que nunca se deixa reabsorver” (Nancy, 2000, p. 21). É por isso que, ao invés de falar do corpo, *tagareamos* sobre ele para, talvez, conseguir tocá-lo. Escrever o corpo é uma forma de tocar seu limite, roçar sua pele, mas sem conseguir ir além disso. A escrita sempre fica à beira do corpo, pois “o corpo é sempre um além do corpo” (Paz, 1988, p. 131).

Assim, se a representação do corpo em si já é problemática, o que dizer da representação de um corpo desaparecido, cuja imagem espectral da incerteza de sua morte o acompanha? É um pouco desse espectro que assombra a narrativa de *O corpo interminável*. Isso porque o corpo desaparecido é um

corpo em suspenso que escapa à representação e é sepultado pelo silêncio. Nesse caso, podemos falar em *atopos*, isto é, um corpo sem-lugar na linguagem, com significado incompleto, flutuante ou mesmo hesitante. E mais, o corpo desaparecido paralisa o trabalho do luto e suspende a vida de quem ficou. Dessa forma, a tarefa de escrever sobre o corpo no romance de Claudia Lage se complexifica quando entra em cena esse outro agravante que é o luto interrompido.

A história de *O corpo interminável* tem como centro Daniel, filho de uma militante presa e assassinada pela ditadura militar. Seu corpo nunca foi encontrado. Ainda na prisão, teve um filho que foi entregue aos cuidados do avô que sequer suspeitava que a filha estivesse grávida. Daniel é criado por esse avô, que tenta poupá-lo de toda essa história. Porém, o menino (e depois o homem) nunca se conformou com o silêncio do avô sobre a história de sua mãe. Daniel parte então para uma investigação sobre seu passado na tentativa de reconstruir a história da mãe e a sua. Nessa missão, várias outras histórias vão aparecendo e se entrelaçando. Esboça-se um quadro polifônico, entrecruzado por várias vozes.

A estrutura fragmentada do livro se esquia de um realismo tradicional e linear, próximo de um relato puro e simples. O foco narrativo estilizado, carregado de ecos de vozes anônimas, ajuda a compor um painel de histórias que se entrecruzam e estabelece um paradigma para pensarmos criticamente a história recente do Brasil. Essa estratégia reflete um trabalho da memória que busca reunir traços e ruínas de um passado que não prescreveu, rasurando a história oficial. Nesse sentido, a literatura aproxima-se da história e aponta “novos caminhos no presente”, projetando “espaços de significação no futuro a partir das reminiscências do passado” (Bernd, 2022, p. 49). Assim, o protagonista Daniel divide essa tarefa com a namorada Melina, fazendo ecoar outras vozes, a maioria de mulheres, também vítimas da barbárie da ditadura militar. Ao fim, todas essas histórias imaginadas/escritas por Daniel tornam-se verossímeis, como tantas outras na literatura brasileira contemporânea, e se convertem em “testemunho das atrocidades cometidas nos ‘porões da ditadura’” (Figueiredo, 2017, p. 123).

Diante das traumáticas experiências históricas, coube a literatura, segundo Ana Cecilia Olmos, colocar “em circulação uma diversidade de estratégias narrativas que trazem a um primeiro plano a inevitabilidade dos vínculos que, em situações de exceção social, se estabelecem entre o estético, o político e o ético” (Olmos, 2012, p. 133). É dessa forma que ela, a literatura, “se opõe à univocidade de um poder hegemônico e se propõe como uma voz outra em substituição de um campo político anulado” (Olmos, 2012, p. 133). Além disso, ela vai questionar “as relações do estético com o político que se sustentam numa lógica de expressão” e também convocar “a dimensão ética ao trazer à tona a relação nunca resolvida da violência e sua representação” (Olmos, 2012, p. 133). Isso, sintetiza Ana Cecilia Olmos, significa que

uma leitura crítica dessa literatura deve levar em conta que suas estratégias narrativas, para além das particularidades estéticas de cada caso, concentram um potencial crítico que, nos anos de terror, visou desestabilizar o silêncio imposto pelo monopólio da voz do Estado e, nos anos posteriores, objetivou *trabalhar pela construção de uma memória crítica do passado imediato* (Olmos, 2012, p. 133, grifo nosso).

A construção de uma memória crítica do passado significa, antes de tudo, fazer uma escavação nos escombros desse passado e buscar entre as ruínas os rastros deixados como pistas para novas leituras e interpretações. A literatura, nesse sentido, tem se mostrado um território fértil e com maior potencial para a restituição de uma memória pública escamoteada pelo próprio Estado. A escavação e interpretação dos rastros pela literatura coloca em circulação ecos e vozes silenciadas, trazendo à tona corpos torturados e desaparecidos. A ausência transforma-se em uma espécie de personagem fantasmática que percorre as narrativas literárias. E o diálogo com essa personagem a representifica, garantindo-lhe a preservação e ao mesmo tempo nos assegura um futuro.

Re-constituir uma história a partir de vestígios é a tarefa que o protagonista Daniel coloca a si mesmo como um dever. Encontrar pistas da mãe desaparecida e, assim, dar-lhe uma existência, transcende a própria história e toca na escrita de uma história que sonega clareza quanto às vítimas da violência de Estado. Nas palavras de Nelly Richard, “[r]astrear, escavar, desenterrar marcam a vontade de fazer aparecer os pedaços de corpos e de verdade que faltam, para juntar assim uma prova e completar o incompletado pela justiça” (1999, p. 328). É juntando pedaços de corpos que o livro de Claudia Lage vai construindo um mosaico de histórias que reconstituem histórias anônimas de desaparecidos políticos. Contudo, a construção dessa nova narrativa não está isenta de tensões como pretendemos mostrar.

1

A escrita sobre o corpo ausente implica uma tensão entre a falta e a culpa. Conforme observou Michel de Certeau, no “começo da escrita existe uma perda”, postulado do “trabalho sempre recommençado” daquilo “que não se pode dizer” (2014, p. 269). Por isso, prossegue o autor, a escrita é o “princípio de um não lugar da identidade e um sacrifício da coisa” (Certeau, 2014, p. 269). Há uma duplicidade nesse trabalho. Por um lado, com a escrita, o sujeito não atinge o objeto perdido, pois sabe que o corpo desaparecido não se deixa apreender por ela. Mas, por outro lado, há sempre o risco de perder em definitivo o objeto. Mesmo assim, insistimos e transformamos o corpo em escrita, em “livro-corpo” (Certeau, 2014, p. 271), isto é, um livro que nunca termina de ser escrito.

Uma escrita que nunca se conclui, esta também parece ser uma das tensões de *O corpo interminável*, perceptível nas palavras do protagonista Daniel: “Há uma lacuna, uma palavra que falta. Mas antes de faltar a palavra, falta outra coisa” (Lage, 2019, p. 74). A escrita do corpo no romance de Claudia Lage é interminável porque sempre falta alguma coisa. Além da falta de equivalência entre escrita e corpo, também falta ao protagonista uma ligação com o corpo de onde ele veio, ou seja, falta-lhe uma ligação afetiva com a mãe desaparecida. Nascido em circunstância ignorada e deixado com o avô ainda recém-nascido, Daniel nunca soube quem era de fato sua mãe. É nesse sentido que ele tentará, através da escrita, re-estabelecer uma espécie de ligação umbilical com essa mãe que não conheceu.

Como se sabe, o luto está relacionado à perda do objeto de desejo. Logo, há um vazio deixado por aquele que partiu. O objeto perdido transforma-se em uma lacuna impreenchível. Isso quer dizer que o lugar ocupado por quem ficou também se altera. O outrora possuidor do objeto torna-se desloca-

do, sem lugar, pois precisa reconfigurar toda sua existência a partir da imagem da ausência. De alguma maneira isso evidencia nossa servidão com as relações que mantemos com os outros. O trabalho do luto envolve um processo de desinvestimento e reinvestimento libidinal de um outro objeto. Mas, apesar desse processo aparentemente se concluir, ele sempre fica incompleto. É nesse ponto que a escrita, como substituta, torna-se problemática. Se ela atingir seu objetivo, ou seja, se se transformar em substitutiva do objeto perdido, suprimindo sua falta, significa que este objeto não era tão importante assim, pois facilmente pode ser suprimido. Daí o fantasma da culpa que persegue aquele que escreve sobre o objeto perdido, pois corre-se o risco de transformá-lo em metáfora. Assim, resistir à metáfora é tentar preservar a singularidade do objeto, evitando que ele seja esquecido enquanto objeto.

Daniel é assombrado pelos espectros da falta e da culpa, ambos relacionados à questão da representação. Termo ambíguo, conforme o historiador Carlo Ginzburg, a *representação*, por um lado, “faz as vezes da realidade representada e, portanto, evoca a ausência; [e] por outro, torna visível a realidade representada e, portanto, sugere a presença” (Ginzburg, 2001, p. 85). Nesse sentido, realidade e ausência, visibilidade e presença poderiam ser palavras-chave para falar da representação do corpo. No entanto, esse jogo entre presença e ausência pode ser invertido, conforme o historiador: toda representação, de alguma forma, é presença, mesmo que se trate de um substituto da coisa ausente; da mesma forma, ela também remete, por contraste, ao que está ausente.

Esse jogo implica outra consequência envolvendo não somente a questão da representação, mas uma questão ética: como representar o ausente sem reificá-lo? Ou ainda, como representar a ausência sem ratificar a falta? Trata-se de um duplo desafio que reverbera nas palavras de Daniel quando diz:

[...] me sentia como se cometesse um equívoco. Um grande equívoco. Como se forçasse aquelas pessoas, tão reais, tão vivas dentro de suas lutas, desaparecimentos e mortes, a se tornarem meras referências em um texto, ou pior, personagens, meus personagens, como se eu impusesse a elas, depois de tudo que viveram, algo tão frágil, capaz de se desmantelar ao menor sopro, à mínima insistência, uma farsa, uma representação. (Lage, 2019, p. 24)

Em certa medida, podemos considerar este como um outro tema capital em *O corpo interminável*: a representação das vítimas da violência de Estado sem transformá-las em meros personagens de uma ficção. No caso do protagonista do romance de Claudia Lage há mais um detalhe que potencializa o luto e dificulta seu trabalho de escrever o corpo. O corpo desejado, além de ser um corpo desaparecido, certamente torturado e descartado como um objeto qualquer, é o corpo de sua mãe. É um corpo ausente, mas que precariamente se faz presente pelas vias de uma memória secundária e pelos vestígios deixados na casa onde o protagonista cresceu. O corpo que Daniel tenta reconstruir através da escrita é o corpo da mãe militante política e desaparecida durante a ditadura militar no Brasil. É nesse sentido que podemos afirmar que ele procura representificar essa ausência, buscando um “modo de tornar presente o que não existe mais” (Venturini, 2017, p. 139).

Na tarefa de reconstruir o corpo da mãe desaparecida, Daniel se debate entre construir uma imagem que substitua sua falta – um corpo materno – e fazer justiça aos desaparecidos políticos, também

vítimas da ditadura militar. E, novamente, a questão de como não transformar esses indivíduos desaparecidos em personagens de uma história qualquer ressurge como um espectro. Como, então, *tocar* o corpo da mãe que nunca conheceu? Ou ainda: como realizar um trabalho de luto sobre um objeto que nunca teve? Isso gera uma tensão sobre Daniel, uma tensão que oscila entre a representação de um corpo ausente e a de um corpo desejado.

A angústia de Daniel, seu sofrimento, como ele mesmo diz, é não conseguir “imaginar a mãe como uma pessoa que se pode encontrar na esquina, uma pessoa que existiu” (Lage, 2019, p. 43). Para além da imagem da ausência, ela é também a imagem da ausência de afeto materno. Essa ausência se converte em um episódio de linguagem e se transforma em “provação de abandono”, como diria Barthes (2003, p. 35). Na ausência, não existe a possibilidade de permuta de lugares: um sempre fica (*eu*), enquanto o outro sempre parte (*você/ele/ela*). Nesse sentido, o *eu* é o que sempre *está* no presente, em um *aqui* e *agora*, enquanto o outro *está* sempre no pretérito, em um *foi*, tanto no sentido de *ser* quanto no de *partir*, e também em um *lá*, distante e inacessível. Por isso ocorre o desencontro e a impossibilidade de reencontro, além da constante referência a si mesmo como uma criança. E mais, como indivíduo feminizado, ainda segundo Barthes, por sustentar o discurso da ausência, Daniel é também o sujeito “desmamado” (Barthes, 2003, p. 37). Nesses termos, suportar a ausência da mãe como esquecimento é a condição necessária para não morrer. Assim, Daniel ensaia na escrita um encontro, como se estendesse os braços à mãe, braços da *Necessidade*, ao mesmo tempo em que esses braços são os braços do *Desejo* (Barthes, 2003).

Dessa forma, o corpo ausente impulsiona e ao mesmo tempo suspende Daniel. Em sua busca, depara-se com outros corpos que, assim como o de sua mãe, também foram torturados. Não há como escapar a essa herança, inscrita em sua própria origem e da qual ele é o responsável por sua transmissão. Fica evidente com isso que, uma história individual não está isolada de uma história coletiva. As subjetividades se entrelaçam com a objetividade da história e Daniel é colocado como o herdeiro de uma história que precisa ser escrita e transmitida.

2

Uma vez que a ausência do corpo da mãe move a escrita de Daniel, ela se transforma em um corpo desejado. Todavia, para se recuperar esse corpo desejado, é preciso passar antes pelo corpo torturado. Ou seja: é preciso tocar esse corpo cuja vida foi sequestrada pela dor e fazê-lo falar. Para fazer esse corpo falar é preciso recuperar a ligação perdida entre alma e corpo. O corpo torturado perde a ligação consigo mesmo, pois é sequestrado pela dor. Podemos dizer ainda que ele perde aquele excesso de energia que desregula a ordem dos corpos, energia que o inscreve em uma outra ordem: a do desejo, da vida e da consciência da morte. A essa energia excedente chamamos *erotismo* (Bataille, 2013). No corpo torturado todas as referências se anulam, posto que o indivíduo torturado fica assujeitado à vontade do torturador. É preciso, então, recuperar o erotismo dos corpos para colocá-los fora dos jogos que o poder exerce sobre eles.

Porém, imaginar o corpo torturado é imaginar o horror e as práticas empregadas para tornar esse corpo um inimigo de si mesmo. O corpo torturado se transforma na voz do torturador que o interpela pela dor, forçando seu dono a responder com enunciados. O torturado perde o controle sobre o próprio corpo diante da dor causada pelo torturador e pelo maquinário usado (Kehl, 2004). “Segundo o odioso cálculo da tortura, a ferida tenta produzir no sujeito uma separação, uma alienação de seu corpo, fazendo dele um traidor ou um colaborador” (Avelar, 2011, p. 48-49). Isso fica evidente em uma personagem anônima que aparece em *O corpo interminável*. Escondida em um apartamento com outra mulher e um bebê, essa personagem não se recorda como adquiriu uma cicatriz no ventre: “[...] você tem uma marca, disse, uma cicatriz, e passou o dedo de leve, muito leve, como se a cicatriz ainda estivesse aberta, fosse ainda uma ferida, de cesárea, ela perguntava e ao mesmo tempo afirmava, eu não sei” (Lage, 2019, p. 159).

Trata-se de um corpo que não se recorda das próprias cicatrizes. Os torturadores conseguiram separar corpo e mente, desalojando também a memória. A tortura causou uma cisão separando ainda mais corpo e linguagem. Nesse sentido, a personagem consegue dizer somente: “[...] estou exausta, as únicas lembranças, o meu corpo pendurado, as dores na barriga, estilhaçam minha mente, todo o resto, os anos que esqueci, tudo que não lembro me esgota” (Lage, 2019, p. 184). As imagens que surgem são apenas fragmentos do acontecimento traumático que, desconectadas de um contexto maior, não produzem um significado. Trata-se de um episódio em que o corpo foi transformado em um corpo sem desejo, traidor do próprio dono, forçado a despojar-se de si para sobreviver. Mas esse corpo representado nessa passagem parece recuperar um pouco da memória/vida quando é tocado por outro corpo, por outra pele:

[...] a mulher me acaricia com os lábios, da boca vai para os meus seios, suga um bico depois o outro, eu fico imóvel, um arrepio não deixa eu me mexer, [...] chega à cicatriz, a mulher a beija, de leve, muito leve, [...] ela quer que eu lembre, uma revolta sobre pelo meu corpo, um incômodo, [...] a mulher entra, eu abro as pernas, [...] eu a sinto tão fundo que me perco”. (Lage, 2019, p. 187)

Fazendo as devidas ressalvas, a cena descrita acima aproxima-se das palavras de Jean-Luc Nancy quando afirma que “[o] tocar acaricia, ele é essencialmente carícia, ou seja, ele é desejo e prazer de aproximar ao máximo uma pele [...] e de empregar essa proximidade [...] de forma que as peles se relacionem umas com as outras” (Nancy, 2017, p. 23-24). Acrescentemos ainda que, o ato de sugar também é uma forma de possuir o corpo do outro, similar ao filho que tenta possuir a mãe ao sugar seu seio. Da mesma forma como a mãe um dia possuiu o filho em seu ventre. Não deixa de ser, portanto, uma forma de fazer esse corpo se lembrar do corpo que o possuiu pela ação de sugá-lo e do corpo que ele possuiu. É preciso fazer o corpo se lembrar. A cena também coloca em evidência o aspecto erótico dos corpos, da violação do fechamento de si e desejo de aplacar a solidão, conforme Georges Bataille (2013).

É nesse processo de perder-se no corpo do outro que o indivíduo se encontra. O erotismo dos corpos é a violação simbólica do ser do outro, é a invasão violenta para atingir-lhe o ser. É também

desejo de continuidade na violação do ser do outro, ao mesmo tempo em que é desejo de ser violado pelo outro. O desejo parece querer sair do corpo da mulher tocada pela outra: “[...] quando a vejo fora do meu corpo me desespero, não, volta, algo por dentro irrompe, continua, o meu corpo lateja, algo nele me machuca, eu quero a mão da mulher, a sua suavidade, carícia” (Lage, 2019, p. 187). O toque dos corpos é ação que coloca os corpos em movimento. São os corpos insurgindo-se contra o próprio fechamento, contra a própria morte. Mas também são corpos insurgindo-se contra os jogos de poder. Tocar e ser tocado significa colocar os corpos em contato, em trânsito, em puro deslocamento. Mas também significa quebrar tabus relacionados ao tocar o corpo. Diante do desespero suscitado pelo horror e pela tortura, recuperar o controle sobre o próprio corpo é um ato de resistência, mas antes de tudo é uma insurgência contra o controle sobre os corpos. Tocar-se para saber que ainda se tem um corpo e tocar o outro para descobrir que o corpo reage a ele são formas de resistir. Em outras palavras, há desejo adormecido nesses corpos e o toque recupera a memória desse desejo.

Esse erotismo dos corpos aparece no romance como aquela “exuberância da vida” de que fala Bataille (2013). O ressurgimento do corpo só acontece graças ao retorno de *eros* que devolve vida à carne maltratada – corpo e alma voltam a se comunicar. E mais, em *O corpo interminável*, o erotismo é também a manifestação do horror ao vazio, logo, ele preenche os corpos novamente para devolvê-los à vida. No caso de Daniel e Melina, há ainda o desejo de continuidade na violação dos corpos, desejo de se subtraírem à descontinuidade do ser solitário: “[...] trepamos para nos salvar de tudo aquilo, espan-tar, com os nossos corpos, todos os outros” (Lage, 2019, p. 122). Mas há a certeza de que essa união nunca se completa, sendo apenas um instante efêmero. A fala de Melina é exemplar disso: “[...] por mais fundo que você venha, por mais dentro que chegue, há sempre um limite, um ponto onde você não pode continuar, por isso, disse, há um limite entre vocês, uma barreira, você nunca o alcançará” (Lage, 2019, p. 69). Neste momento, um terceiro ser se insinua nesse movimento dos corpos:

[...] o triângulo se forma, há uma breve completude, nos fundimos nessa sensação maior, nos misturamos um no outro, três existências capturadas por esse processo. Recuaremos depois, será necessário, *cada um voltará para o seu lugar, cada um com a sua fome*, a necessidade própria de se expandir e multiplicar, de se recolher e contrair, vamos nos separar, não sabemos o momento, mas será inevitável, como é agora desaparecemos. (Lage, 2019, p. 69-70, grifo nosso)

A fusão na geração de um outro ser é também a consciência da descontinuidade da vida, evidenciado em “cada um voltará para o seu lugar, cada um com a sua fome”. Ou seja, cada um retornará para sua individualidade, para o fechamento e solidão do próprio ser. No entanto, essa passagem pode ser lida pela chave simbólica. Ela também representaria a própria concepção de Daniel. O filho que acabou de ser concebido ganha uma dimensão metafísica para Daniel: é ele próprio quem acaba de ser concebido. Recuperar-se nessa relação a continuidade perdida em relação ao corpo de sua mãe. Regredir ao instante em que ainda estava ligado ao seu corpo, quando ainda era informe, ou melhor, quando ainda não era corpo, permite a Daniel reescrever sua história a partir de um ponto específico, sua concepção:

Olho o ventre de Melina e vejo o ventre de minha mãe, olho o ventre de minha mãe e vejo a mim mesmo, um filho lá dentro. Estou em seu ventre como uma criação antiga, o vejo se contrair, se esticar, excretar substâncias ainda líquidas, gelatinosas, que logo se tornarão espessas, sairão daquele estado sem contorno e consistência. Olho para o que deveria ser o meu corpo e vejo que ainda não me formei, existo num outro modo de existir, um modo anterior ao nascimento, um modo que ainda não presente que ali começa a vida e ali a vida também pode acabar. (Lage, 2019, p. 153)

Trata-se de um instante genesíaco construído pela imaginação. Daniel parece entrar em uma espécie de êxtase regressivo. Retorna ao ventre da mãe como forma de re-estabelecer uma comunhão, de ser parte de seu corpo. Recuperar esse instante para daí re-construir sua história. Mas, como já sabemos, é uma história marcada pelo trauma. Mesmo na forma de um embrião, Daniel pode ouvir o que se passa com a mãe no cativeiro:

Escuto sons lá fora, algo está acontecendo, a minha mãe chora, algo muito ruim, há súplica em sua voz, há baques violentos em seu corpo, nas costas, pernas, barriga, sinto uma dor horrível crescer pela sua espinha, como se já fosse o sinal da minha saída, mas ainda não estou pronto, não sou eu que força o seu ventre a contrações terríveis, são outras criaturas, com intenções diferentes da minha. (Lage, 2019, p. 153)

Se é uma memória adormecida no mais recôndito de seu inconsciente, não sabemos. O fato é que o personagem estabelece esse contato com a mãe para recuperar também o próprio corpo. Ou seja: saber que seu corpo teve uma origem e imaginar-se nascendo a partir dela. Saber que antes de ser uma forma, ele foi uma presença que não podia se reunir nem se dispersar, posto que ainda estava entranhado ao corpo da mãe. Por isso, ou melhor, *através disso*, dessa condição, Daniel sente o corpo da mãe e sente seu corpo sendo torturado: “[...] sinto todos os estremecimentos que ela sente, os choques que queimam a sua pele me queimam também, as pancadas ferem a nós dois num único golpe” (Lage, 2019, p. 153). O corpo da mãe é também, neste momento, o seu; ele sente-o e iguala-se a mãe na dor da tortura. Toca o corpo e a mãe pela escrita: “[...] o corpo da minha mãe também é o meu [...], é com esse corpo que inicio a vida, é nesse corpo que conheço a brutalidade” (Lage, 2019, p. 153).

Daniel deseja um corpo a partir do qual possa nascer, ter uma memória. É preciso nascer, antes de tudo, ou seja, compreender sua história a partir de uma origem. Há um desejo incontido de querer sentir-se unido a mãe de alguma maneira. Para tanto, a escrita teria que devolvê-lo ao seu ventre, para que assim revivesse aquele momento de união. Porém, o que consegue re-estabelecer é apenas a imagem do trauma e do abandono: “Querida falar da solidão desses dois seres, a solidão extrema enquanto eram um só corpo, a absoluta quando se separaram. A criança arrancada da mãe não chegou a ser aninhada em seus braços” (Lage, 2019, p. 36).

A imagem do trauma do nascimento é recorrente, sobretudo se pensarmos que todo nascimento é uma queda – a alma cai no corpo, para retomar um certo platonismo presente no cristianismo. Ou: o corpo é expulso do corpo da mãe e cai desprotegido no mundo. Mas o trauma de Daniel é devido ao mistério que o cerca, de sua própria concepção até seu nascimento em circunstância e local ignorados.

Por isso o trauma, essa ferida aberta. Essa hipótese parece se confirmar nas palavras do próprio Daniel: “A criança foi arrancada. O breve instante de separação foi também o único encontro. [...] esse gesto permanece, esse acontecimento marca tudo o que virá depois. [...] tudo esteve e estará sempre impregnado, contaminado por esta ruptura, uma chegada inóspita ao mundo” (Lage, 2019, p. 36). Eis a história do nascimento de Daniel, ou melhor, a ausência de uma história. O que há é uma ficção criada por ele para se explicar.

Daniel só consegue *representificar* a mãe dialogando com as lacunas de sua própria história. É a única forma que encontra para ordenar o caos de sua existência e dar um sentido a sua vida. Para tanto, sua estratégia é escavar as ruínas do que restou, se debruçar sobre os rastros e a partir deles re-constituir uma narrativa na qual incorpore a si mesmo e a imagem da ausência, sem transformar tudo em mera representação.

3

Para Fernando Catroga, *representificar* é dialogar com os “signos da ausência [...], mediante a qual, ao darem futuros ao passado, os vivos estão a afiançar um futuro para si próprios” (2009, p. 7). Daniel é herdeiro de uma memória que não é sua. Não se trata de uma memória construída a partir de sua própria vivência, mas de uma memória herdada. Uma memória lacunar. Por isso, parece haver uma responsabilidade com aqueles de quem herdou essa memória. Conforme uma observação de Jacques Derrida a propósito de *Hamlet* de Shakespeare: “não se herda nunca sem se explicar com o espectro” (Derrida, 1994, p. 39), porque ele sempre volta para cobrar e assombrar o herdeiro. A essência do fantasma é a de ser um regressante e de se pregar àquele para quem deixou um legado. O herdeiro carrega o peso dessa responsabilidade. Daniel parece ter essa consciência quando diz que “[...] não se deve herdar nenhum peso que não o nosso” (Lage, 2019, p. 106). Nesse sentido, a personagem em questão está atada a uma promessa que não fez, porém é incapaz de se livrar dela. Realizar o sepultamento dos mortos, sobretudo o da própria mãe, torna Daniel um sujeito eticamente responsável. Daí afirmarmos que ele é perseguido por essa memória, mas também é perseguidor de uma memória sobre a mãe. A escrita dessa história aparece como uma estratégia de tocar esse corpo ausente e contar uma outra história, subterrânea, sobre as vítimas da violência de Estado.

Podemos dizer, então, que *O corpo interminável* é uma história que conta uma ausência, mas também conta a ausência de uma história. A ausência da mãe implica na ausência de uma história para Daniel, que construiu sua vida com fragmentos do que ouviu, leu ou descobriu quando criança. Desde pequeno essa consciência da falta o assombrou e o colocou em contato com o mundo da ausência. Suas palavras sobre a infância confirmam isso: “Já tinha escutado muitas vezes a palavra desaparecimento; já entendia o seu significado, alguém estar ali e de repente não estar mais” (Lage, 2019, p. 25). Logo, escrever essa história significa, para Daniel, garantir a preservação da memória dos ausentes, especificamente a memória de sua mãe, mas também uma forma de assegurar seu próprio futuro e do filho que está sendo gerado.

O avô, única referência materna (e também paterna), de alguma maneira o educa para a ausência: “Foi o seu modo de se redimir do silêncio que me impunha desde o meu nascimento” (Lage, 2019, p. 26). É evidente no romance que o avô vive um luto interminável, traduzido em seu mutismo e no fato de evitar falar da filha desaparecida com o neto. Na tentativa de apaziguar a falta, esse pai procurou destruir, apagar ou esconder o que pôde de lembranças da filha: fotos, objetos pessoais, marcas deixadas pela casa. Apagar os vestígios da filha pela casa é uma estratégia para não sofrer, uma vez que tudo o faria lembrar-se dela. Porém, deixou “a cama arrumada e vazia na esperança de a filha voltar” e colocou o neto no lugar, sem que esta fosse a intenção: “o menino ocupa o lugar deixado vazio” pela filha, como “uma substituição frustrada desde o início” (Lage, 2019, p. 38). Isso significa que a presença/existência do neto não ajudou o avô a superar por completo o luto. O luto por um desaparecido nunca se conclui e a presença do neto evoca a imagem da filha constantemente. Portanto, não há uma equivalência nas figuras da filha e do neto. O espaço vazio deixado pela ausência da filha permanece e a prova disso é que esse avô é uma figura ausente na vida do neto.

A única lembrança concreta que Daniel conseguiu da mãe foi a fotografia que o avô lhe deu: “foi o que restou”, disse ao entregá-la ao neto. Mas há também um exemplar bastante precário de *Alice no país das maravilhas*, com anotações à margem, achado escondido e guardado por Daniel desde a infância. Apesar das tentativas do pai em apagar os rastros da filha em casa, algumas marcas de sua passagem sobreviveram: “Por mais que se tente apagar [os rastros], como a madeira raspada – mas nem a madeira raspada extinguiu todo o papel, o resto da imagem. As fotos sumiram, mas as marcas ficaram, sempre há algo que fica” (Lage, 2019, p. 40). E são justamente essas marcas da presença da mãe naquela casa que figuram como signos da ausência para Daniel. O espaço em branco das fotos subtraídas dos álbuns são indícios de uma ruptura na continuidade da história, causando uma lacuna na história de Daniel. São também indícios que imprimem uma presença fugidia da mãe: atestam sua passagem por aquela casa, mas também seu desaparecimento.

A ausência coloca em cena o deslocamento do outro, sempre de partida, sempre fugindo, portanto, um ser inapreensível. Há uma perseguição interminável àquele que foge, por isso cresce o desejo de tocá-lo de alguma maneira, de segurá-lo, de retê-lo. Daniel tenta fazer isso: reter a mãe escrevendo, mas tem plena consciência da incapacidade de fazer a escrita atingir um ideal que encarne um corpo e reconstitua sua imagem. Ele pode escrever, “mas não é possível, tudo escapa”; “olho o que escrevo como uma tentativa, um esforço”, conclui ele (Lage, 2019, p. 42). Escrever para preencher lacunas, mas principalmente para preencher as lacunas da própria história. Porém, como dito, há sempre o impeditivo da linguagem, constatado pela própria personagem: “Qualquer coisa que escrever agora será ao redor de um centro inseguro, uma descrição que pouco alcança, nada revela, uma junção de palavras e efeitos, não me reconheço e não posso me reconhecer em nenhum lugar ali” (Lage, 2019, p. 42-3).

Se a escrita é a forma encontrada por Daniel para tocar o corpo da mãe, outra forma é rastrear sua escrita. O livro *Alice no país das maravilhas*, deixado com anotações à margem, transforma-se em outra evidência da existência da mãe, um outro rastro de sua passagem. É a prova de que Daniel teve uma mãe, que teve uma vida comum como a dele, que foi à escola, que teve amigos, namorado. Mas as anotações e repetições de frases do livro de Lewis Carroll são um mistério para Daniel, pois falta-lhe

sempre um contexto que re-estabeleça a ligação entre a letra da mãe e sua intenção.

O que parece sobreviver a tudo é uma tarefa interminável de escrever o corpo, mesmo sabendo que “o corpo é o lugar da desaparecimento do corpo”, conforme observara Octavio Paz (1988, p. 131). Perseguir a imagem da mãe desaparecida, como é o caso de Daniel, parece ser um trabalho arqueológico infundável e sempre lacunar. Primeiro pela impossibilidade da linguagem resgatar por completo o corpo ausente, segundo pela impossibilidade da escrita da mãe, presente à margem de seu livro preferido, significar algo. Daí a conclusão de Daniel de que “um livro não é uma pessoa” (Lage, 2019, p. 190). Da mesma forma, as cartas do pai, figura misteriosa que se tornou presente pela ausência, pois passa a existir para Daniel somente depois de morto, quando descobre que também tem uma irmã: “Eu olho as palavras escritas pelo meu pai dessa forma, penso, elas contam o que contam? Olho como algo indecifrável” (Lage, 2019, p. 190).

Ao fim, a ligação que começa a se estabelecer com o filho que está sendo gerado na barriga de Melina, ou seja, filho informe ainda, parece ser também uma aproximação com a ideia da morte, nos termos propostos por Georges Bataille (2013). Ou seja: Daniel tem consciência de que todo nascimento representa também a morte daquele que gera. É o erotismo e sua experiência interior colocando a consciência da morte em evidência. Mas é também o erotismo devolvendo a intensidade da vida.

*

Retomando o que ficou dito anteriormente, chegar ao corpo desejado é passar antes pelo corpo torturado. O corpo da mãe só pode, precariamente, ser tocado pela escrita. Mas para que isso aconteça é preciso passar pela re-constituição, via literatura, de seu corpo torturado quando ainda grávida. É nesse sentido que *O corpo interminável* se coloca como um romance que, apesar de não ser autobiográfico, conserva um lado testemunhal, mas que se distancia do testemunho estrito pelo simples fato de sua autora não ser uma testemunha no sentido do *superstes*: aquele que esteve lá, ou seja, uma vítima direta do acontecimento traumático. Mas isso não invalida o lado ético proposto pelo romance, que, pela via estética, reelabora traumas históricos tratando-os como fantasmas que ainda continuam a assombrar o país (Figueiredo, 2017). Nesse sentido, a testemunha é aquela que também ouviu e se comprometeu a transmitir o relato.

As pegadas dos que não sobreviveram possuem significados que precisam ser interpretadas por aqueles que ficaram. Essa tarefa é imprescindível a todo indivíduo comprometido eticamente com a verdade dos fatos, posto não ser admissível isentar-se de certa responsabilidade moral, sobretudo quando se faz parte de uma sociedade que nega seu passado violento. Quem ficou se sente responsável por decifrar os significados dessas pegadas. Há, nesses termos, um dever ético dos vivos para com os mortos e que, em termos benjaminianos, significa não deixar que os mortos morram uma segunda vez.

Nos mesmos termos mencionados acima, podemos afirmar que *O corpo interminável* rasura o irretocável discurso da história oficial. Ele reabre feridas que não cicatrizaram por completo, sobretudo quando ficciona esse real ocultado pelos jogos de poder e nos coloca diante de um dilema: é possível esquecer a barbárie? Ao trazer à tona essa memória sepultada pelo silêncio, o livro de Cláudia Lage

promove, assim como outras obras da literatura contemporânea, uma reabertura crítica nos arquivos da história, sobretudo aquilo que tanto se quer esquecer.

Conforme a crítica chilena, Nelly Richard, a memória, enquanto “processo aberto de reinterpretação do passado”, “desfaz e refaz seus nódulos para que se ensaiem de novo acontecimentos e compreensões” (Richard, 1999, p. 322). Consequentemente, a “memória remexe o dado estático do passado com novas significações” e coloca “sua recordação para trabalhar, levando começos e finais a reescrever novas hipóteses e conjecturas para desmontar com elas o fecho explicativo das totalidades demasiado seguras de si mesmas” (1999, p. 322). Assim, essa memória insatisfeita é constantemente convocada a perturbar a totalidade dos discursos oficiais, sobretudo quando o objetivo deles é o apagamento ou sepultamento oficial da recordação, “vista simplesmente como depósito fixo de significações inativas” (Richard, 1999, p. 323).

Os escombros deixados pelas ditaduras sinalizam para a emergência de uma memória que resgate as vozes silenciadas dos sobreviventes, dos mortos e desaparecidos. A forma de testemunho mais certa de suas existências tem sido a narrativa literária, que acaba por se converter em uma forma de transmissão. Narrar, nesses termos, também teria o papel de concluir o trabalho de um luto inconcluso, garantindo que a memória silenciada ganhe vez e voz, testemunhando e revelando uma outra realidade, subterrânea, que emerge como os corpos desaparecidos que reclamam uma sepultura.

REFERÊNCIAS

- AVELAR, Idelber. De Platão a Pinochet: tortura, confissão e a história da verdade. In: *Figuras da violência*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BARTHES, Roland. Ausência. In: *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BERND, Zilé. Relendo a literatura brasileira contemporânea do ponto de vista da poética da ausência. In: *Inventário de ausências*. Porto Alegre: Zouk, 2022.
- CATROGA, Fernando. *Os passos do homem como restolho do tempo*. Memória e fim do fim da história. Lisboa: Almedina, 2009.
- CERTEAU, Michel de. O inominável: morrer. In: *A invenção do cotidiano*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2014.
- DERRIDA, Jaques. *Espectros de Marx*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.
- GINZBURG, Carlo. Representação. In: *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- KEHL, Maria Rita. Três perguntas sobre o corpo torturado. In: KEIL, Ivete; TIBURI, Marica (orgs.).

- O corpo torturado*. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004.
- LAGE, Cláudia. *O corpo interminável*. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- LOPES, Silvina Rodrigues. A forma exacta da dissipação. In: *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão de feira, 2021.
- NANCY, Jean-Luc. *Arquivida: do senciante e do sentido*. Trad. Marcela Vieira, Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Iluminuras, 2017.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpo, fora*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000.
- OLMOS, Ana Cecília. Narrar na pós-ditadura (ou o potencial crítico das formas estéticas). In: SELIGMANN-SILVA, Márcio et al. *Escritas da violência* (Vol. 2). Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- PAZ, Octavio. *O mono gramático*. Trad. Lenora de Barros e José Simão. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- RANCIÈRE, Jacques. Se é preciso concluir que a história é ficção. Dos modos da ficção. In: *A partilha do sensível*. Trad. Monica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. Tempo, narrativa e política. In: *Tempos modernos: arte, tempo, política*. Trad. Pedro Tamm. São Paulo: n-1 edições, 2021.
- RICHARD, Nelly. Políticas da memória e técnicas do esquecimento. In: MIRANDA, Wander Melo (org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- RICHARD, Nelly. As marcas do destroço e sua recombinação no plural. In: *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Trad. Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- VENTURINI, Maria Cleci. História e memória em (dis)curso: Fernando Catroga e a poética da ausência. *Interfaces*, v. 8, ed. especial, p. 127-145.

Artigo enviado em: 25 de janeiro de 2024

Artigo aceito em: 03 de junho de 2024

“VÍTIMA DO INFECUNDO” *VERSUS* “UNA MUJER EMPODERADA”, UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE AS PERSONAGENS *YERMA* (FEDERICO GARCÍA LORCA) E *AURORA RODRÍGUEZ CARBALLEIRA* (ALMUDENA GRANDES)

“VICTMA DEL ESTÉRIL” *VERSUS* “UNA MUJER EMPODERADA” UN ESTUDIO COMPARATIVO ENTRE LAS PERSONAJES *YERMA* (FEDERICO GARCÍA LORCA) Y *AURORA RODRIGUES CARBELLEIRA* (ALMUDENA GRANDES)

Fernanda de Paula Araújo¹

Universidade Federal de Santa Maria
<https://orcid.org/0009-0002-8162-5733>
fernandaportugues2009@gmail.com

Luciana Ferrari Montemezzo²

Universidade Federal de Santa Maria
<https://orcid.org/0000-0002-8538-508X>
luciana.montemezzo@ufsm.br

Nilza Mara Pereira³

Universidade Federal de Santa Maria
<https://orcid.org/0000-0002-3460-3948>
nilzase@gmail.com

RESUMO: Este artigo apresenta uma investigação acerca da representação feminina na sociedade espanhola do século XX. Sob um estudo qualitativo, analisaram-se a obra teatral *Yerma* (1993), de Federico García Lorca, e o romance *La Madre de Frankenstein* (2020), de Almudena Grandes. À luz da Literatura Comparada, fez-se um apanhado biográfico e literário dos autores e a análise das obras a partir das personagens Yerma e Aurora Rodríguez Carballeira: a primeira, vítima de sua infertilidade; a segunda, de antigos valores opressores que a contaminaram. Apesar de se apresentarem em gerações e gêneros distintos, no período anterior e posterior à Guerra Civil na Espanha, as obras fazem alusões significativas à sexualidade das personagens, à concepção do que significa ser mulher e aos papéis da

1 Mestre em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

2 Professora da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM); Pós-doutora em Tradução pela Universidad de Granada (Espanha).

3 Doutoranda em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

honra e função social neste contexto. Portanto, embora carregassem a invisibilidade da mulher submissa e silenciada, ambas as personagens lutaram pela liberdade contra o sistema patriarcal que as oprimia.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Espanhola; Vítima; Mulher; Opressão.

RESUMEN: Este artículo presenta una investigación sobre la representación femenina en la sociedad española del siglo XX. Bajo un estudio cualitativo, se analizó la obra teatral *Yerma* (1993), de Federico García Lorca, y la novela *La Madre de Frankenstein* (2020), de Almudena Grandes. A la luz de la Literatura Comparada, se realizó un recorrido biográfico y literario de los autores y se analizaron las obras a partir de los personajes Yerma y Aurora Rodríguez Carballeira: la primera, víctima de su infertilidad; la otra, de viejos valores opresores que la contaminaron. Mismo que pertenezcan a diferentes generaciones y géneros, en el periodo anterior y posterior a la Guerra Civil en España, las obras hacen importantes alusiones a la sexualidad de los personajes, la concepción de ser mujer y los roles del honor y la función social en este contexto. Por eso, aunque cargaron con la invisibilidad de una mujer sumisa y silenciada, los caracteres lucharon por la libertad contra el sistema patriarcal que las oprimió.

PALABRAS CLAVE: Literatura Española; Víctima; Mujer; Opresión.

1 INTRODUÇÃO

O presente artigo apresenta um estudo no âmbito da Literatura Comparada para refletir sobre a representação feminina na sociedade espanhola do século XX. Para isso, utilizamos como *corpus* de pesquisa a obra *Yerma* (1934), do escritor Federico García Lorca (1898-1936), cujo contexto situa-se no período anterior à Guerra Civil (1936-1939), em comparação a um romance da escritora Almudena Grandes (1960-2021), como retomada à memória histórica do período pós-guerra na Espanha.

Na análise da obra, optamos por relacionar as personagens femininas Yerma e Aurora Rodríguez Carballeira (1879-1955), protagonista do romance *La Madre de Frankenstein* (2020), priorizando aproximações referentes à sexualidade das personagens, à concepção acerca do que significa ser mulher e à adequação de ambas ao sistema vigente no que tange aos conceitos de honra e função social atribuídos à mulher no início do século XX.

Para organizar nosso texto, primeiramente, realizamos um panorama da trajetória literária de cada um dos autores, estabelecendo relações entre os temas abordados e o contexto histórico de suas obras. Em seguida, apresentamos um resumo das obras selecionadas para introduzir a análise das personagens e de suas conexões.

Por fim, concluímos que os autores apresentam como elemento de coesão uma literatura de crítica social, que traduz injustiças e violências impostas à população espanhola no contexto da Guerra Civil, principalmente às mulheres, as quais ambos os autores procuram dar voz e reconhecimento histórico.

As expressões utilizadas no título do artigo, “Vítima do Infecundo”⁴ e “Una mujer empoderada”⁵, parecem-nos relevantes para caracterizar estas duas personagens e simbolizar as conclusões deste

4 Definição dada por Lorca à personagem Yerma em comentário sobre a peça, destacada no texto de Mario M. González. A fim de preservar as palavras de González, o termo foi mantido em português.

5 Definição dada por Almudena Grandes à personagem histórica Aurora Rodríguez Carballeira em vídeo de apresentação da obra *La Madre de Frankenstein* (Espacio Fundación Telefónica De Madrid. *Apresentação de La Madre de Frankenstein*. YouTube, 2020).

estudo, principalmente por se tratar de palavras emitidas pelos próprios autores ao definirem suas protagonistas, e o destino ao qual as duas se entregam.

2 AUTORES E PANORAMA HISTÓRICO-LITERÁRIO

Federico García Lorca (1898-1936) nasceu em Fuente Vaqueros, pequeno município pertencente à Granada, na Espanha. Embora tenha sido um escritor viajante e que registrou impressões de diversos lugares em suas obras, sempre apresentou uma relação especial com o povoado de sua infância, com o qual, segundo López (2020), aprendeu a sua maneira de ver o mundo, de sentir a vida e expressá-la em sua literatura.

Granada e Madri também são importantes na sua trajetória literária, mas o que constituirá uma marca de transição na sua obra é uma viagem a Nova York em 1929. Nesta cidade, o poeta conhece uma nova realidade sobre a qual se debruça, levando-o a refletir sobre a diversidade social, mostrando-se inclinado à defesa dos perseguidos e marginalizados.

Em meio à movimentação da cidade grande e ao seu fascínio, surgem obras com uma linguagem mais complexa e expressiva, uma literatura que introduzirá obras mais elaboradas em que se entreveem sinais de crítica social. Os temas abordados a partir daí pelo escritor são intensos e recorrentes, geralmente ligados à morte, à terra, ao amor, à frustração, à loucura, entre outros temas atemporais que demonstram a preocupação de transcender o cotidiano e carregam uma simbologia na qual é possível vislumbrar a estrutura social da Espanha no início do século XX.

Entre essas abordagens está a situação da mulher, que aparecerá principalmente no teatro criado pelo escritor. Conforme sinaliza López (2020), a mulher é referência constante na obra de Lorca, sendo seu teatro essencialmente feminino. Isso se deve, em parte, à relação especial que Lorca sempre teve com as mulheres, desde seu convívio com as criadas de sua infância, com a mãe, as irmãs e com as amigas que o rodeavam.

Como uma de suas obras mais renomadas, encontramos a *Trilogía de la Tierra Española*, composta pelas peças *Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934) e *La Casa de Bernarda Alba* (1936), esta última encenada, pela primeira vez, apenas em 1945. Em todos os casos, as protagonistas são mulheres cuja liberdade é ofuscada pela adequação ao sistema social, político e religioso, ou seja, as personagens femininas que encontramos nas peças do autor são oprimidas pela sociedade, e cabe a elas o cumprimento dos papéis predefinidos: a obediência, o casamento, o cuidado com os filhos e com o marido, a restrição ao espaço da casa, a responsabilidade pela honra e pela imagem da família perante a sociedade que lhe reprime constantemente. Aparecem, portanto, não só como vítimas, mas também como protagonistas e perpetuadoras dessas convenções, uma vez que vivem as regras já internalizadas pela imposição do sistema patriarcal.

De acordo com González (2013), a vida e a produção de Lorca foram intensas, porém interrompidas de uma forma covardemente trágica no início da Guerra Civil Espanhola, em 1936. Sua morte foi uma tentativa de silenciamento, uma vez que o teor social de suas obras e o seu reconhecimento já

começara a incomodar as instituições religiosas e políticas e, talvez por isso, ele tenha sido uma das primeiras vítimas da guerra que culminou na Ditadura Franquista. Mas Federico García Lorca já havia angariado seu espaço, e sua obra registrou e deu voz àquilo que seus assassinos pretendiam calar.

De fato, Federico García Lorca foi um escritor promissor que, com o prestígio de sua obra e o destaque que adquiriu em meio ao contexto cultural de sua época, incomodou àqueles que prezavam pelo conservadorismo e defendiam a interferência do governo e da Igreja sobre a vida das pessoas. Por isso, e por representar com teor crítico a sociedade espanhola que assistiu aos eventos e conflitos antecedentes a uma violenta Guerra Civil, foi vítima do autoritarismo.

Essa guerra, que se estendeu por três anos, encetou um longo período de repressão, e foi nesse contexto que nasceu Almudena Grandes, no ano de 1960, na terceira década da Ditadura Franquista.

Seus romances, principalmente aqueles que constituem a série nomeada como *Episodios de una Guerra Interminable* (2010-2020), priorizam a memória e o relato histórico do passado recente espanhol, relativo ao período de guerra e pós-guerra. A relação de seus romances com a realidade histórica é uma característica marcante da escritora, assim como a responsabilidade que assume de retomar um passado silenciado pelas gerações anteriores, a fim de dar voz aos fatos e às pessoas que suportaram os desmandos da ditadura e resistiram às imposições do regime ditatorial, mantendo a ideologia republicana e seus ideais, ainda que na clandestinidade.

Disso, depreende-se que as personagens históricas ou ficcionais apresentadas pela escritora representam os resistentes, os sobreviventes de uma época regida pelo domínio do regime totalitarista que agiu em conjunto com a Igreja Católica. O mais importante a se destacar aqui é que Grandes, assim como Lorca, dá espaço às mulheres, mulheres fortes e resilientes, mulheres comuns, heroínas da sua própria história no cotidiano em que, como afirma a autora, “todo era pecado y todo pecado era delito”⁶ (Entrevista “A vivir que son dos días”, 2020).

Destacamos, também, como um traço comum aos dois autores, a inspiração em acontecimentos reais para compor suas obras. Federico García Lorca foi um escritor atento à realidade que o cercava, trazendo para o teatro conflitos passíveis de serem observados no cotidiano social da época. Já Almudena Grandes declara que, ao estudar a história da Espanha para escrever os *Episodios*, deparou-se com uma riqueza incomparável de histórias reais que não haviam sido contadas e deteve-se nesses acontecimentos para estruturar os enredos de seus romances, partindo também de fatos e de personagens reais (MOT – Festival de Literatura, 2017).

Enfim, Federico García Lorca e Almudena Grandes são dois escritores renomados na Literatura Espanhola que, embora de gerações e gêneros diferentes, tematizam situações sociais importantes para a identidade literária deste país, assim como situações relacionadas a um longo período de conflitos na sua construção política. É certo que o poeta teve influência na obra de Almudena Grandes, já que ela mesma declara que se tornou escritora por vários motivos, e um deles foi a relação que teve com seu avô, um avô que lia para ela poemas de Lorca, em plena vigência da Ditadura Franquista (Entrevista “Otra Vuelta de Tuerka – Diario Público, 2018).

Além disso, Almudena Grandes, embora reconhecida por seus longos romances, aventurou-se,

⁶ “todo era pecado e todo pecado era um crime”.

logo antes de escrever *Os Episódios*, no mundo do teatro, escrevendo uma peça sobre Aurora Rodríguez Carballeira, a qual, conforme sua avaliação, não saiu bem em vista de seu caráter narrativo (Espaço Fundación Telefônica de Madrid, 2020). No entanto, as obras da escritora foram amplamente adaptadas ao teatro e ao cinema, inclusive uma peça sobre *La Madre de Frankenstein*, adaptada por Carme Portacelli e Anna Maria Ricart, estreou neste ano de 2023 no teatro María Guerrero – Centro Dramático Nacional em Madri.

3 AS OBRAS E AS SUAS RELAÇÕES

O corpus de análise para este artigo se compõe da peça teatral *Yerma* (1934), de Federico García Lorca, e do romance *La Madre de Frankenstein* (2020), de Almudena Grandes, com o objetivo de realizar uma aproximação entre as duas obras e, especificamente, entre as personagens Yerma e Aurora Rodríguez Carballeira.

Na peça *Yerma*, a protagonista de mesmo nome, cujo significado, de acordo com o dicionário online de *La Real Academia Española*, remete a “inhabitado”, ou “no cultivado”, vive o tormento de um casamento sem filhos, o tormento da infertilidade. A obra apresenta a trajetória da personagem no afã de satisfazer o seu desejo de ser mãe, pois para isso havia se casado. Seu marido, Juan, não compartilha sua vontade, dedica-se ao cuidado da terra e dos animais e espera de Yerma apenas que cumpra o seu papel de esposa, permanecer em casa e defender a honra da família.

Ao longo de sua espera, Yerma frustra-se cada vez mais e vai, progressivamente, enlouquecendo por não alcançar aquilo que parece ser seu único objetivo com o casamento. Até que, em sua última tentativa, a participação em uma romaria em que as mulheres pedem pela fertilidade, descobre que o milagre conferido ao Cristo del Paño, na verdade, deve-se aos homens solteiros que iam à romaria apenas para engravidar as mulheres que se entregavam a eles com a esperança de terem filhos. Isso, somado à declaração de Juan de que não se importara com a questão da infertilidade, faz com que Yerma, em um ato extremo, mate seu marido com as próprias mãos, findando com a possibilidade de ser mãe. Dessa forma, temos a fuga da realidade residente na loucura e na morte.

A loucura e a morte também estão presentes em *La Madre de Frankenstein*, quinto romance da série *Los Episodios de una Guerra Interminable* (2010-2020), de Almudena Grandes, no qual, entre outras histórias que retratam a sociedade espanhola dos anos 50, encontramos como relato central a história de Aurora Rodríguez Carballeira (intelectual espanhola conhecida pelo assassinato de sua filha nos anos 30). Também Aurora carrega o desejo de ser mãe, mas seu objetivo vai além do amor maternal, ela pretende dar à luz a um ser perfeito com a missão de modificar e salvar a humanidade. Sua trajetória, desde a decisão de ter uma filha, converge para esse fim: escolher o homem ideal, relacionar-se com ele o suficiente para garantir a gravidez e criar sua filha para que ela absorvesse todo o seu conhecimento e valores.

Aurora, ao contrário de Yerma, alcança o seu objetivo. Sua filha Hildegart é uma criança superdotada e cresce dentro da ideologia feminista e eugenista, acompanhando sua mãe, adquirindo grande

destaque na sociedade dos anos 30. Mas Aurora, dominada pela loucura do seu ideal e entendendo que a filha não está correspondendo às suas expectativas, recorre à morte, para interromper o que ela acredita ser um projeto fracassado. Em 1933, ao amanhecer, ela dispara 4 tiros e mata Hildegart ainda adormecida, pondo fim, assim, ao seu sonho de criar uma sociedade distinta, da mesma forma que Yerma termina com o seu sonho de ser mãe ao assassinar seu marido.

Aurora é condenada pelo seu crime, mas considerada como doente mental, torna-se uma das internas do Manicômio Feminino de Ciempozuelos, espaço escolhido por Grandes para relatar as histórias das mulheres oprimidas pelo governo nacional-católico, declarando estar contando a história da Espanha desde a margem da margem, ao apresentar como personagens mulheres e enfermas mentais (Espaço Fundación Telefónica de Madrid, 2020), considerando-as como os indivíduos mais atingidos pela violência e crueldade da ditadura.

As duas obras, portanto, possuem aspectos em comum ao utilizarem a temática feminina com o intuito de representar os desafios e injustiças enfrentados pelas mulheres no período imediatamente anterior e posterior à Guerra civil na Espanha. Revelam a invisibilidade e o silenciamento conferido a estas mulheres, submissas à autoridade do sistema patriarcal. Contudo, o mais importante, revelam a força e a persistência dessas mulheres no sentido de buscarem sua liberdade. Lorca e Grandes trazem voz e reconhecimento à mulher, por meio das personagens que nos apresentam, entre elas Yerma e Aurora. Isso se torna importante porque, de acordo com Honneth (2003), a integridade do ser humano se deve aos padrões de reconhecimento e assentimento, sendo que as categorias morais de rebaixamento ou de reconhecimento recusado representam não só uma injustiça, mas tolhem a liberdade de ação e infligem danos a determinados sujeitos ou grupos. Nesse caso, os autores desempenham uma luta social por reconhecimento em favor das mulheres, principalmente por meio da luta por reconhecimento empreendida pelas próprias personagens.

4 A SEXUALIDADE DE YERMA E AURORA E A CONCEPÇÃO DO “SER MULHER”

De início, é importante ressaltar que *Yerma*, além do que já foi dito, trata da esterilidade de dois jovens, Juan e Yerma, contada do viés feminino. A partir dessa ideia, Lorca expõe um drama, fruto do patriarcalismo, em que as mulheres eram obrigadas a ter filhos para serem aceitas ou para que a vida da esposa fizesse sentido, cumprindo o dever cristão da procriação e maternidade. Ao longo da peça, vê-se uma mulher cansada da submissão e que busca a sua liberdade, matando não só o seu esposo, mas também a possibilidade de ser mãe.

Em *La madre de Frankenstein*, Aurora, como já foi dito, tem o perfil de mulher defensora dos direitos femininos e da eugenia. Diferentemente de Yerma, foi atrás de seu objetivo e nada poderia privá-la de que acontecesse. Propôs a criação da filha, Hildegart Rodríguez Carballeira, apenas como um projeto científico próprio. No entanto, o anseio de liberdade da filha levou-a à sua morte. Dessa forma, Almudena Grandes procura refletir sobre a realidade das mulheres da época dentro do manicômio,

presas pelo desejo de independência ou pela necessidade de conquistarem a sua liberdade sexual.

Nesse contexto, há um questionamento que permeará essa análise: o sexo prazeroso era permitido às mulheres? Na época de *Yerma*, a mulher vivia para a família e para o marido, em um casamento arranjado, simplesmente. A privação aos desejos era sinônimo de respeito e preservação da moral, por isso se entrega ao marido apenas na ânsia da fertilidade, para perpetuar a família, não para divertir-se. Diz Yerma: “Yo pienso muchas cosas, muchas, y estoy segura que las cosas que pienso las ha de realizar mi hijo. Yo me entregué a mi marido por él, y me sigo entregando para ver si llega, pero nunca por divertirme (García Lorca, 2023, p. 148)⁷. Ela se casa sem amar, casa-se com a finalidade de ser mãe, pela pressão social e pelo desejo pessoal de ter e criar filhos como fonte de felicidade.

Para corroborar a permanência desse costume, conforme Carmen Martín Gaité (1987), grande estudiosa dessa época e principalmente do período pós-guerra na Espanha, a mulher continuou sendo tratada como outrora, afinal, as mulheres precisavam comportar-se tradicionalmente e serem a imagem da família. A expressão “la mujer muy mujer” (Martín Gaité, 1987, p. 23) era considerada um elogio àquelas que eram educadas para aparentarem e não serem; ou para servirem ao lar e aos homens e dar-lhes quantos filhos quisessem, perpetuando as convenções. Dessa forma, o casamento e os costumes católicos tradicionais permaneciam enraizados embora algumas mudanças de mentalidade começassem a se tornar aparentes.

Apesar das obras se ambientarem na mesma época, diferentemente de *Yerma*, Aurora, determinada a produzir sua filha, não gozava de nenhum prazer sexual, por escolha. Não queria casar-se com ninguém, buscava um homem apenas para procriação do seu objetivo. Em uma entrevista, décadas depois, ao jornalista Eduardo Guzmán (1977), essa intenção fica explícita:

No era producto de una ciega pasión sexual, sino de un plan perfectamente preparado, ejecutado con precisión matemática y con una finalidad concreta. Nació con un objetivo determinado, con una misión ideal de la que no podía desviarse por ninguna debilidad humana. Yo, que la creé, que la hice, que la formé a lo largo de los años, sé perfectamente dónde debía llegar y dónde empezaron a faltarle las fuerzas (Guzmán, 1977, p. 25)⁸.

Ao conversar com a Velha pagã, Yerma é questionada se realmente deseja seu marido. Na tragédia, supõe-se que há uma crença antiga na qual mulheres que não sentiam desejo sexual por seus cônjuges tinham dificuldades para engravidar. Ela responde que só havia sentido atração por Víctor, seu ex-amor, quando ele a pegou nos braços para pular um canal. Tal ação deixa clara a incapacidade de amar plenamente o marido.

Como Juan foi arranjado por seu pai, tema bastante criticado nas obras de Lorca, Yerma tinha o dever de deitar-se com ele. Apesar de estar sempre disposta, ela o fazia com a intenção de ter um filho,

⁷ “Eu penso muitas coisas, muitas, e estou certa que as coisas que penso, meu filho haverá de realizá-las. Eu me entreguei ao meu marido por ele, e sigo me entregando pra ver se chega, mas nunca por diversão”.

⁸ “Não era produto de uma paixão sexual cega, mas de um plano perfeitamente preparado, executado com precisão matemática e com uma finalidade concreta. Nasceu com um objetivo determinado, com uma missão ideal da qual não podia se desviar por nenhuma fraqueza humana. Eu, que a criei, que a fiz, que a formei ao longo dos anos, sei perfeitamente aonde devia chegar e onde começo a lhe faltarem as forças”.

não pela atração. “Me cogió de la cintura y no pude decirle nada porque no podía hablar” (García Lorca, 2023, p. 148)⁹. No entanto, a Velha sabe que “Quizá por eso no hayas parido a tiempo. Los hombres tienen que gustar, muchacha. Han de deshacernos las trenzas y darnos de beber agua en su misma boca” (García Lorca, 2023, p. 148)¹⁰. Sobre o marido, Yerma diz apenas: “Mi marido es otra cosa. Me lo dio mi padre y yo lo acepté. Con alegría (García Lorca, 2023, p. 148)¹¹.

Aurora, ao contrário de Yerma, teve sua opção de escolha: um homem perfeito e inteligente. Além disso, garantiu que nenhum homem a fazia sentir nada “da cintura para baixo”, porque ela só era estimulada intelectualmente.

Quiero decir, sencillamente, que no estuvo a la altura de la misión que debía desarrollar. Acaso toda la culpa no fuese suya. Porque Hildegart no fue hija mía exclusivamente. Necesité la cooperación de un hombre y no medí con exactitud su inevitable influencia. No acerté a encontrar el varón adecuado y de aquí se deriva todo (Guzmán, 1977, p. 28)¹².

E o encontra: um sacerdote marinheiro dissimulado que aceita se deitar com ela, à beira da explosão da I Guerra Mundial, até que confirmasse a gravidez sem que houvesse paixão, desejo e amor.

Usted sabe que soy marino y sacerdote; dos veces libre, por lo tanto, en el sentido que indica. Si necesita un hombre para llevar a la práctica su experiencia y yo le sirvo, aquí estoy. Me atrae e interesa su idea, por su grandeza; no por lo que en su realización pueda haber de placer carnal para ninguno de los dos. – ¿Entonces...? – Unámonos momentáneamente, sin amor ni pasión sexual de ninguna clase, puestos de acuerdo únicamente para crear un ser superior. Yo le daré la vida y usted pondrá su alma (Guzmán, 1977, p. 49)¹³.

Este é um ponto de extrema relevância para a narrativa e para a análise, já que Grandes, em *La Madre de Frankenstein*, escreve as palavras de Aurora relacionadas com a sua ideia de ser mulher:

Mi corazón, mis caderas, mis pechos, mis nalgas son de mujer, pero el cerebro, el cuello, los brazos, las piernas y la clavícula son completamente viriles. Si no se lo creen, que me hagan la autopsia cuando muera y ya lo verán. No conseguí transmitirle esta facultad a Hilde, ella era mujer de los pies a la cabeza, por eso se perdió. Las mujeres se pierden por el sexo, pero a mí ningún hombre me ha hecho sentir nada de la cintura para abajo (Grandes, 2020, p. 61)¹⁴.

9 “Ele me agarrou pela cintura e não conseguí falar nada, porque não conseguia falar”.

10 “Talvez seja por isso que você não deu à luz na hora certa, os homens têm de ser desejados, garota. Eles devem desfazer nossas tranças e nos darem de beber água em sua própria boca”.

11 “Meu marido é outra coisa. Meu pai me deu e eu o aceitei. Com alegria”.

12 “Quero dizer, sinceramente, que não estava à altura da missão que devia desempenhar. Talvez não tenha sido culpa dela. Porque Hildegart não foi exclusivamente minha filha. Precisei da cooperação de um homem e não medi com exatidão sua inevitável influência. Não acertei em encontrar o homem adequado e disto resulta tudo”.

13 “Você sabe que sou marinheiro e sacerdote; portanto, duas vezes livre, no sentido indicado. Se precisa de um homem para realizar a sua experiência e eu sirvo, aqui estou. Sua ideia me atrai e me interessa por sua grandeza; não pelo prazer carnal que possa haver em sua realização para nenhum de nós. – Então...? – Nos unamos momentaneamente, sem amor nem paixão sexual de nenhum tipo, concordando apenas em criar um ser superior. Eu darei a ele a vida e você, a alma”.

14 “Meu coração, meus quadris, meus seios, minhas nádegas são de mulher, mas o cérebro, o pescoço, os braços, as pernas e a clavícula são completamente masculinos. Se não acreditam, façam a autópsia quando eu morrer e verão. Não conseguí transmitir essa qualidade a Hilde, ela era mulher dos pés à cabeça, por isso se perdeu. As mulheres se perdem pelo sexo, mas a mim nenhum homem fez sentir nada da cintura para baixo”.

Com relação ao papel da mulher na sociedade, é importante salientar que as duas protagonistas possuem visões diferentes. A personagem de Lorca, condicionada pelo seu desejo ardente de cumprir seu papel na sociedade, transgride o papel da mulher no trabalho. O espaço do campo e da lavragem é do homem, ao contrário do espaço privado da casa e da família, destinado às mulheres. Estas eram limitadas a ver vizinhos ou falar em público, o que, em princípio, era aceito por Yerma, mas já não se via mais como mulher, pois, para ela, uma casa sem filhos não é nem sequer um espaço familiar.

Diz à velha pagã, quando não aceita ajudá-la, “Las muchachas que se crían en el campo, como yo, tienen cerradas todas las puertas” (García Lorca, 2023, p. 150)¹⁵. Essa falta de filhos, no entanto, deixa a personagem sem um papel real na sociedade. Um exemplo disso é quando, no segundo ato, uma das lavadeiras se referirá a Yerma como “machorra”. Conforme Montemezzo (2022), na sua tradução comentada, o termo refere-se a mulheres estereis, mas na obra designa-se a postura masculinizada de Yerma. Ela própria confessará a María, no segundo ato, que quando ela dá alimento aos bois: “Acabare creyendo que yo misma soy mi hijo, muchas noches bajo yo a echar la comida a los buyes, que antes no lo hacía, porque ninguna mujer lo hace, y cuando paso por lo oscuro del cobertizo mis pasos me suenan a pasos de hombre” (García Lorca, 2023, p. 184)¹⁶.

Quanto à Aurora, embora na sua época a Espanha tenha sido governada por homens, crê que sua parte masculina condiciona a ela poder que as outras mulheres não possuem. Em princípio, acreditava que as mulheres poderiam mudar o mundo por serem capazes de reproduzir. No entanto, tinha ciúmes da filha, de seu sucesso, da sua “liberdade” para escolha do partido a que iria pertencer, das pessoas ovacionando-a como uma referência a seguir. Ademais, afirmava que errou ao escolher uma “fêmea”, por isso decide matar Hildegart.

A partir de então, a aversão às mulheres tornou-se tão forte que chegou a dizer que os animais eram espiritualmente superiores às mulheres, “que las mujeres no tenemos alma, que somos incapaces de sentir de verdad, que no tenemos sensibilidad, sólo sensiblería, y que algunos animales son espiritualmente muy superiores a nosotras” (Grandes, 2020, p. 69)¹⁷.

No manicômio, relacionado ao mesmo tema, Almudena Grandes descreve Aurora como uma pessoa manipuladora, principalmente de María, enfermeira, que cresceu no manicômio por ser neta do jardineiro do lugar. Ali, Aurora ensinou-a sobre o sexo das plantas, do homem, da mulher, da diferença dos sexos. Apesar de María ser uma personagem fictícia, a autora revela como Aurora influenciou a todos a seu redor.

Mi muñeca tenía tetas, dos bultos redondos, del mismo tamaño, uno un poco más alto que el otro, que sobresalían bajo el delantero del vestido infantil, de florecitas, con el que la había vestido, pero había más, y me lo enseñó enseguida, muy satisfecha [...]. Luego le levantó la falda y pensé que a mi pobre muñeca se la estaban comiendo las arañas, porque los trazos negros del vello del pubis llegaban casi hasta el ombligo, que también tenía. La he hecho con vulva porque

15 “As moças que se criam no campo, como eu, têm todas as portas fechadas”.

16 “Acabarei acreditando que eu mesma sou meu filho, muitas noites desço para dar comida aos bois, o que antes não fazia, porque nenhuma mulher o faz, e quando passo pelo escuro da cabana meus passos soam como passos de homem”.

17 “que as mulheres não têm alma, que somos incapazes de sentir de verdade, que não temos sensibilidade, apenas sentimentalismo, e que alguns animais são espiritualmente muito superiores a nós”.

es mujer, como tú, y me agarró el dedo, lo pasó por la costura, ¿lo ves? Yo no sabía qué hacer, qué decir, pero doña Aurora sonreía, parecía muy contenta, muy satisfecha de su regalo, y opté por mentir, porque era lo más fácil. (Grandes, 2020, p. 92)¹⁸

Nesse viés, Yerma personifica o significado de viver no filho, e Juan é integralmente decidido a apenas trabalhar e aumentar suas oliveiras, o que fica evidente já nas primeiras linhas: “Y bien sosegados. Las cosas de la labor van bien, no tenemos hijos que gasten” (García Lorca, 2023, p. 132)¹⁹. É evidente, portanto, que o sexo é um dever e não uma simbologia amorosa. Não deseja o filho e não deseja Yerma, apenas cumpre o seu papel de marido, o que aumenta mais o drama da protagonista. Talvez pudesse fazê-lo com Vítor, homem forte e viril, que causa sensações que Juan deveria causar na esposa, mas nunca romperia o vínculo social que tem com ele.

Nota-se, assim, que quem a torna infecunda ou inabitada é o próprio Juan. “Cuando me cubre cumple con su deber, pero yo le noto la cintura fría como se tuviera el cuerpo muerto, y yo, que siempre he tenido asco de las mujeres calientes, quisiera ser en aquel instante como una montaña de fuego” (García Lorca, 2023, p. 198)²⁰. É perceptível que a mãe Yerma jamais existiu, apenas a mulher que cumpre seu papel de esposa.

O desejo irrealizado queima e a consome internamente. Pode-se perceber que se a terra é infértil pela falta d'água, Yerma é estéril pela falta de um homem que a complete. Dessa forma, sem o filho, seu desejo e sua posição social são negados, deixando à tona a crítica social de Lorca ao mostrá-la como um ser marginalizado pela sociedade mergulhada no patriarcalismo. No trecho a seguir, nota-se essa dependência masculina, criticada por Lorca. “Juan: ¿Entonces qué quieres hacer? Yerma: Quiero beber agua y no hay vaso ni agua; quiero subir al monte y no tengo pies; quiero bordar mis enaguas y no encuentro los hilos” (García Lorca, 2023, p. 178)²¹. A água, dessa maneira, é a metáfora para a fertilidade, já que ela é mulher seca, que, para frutificar, precisa de água – não concebida por seu marido.

Em contraponto, Eduardo Guzmán (1977), quando entrevista Aurora, documenta que, para ela, o sexo produz sentimentos “de asco y repulsa” (p. 36). Enquanto Yerma busca no sexo a possibilidade de ter um filho, Aurora diz que as mulheres não pensam com a cabeça, mas com o sexo, pensam instintivamente. “Incluso las que son madres suelen serlo por la satisfacción de aparearse con el macho, por el placer de sus instintos primarios. No aciertan a comprender la importancia que tiene ser madre” (Guzmán, 1977, p. 36)²².

18 “Minha boneca tinha seios, duas bolas redondas, do mesmo tamanho, uma um pouco mais alta que a outra, que se projetavam sob a frente do vestido infantil, de florezinhas, com que a havia vestido, mas tinha mais, e me mostrou logo, muito satisfeita [...]. Levantou a saia e pensei que a minha pobre boneca estava sendo comida pelas aranhas, porque os traços pretos dos pelos do púbis chegavam quase até o umbigo, que também tinha. A fiz com vulva porque é mulher, como tu, e me agarrou o dedo e o passou pela costura, vê? Eu não sabia o que fazer, o que dizer, mas dona Aurora sorria, parecia muito contente, muito satisfeita de seu presente, e optei por mentir, porque era o mais fácil”.

19 “E bem sossegados. As coisas do trabalho vão bem, não temos filhos que gastem”.

20 “Quando me cobre, cumpre com o seu dever, mas eu noto sua cintura fria como se tivesse o corpo morto, e eu, que sempre tive nojo das mulheres fogosas, queria ser como uma montanha de fogo naquele momento”.

21 “Juan: Então o que queres fazer? Yerma: Quero beber água e não há copo nem água; quero subir ao monte e não tenho pés; quero bordar minhas anáguas e não consigo encontrar os fios”.

22 “Mesmo aquelas que são mães costumam fazer pela satisfação de acasalar com o macho, pelo prazer de seus instintos primitivos. Não compreendem a importância de ser mãe”.

Além disso, relata que as mulheres confundem o significado da maternidade. Lembra que ganhou uma boneca de seu pai quando pequena. Queria vê-la caminhando como ela, mas seu pai respondeu que não era de carne e osso. Nesse instante, o seu anseio por ter uma menina começou. Complementa:

Sin embargo, al anhelo maternal se unía en ella, desde que alcanzaban sus recuerdos, el desprecio al hombre, el odio al sexo y a cuanto con él se relacionaba. Claramente queda fijada en su memoria una conversación con su padre, estrechamente relacionada con la obsesión por una muñeca de carne. – Un día me dijo que la tendría cuando me casara. Yo, rápida, hube de preguntarle: «¿Casarse es tener marido?». Y ante su respuesta afirmativa repliqué resuelta: «Pues yo no me casaré, porque no quiero compartir con nadie la muñeca de carne. Tiene que ser mía, exclusivamente mía (Guzmán, 1977, p. 39)²³.

A explicação advém tanto do conhecimento que tem sobre a relação de seus pais (não havia amor entre o casal, pois viu sua mãe trair seu pai) quanto por lembrar, ainda pequena, da briga de um casal pela guarda da filha – ficando esta sob os cuidados do pai, conforme determinava a lei.

Ainda que Aurora tenha decidido desde criança criar uma menina, mesmo sem se casar, Yerma sempre foi condicionada ao casamento. Conforme o tempo passa, Yerma não consegue engravidar. Ela então decide visitar Dolores, que, aparentemente, já havia ajudado outras mulheres. O aumento do controle que Juan e o povo impõem a Yerma se transforma num conflito interno misturado a uma sensação de fracasso cada vez mais avassaladores “es mi única salvación” (García Lorca, 2023, p. 198)²⁴.

A condição imposta a Yerma é uma prisão em que ela luta incansavelmente, seguindo os valores morais de sua época, a fim de libertação. Ao matar o marido, liberta-se da espera. Yerma é condicionada a morrer em vida, junto ao seu marido, pois o filho jamais viria. O sentido de ser mulher já não existe mais, pois com a morte de Juan, não haverá criança. Talvez nunca tenha se sentido verdadeiramente feminina, justamente por não ser mãe, como era o ciclo vital de toda mulher campesina da Espanha. O seu corpo vive, mas a sua alma foi levada quando matou, implicitamente, seu filho por meio do corpo de Juan.

Já o cárcere de Aurora, que permanece no manicômio durante pouco mais de 20 anos, apesar de ter a amizade de María, a enfermeira, e de Guzmán, o médico psiquiatra, está no fato de passar a maior parte do tempo sozinha e reclusa. Volta à tona, no manicômio, a ideia de realizar seu projeto, interrompido pela morte de Hildegart, quando constrói bonecos de tecido com pênis gigante, mostrando a virilidade masculina e que ela estava errada, ao determinar, pelo conceito de eugenia, que a mulher é mais perfeita que o homem. Ela acredita que vai conseguir passar por telepatia todo o seu conhecimento a fim de transformá-los em seres perfeitos.

Ainda, antes de falecer, Aurora, na obra de Grandes, tem uma hemorragia causada por um câncer

23 “Porém, ao anseio maternal se unia nela, desde que conseguia se lembrar, o desprezo ao homem, o ódio ao sexo e a tudo o que a isto se relacionava. Ficou claramente fixada em sua memória uma conversa que teve com seu pai, estreitamente relacionada com a obsessão por uma boneca de carne. Um dia me disse que a teria quando me casasse. Eu, rapidamente, tive que perguntar a ele: ‘Casar-se é ter marido?’. E, diante da sua resposta afirmativa, respondi resolvida: Pois eu não me casarei, porque não quero dividir com ninguém minha boneca de carne. Tem que ser minha, exclusivamente minha.

24 “é a minha única salvação”.

e acredita ser fértil novamente. Crê que Deus lhe deu uma nova possibilidade de concluir sua experiência científica tendo relações com Guzmán.

5 ENTRE A HONRA E AS NORMAS SOCIAIS:

Conforme ressaltado anteriormente, um dos aspectos em destaque no teatro lorquiano está relacionado com a estrutura social vigente na época, na qual a mulher aparece submissa à figura masculina. Segundo convencionado por essa sociedade patriarcal, as tarefas próprias da mulher estão ligadas à devoção ao casamento e ao cuidado com a casa. Fugir desse modelo macula a imagem feminina e, conseqüentemente, sua honra e a honra de toda a sua família.

O casamento representava uma espécie de acordo vantajoso para as famílias envolvidas. Dessa forma, as mulheres eram levadas a aceitar casamentos arranjados pelos pais, nos quais, comumente, os sentimentos não eram considerados, sendo que esposa e marido ocupavam papéis sociais, em que a mulher era dependente do marido e, muitas vezes, subjugada por ele.

Yerma, nesse sentido, está muito consciente de seu papel. Aceita o casamento para ela contratado e anseia ter filhos, pois, em sua concepção, acompanhando os dogmas da Igreja, esta é a função do casamento. Já no primeiro ato, declara: “Pues el primer día que me puse novia con él ya pensé... en los hijos... Y me miraba en sus ojos” (García Lorca, 2023, p. 148)²⁵. Seu objetivo com o casamento é claramente ter filhos. Para isso, lança mão de todos os subterfúgios que estão ao seu alcance e em conformidade com suas limitações de mulher casada.

Em estreita relação com o casamento, está a casa, outro elemento que aparece como uma instituição, da qual a mulher que preza pela decência não pode se afastar. A casa é o lugar da mulher e este preconceito está muito ligado à noção de honra carregada por Juan. Em vários momentos, ele destaca que Yerma deve ficar em casa para evitar que as pessoas comentem sobre seu caráter: “Si necesitas algo me lo dices y lo traeré. Ya sabes que no me gusta que salgas” (García Lorca, 2023, p. 134)²⁶.

Mas Yerma, apesar de ter internalizadas as regras sociais que determinam sua responsabilidade como mulher casada, possui um espírito que anseia pela liberdade. Podemos observar que ela se esforça por se libertar e conduzir sua própria vida, já que Juan não compartilha de seu objetivo. Isso porque, mesmo com os argumentos de seu marido, Yerma não se cala e continua a sair.

Assim, há claramente uma disparidade entre a noção de honra cultivada por Juan e o que Yerma considera uma mulher honrada. E o conflito se estabelece quando Yerma passa a agir sem observar as conveniências exigidas por Juan e pela sociedade, impondo-se às ordens do marido. González (2013) resume muito bem as noções de honra que permeiam o teatro espanhol. Segundo ele, uma das noções, que corresponde à percepção de Juan, é de que a honra está relacionada com as aparências: “Basta parecer honrado para ser honrado” (González, 2013, p. 64). Assim, a opinião alheia se torna importante para a manutenção da imagem, principalmente feminina, e a conduta da mulher, considerando que a

²⁵ “Pois no primeiro dia que noivei com ele já pensei... nos filhos... e me mirava em seus olhos”.

²⁶ “Se precisas de algo me dizes e o trarei. Já sabe que não gosto que saias”.

honra é um bem comunitário, carrega a responsabilidade de defender a honra de toda a família em todas as gerações. Já o segundo conceito, conforme González (2013), adequa-se mais à conduta de Yerma. Nesse caso, a honra está ligada às atitudes do indivíduo, à dignidade individual, ou seja, relaciona-se mais com a consciência do que com a opinião de terceiros e com as aparências sociais.

Se considerado dessa forma, ao longo da peça, Yerma se torna cada vez mais uma mulher perdida perante a visão de seu marido e da sociedade, o que pode ser comprovado pelo trecho que apresenta a conversa das lavadeiras no início do segundo ato. Entretanto, Yerma defende sua honra com toda a sua força, mantendo-se fiel ao marido e à estrutura social por ela internalizada, mas não é compreendida, pois o que acredita é diferente daquilo que se espera dela.

A esta trajetória percorrida pela personagem Yerma, contrapõe-se a personagem histórica Aurora Rodríguez Carballeira. Aurora é a imagem da mulher feminista e não aparece presa a nenhuma instituição, seja ela familiar, social ou religiosa. Na sua infância, ao invés de estar próxima de sua mãe, como seria esperado pela sociedade predominantemente patriarcal, preferia passar o seu tempo no escritório de seu pai, onde obteve toda a sua instrução intelectual e artística.

Quanto ao casamento, tão respeitado e prezado por Yerma, nunca foi uma opção para Aurora, nem mesmo um impedimento para que ela fosse livre e pudesse buscar a realização do seu desejo de ser mãe. Desde pequena, ao ouvir seu pai falar sobre o casamento, Aurora declara: “Yo no sabía lo que era matrimonio, pero el solo nombre me horrorizó.” (Olmedo Rendules , 1989, p. 32)²⁷.

Segundo relatos aos psiquiatras de Ciempozuelos, revela que nunca teve nenhum interesse pela religião e nem seu pai ou sua mãe tentaram despertar a sua religiosidade. Já internada em Ciempozuelos, declarou que não tem o menor interesse acerca do que acontece na igreja, e vai à missa nos dias em que as irmãs lhe pedem, apenas para satisfazê-las e observar.

Além disso, Aurora não procura se adaptar a regras sociais, considera-se superior: “Soy un poco más celeste que lo corriente” (Olmedo Rendules, 1989, p. 76)²⁸. Assim, percebe-se que a personagem não possui nenhuma preocupação sobre o que dela possam pensar e nenhum filtro parece reger sua conduta, além de sua própria consciência, uma vez que, segundo declarado por ela em sua história clínica, antes de tomar uma decisão, luta com ela mesma, mas quando chega a uma conclusão, não vacila e nem repara em nada, faz o que for necessário para executar seu plano.

Como Yerma, rejeita conduzir seus atos de acordo com o crivo alheio, mas faz isso sem nenhuma preocupação com a honra, nem mesmo individual. Aurora é uma mulher independente. O dinheiro herdado de seu pai possibilitou que ela trilhasse seu próprio caminho, sem precisar do amparo de um marido, empreendendo seus projetos sozinha, até o momento em que decidiu assassinar sua filha.

Seu comportamento após cometer o crime demonstra uma mente despojada de preocupações com julgamentos e aparências, pois Aurora crê que matar Hildegart é um ato plenamente justificável: “Hildegart era mi obra, explicó doña Aurora, y no me salió bien. Tardé demasiado en darme cuenta, pero ahora estoy segura. Todos mis esfuerzos han sido vanos, y después... Lo que he hecho es lo mismo que hace un artista que comprende que se ha equivocado y destruye su obra para empezar de nuevo”

27 “Eu não sabia o que era casamento, mas apenas o nome já me deixou horrorizada”.

28 “Sou um pouco mais celeste do que o normal”.

(Grandes, 2020, p. 32)²⁹.

Dessa forma, Aurora parece estar imune às restrições enfrentadas por Yerma. Enquanto esta é vítima da sua infecundidade e sofre os julgamentos do espaço social que ocupa em defesa da honra, aquela, em virtude do seu empoderamento, acredita-se acima de qualquer punição, embora acabe confinada em um manicômio. O que as une é uma trajetória de luta e resistência que denunciam sociedades degradadas e subjugadas ao poder das majorias.

CONCLUSÃO

Um dos aspectos que aproximam o escritor Federico García Lorca de Almudena Grandes é o caráter de denúncia social que encontramos em suas obras. Ambos os autores representam de alguma maneira as injustiças sociais e a violência impostas à população espanhola durante a Guerra Civil e a Ditadura Franquista. A diferença é que Almudena Grandes escreve de outra época, já no século XXI, e essa distância permite que a escritora retrate a realidade de forma mais perceptível, relatando os fatos políticos e sociais com um posicionamento mais crítico e contundente.

Apesar das épocas diferentes da escrita, Federico García Lorca já sabia das consequências de tanta repressão. De qualquer forma, ambos os escritores possuem um traço de responsabilidade social e cultural com seu país e, considerando as épocas retratadas, Grandes complementa a linha cronológica da narrativa iniciada por Lorca, interrompida com a morte do autor.

Outra possibilidade de aproximação entre os autores constitui-se pelo protagonismo e voz dados às mulheres. Em *Aurora*, as circunstâncias de uma sociedade submersa no nacional-catolicismo, valores opressores e antigos que contaminaram o pensamento de toda uma época, o rescaldo de uma guerra. Em *Yerma*, de maneira simbólica e metafórica, a protagonista, ao se rebelar, estabelece suas próprias normas de conduta, desencadeia uma tragédia em que não há possibilidade de reconciliação ou volta.

Yerma, conforme o significado de seu nome, é uma mulher estéril. No entanto, no decorrer da obra, percebem-se as causas de sua suposta esterilidade: o marido indiferente, a manutenção da honra e os desejos renegados a um sentido de integridade que ela tenta preservar a todo custo. Suas qualidades tipicamente femininas, como seu desejo de ser mãe, foram encaradas como fraqueza. No entanto, ao praticar o crime, Yerma assume seu poder de escolha, pela primeira vez, embora se anule como mulher em todos os sentidos. Ao contrário, Aurora escolhe não se ver como mulher por estar consciente de sua independência, pois acredita possuir partes do corpo masculinas que lhe permitem ter uma inteligência comparada a dos homens e a desprezar comportamentos femininos.

Aurora e Yerma são mulheres diferentes, mas viveram em épocas praticamente iguais. As duas, cada uma a sua maneira, com todas as ressalvas, buscaram ser ouvidas, serem livres no mundo patriarcal que as oprimia.

²⁹ “Hildegart era minha obra, explicou dona Aurora, e não saiu bem. Demorei a perceber, mas agora tenho certeza. Todos os meus esforços foram em vão, e depois... o que fiz é o mesmo que faz um artista que compreende que errou e destrói sua obra para começar de novo”.

REFERÊNCIAS

- GARCÍA LORCA, Federico. *Yerma*. Trad. José Rubens Siqueira. Dois Irmãos, RS: Clube de Literatura Clássica, 2023.
- GARCIA, Anna M.; GRANDES, Almudena. *Apresentação “La Guerra Civil”*. MOT – Festival de Literatura, 2017.
- GONZÁLEZ, Mario M. *A Trilogia da Terra Espanhola de Federico García Lorca*. São Paulo: Edusp, 2013.
- GRANDES, Almudena. *La Madre de Frankenstein*. Espanha: Planeta Publishing, 2020.
- GRANDES, Almudena. *Apresentação de La Madre de Frankenstein* [2020]. Madri: Programa A vivir que son dos días. Entrevista concedida a Javier del Pino.
- GRANDES, Almudena. *Apresentação de La Madre de Frankenstein* [2020]. Madri: ESPACIO FUNDACIÓN TELEFÓNICA DE MADRID. Entrevista concedida a Montserrat Dominguez.
- GRANDES, Almudena. *Un momento con Almudena Grandes* [27 de abril de 2018]. Madri: Otra Vuelta de Tuerka. Entrevista concedida a Pablo Iglesias.
- GUZMAN, Eduardo de. *Mi Hija Hildegart*. Espanha: GP: Remo, 1977.
- HONNETH, Axel. *Luta por Reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. Trad. Luiz Repa. São Paulo: Editora 34, 2003.
- LÓPEZ, Juan Santaella. Federico García Lorca y su Obra Literária. In: VITAL, Marco y legado. *Lorca, un poeta para un tiempo convulso*. Imprensa Provincial: Granada, 2020.
- MARTÍN GAITE, Carmen. *Usos amorosos de la postguerra española*. Epublibre, 1987. *E-book*. [s.l.]
- MONTEMEZZO, Luciana Ferrari. *Trilogia da Terra Espanhola*. Trad. anotada e comentada de *Bodas de Sangue, Yerma e A casa de Bernarda Alba*. Porto Alegre: Bestiário/Class, 2022.
- OLMEDO RENDUELES, Guillermo. *El Manuscrito encontrado em Ciempozuelos: análisis de la historia clínica de Aurora Rodríguez*. Espanha: Morata, 1989.
- Programação Teatro Centro Dramático Nacional em Madri. Disponível em: <<http://teatromadrid.com/almudena-grandes>>. Acesso em 06 jul. 2023.

Artigo enviado em: 18 de janeiro de 2024

Artigo aceito em: 27 de maio de 2024

ENTRE HISTÓRIA, FICÇÃO E INTERTEXTUALIDADE: O ROMANCE *SEDE*, DE AMÉLIE NOTHOMB

BETWEEN HISTORY, FICTION AND INTERTEXTUALITY: THE NOVEL *SEDE*, BY AMÉLIE NOTHOMB

Luciana Muniz Ribeiro¹

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

<https://orcid.org/0009-0001-8742-3481>

mrluciana80@gmail.com

Camila Soares López²

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

<https://orcid.org/0009-0009-7691-1613>

camila.lopez@ufu.br

RESUMO: Em *Sede* (2021), romance de Amélie Nothomb, Jesus narra seus últimos dias na Terra como alguém que partilha de sensações e sentimentos humanos, mas que também é dotado de poderes sobre-humanos. Esse conjunto de atributos nos possibilitou abarcar essa personagem por um viés tanto histórico quanto ficcional, aproximando, portanto, essas vertentes. Historicamente, entrevemos um indivíduo que viveu na Galileia, por muitos seguido, e posteriormente condenado à morte. Quanto à ficcionalidade, as citações anacrônicas da personagem nos despertaram o interesse por uma análise que possibilitasse compreender os entrelaçamentos e diálogos entre tais intertextos e a narrativa principal. Assim, selecionamos três exemplos intertextuais, os quais classificamos em três eixos: literário, religioso e filosófico. Estudar a intertextualidade por esse romance nos possibilitou vislumbrar aproximações entre a história e a ficção que circundam uma personagem milenar como Jesus, fazendo-nos compreender a possibilidade de se reescrever o passado em um presente em permanente mudança e (re)construção.

PALAVRAS-CHAVE: Intertextualidade; Jesus Histórico; Ficção; Amélie Nothomb; Sede.

ABSTRACT: In *Sede* (2021), a novel by Amélie Nothomb, Jesus narrates his last days on Earth as someone who shares human sensations and feelings, but who is also endowed with superhuman powers. These attributes allowed us to cover this character from both a historical and fictional perspective, nearing these aspects. Historically, we glimpse an individual who lived in Galilee, followed by many and later sentenced to death. As for fictionality, the character's anachronistic quotes aroused our interest in an analysis that would make it possible to understand the interlacings and dialogues between such intertexts and the main narrative. Thus, we selected three intertextual examples, which we classified into three axes: literary, religious, and philosophical. Studying intertextuality through this novel allowed us to glimpse similarities between history and fiction surrounding an ancient character like Jesus, helping us understand the possibility of rewriting the past in a constantly changing and (re)constructing present.

KEYWORDS: Intertextuality; Historical Jesus; Fiction; Amélie Nothomb; Sede

¹ Mestranda em Estudo Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

² Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Professora do Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

1. Considerações iniciais: intertextualidade e o universo de Amélie Nothomb

Na literatura, a intertextualidade pode ser considerada como canal de intersecção pelo qual os textos dialogam uns com os outros, mesclando presente e passado, criando, assim, novas narrativas e diferentes sentidos.

Samoyault (2008, p.10) entende a intertextualidade como a presença de um texto em outro texto, produto da memória que a literatura tem de si mesma, formando, desse modo, um mosaico de leituras universais. Ao discorrer sobre esse tema, a mesma autora faz uso do termo “biblioteca do escritor”, com o intuito de enfatizar a relação de influência, entrelaçamento e transposição entre os textos lidos previamente pelo autor (sua biblioteca) e sua própria produção literária. Corroborando essa ideia, Lopez (2007, p. 33) considera que a identificação dessa biblioteca viabiliza o diálogo com o leitor existente no escritor e com seu espaço de criação.

Nesse mesmo sentido, Compagnon (1996), ao caracterizar a citação como um dos tipos de intertextualidade, reforça essa relação direta entre leitor/escritor ao afirmar que:

A citação tenta reproduzir na escrita uma paixão da leitura, reencontrar a fulguração instantânea da solicitação, pois é a leitura, solicitadora e excitante, que produz a citação. A citação repete, faz com que a leitura ressoe na escrita: É que, na verdade, leitura e escrita são a mesma coisa, a prática do texto que é prática do papel. A citação é a forma original de todas as práticas do papel, o recortar-colar, e é um jogo de criança. (Compagnon, 1996, p. 29)

Dessa forma, consideramos que o estudo do intertexto e suas práticas se faz relevante na medida em que seu conhecimento nos possibilita uma melhor compreensão do processo de criação textual, tornando-nos leitores mais aptos no reconhecimento de suas multicamadas e diversidade de sentidos.

Nas obras da escritora Amélie Nothomb, a intertextualidade configura-se como uma importante característica (Verstichel-Boulangerv, 2021, p. 150). Em sua publicação sobre escritores(as) belgas, Bainbrigge (2004, p. 39) comenta que, na obra de Nothomb, a intertextualidade desempenha um papel preponderante, sendo possível identificar o uso de várias referências explícitas, bem como alusões, jogos de palavras, autocitação e paródia.

Para melhor compreender o repertório temático das obras de Amélie Nothomb, faz-se importante conhecer um pouco de sua biografia. Vinda de uma família aristocrata belga, de mãe católica e pai diplomata, a escritora nasceu em 1967, na cidade de Kobe, no Japão, país que influenciou grandemente suas obras, onde viveu seus cinco primeiros anos de vida e para onde retornou algumas vezes. Devido à ocupação do pai, sua infância foi marcada por várias mudanças, passando pela China, Birmânia e Nova York. Aos 17 anos, Amélie se mudou para Bélgica e iniciou seus estudos em Filologia Romana, em Bruxelas.

Em 1992, aos 25 anos, ela publicou seu primeiro romance, *Hygiène de l'Assassin*. Traduzida para várias línguas, inclusive o português, com o título *Higiene do Assassino*, essa obra tornou-se um grande sucesso e, a partir de então, a autora passou a publicar seus romances anualmente, com grande êxito, o que impulsionou a tradução de seus livros para mais de 40 idiomas. A escritora se autodefine

como uma “grafomaníaca” obcecada pela escrita, o que a leva a escrever três romances por ano para, entre esses, escolher apenas um para publicação (Nothomb; Savigneux, 2010, p. 3).

As obras de Amélie têm como característica a presença de diálogos dinâmicos e personagens intrigantes, com perfis psicológicos dissonantes. Soma-se a isso um texto fluido, salpicado de humor e ironia, a partir do que se obtém uma fórmula de leitura contemporânea muito atrativa. Todos esses atributos também colaboram para que a escritora seja vencedora de vários prêmios literários (Khelil, 2001). Segundo Amanieux (2005), Nothomb pode ser apresentada como uma autora dotada de uma vasta cultura. A pesquisadora descreve a escrita de Amélie como situada na fronteira entre os gêneros, já que seus romances são perpassados pela mitologia, história, filosofia e, ainda, pela literatura clássica, e comenta que os diálogos dão aos seus livros a vivacidade das peças de teatro.

Entre os romances publicados pela autora, destaca-se *Stupeur et Tremblements*, de 1999, premiado pelo *Grand Prix du Roman de l'Académie Française*³ nesse mesmo ano e traduzido para o português em 2001, com o título *Medo e Submissão*. A obra em questão, além de ser um grande sucesso de vendas, foi também transformada em roteiro de cinema, com o filme sendo lançado em 2003. Contudo, apesar de *Stupeur et Tremblements* ser considerado seu sucesso de maior alcance, será o romance *Soif* (2019), traduzido para o português e publicado no Brasil com o título *Sede* (2021), e indicado ao prêmio *Goncourt*⁴ 2019, a obra a ser considerada por Nothomb como o livro da sua vida⁵.

2. Do que se trata essa *Sede*?

Sede é o vigésimo oitavo livro publicado por Nothomb. Nesse romance, Jesus é a principal personagem e narra, em primeira pessoa, suas recentes memórias a respeito de seus últimos dias na Terra, incluindo sua crucificação. Podemos considerá-lo, portanto, como um narrador autodiegético que se expressa por meio de uma linguagem próxima da oralidade. Ao longo da narrativa, a personagem irá refletir sobre o que chamará os três pilares da humanidade, aqueles que dão sentido ao encarnar o ser humano: amar, morrer e ter sede, sendo o último o próprio título do romance.

Por meio de suas reflexões, Jesus se mostra como alguém que, por estar encarnado, conhece e compartilha de vários sentimentos e sensações humanas, como o medo, a dor, o desprezo, a tristeza, o desamparo, a cólera, a solidão, mas também o prazer, o amor e a alegria. Em suma, pode-se afirmar ser essa a tônica principal da narrativa em *Sede*: retratar um Jesus sobretudo humano.

No romance de Nothomb, a história tem início com a seguinte declaração do narrador: “Sempre soube que me condenariam à morte. A vantagem dessa certeza é que posso voltar minha atenção àquilo que merece: os detalhes” (Nothomb, 2021, p. 3). Para o Jesus recriado pela autora, os detalhes são

3 Prêmio anual, criado em 1914, concedido ao autor do romance que a Academia Francesa considerou o melhor do ano.

4 *Prix Goncourt*, ou Prêmio Goncourt, é um prêmio literário francês que condecora escritores de expressão francesa, criado por testamento por Edmond de Goncourt, concedido pela Academia Goncourt desde 1903. Com um júri composto por dez escritores, o prêmio é concedido ao melhor romance do ano. É considerado como o mais cobiçado prêmio literário da França (ENCYCLOPÉDIE LAROUSSE)

5 Entrevista concedida à rádio *Europe 1* em 29 de agosto de 2019. Disponível em: <https://www.europe1.fr/culture/amelie-nothomb-sur-son-roman-soif-cest-le-livre-de-ma-vie-3916684>. Acesso em 28 de mai. de 2023.

justamente os sentimentos humanos e as sensações permeadas pelo corpo – como a sede, que dá título ao livro. Sobre isso, a personagem afirma:

Tenho convicção incontestável de ser o mais encarnado dos humanos. Quando me deito para dormir, essa simples entrega me causa um prazer tão grande que preciso me conter para não gemer. Tomar o mais humilde ensopado ou beber água, mesmo que não esteja fresca, arrancar-me suspiros de volúpia se eu não me controlasse. Já me aconteceu de chorar de prazer ao respirar o ar da manhã. (Nothomb, 2021, p. 11-12)

É assim que Jesus dá ao corpo uma posição de centralidade, já que, para ele, ter um corpo é “a melhor coisa que pode acontecer, visto ser ele, o mediador das maiores alegrias” e, levando em conta essa perspectiva de sua estrutura física, em seu itinerário de reflexões ao longo do romance, uma das principais perguntas que Cristo busca responder é: por que aceitou a crucificação?

Essa questão é atravessada pela história de vida da autora, posto que, na mesma entrevista à rádio *Europe 1*, já mencionada anteriormente, Amélie Nothomb conta que escreveu o romance para, por meio do exercício da narrativa, poder responder a si mesma por que Jesus se deixou crucificar, questão essa que a angustiava desde criança e pela qual chegou a adoecer. Portanto, ao longo do livro, a autora cria uma narrativa analítica ficcional capaz de responder à indagação da personagem, ou, melhor dizendo, da escritora.

Apesar de considerarmos a interface humana de Jesus como a principal tônica da narrativa em *Sede*, no romance, essa mesma personagem é dotada de poderes sobre-humanos, sendo capaz de realizar milagres e antever acontecimentos, entre eles a existência de autores que só pisarão na Terra muitos séculos ou milênios após sua partida. Esse conjunto de atributos nos incitou a estudar essa personagem por um viés tanto histórico quanto ficcional, aproximando, portanto, essas vertentes. Em relação à ficcionalidade, as citações anacrônicas trazidas pela personagem nos despertaram o interesse por uma análise que possibilitasse compreender as relações de entrelaçamento e diálogos entre tais intertextos e a narrativa principal, sendo esse, portanto, o objetivo do trabalho.

3. Jesus de Amélie Nothomb: uma personagem historicamente atual

Ao se pensar em um “Jesus Humano”, como o concebido por Nothomb, podemos associá-lo à figura do “Jesus Histórico”. Sobre esse assunto, Chevitarese e Funari (2012, p. 9) afirmam que a existência do homem Jesus de Nazaré pode ser comprovada por fontes como os manuscritos do Novo Testamento, as escavações, as descobertas de *Qumran* (manuscritos do Mar Morto) e de *Nag Hammadi*, no Egito, os escritos judaicos e os testemunhos de fora do ambiente judaico-cristão. Os autores explicam, ainda, que foi no final do século XVIII, com o advento do Iluminismo, que a figura de Jesus começou a ser estudada como uma personagem histórica e não somente religiosa, ocorrendo, assim, o início das biografias de Jesus. Porém, na primeira metade do século XX, partindo principalmente dos estudos de Schweitzer, a busca do Jesus Histórico foi vista como impossível, em termos metodo-

lógicos. Já na segunda metade do mesmo século, após a Segunda Guerra Mundial, e com os avanços epistemológicos de importantes disciplinas, como Arqueologia, Antropologia, Filosofia e História, os estudos sobre Jesus Histórico são retomados, procurando-se compreender principalmente o contexto histórico, as situações humanas e sociais vivenciadas pelo nazareno e seus seguidores. Assim, com todos os estudos, pesquisas e evidências vigentes, poucos duvidam que tenha vivido há dois mil anos um homem chamado Jesus, que acabou liderando um grupo de seguidores e foi morto por crucificação, “pena comum para os não romanos e, em particular, para os revoltosos, como era a acusação de Jesus” (Chevitarese; Funar, 2021, p. 36). A partir daí, narrativas de fé, religião e ficção se misturam aos relatos e fatos históricos, formando um mosaico de história e literatura ficcional.

4. História e Ficção: entrelaçamentos literários e seus desdobramentos em *Sede*

No que se refere às aproximações entre ficção e história, White (1994, p. 98) considera as narrativas históricas como “ficções verbais cujos conteúdos são tanto inventados quanto descobertos e cujas formas têm mais em comum com seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências” (White, 1994, p. 98). Com essa afirmação, o autor busca mostrar que a maioria das sequências históricas pode ser contada de inúmeras maneiras diferentes, levando a possíveis variações das interpretações e dos sentidos atribuídos ao mesmo evento. O autor conclui, então, que o modo como uma determinada situação histórica é configurada depende da sutileza com que o historiador harmoniza a estrutura específica de enredo com o conjunto de acontecimentos históricos aos quais deseja conferir um sentido particular, o que, para ele, corresponde essencialmente a uma operação literária, criadora de ficção. Ainda sobre produção de sentidos o autor alega:

Outra maneira de conferir sentidos a um conjunto de acontecimentos que parece estranho, enigmático ou misterioso em suas manifestações imediatas é codificar o conjunto em função de categorias culturalmente fornecidas, como conceitos metafísicos, crenças religiosas, ou formas de estória. O efeito dessas codificações é tornar familiar o não familiar e, em geral, esse é o modo da historiografia, cujos “dados” sempre são imediatamente estranhos, para não dizer exóticos, simplesmente em virtude de estarem distantes de nós no tempo e de se originarem num modo de vida diferente do nosso. (White, 1994, p. 102)

Nesse contexto, White irá concluir que tanto a história quanto o romance adquirem sentido quando se atribui a um fato problemático ou obscuro o aspecto de uma forma reconhecível, familiar. Segundo o historiador, não importa se o mundo é concebido como real ou apenas imaginado, a maneira de dar-lhe um sentido é a mesma.

No romance de Nothomb, quando pensamos em “tornar familiar o não familiar”, isso nos remete à entrevista na qual ela afirma que desde sua infância a crucificação de Jesus lhe causava estranhamento. Para a autora, como já se mencionou, não era possível compreender por que Jesus se deixou ser crucificado. Dessa forma, a elaboração do romance veio dar sentido a esse estranhamento, tornar familiar o

não familiar, por meio de uma narrativa ficcional que tem como base intertextual a história bíblica de Jesus.

Hutcheon (1991, p. 141) reforça as ideias de White ao discutir sobre metaficção historiográfica e esclarecer que, no século XIX, o literário e o histórico eram considerados como ramos da mesma árvore do saber, a qual buscava interpretar a experiência com o objetivo de orientar e elevar o homem. Acrescenta ainda que as recentes leituras críticas da história e da ficção fortalecem essa aproximação, considerando-se que essas duas áreas obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva.

Retomando a intertextualidade e seu papel nesse contexto, a mesma autora argumenta que história e ficção “parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa” (Hutcheon, 1991, p. 141). A autora prossegue em sua linha de pensamento explanando que a intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal do anseio em reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor, além de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto. Seu objetivo não é esvaziar a história, mas sim confrontar diretamente o passado da literatura e da historiografia, pois esta também se origina de outros textos e documentos (Hutcheon, 1991, p. 157).

Esse mesmo propósito de, por meio da intertextualidade, ressignificar o passado em um novo contexto, descrito por Hutcheon, pode ser observado em *Sede*, na medida em que os intertextos recriam o que se entrevê como histórico, atribuindo novos sentidos a esse discurso.

5. Jesus e seus interlocutores: uma análise dos diálogos intertextuais em *Sede*

Ao se observar os aspectos intertextuais no romance estudado, em um primeiro momento, chamou-nos a atenção o número de citações recorrentes ao longo da narrativa em um processo de intertextualidade que, embora seja factual no que se refere à existência dos autores, é também ficcional, pois se passa de forma anacrônica, como se Jesus tivesse o dom sobrenatural de antever fatos e ações.

Posteriormente, em uma leitura mais atenta, sobretudo desses trechos, passamos a questionar, então, quais poderiam ter sido os motivos que levaram a escritora a escolher, dentro de seu repertório literário, este ou aquele autor(a), esta ou aquela citação, pois entendemos que tal processo não se dá de forma aleatória. Buscamos, assim, compreender as relações de entrelaçamento e diálogos entre os intertextos e a narrativa principal da obra, bem como as contribuições dessas relações para a produção de sentidos, no romance *Sede*.

Assim, ao longo de nossas leituras dessa obra, identificamos certos padrões que nos levaram a separar e classificar as citações e referências intertextuais por eixos temáticos, os quais nomeamos como *literário*, *filosófico e religioso* e dos quais selecionamos um exemplo de cada para o desenvolvimento das análises apresentadas a seguir.

Eixo literário: Jesus Cristo à flor da pele

Não conheço o nome de um escritor por vir que dirá: “**A pele é o que há de mais profundo no homem**”. Ele vai beirar a revelação; porém, de todo modo, mesmo aqueles que o glorificarão não compreenderão o que há de concreto no seu discurso. Não é exatamente a pele, mas o que está logo abaixo. Ali reside a onipotência. (Nothomb, 2021, p. 21, grifo nosso)

A citação acima, a qual Amélie Nothomb usa em *Sede*, está presente na obra intitulada *L'idée fixe ou Deux hommes à la mer*⁶, do escritor, ensaísta e poeta francês Paul Valéry. Nascido em 1871, na cidade de Sète, na França, realizou seus estudos em Montpellier, mas residiu em Paris a maior parte de sua vida, onde trabalhou como redator no Ministério da Guerra. Iniciou, em 1889, a Faculdade de Direito, ao mesmo tempo em que publicou seus primeiros versos, fortemente influenciados pela estética da literatura simbolista e por Stéphane Mallarmé.

Após esse período, Valéry passou por um longo silêncio poético, em que optou por se dedicar aos estudos sobre o conhecimento de si e do mundo, os quais foram registrados e publicados em seus *Cahiers*. Em 1917 Valéry retorna à poesia com a publicação de *La Jeune Parque*, cujo sucesso foi imediato. Após a Primeira Guerra Mundial, dedicou-se inteiramente à literatura e foi aceito como membro da Academia Francesa em 1921. Suas obras costumam entrecruzar os mais diversos campos do saber (poética, linguística, psicologia, política, física, biologia etc.), com os mais variados meios de escrita (poemas, ensaios, traduções, peças e diálogos), fazendo do escritor um clássico e uma grande referência intelectual e literária.

A obra de Valéry, na qual a citação se encontra, foi escrita em 1932 e constitui-se de um diálogo entre duas personagens – uma narradora em primeira pessoa e um médico – que se encontram à beira-mar. Ambos são atormentados por uma atividade mental incessante (a ideia fixa) que os impede de alcançar a paz. Começam, então, um diálogo filosófico que vai da psicanálise a questões metafísicas, passando por temas como a origem dos pensamentos, a linguagem, o determinismo do comportamento e o estado do mundo. Em um dado momento da conversa, em que estão discutindo sobre o conceito das palavras “profundo” e “profundidade”, o médico pergunta ao seu interlocutor se é verdade que ele disse que o que há de mais profundo no homem é a pele. Segue trecho do diálogo:

– Em relação à superfície, *é verdade que você tenha dito ou escrito que o que há de mais profundo no homem é a pele?*

– É verdade.

– O que você quis dizer com isso?

[...]

– Lembrei-me do que se encontra em livros médicos sobre o desenvolvimento do embrião. Um belo dia faz-se uma dobra, um sulco, um envoltório externo...

– O ectoderma. E ele se fecha.

– Lamentável! Todo nosso infortúnio vem daí: corda dorsal! E então medula, cérebro, tudo que você precisa para sofrer e pensar... ser profundo... Tudo vem daí.

⁶ A ideia fixa ou dois homens no mar (tradução nossa)

- E então?
- Bem, são invenções da pele. Por mais que nos aprofundemos, doutor, somos... ectoderma.
- Sim, mas existem os prolongamentos...
- Nós expandimos até às vísceras, mas em relação a elas, não dispomos de muita sofisticação. Nada que se assemelhe aos variados mecanismos para a difusão de sensações existentes nos ouvidos e nos olhos. (Valéry, 1932, p. 30-32, tradução nossa)⁷

Já em *Sede*, a citação aparece logo após Jesus descrever seu primeiro milagre, o qual também afirma ter sido o seu preferido: a transformação de água em vinho nas bodas de Caná. No romance, Jesus conta que foi nesse momento que descobriu a sua potência, ou seja, sua capacidade de operar milagres:

Foi então que de repente tive uma intuição. Disse:

– Trazei-me jarras d'água.

O dono da casa ordenou que me obedecessem, um grande silêncio se instalou. Se eu tivesse refletido, estaria perdido. O necessário era o oposto de uma reflexão. Eu mergulhei em mim. Sabia que o poder se alojava sob a pele e que podia acessá-lo se eliminasse o pensamento. Dei voz àquilo que, dali em diante, chamaria de casca, e não sei o que aconteceu. Durante um tempo insuperável, cessei de existir. (Nothomb, 2021, p. 16-17)

Um pouco mais adiante, Jesus explica que o poder do milagre vem do corpo, do que está abaixo da pele, da casca: “Também os milagres eu obtive pelo corpo. O que chamo de casca é físico. Ter acesso a ela supõe o aniquilamento momentâneo do espírito” (Nothomb, 2021, p. 20-21). A partir dessas reflexões evidenciadas pelos trechos em questão, podemos considerar que Jesus e a personagem de Valéry expõem um paradoxo: o órgão mais superficial do ser humano, a pele, é, também, o mais profundo.

Para defender sua tese, a personagem de Valéry faz uso de argumentos biológicos e afirma que tudo mais no corpo humano, mesmo os órgãos mais profundos, advêm da pele, do ectoderma. Contudo, para ele, nenhum desses órgãos mais profundos se equipara, em eficiência e perfeição, àquele que forma e dá forma ao corpo, permitindo também o contato com as sensações fornecidas pelos sentidos, como visão e audição, cujos órgãos situam-se superficialmente, na pele. “Tudo vem daí” (Valéry, 1932).

Já Jesus se apropriará da citação da personagem de Valéry para ilustrar seu conceito de que a grande potência humana, seu poder mais profundo, ao contrário do que se pensa, não emana do que

⁷ A propos de surface, est-il exact que vous ayez dit ou écrit ceci : Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est la peau ?

– C'est vrai.

– Qu'entendiez-vous par là ?

[...]

– Il m'est souvenu de ce qu'on trouve dans les livres de médecine au sujet du développement de l'embryon. Un beau jour, il se fait un repli, un sillon dans l'enveloppe externe...

– L'ectoderme. Et cela se ferme...

– Hélas !... Tout notre malheur vient de là... *Chorda dorsalis* ! Et puis, moelle, cerveau, tout ce qu'il faut pour sentir, pâtir, penser,... *être profond* : Tout vient de là...

– Et alors ?

– Eh bien, ce sont des inventions de la *peau* !... Nous avons beau creuser, docteur, nous sommes... ectoderme.

– Oui, mais... il y a des prolongements.

– Nous poussons jusque dans les viscères... Mais, de ce côté, nous n'avons pas d'appareils très perfectionnés. Rien qui ressemble aux combinaisons de mécanismes, à l'étalement de sensations qui se trouvent dans l'oreille et dans l'œil.

está dentro – o espírito – e sim do que está de fora – a pele; ou, para Jesus, o corpo. É ali, logo abaixo da pele, que se encontra a “casca”, aquela que opera milagres e é “onipotente”. Como já afirmado anteriormente, a tônica em *Sede* é posta sobre a humanidade de Jesus, sendo, nesse caso, o corpo o veículo imprescindível para essa condição e, por isso mesmo, dotado de tanto poder.

Partindo dessas considerações, é possível observar que, no diálogo de Valéry, a frase citada por Nothomb é abordada por um prisma biológico, sendo que, em *Sede*, ela assume um caráter mais metafísico, o que renova seu sentido e a coloca em diferente perspectiva. Ademais, essa percepção converge com a de Samoyault, quando considera que a citação carrega consigo a possibilidade de “transformar profundamente o texto do outro, deslocando-o, oferecendo-lhe um novo contexto, e de inscrever, por sua vez, seu próprio texto em relação” (Samoyault, 2008, p. 38).

Ainda sobre a citação e seus enfoques, daremos sequência à temática ao abordá-la no que denominamos eixo religioso, a ser discutido a seguir.

Eixo Religioso: Jesus Cristo e os demônios da humanidade

Não ficar satisfeito com essa explicação e nomear o Diabo, o que não passa de uma baixeza latente, é adornar a mesquinha de uma palavra grandiosa e lhe atribuir um poder mil vezes superior. Uma mulher genial dirá um dia “**Temo menos o demônio do que aqueles que temem o demônio**”. Tudo está dito aí. (Nothomb, 2021, p. 84, grifo nosso)

A citação acima destacada pertence à Santa Teresa D’Ávila, também conhecida como Santa Teresa de Jesus, nascida em Ávila, na Espanha, em 28 de março de 1515. Aos 21 anos, entrou para o convento Carmelita e se tornou freira. Porém, em um dado momento, percebeu-se descontente com o que considerava como sendo uma vida pouco devotada dentro do convento, o que a motivou a reformar a Ordem das Carmelitas. Foi então que, em 1562, fundou a primeira casa das Carmelitas Reformadas ou Descalças, em que o objetivo principal era retomar os fundamentos de uma vida contemplativa, desprovida de bens materiais e dedicada à oração. Durante os vinte anos seguintes viajou por toda Espanha fundando dezessete conventos. Essa iniciativa lhe rendeu grandes conflitos com os religiosos da antiga ordem e até denúncias à Inquisição (Cohen, 2010).

Em suma, pode-se dizer que Santa Teresa combinou a vida religiosa contemplativa com uma vida de grande atividade e ousadia e registrou ambos os aspectos em seus livros, sendo um dos principais a sua autobiografia, intitulada *Livro da Vida*. No capítulo XXV deste livro, o qual também foi escrito como forma de se defender das acusações de heresia face as suas experiências místicas, Santa Teresa explica como se assegura de que tais fenômenos por ela vividos são obras divinas e não demoníacas e como passou a não temer mais tais demônios. Além disso, é também nesse capítulo que se encontra o trecho citado por Jesus, na obra de Amélie Nothomb:

Por que dizer demônio! demônio! se o podemos fazer tremer dizendo: Deus! Deus! Sim, pois sabemos que, se não lho permite o Senhor, não pode sequer mover-se. Que é isto? *É fora de*

dívida que mais do que ao próprio demônio receio os que tanto o temem, porque ele nenhum mal pode fazer-me, enquanto estes, mormente se são confessores, inquietam muito (D'Ávila, 1961, p. 201).

Nesse trecho de sua biografia, ao se referir ao “demônio/diabo”, Santa Teresa explicita a inutilidade em temê-lo, já que o mal maior mora nos homens, na humanidade, pois, assim como no caso de Jesus, são eles que ameaçam sua vida, visto que as acusações de heresia sofridas pela santa haviam partido justamente de seus confessores, “aqueles que tanto o temem”. Podemos considerar, assim, que a citação carrega consigo uma denúncia, travestida de uma certa ironia.

Já em *Sede*, a citação da frase de Santa Teresa aparece em um trecho da narrativa subsequente à crucificação de Jesus, momento este em que ele se encontra fixado na cruz, mas ainda vivo. Nesse ápice de suplício, Cristo permanece em constante fluxo de pensamentos e reflete sobre sua máxima: “Ama a teu próximo como a ti mesmo”. Ele chega à conclusão de que, se aceitou ser levado a uma morte “monstruosa, humilhante, indecente, interminável”, como a crucificação, é porque ele mesmo não foi capaz de cumprir a própria máxima, pois, segundo a personagem, quem aceita tudo isso não se ama, ou, ainda, tem ódio de si. Tal conclusão o força a admitir a lógica de que, então, ele odiou também os outros. Ao se deparar com tais evidências, inicialmente se pergunta se essa “comédia atroz” seria somente “uma obra do diabo”. Entretanto, logo em seguida se diz farto dessa figura, visto que sempre que as coisas vão mal ela seria invocada. Continua sua reflexão declarando não acreditar no demônio, já que esse seria uma personagem desnecessária, tendo em vista que, mesmo sem sua existência, já há mal suficiente na Terra. Acrescenta ainda que, ao olhar nos olhos das pessoas que assistiam ao seu suplício, era capaz de distinguir facilmente um mal suficiente para causar tanto seu infortúnio quanto todos aqueles passados e vindouros. Entre esses olhares, reconhece também o seu, associando a essa maldade o ódio por si mesmo e pelos outros, razão pela qual conclui ter aceitado a crucificação.

As pessoas que assistem ao meu suplício são, em sua maioria, o que a convenção manda chamar de pessoas boas, e o digo sem ironia. Olho em seus olhos e distingo facilmente um mal suficiente para causar tanto o meu infortúnio quanto todos aqueles passados e vindouros. Mesmo o olhar de Madalena o contém. Mesmo o meu. Não conheço o meu olhar e, no entanto, sei o que há em mim: aceitei o meu destino, não preciso de outro sinal. (Nothomb, 2021, p. 84)

É nesse momento, portanto, que as narrativas de Santa Teresa e Jesus irão se cruzar, sendo possível observar que a citação de Santa Teresa corrobora com a análise feita por Jesus a respeito da figura do diabo: o bode expiatório da humanidade cristã, aquele cujo nome é proferido pelos homens quando precisam de uma figura externa para responsabilizar e se redimirem da culpa pelo dano causado por seus erros ou más-ações. Podemos verificar, assim, que a citação de Santa Teresa pode ser considerada como uma ferramenta intertextual utilizada pelo autor para ilustrar uma convergência de opiniões, contribuindo, então, para sua validação.

Faz-se importante destacar também que, tanto na citação de Valéry, quanto na citação de Santa Teresa, Jesus não explicita o nome dos autores, o que nos faz inferir que, nas citações analisadas, a

figura de destaque é o texto e não o autor, já que, segundo Compagnon (1996), na medida em que o leitor recorta um fragmento de um texto para enxertá-lo em outro, esse fragmento adquire autonomia e passa, ele mesmo, a se constituir em um texto que, ao ser incorporado em outro espaço, irá adquirir novos sentidos, transformar-se em outro enunciado, o que, de certa forma, ao nosso ver, faz com que a autoria do texto de origem assuma um papel secundário. Assim, segundo o autor:

O trabalho da escrita é uma reescrita já que se trata de converter elementos separados e descontínuos em um todo contínuo e coerente, de juntá-los, de compreendê-los (de tomá-los juntos), isto é, de lê-los: não é sempre assim? Reescrever, reproduzir um texto a partir de suas iscas, é organizá-las ou associá-las, fazer as ligações ou as transições que se impõem entre os elementos postos em presença um do outro: toda escrita é colagem e glosa, citação e comentário. (Compagnon, 1996, p. 38)

Em outro momento dessa mesma obra, acrescenta que:

O mesmo objeto, a mesma palavra muda de sentido segundo a força que se apropria dela: ela tem tanto sentido quantas são as forças suscetíveis de se apoderar dela. O sentido da citação seria, pois, a relação instantânea da coisa com a força real que a impulsiona. (Compagnon, 1996, p. 48)

Dessa forma, podemos deduzir que, nas duas citações aqui apresentadas, o foco principal está no texto, o qual, de certa maneira, é reescrito à medida que ganha a perspectiva da personagem, ao ser inserido em sua narrativa.

Em contrapartida, no trecho selecionado para exemplificar o próximo eixo temático, essa estrutura se modifica, já que a citação, nesse caso, é indireta, e o nome do autor é mencionado, o que será evidenciado a seguir.

Eixo Filosófico: Jesus Cristo e a fé intransitiva

Crer em Deus, crer que Deus se fez homem, ter fé na ressurreição, tudo isso soa trôpego. As coisas que desagradam ao ouvido são aquelas que desagradam ao espírito. Isso soa estúpido porque o é. **Não saímos do nível elementar, como na aposta de Pascal: crer em Deus é o mesmo que apostar suas fichas nele. O filósofo chega ao ponto de nos explicar que, seja qual for o desfecho da tómbola, saímos ganhando nesse negócio** (Nothomb, 2021, p. 124, grifo nosso).

Nesse fragmento, mais do que uma citação, podemos observar uma referência à Blaise Pascal e sua teoria conhecida como *Aposta de Pascal*. Matemático, físico e filósofo francês nascido em 1623, Pascal é conhecido por suas contribuições significativas em diversas áreas do conhecimento, além de ser considerado um dos maiores pensadores do século XVII. De saúde sempre frágil, Pascal faleceu em 19 de agosto de 1662, aos 39 anos. Apesar de sua vida curta, suas contribuições para diversas áreas

do conhecimento continuam a ser valorizadas e estudadas até hoje. Aos 16 anos Pascal já tinha feito descobertas notáveis. Entre as suas contribuições para a matemática, destacam-se a Geometria Projetiva e a Teoria das Probabilidades. Já na Física, Pascal contribuiu para o estabelecimento dos estudos sobre a pressão atmosférica e a mecânica dos fluidos. Sua obra *Tratado sobre o Equilíbrio dos Líquidos* estabeleceu os fundamentos da hidrostática (Bishop, 1936).

Sua vida sofreu uma mudança significativa após uma experiência mística vivida na noite de 23 de novembro de 1654, conhecida como *Episódio da Noite de Fogo*, momento esse em que o filósofo afirma ter sentido a presença direta de Deus, suscitando sua conversão ao cristianismo. Sua vivência desse êxtase foi por ele narrada na brevíssima obra intitulada *Memorial*, escrita nessa mesma noite. A partir de então, Pascal passou a se dedicar à religião e à filosofia por meio da escritura de textos, entre os quais inclui-se a obra *Pensées*, uma coleção de aforismos e reflexões filosóficas e religiosas sobre a natureza humana, a fé e a relação entre Deus e o homem. Foi também nessa obra, de publicação póstuma, que ele apresentou o argumento conhecido como *Aposta de Pascal*, e por ele assim resumida: “Deus existe ou não existe. Para que lado pendemos? A razão não pode determiná-lo. Temos que apostar. Pesemos o ganho e a perda. Se você ganhar, ganha tudo; se perder, não perde nada. Aposte, portanto, que ele existe, sem hesitar”⁸ (Pascal, 1897, seção III, fr. 233, p. 56, tradução nossa).

Nessa proposta, Pascal argumenta que, sobre a existência de Deus, só há duas possibilidades: ou ele existe ou não existe. Porém, nossa razão seria incapaz de determinar qual dessas duas proposições seria verdadeira. Assim, ele considera mais vantajoso “apostar” que Deus existe. Em outras palavras, de acordo com o filósofo, não teríamos argumentos racionais suficientes para provar a existência divina, mas temos interesse em acreditar nisso. De forma simplificada, a aposta de Pascal consiste em nos mostrar que, se Deus não existe, o crente e o descrente quase nada perdem. Por outro lado, se Deus existe, o crente ganha tudo, ou seja, o paraíso, enquanto o incrédulo vai para o inferno por toda a eternidade. Portanto, é mais vantajoso que uma pessoa racional viva a sua vida de acordo com a perspectiva de que Deus existe, mesmo que seja impossível para a razão nos afirmar tal coisa.

Em *Sede*, a referência a Pascal e sua aposta está relacionada aos momentos finais do romance, em que Jesus reflete sobre sua fé e caracteriza como “intransitiva”:

Tenho fé. Essa fé não tem objeto. Isso não significa que eu não creia em nada. Crer só é belo no sentido absoluto do verbo. A fé é uma atitude e não um contrato. Não há alternativas a selecionar. Se conhecêssemos a natureza do risco no qual a fé consiste, esse impulso não passaria dos cálculos de probabilidades. Como saber se temos fé? É como o amor: sabe-se. Não é preciso nenhuma reflexão para determiná-lo. No gospel há “*And then I saw her face, yes I'm a believer.*” É exatamente isso que mostra o quanto a fé e o estado amoroso se parecem: vemos um rosto e de repente tudo muda. Nem chegamos a contemplar esse rosto, apenas o vimos. Essa epifania é o suficiente. (Nothomb, 2021, p. 125)

Assim, para o Jesus recriado por Nothomb, e contrariamente ao que propõe Pascal, a fé não é

⁸ Examinons donc ce point, et disons : « Dieu est, ou il n'est pas. » Mais de quel côté pencherons-nous ? La raison n'y peut rien déterminer. Il faut parier. Estimons ces deux cas : si vous gagnez, vous gagnez tout ; si vous perdez, vous ne perdez rien. Gagez donc qu'il est, sans hésiter.

algo negociável, passível de apostas ou permeada por condições. Ela simplesmente é. Dessa forma, podemos entender que a citação/referência que Jesus faz a Pascal e à sua aposta funcionaria como um recurso de contraponto à sua própria ideia.

Sabe-se que esse raciocínio de Pascal já foi contra-argumentado e refutado por vários outros filósofos, sendo considerado, portanto, um argumento frágil para a solução do dilema proposto (Saka, 2002). Assim, podemos deduzir que, ao citá-lo, Jesus o considera como um conceito elementar, no sentido de ser simplório, rudimentar

6. Considerações Finais

Este trabalho nos possibilitou entender a intertextualidade como uma corrente infinita de memórias e diálogos que se cruzam, promovendo a complexidade e diversidade das interações entre os textos, ampliando cada vez mais o espaço literário e, com ele, as possibilidades de elaboração e reelaboração de sentidos. Estudá-la, por meio desse romance, possibilitou-nos vislumbrar entrelaçamentos entre a história e a ficção que circundam uma personagem milenar como Jesus, fazendo-nos compreender a possibilidade de se reescrever ou rerepresentar o passado em um presente em permanente mudança e (re)construção. Acreditamos, portanto, que conhecer um pouco mais tais processos e potenciais dentro do texto nos tornou leitores mais atentos às multicamadas existentes em uma obra literária

Ademais, entendemos que a possibilidade que a literatura e a intertextualidade nos oferecem de recontar histórias, sejam elas fictícias ou não, permite-nos enriquecer nossos repertórios de análise e produção de sentidos, os quais, muitas vezes, extrapolam o contexto literário e tornam-se valiosas ferramentas práticas a serem usadas nas experiências de vida.

REFERÊNCIAS

ACADÉMIE FRANÇAISE. *Paul Valéry*. Biographie. Disponível em: <https://www.academie-francaise.fr/les-immortels/paul-valery>. Acesso em: 15 jan. 2024.

AMANIEUX, Laureline. Amour, meurtre et langage dans l'oeuvre d'Amélie Nothomb. *L'Esprit Créateur*, v.45, n. 1, p. 79-86, 2005.

BAINBRIGGE, Susan. Identité, Altérité et Intertextualité dans l'écriture de Neel Doff, Dominique Rolin, Jacqueline Harpman et Amélie Nothomb. *Nouvelles études francophones*, v.19, n. 2, p. 31-42, 2004.

BISHOP, Morris. *Pascal: The life of genius*. New York: Reynal & Hitchcock, 1936.

CHEVITARESE, André Leonardo; FUNARI, Pedro Paulo A. *Jesus Histórico*. Uma brevíssima introdução. Rio de Janeiro: Klíne, 2012.

COHEN, John Michael. Introdução. In: D'ÁVILA, Santa Teresa. *O livro da vida*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução: Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

D'ÁVILA, Santa Teresa. *O livro da vida*. Tradução: Carmelitas Descalças do Convento de Santa Teresa do Rio de Janeiro. Petrópolis: Editora Vozes, 1961.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro, Imago, 1991.

KHELIL, Amélie. Amélie Nothomb ou l'aménité notoire : le périple d'une lecture plurielle, *Cahiers de Narratologie*, v.10, n.2, p.116-128, 2001.

LOPEZ, Telê Ancona. A criação literária na biblioteca do escritor. In: *Ciência e Cultura*. São Paulo, v.59, n.1, p.33-37, 2007. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252007000100016&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 15 jan. 2024

NOTHOMB, Amélie. *Sede*. Tradução: Gisela Bergonzoni. São Paulo: Planeta, 2021.

NOTHOMB, Amélie. *Soif*. Paris: Éditions Albin Michel, 2019.

NOTHOMB, Amélie; SAVIGNEAU, Josyane. *Écrire, écrire, pourquoi?* Amélie Nothomb : Entretien avec Josyane Savigneau. Paris: Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2010.

PASCAL, Blaise. *Pensées*. Paris: Léon Brunschvicg, 1897.

SAKA, Paul. *Pascal's Wager About God*. The Internet Encyclopedia of Philosophy, ISSN 2161-0002. Disponível em: <https://iep.utm.edu/pasc-wag/>. Acesso em 12 jan. 2024.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução: Sandra Nitrini. São Paulo:Hucitec, 2008. 160p.

VALÉRY, Paul. *L'idée Fixe ou Deux Hommes à la Mer*. Paris: Les Laboratoires Martinez, 1932. 131p.

VERSTICHEL-BOULANGER, Eolia. Le processus scriptural nothombien: une identité hybride. *HYBRIDA*, v.2, p.143-59, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.2.20637> Acesso em 20 jan. 2024.

WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso: Ensaio sobre a crítica da Cultura*. São Paulo: Edusp, 1994. p.97-116.

Artigo enviado em: 25 de janeiro de 2024

Artigo aceito em: 12 de maio de 2024

A LITERATURA INTIMISTA FRENTE AOS DILEMAS DO ENGAJAMENTO: UMA ANÁLISE DOS ROMANCES *QUARUP* E *PESSACH: A TRAVESSIA*

PSYCHOLOGICAL LITERATURE FACING THE DILEMMAS OF ENGAGEMENT: AN ANALYSIS OF THE NOVELS *QUARUP* AND *PESSACH: A TRAVESSIA*

Jefferson Queler¹

Universidade Federal de Ouro Preto
<https://orcid.org/0000-0002-4252-6620>
jeffqueler@hotmail.com

RESUMO: Neste artigo, analisarei duas obras da literatura brasileira bastante conhecidas por seus temas engajados, a saber, *Quarup* e *Pessach: a travessia*, ambos de 1967, muitas vezes associadas à busca pela revolução brasileira. Seus respectivos autores, Antonio Callado e Carlos Heitor Cony, notabilizaram-se no início de suas carreiras pela construção de narrativas de cunho intimista e psicológico. Em meados da década de 1960, porém, incorporaram a essa dicção temas prezados por setores da esquerda revolucionária, como o recurso à luta armada. É possível que tenham feito essas novas escolhas estéticas embalados tanto pelos deslocamentos análogos que experimentaram no campo jornalístico após o golpe de 1964, quanto por pressões de um público consumidor de arte engajada que vinha se formando havia alguns anos. Dessa forma, talvez seja possível compreender os referidos livros como representações ficcionais de encruzilhadas com as quais se deparavam grupos de esquerda no Brasil naquele período, e não como prescrições de fórmulas revolucionárias.

PALAVRAS-CHAVE: Cony; Callado; Literatura; Engajamento; Literatura intimista.

ABSTRACT: In this article, I will analyze two pieces of Brazilian literature well known for their engaged themes: *Quarup* and *Pessach: a travessia*, both published in 1967 and often associated with the search for the socialist revolution in Brazil. Their respective authors, Antonio Callado and Carlos Heitor Cony, became notable at the beginning of their careers for constructing narratives that were intimate and psychological in nature. However, in the mid-1960s, they incorporated into their style themes well valued by the revolutionary left-wing party, such as engaging in armed struggle. It is possible that they made these new aesthetic choices driven both by the similar shifts they experienced in the journalistic field after the 1964 coup, and by the pressure from a public that consumed engaged art that had been taking shape for a few years. Thus, it may be possible to understand these books as fictional representations of quandaries faced by the left-wing groups during that period, rather than prescriptions of revolutionary formulas.

KEYWORDS: Cony; Callado; Literature; Engagement; Intimist Literature.

¹ Professor Associado do Departamento de História da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Mestrado e Doutorado em História pela Universidade Estadual de Campinas.

Em trabalho anterior, procurei demonstrar como a narrativa intimista e psicológica foi um recurso empregado por um grupo de ficcionistas brasileiros. Por meio da convivência e de intercâmbios, intelectuais pertencentes às camadas médias, como Clarice Lispector, Fernando Sabino, Otto Lara Resende, Nelson Rodrigues, Antonio Callado e Carlos Heitor Cony, podem ter chegado a tal escolha estética (Queler, 2023, p. 90). Ao lidar com esses jornalistas-escritores, fiquei intrigado, porém, com o fato de que apenas dois deles, Callado e Cony, evoluíram no sentido de conciliar o viés narrativo intimista com temas políticos engajados ligados ao universo da esquerda revolucionária, particularmente em suas respectivas obras *Quarup* (1967) e *Pessach: a travessia* (1967). Nesse sentido, seguindo o caminho de outras pesquisas (Sapiro, 2019; Bourdieu, 1991), pretendo, por intermédio de uma análise externa e interna desses romances, indicar como tal redirecionamento pode estar relacionado às características sociais compartilhadas por esses dois escritores.

1 Trajetórias pessoais e profissionais

Carlos Heitor Cony foi o terceiro entre quatro irmãos homens, filho do jornalista Ernesto Cony Filho e de Julieta de Moraes. Foi cedo marcado por um estigma, um problema na dicção que obstaculizou sua socialização nos primeiros anos escolares². Atrasado nos estudos, foi educado pelo pai, o qual também era professor concursado, por um determinado período. Essa convivência com familiar que lhe servia de modelo impactou sua escolha pelo caminho da formação na área de humanidades.

A chamada Revolução de 1930 eliminou o emprego de Cony pai na imprensa. Trabalhava como jornalista sem grande notoriedade para o jornal *O País*, o qual, devido a seu alinhamento com a governo derrubado, foi saqueado e empastelado. Caiu por um tempo na clandestinidade e teve dificuldades para encontrar novo emprego em periódicos. O padrão de vida da família diminuiu, levando-a a se mudar para Niterói, opção mais em conta. Nesse período, Cony pai tentou, sem obter grandes dividendos, o comércio de rádios e a instalação de antenas.

A saída encontrada foi mudar-se para uma chácara e criar galinhas, atividade que proveu sua família por algum tempo. Cony filho, de certa forma, experimentou a estabilidade desejada pelo pai ao longo dos anos de sua juventude passados no Seminário de São José, com o propósito de se ordenar padre. Em suas recordações, deixara um núcleo familiar “pequeno-burguês” para se juntar a uma comunidade que obedecia a ritos universais e milenares.

Enquanto esteve no seminário, adquiriu, além da formação religiosa, conhecimentos de filosofia e de latim com sacerdotes de sólida formação em língua e em literatura clássicas. Além disso, acumulou amplo conhecimento literário ao ler numerosos romances, bem como praticou a escrita por meio de textos religiosos. Descontente com a mencionada instituição, porém, abandonou-a em meados da década de 1940. Depois de sua saída, iniciou o curso de Filosofia na Universidade do Brasil, mas o interrompeu pouco depois. Sem diploma universitário nem ordenação religiosa, tomou o caminho do

² Os dados a respeito das biografias de Cony e Callado foram extraídos de meu artigo anteriormente mencionado (Queler, 2023).

jornalismo, com a ajuda do pai. Este conhecia não apenas pares no ofício, mas também diversos prefeitos, o que facilitou a entrada do filho no serviço público da Câmara Municipal e no *Jornal do Brasil*, no início da década de 1950.

O capital cultural acumulado anteriormente por Cony foi em grande medida direcionado para um projeto literário. Na segunda metade da década de 1950, começou a escrever romances. Sua estreia aconteceu com *O Ventre* (1958), por meio do qual procurou legitimar sua incursão na ficção entrando no concurso Prêmio Municipal de Literatura, sem sucesso. Tal estratégia, contudo, foi exitosa com alguns de seus livros seguintes, *A verdade de cada dia* (1959) e *Tijolo de Segurança* (1960), ambos ganhadores do prêmio Manuel Antônio de Almeida, avaliado por nomes de prestígio nas letras, tais como Carlos Drummond de Andrade e Austregésilo de Athayde, no primeiro caso, e Rachel de Queiroz, Antônio Olinto e Antonio Callado, no segundo.

Suas obras foram publicadas com o auxílio de Ênio Silveira, comunista, pela editora Civilização, uma das mais reputadas do país, conhecida por publicar trabalhos de esquerda, mas também aberta a escritores de prestígio de outras orientações políticas. Sua consagração como autor no campo literário pode ter impulsionado sua carreira jornalística. Afinal, ingressou como copidesque no *Correio da Manhã*, em 1960, e ascendeu de maneira fulminante ali. Passou em seguida a repórter internacional e, a partir de 1962, a cronista, tornando-se editorialista na primeira metade da década de 1960. Portanto, a conversão do capital cultural por ele acumulado previamente na carreira de romancista sugere ter-lhe fornecido bases socioeconômicas mais seguras, seja pela diversificação de suas fontes de renda seja pela sua progressão no campo jornalístico; além de ter-lhe proporcionado o amparo de redes de sociabilidade tecidas no topo do jornalismo e da literatura.

Callado, por sua vez, único filho homem, ao lado de três irmãs, conviveu bastante com seu pai médico na infância. Este era admirador de literatura, possuidor de ampla biblioteca, na qual o filho se iniciou nas letras e na língua francesa, e poeta “parnasiano”. Sua mãe, também leitora de romances e inclinada a fazer versos, era filha de juiz e membro do Instituto Histórico e Geográfico. Os impulsos literários de Callado parecem assim provir tanto do lado materno quanto paterno. Seu pai chegou a esboçar um projeto literário, interrompido por sua morte devido à tuberculose ainda na infância do filho. Este pode então ter dado continuidade às ambições de seu genitor.

Callado aprendeu a ler e a escrever com as tias, em escola por elas administrada, tendo sido ainda influenciado pelo catolicismo fervoroso delas. Seguiu os estudos secundários no tradicional ginásio Bittencourt Silva, onde foi educado por meio de numerosos livros em francês. No ensino superior, escolheu a área de seus avôs materno e paterno ao ingressar na Faculdade de Direito de Niterói, curso que veio a concluir. Antes de se formar, começou sua carreira jornalística, em 1937, no *Correio da Manhã*. O contato inicial com este último fora facilitado por seu parentesco distante com Paulo Bittencourt, proprietário do periódico. Em seguida, passou a trabalhar igualmente em *O Globo*.

Callado conseguiu projetar sua carreira na imprensa e nas letras com uma estada na Europa. Em 1941, assumiu um emprego na BBC em Londres, em plena Segunda Guerra Mundial, como tradutor e repórter, tendo permanecido no exterior até 1947. Em meio a esse período, atuou por volta de um ano na *Radio-Diffusion France*, em Paris. Além da experiência profissional por ele acumulada no âmbito

de notórias empresas midiáticas, acompanhou as cenas teatrais efervescentes das referidas capitais, fez leituras variadas, aprofundou-se em dois idiomas e casou-se com a britânica Jean Watson, a qual contribuiu para que ele mantivesse contato íntimo com a língua e cultura inglesas. Sua ligação com atividades de promoção da cultura brasileira na Inglaterra incentivou seus estudos sobre seu país natal.

Ao retornar ao Brasil, ascendeu rapidamente no meio jornalístico. No *Correio da Manhã*, trabalhou como correspondente internacional e se tornou próximo da cúpula do jornal, em especial dos badalados críticos literários Otto Maria Carpeaux e Álvaro Lins, e de escritores que começavam a se destacar, como Guimarães Rosa, indivíduos que se transformaram em seus interlocutores na fase em que esboçava textos literários. O contato com Álvaro Lins o aproximou de José Olympio, dono da casa editorial mais celebrada do país, que publicaria mais tarde três de suas obras.

Seu primeiro livro lançado foi *Esqueleto na lagoa verde: ensaio sobre a vida e o sumiço do coronel Fawcett* (1953), produto de reportagem investigativa no Xingu e de seu primeiro contato direto com os indígenas. Publicado pelo Serviço de Documentação do Ministério de Educação e Cultura, aproximava-se da narrativa do romance policial. Em 1954, estreou na ficção com o romance *Assunção de Salviano* e a peça teatral *A cidade assassinada*. Não parece casual, assim, que sua ascensão ao cargo de redator-chefe do *Correio da Manhã* tenha ocorrido naquele mesmo ano. Seus avanços na disputa pelo direito de narrativa o haviam levado ao topo do jornal mais proeminente da antiga capital, bem como variado suas fontes de renda e de prestígio ao lançá-lo como dramaturgo e escritor.

Em 1959, Callado se demitiu do cargo de redator-chefe e tornou-se novamente repórter do *Correio da Manhã*. Naquele ano, produziu uma série de reportagens sobre o Nordeste, nas quais versou sobre os óbices para a industrialização ali, identificados sobretudo na estrutura agrária então vigente. Como forma de superá-los, apoiou uma reforma agrária moderada e elogiou a atuação das Ligas Camponesas e de suas lutas no campo. Da união desses textos, surgiu seu livro *A indústria da seca e os "galileus" de Pernambuco* – baseado nesta experiência, publicou, em 1964, a peça *Forró no Engenho Cananeia*.

Em seguida, Callado trocou o referido periódico pelo *Jornal do Brasil*. Por meio deste, retornou ao Nordeste em 1964, ocasião em que produziu cobertura exaltando as ações reformistas do governador Miguel Arraes em Pernambuco, vistas como vanguardistas no sentido de modernizar o capitalismo no país e evitar saídas revolucionárias. No mesmo ano, a reunião desses textos se transformou no livro *Tempo de Arraes*.

2 Trajetórias cruzadas

As semelhanças entre os posicionamentos e os deslocamentos de Cony e de Callado no campo jornalístico, nos primeiros momentos após o golpe de 1964, talvez ajudem a explicar suas novas escolhas estéticas no âmbito literário. Críticos do governo Goulart, Callado e Cony passaram, porém, a ser opositores acerbos do governo ditatorial que se seguiu a ele³. Ambos escreveram colunas contundentes

³ Como um dos editorialistas do *Correio da Manhã*, Cony participou da confecção dos contundentes editoriais intitulados

para o *Correio da Manhã*, colocando-se contra arbitrariedades do regime então vigente, em consonância com outras vozes críticas do tradicional jornal liberal-conservador⁴. Depois de trabalhar algum tempo no *Jornal do Brasil*, Callado regressou, por um breve período, ao *Correio da Manhã* como redator-chefe. Nesse momento, as colunas de Cony contrárias ao regime colocaram pressões comerciais e políticas sobre a administração do jornal. Em tal cenário, Cony escreveu, no início de 1965, a incisiva coluna “Ato Institucional 2”, em que imaginava o próximo arbítrio do governo em termos constitucionais, supostamente em conluio com atuação onipresente dos Estados Unidos. Em seguida, escreveu sua carta de demissão do *Correio da Manhã*, entregue a Callado, que, após discussão com a cúpula do periódico, demitiu-se juntamente com o companheiro (Cony, 2010, p. 249)⁵.

Esses destinos convergentes novamente se uniram nas páginas do jornal *Reunião*, fundado após o golpe pelo editor Ênio Silveira e pelo jornalista Paulo Francis. O primeiro foi seu diretor geral, e o segundo seu diretor responsável. Trabalharam ainda na administração do jornal o poeta Thiago de Mello, secretaria e arte; Joaquim Ignácio Cardoso, gerência; Ana Arruda, Fernando Pessoa Ferreira e o próprio Carlos Heitor Cony como redatores. Em seu primeiro editorial, escrito por Ênio Silveira, o jornal propunha-se a ser um “semanário de esquerda que chamaríamos ecumênico”, destinado a propor ideias voltadas para a emancipação e o desenvolvimento do país. O periódico teve vida curta, entretanto, tendo sido publicado em apenas três edições em razão da repressão política que recaía sobre vários de seus colaboradores (Czajka, 2020). Com essa compreensão do que significava ser de esquerda, *Reunião*, encabeçado por militantes comunistas, abria-se igualmente para jornalistas e intelectuais liberais críticos da ditadura, como Cony e Callado.

Em suas memórias, Cony demarcou esse momento de sua vida como a passagem de um “estágio de alienação total” para uma postura engajada (Cony, 2010, p. 207). Sua participação na equipe de editorialistas na confecção de editoriais do *Correio da Manhã* que contribuíram para a derrubada do governo Goulart problematiza, porém, essa ideia. O que parece ter acontecido é uma mudança de posicionamentos políticos. Desse modo, é provável que esses conceitos de alienação e engajamento estivessem mais relacionados com as cobranças que recebeu de setores da esquerda à época. Cony relembrou o lançamento de seu quinto romance, *Antes, o verão* em 1964, no qual narra um drama de um casal que pretende se separar. Porém, preocupados com os filhos jovens prestes a entrar em férias, optam por continuar juntos durante o verão, antes de selar o divórcio. Segundo Cony, leitores de suas crônicas exasperaram-se com tal enredo: “Como podia eu desperdiçar tempo e trabalho numa história

“Basta” e “Fora!”, direcionados ao então presidente pouco antes de sua derrubada (Cony, 2010, p. 218). Callado, por seu turno, considerava a queda de Goulart, em grande parte, produto de sua “própria inoperância” (Callado, 1964, p. 249).

4 Segundo Fernando Gabeira, no que concerne à imprensa logo após o golpe de 1964, “o centro da oposição estava localizado no *Correio da Manhã*, de onde surgiam excelentes artigos condenando o governo. Antonio Callado, Otto Maria Carpeaux, Carlos Heitor Cony, Márcio Moreira Alves e Hermano Alves eram alguns dos autores da crítica à ditadura. Os jornais chegavam às bancas e praticamente se esgotavam. Se a venda avulsa desse lucro, o *Correio da Manhã* daquela época teria prosperado rapidamente” (Gabeira, 1984, p. 40).

5 Entre os motivos para sua saída, Callado, além da solidariedade com Cony, certamente percebia o declínio empresarial e político do *Correio da Manhã*. Em depoimento, ao se referir ao grande esforço de Niomar Moniz Bittencourt, então à frente do jornal, para defendê-lo nos anos da ditadura, relatou: “o jornal já estava muito enfraquecido. E isso não começou no tempo de Niomar não. O CORREIO já sentia a concorrência de uma nova imprensa e a necessidade de grandes investimentos. Sofreu pressões várias, inclusive a pressão política [...]” (Callado, 1991, p. 222).

banal, de angústias pequeno-burguesas, quando tudo parecia pegar fogo na vida nacional?” (Cony, 2010, p. 242).

A essas reações juntaram-se outras, de leitores de suas colunas incomodados com o teor supostamente apolítico de seus textos logo após o golpe. Numa delas, “Compromisso e alienação”, escrita no calor dos acontecimentos e em resposta a seus críticos, relatou: “Atribuem-me barganha, medo ou arrependimento. Sou interpelado na rua, pelo telefone e, além de interpelado, sou às vezes provocado” (Cony, 2010, p. 246). Ao que parece, Cony – e certamente Callado, ainda que de forma específica – sentia as pressões sociais de um público que cobrava determinadas formas de engajamento político⁶.

Seja como for, Callado e Cony se engajaram na vida pessoal em manifestações contra a ditadura. No final de 1965, ambos, juntamente com colaboradores do jornal *Reunião*, participaram de um protesto contra o governo Castelo Branco em frente ao Hotel Glória, no Rio de Janeiro, durante evento da Organização dos Estados Americanos (OEA). De acordo com Cony, *Reunião*, “já sendo alternativo em termos de imprensa, quis ser alternativo na rua” (Cony, 2010, p. 208). Em protesto conhecido como “Oito do Glória”, na verdade nove artistas e intelectuais organizaram uma das primeiras manifestações contra a ditadura, com o propósito de denunciá-la internacionalmente. Além de Callado e Cony, tomaram parte dela o jornalista Márcio Moreira Alves; os cineastas Glauber Rocha, Mário Carneiro e Joaquim Pedro de Andrade; o embaixador Jayme de Azevedo Rodrigues, então afastado do Itamaraty; o diretor teatral Flávio Rangel; e o poeta Thiago de Mello. Com exceção do último, os outros foram presos e levados para a prisão do Batalhão da Polícia do Exército, na rua Barão de Mesquita, na Tijuca⁷.

Nesse jornal de esquerda “ecumênico”, Callado e Cony não apenas escreveram e publicaram lado a lado com intelectuais que pensavam sobre os rumos da revolução brasileira, eles também travaram igualmente contatos pessoais com alguns deles e, certamente, discutiram temas caros a esses sujeitos. Um caminho que circulava no meio artístico, em 1965, especialmente no âmbito do Cinema Novo, referia-se ao tema da luta armada. No filme *O desafio*, de Paulo César Saraceni, lançado naquele ano, a discussão acerca dos dilemas do intelectual engajado após o golpe culmina com a opção do personagem principal pelas armas.

Temática similar, em que o personagem central abraça a luta armada, apareceria em *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, filme que veio a público em 1967, cujas cenas foram em grande medida pensadas – e escritas em papel de embrulho – pelo cineasta na prisão da Rua Barão de Mesquita, em cela dividida com Callado e Cony. Este recorda que, naquelas circunstâncias, “Callado já tinha escrito cerca de 90% do *Quarup*, e eu começava a escrever [referência a *Pessach: a travessia*], sem saber o que o Callado tinha feito” (Cony, 1996). Em meio a essa convivência, é provável que tenham discutido o assunto das ações armadas no que concerne tanto à vida pública quanto às obras artísticas.

6 É possível que, em meio a esses apelos, lidassem com cobranças de um público consumidor de arte engajada formado entre os anos de 1955 e 1966, especialmente em torno do teatro e do cinema. Esse tipo de expressão artística, marcada por um viés de esquerda, objetivava, por um lado, criar uma vanguarda destinada a encabeçar o processo reformista-revolucionário em marcha ao longo do governo Goulart, entrevista sobretudo nos jovens estudantes; e, por outro, ampliar seu alcance junto à sociedade, uma vez que era concebida como um meio de conscientização das massas, com o potencial de mobilizar trabalhadores rurais, operários e camadas médias (Napolitano, 2001, p. 106).

7 Informações retiradas do site: <https://riomemorias.com.br/memoria/protesto-dos-oito-do-gloria/>. Acesso em 09 jan. 2024.

Na trajetória de Callado e Cony, ocorreram contatos diferenciados da parte de cada um deles com a resistência armada efetivamente articulada por determinados grupos para enfrentar a ditadura. Cony contou que, em meio a patrulhamentos e cobranças, foi convidado por um amigo para uma “aventura guerrilheira”, em 1964, tendo declinado (Cony, 2010, p. 248). Callado, por seu turno, asseverou que contribuiu para o primeiro movimento de luta armada contra o regime, organizado por Leonel Brizola entre 1966 e 1967, montado principalmente na serra do Caparaó. Afirmou que levou um carregamento de armas aos combatentes ali reunidos, tão pesado que o “carro chegou a gemer em cima dos pneus” (Ridenti, 2000, p. 145-147). Até o momento, não localizei relatos que confirmem tais versões. De qualquer forma, não há evidências de que Callado ou Cony tenham aderido a ideias ou movimentos revolucionários⁸.

3 Os dilemas do engajamento nos romances *Quarup e Pessach: a travessia*

Ambos os livros foram publicados em 1967, pela editora Civilização Brasileira, e, desde os primeiros momentos, foram comparados por alguns de seus comentaristas⁹. Anos mais tarde, o crítico Malcolm Silverman defendeu que os dois livros ofereciam uma “solução revolucionária” (2000, p. 277). Todavia, esse ponto de vista, de que tais obras propunham um chamado à luta destinado a mudar radicalmente o sistema político do país, parece ser uma interpretação demasiado literal de suas narrativas. É mais provável que, ao tematizarem a revolução brasileira e a adesão a ela, tocassem mais em dilemas enfrentados tanto por intelectuais como eles quanto por outros sujeitos no que diz respeito ao engajamento, sem que isso implicasse necessariamente um sentido prescritivo.

As duas estórias lidam com personagens que, ao longo dos romances, transformam radicalmente seus horizontes políticos e o modo de atingi-los: após um período de indiferença ou simples conservadorismo, engajam-se nas fileiras da esquerda revolucionária e aceitam o caminho da violência para implementar seus objetivos. Em *Pessach*, o escritor Paulo Simões, tido como alienado, termina por juntar-se a uma célula guerrilheira. De modo semelhante, padre Nando, em *Quarup*, revê gradativamente sua formação conservadora até juntar-se à luta armada contra a ditadura. Entretanto, cada obra representa essa transformação de modo diferenciado.

Ao longo de *Pessach*, não é possível identificar diretamente os conflitos de consciência que levam Paulo Simões a mudar de posição. No início da trama, ele é convidado por seu amigo Silvio para se juntar à luta armada. Todavia, recusa enfaticamente. No restante da obra, é constantemente questionado pelas pessoas que o cercam a respeito de seus escritos presumidamente alienados: pela guerrilheira

8 Jacob Gorender contrastou de forma crítica o Movimento Nacionalista Revolucionário (MRN), responsável pela organização daquela tentativa de guerrilha, com outras organizações da luta armada revolucionária, classificando-o como marcado por um “nacionalismo pequeno-burguês” (Gorender, 1987, p. 123-125).

9 Dois de seus primeiros críticos, Nelson Werneck Sodré e Paulo Hecker Filho chamaram a atenção para o fato de que ambas as obras tinham em comum o tema da revolução brasileira. Além disso, consideraram o trabalho de Cony literariamente mais bem feito em razão da concisão, supostamente ausente no de Callado, cujo volume de informações e ideias o tornaria inverossímil (Leite, 1982, p. 130). Juízos desse tipo serão, porém, evitados nesse artigo, dado que busco apenas analisar o caráter histórico-sociológico desses livros.

Vera, por sua filha com inclinações de esquerda, por seu editor, por um grupo de intelectuais engajados atuantes em sua editora. Contudo, responde ser neutro, pequeno-burguês, anarquista, comodista, indiferente ao fato político. Mostra-se inabalável, impassível diante das pressões externas.

Entretanto, talvez sejam elementos aparentemente externos a sua mente que representem sua transformação interior, e grande alegoria do livro talvez cumpra esse papel. *Pessach*, a narrativa bíblica da fuga dos hebreus do cativeiro do Egito através do deserto em busca de liberdade, é o mote do livro. Paulo, provindo de família judia, recusa-se a identificar-se com o judaísmo. Por outro lado, seu pai, que apagara seus vínculos com suas origens com medo de perseguições, resolve, no final da vida, reatar com a identidade judaica.

O termo *Pessach* apresenta uma ambivalência no livro que talvez ajude a compreendê-lo. Em sua primeira parte, ele quer dizer, para Paulo, tão-somente passar por cima, como o anjo que sobrevoou a casa dos primogênitos hebreus e os poupou. Já no restante do livro, assume o significado de travessia, mudança, alteração (Kushnir, 200, p. 227-228). Em outras palavras, Paulo mostra-se de início não apenas alheio à identidade judaica, mas também a assumir um posicionamento político mais incisivo – limitava-se a assinar manifestos contra o regime. Entretanto, muda sua perspectiva no decorrer do livro.

O ponto de virada da obra parece acontecer no fim da primeira parte, no instante em que Paulo se depara com um suicídio nas imediações de seu prédio. Alguém se jogara das alturas para pôr fim à vida. Vizinhos de Paulo, frente ao cadáver, haviam pensado se tratar do próprio escritor devido à semelhança entre ambos. O episódio talvez possa ser compreendido como o momento simbólico em que a alienação de Paulo começa a perecer e uma postura nova diante do mundo, a surgir.

Outros elementos que corroboraram essa alteração podem ser entrevistados em suas preocupações e práticas como romancista. Paulo é interpelado pelo seu editor para escrever um ensaio picaresco acerca da virgindade de uma mulher e responde propondo redigir um texto com essa temática a partir da perspectiva de um bidê. Seu editor, ao mesmo tempo que o questiona no que toca a sua suposta alienação, procura subjugar-lo aos interesses comerciais da editora. Esse projeto, porém, é abalado pela descoberta de um protótipo de romance por Laura, sua ex-mulher, iniciado por Paulo anos antes. Trata-se de história desenvolvida em torno do episódio do Êxodo, em que um homem resolve caminhar pelo deserto em busca da liberdade. O compromisso de escrever a primeira história cede então, gradativamente, às preocupações com a temática da segunda, vislumbrada por Paulo no novo cenário que a ele se avizinha.

Interceptado por Vera, Paulo é conduzido a uma decadente fazenda de café, na qual guerrilheiros treinam para entrar em combate contra as forças da ditadura. Ali conhece Macedo, líder do grupo, mutilado pela tortura nos porões do regime. Nas páginas que seguem, é possível vê-lo representado de botas e chicote às mãos, bem como residindo numa casa-grande, tal qual um feitor. Essas imagens e símbolos conotam uma nova tirania ou escravidão que ali germinam, em meio a uma utopia que se apresenta como emancipadora. Seja como for, Paulo é enleado pelo ambiente da guerrilha, seja pelas relações amorosas que ali trava seja pelos apelos à luta que vivencia.

Tal enredamento é feito de maneira alegórica, dado que, à primeira vista, o personagem parece

impermeável a posicionamentos políticos mais radicais. Ele passa a vislumbrar cenas do Êxodo ao seu redor, como se elas fossem reencenadas em sua imaginação. É a sua travessia, sua mudança. Para completar o quadro, depara-se com um menorá encontrado na propriedade, objeto utilizado em cultos do judaísmo. É como se o projeto de escrever o ensaio sobre o bidê cedesse espaço em seu espírito para a continuação da narrativa a respeito da caminhada daquele homem pelo deserto. Entretanto, o que antes era a busca por liberdade pessoal se transforma num ímpeto por uma presumida forma de libertação coletiva.

Após numerosas investidas para que se engajasse, Paulo finalmente endossa o chamado às armas. A virada ocorre pouco depois de a célula guerrilheira precisar abandonar a fazenda, com receio de ser atingida pela repressão. No instante de comprar passagens para os membros do grupo se refugiarem no sul do país, quando tem a chance de fugir ou denunciá-los para a polícia, Paulo sente, contudo, de forma inédita, que sua vida está atrelada à vida deles e que possui um destino: “pela primeira vez *tenho* de fazer alguma coisa. Pela primeira vez há sentido em meus passos, pela primeira vez cumpro uma ordem e repilo instantaneamente a palavra *ordem*, ninguém me ordenou nada” (Cony, 2021, p. 263-264, grifos do autor).

A sensação experimentada pelo personagem, de que afinal entrara no Tempo, parece ser uma representação literária de uma forma de pressão social engendrada naqueles anos; sentida por Cony mas não por ele traduzida em atos e ideias como esperavam setores da esquerda revolucionária.

Em *Quarup*, Nando corporifica impulso semelhante. Padre sonhador, almeja se reconectar com o experimento passado das missões jesuíticas do sul do Brasil; em sua opinião, exemplo de sociedade utópica entrelaçada por princípios igualitários e religiosos. Sua jornada no livro tem início em Pernambuco, onde planeja erigir uma missão religiosa na região do Xingu e converter os indígenas nela presentes. Durante sua estada no Nordeste, conhece Januário e Levindo, lideranças de trabalhadores rurais organizados¹⁰. Ambos compartilham o ideal de que a violência é um caminho aceitável e viável para mudar a situação do país. Já Nando se contrapõe inicialmente a essa solução sob o pressuposto de que “existe na violência um horror próprio, um elemento negativo inaceitável” (Callado, 1980, p. 352).

Entretanto, seu caminho em *Quarup* é de mudança, assim como aquele trilhado por Paulo Simões em *Pessach*. O casal de ingleses com quem faz amizade, Leslie e Winifred, proporcionam-lhe não apenas discussões intelectuais estimulantes, mas também ensejo para a liberação sexual de Nando. É com Winifred que o protagonista inicia um périplo pela redescoberta de sua sexualidade, continuada com outras personagens ao longo do livro. Suas aventuras amorosas imbricam-se com as mudanças de posicionamento político que adota durante a estória, atingindo o paroxismo com sua relação com Francisca, companheira de Levindo por quem se afeiçoa.

Levindo é o personagem cujos horizontes de viagem assemelham-se aos de Nando, ainda que

10 Muitos dos personagens e cenários criados por Callado remontam a reportagens feitas por ele anteriormente em sua carreira de jornalista. Januário, por exemplo, é uma clara referência a Francisco Julião, líder das Ligas Camponesas ao longo das décadas de 1950 e 1960, o qual foi entrevistado por Callado em série de reportagens feitas por ele para os jornais *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil*. Numerosas alusões como essa emergem em *Quarup*. Contudo, não as abordarei nesse artigo, no qual explorarei mais a parte ficcional desse livro.

cada um deles tenha opiniões políticas divergentes. Pensa em visitar o centro geográfico do Brasil, coincidentemente no Xingu, com o propósito de tomar-lhe um pouco da terra destinada a mover uma mitologia revolucionária. Nando, porém, não ruma inicialmente para aquela região com tal intuito, mas com vistas a fundar uma prelazia e assim catequizar os indígenas no entorno dela. Sua primeira parada é o Rio de Janeiro, onde prepara sua jornada junto ao Serviço de Proteção aos Índios (SPI). Seu chefe local, Ramiro, atua como contraponto às concepções tanto de Levindo quanto de Nando. Entusiasta da cultura francesa, culpa os descaminhos do Brasil pelo entrelaçamento deste com a influência norte-americana, em detrimento da primeira; o que o opõe a Nando e Levindo, românticos cujos projetos miram o contato com o interior do Brasil como matéria-prima para mudanças sociais profundas.

Em seguida, Nando parte para o Xingu para passar uma temporada com os indígenas. Presencia aí os preparativos e a cerimônia do *Quarup*. Nela, pessoas mortas da tribo são lembradas e comemoradas por meio de troncos decorados, danças, jogos e comida. Trata-se de um rito de passagem em que ocorre a despedida dos mortos. Tanto o cerimonial quanto a convivência com os indígenas contribuem para a reinvenção de Nando, como se fossem uma de suas passagens. Em suas primeiras impressões no Xingu, dirigidas ao comunista Otávio, Nando declara: “Estou me sentindo um disco de cera numa gravação, sei lá” (Callado, 1980, p. 148). Em contato com populações tidas por ele como sem história, Nando parece iniciar o apagamento de parte de seu passado e abrir caminho para uma nova história.

Como complemento do mergulho de Nando pelo interior do Brasil, outra jornada é por ele encetada: a busca pelo centro geográfico do Brasil no Xingu, conhecido através de mapas, mas ainda não explorado *in loco* pelos habitantes do litoral. O objetivo de sua peregrinação, entretanto, abriga um grande formigueiro, local em que o idealista Fontoura, indefectível defensor da não interferência das populações ocidentalizadas nos modos de vida indígenas, acaba perdendo a vida, e onde se encena verdadeira ópera bufa, quando a expedição, sem bandeira para ali fincar, recorre ao vestido que Ramiro, membro da equipe, guardara da mulher amada que se perdera na floresta como marco do feito. Em outras palavras, ao mesmo tempo que a região central do Brasil contém sociedades que funcionam como fontes de uma nova utopia – no caso, os indígenas –, sinaliza, no plano simbólico, os entraves para que o país se constitua como uma nação.

É possível que tal referência explique o porquê de a narrativa de *Quarup*, que começa nos anos do segundo governo Vargas, desembocar no golpe de 1964 e na ditadura que se seguiu. O livro representa os primeiros momentos da cruenta repressão que se abate sobre os movimentos sociais e os atores progressistas do cenário político. São momentos em que as diferentes promessas de utopia da obra aparentam perder força para uma distopia instalada no poder. O próprio Nando se torna vítima das arbitrariedades do regime. Ao regressar a Pernambuco, onde se empenhara com Francisca na alfabetização de pessoas humildes por meio do método Paulo Freire, é preso e torturado durante os interrogatórios.

Em meio ao refluxo das esperanças por um país mais justo e democrático, Nando entrega-se ao amor livre e a uma vida em que o trabalho não era o centro de suas preocupações. Essas são as formas de resistência por ele encontradas em tais circunstâncias, em meio à desilusão e às múltiplas agressões por ele sofridas. Apesar de assinalarem uma considerável transformação em sua visão de mundo, prolongam sua aversão à violência. Contudo, trata-se de uma fase de sua vida retratada muito mais como

uma etapa de liberação individual do que coletiva. A figura de Levindo, que paira sobre ele por todo o livro, parece questionar essa postura. Mesmo depois de morto pela polícia, esse último impulsiona e inspira não apenas os posicionamentos políticos de Francisca, mas também os de Nando, apaixonado por ela. Em banquete oferecido à memória de Levindo, Nando devora-o ritualmente, como se quisesse se apossar de suas forças. Nessa etapa, resistia apenas a endossar seus métodos violentos.

Tal resistência rompe-se, todavia, nos últimos momentos de *Quarup*. Nando é então novamente acossado pelas forças da repressão, as quais buscam acabar com ele numa tocaia. Ao adentrar o recinto onde era aguardado por homens armados, recebe providencialmente a ajuda de Manuel Tropeiro, personagem que se juntara à luta armada contra o regime. Nando é salvo por ele, seus executores são abatidos, e, finalmente, parece se resolver o dilema em que se debatia: junta-se ao movimento armado, adotando o nome de Levindo como símbolo de sua nova opção.

Nando entra assim na história como guerrilheiro, face a encruzilhada semelhante àquela enfrentada por muitos militantes de esquerda à época. Callado certamente teve contato com pressões similares às sentidas por Cony. Porém, ainda que possa ter oferecido algum apoio a um movimento armado de características específicas no espectro de oposição à ditadura, não endossava saídas revolucionárias. *Quarup* pode referir-se, antes, a uma representação literária não apenas dos dilemas encarados por setores da oposição, como também a uma transição experimentada ou em curso entre muitos deles.

Considerações finais

Em 1968, era possível ouvir na camada Passeata dos Cem Mil, na antiga capital federal, manifestantes gritando “só o povo organizado derruba a ditadura”; já outros preferiam “só o povo armado derruba a ditadura”: indícios das tendências políticas que se digladiavam no interior do movimento (Gabeira, 1984, p. 93). A opção pelas armas como forma de se enfrentar o regime ditatorial vinha sendo debatida desde os primórdios de sua instalação. *Quarup* e *Pessach*, concebidos durante essas circunstâncias, traziam para o plano da ficção diferentes caminhos para a concretização desse caminho.

A incorporação de Cony e de Callado, em sua literatura intimista, de narrativas com temas engajados caros à esquerda pode ter ocorrido devido a uma série de fatores. Em primeiro lugar, ambos, cada um a seu modo e em momentos distintos, parecem ter cedido a pressões de um público consumidor de arte engajada. Callado vinha se aproximando desse público desde pelo menos a publicação de suas reportagens acerca do Nordeste, movimento que indica ter impactado suas escolhas estéticas com a publicação de sua peça *Forró no Engenho Cananeia*; *Quarup* foi o passo seguinte nessa direção. Cony, por sua vez, sentiu as cobranças desse público sobretudo após o golpe, tanto em sua produção jornalística quanto literária; mesmo incomodado com o que considerava ser o caráter excessivo de muitas dessas demandas, respondeu a elas com a publicação de *Pessach*.

Em segundo lugar, os movimentos de Cony e Callado no campo jornalístico podem auxiliar na compreensão de suas opções literárias. Após o golpe de 1964, alinharam-se com setores da imprensa liberal que se mostraram descontentes com os rumos do regime. Juntamente com grupo de colonis-

tas do *Correio da Manhã*, criticaram, nesse mesmo jornal, o governo e diversos de seus desmandos. Uma vez limitados em suas possibilidades de expressão nas páginas do *Correio da Manhã*, passaram a integrar as fileiras oposicionistas do periódico *Reunião*, cujas páginas dividiram com integrantes da esquerda revolucionária. Ao lado de alguns colunistas desse jornal, integraram uma manifestação contra o governo e foram por isso presos durante vários dias. Esse trânsito no interior desse grupo os trouxe para mais perto dos debates a respeito da possibilidade de se pegar em armas contra a ditadura.

Nem Cony nem Callado, porém, inseriram-se em alguma das vertentes da luta revolucionária. O primeiro criticou abertamente tal encaminhamento em *Pessach*; já o segundo, apesar de não ter seguido o mesmo caminho em *Quarup*, manifestou-se contra ideias e práticas revolucionárias em seus textos jornalísticos. No plano pessoal, Cony parece ter recusado a via armada para combater a ditadura, ao passo que Callado pode ter apoiado um grupo específico de guerrilheiros, empenhados em luta de libertação nacional, e não na recriação da sociedade sob bases igualitárias. Portanto, seus referidos romances dificilmente poderiam ser compreendidos como chamados à luta armada com objetivos revolucionários – ainda que ambos, possivelmente, conotem a necessidade de se assumir uma postura política combativa naquele momento. Tais obras talvez possam ser antes lidas como representações ficcionais distintas das transformações que se operavam nos horizontes políticos de setores da esquerda brasileira: do reformismo ao emprego da violência como forma de se lutar contra a ditadura e chegar ao socialismo.

Referências

- BOURDIEU, Pierre. Le champs littéraire. In: *Actes de la Recherche en Sciences sociales*. v. 89, set., 1991, p. 03-46.
- CALLADO, Antonio. Depoimento. In: ANDRADE, Jeferson de (org.), *Um jornal assassinado: a última batalha do Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- CALLADO, Antonio. *Quarup*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- Callado, Antonio. Jango ou o suicídio sem sangue. In: DINES, A.; CALLADO, A.; ARAÚJO NETTO; BRANCO, C. C.; SOUZA, C. M.; DUARTE, E.; GOMES, P.; FIGUEIREDO, W. (orgs.). Os idos de março e a queda de abril. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1964.
- CONY, Carlos Heitor. *Pessach: a travessia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.
- CONY, Carlos Heitor. *Eu, aos pedaços: memórias*. São Paulo: Leya, 2010.
- CONY, Carlos Heitor. Na prisão com Glauber e Callado (entrevista). *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 jul. 1996.
- CZAJKA, Rodrigo. “Sou brasileiro, democrata e editor”: Ênio Silveira e a repressão à editora Civilização Brasileira (1963-1970). *Tempo Social*, São Paulo, 32, n.2, p. 149-174, maio/ago. 2020.
- GABEIRA, Fernando. *O que é isso companheiro?* São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas. A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*.

São Paulo, Ática, 1987.

KUSHNIR, Beatriz. Depor as armas: a travessia de Cony e a censura no partidão. *In: REIS FILHO, Daniel Aarão (org.). Intelectuais, história e política (séculos XIX e XX)*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

LEITE, Lúgia Chiappini M. Quando a pátria viaja: uma leitura dos romances de Antonio Callado. *In: LEITE, L. C. M. & LAFETÁ, J. L. & ZILIO, C. (orgs.). Artes plásticas e literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

NAPOLITANO, M. A arte engajada e seus públicos (1955-1968). *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n. 28, p. 103-124, 2001.

QUELER, J. J. Jornalismo e literatura remodelados: estudo de um grupo de intelectuais das camadas médias (1940-1960). *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 36, n. 78, p. 74-93, jan./abr. 2023.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

SAPIRO, Gisèle. *Sociologia da literatura*. Belo Horizonte: Moinhos; Contafios, 2019.

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000.

Artigo enviado em: 5 de março de 2024

Artigo aceito em: 29 de abril de 2024

ROMANCE HISTÓRICO OU HISTÓRIA ROMANCEADA? UMA DISCUSSÃO SOBRE *MARIANA*, DE AUGUSTO DE LIMA JÚNIOR

HISTORICAL ROMANCE OR ROMANTICIZED HISTORY? A DISCUSSION ON *MARIANA*, BY AUGUSTO DE LIMA JÚNIOR

Tatiana Mol Gonçalves¹

Universidade Federal de Ouro Preto
<https://orcid.org/0000-0003-0591-1404>
tatimolg@gmail.com

RESUMO: *Mariana* (1932), quinto livro do escritor mineiro Augusto de Lima Júnior, narra um momento de relevância histórica da primeira cidade de Minas Gerais, marcado por transformações em algumas de suas tradições religiosas e sociais, o que impacta diretamente a trajetória ficcional do protagonista da obra, Eugênio Harden. A trama se passa dez anos antes de sua publicação, em 1922, e apresenta vários elementos que podem ser discutidos em suas páginas no que tange às relações entre história e literatura. Nesse sentido, a partir das discussões de Mikhail Bakhtin (1998) sobre a teoria do romance e de Georgy Lukács (2011) sobre o romance histórico, este artigo tem como objetivo problematizar as relações entre história e literatura presentes na obra *Mariana*, além de analisar se ela pode ou não ser definida como um romance histórico.

PALAVRAS-CHAVE: Romance histórico; Augusto de Lima Júnior; Mariana; História e Literatura.

ABSTRACT: *Mariana* (1932), the fifth book by writer Augusto de Lima Júnior, narrates a moment of historical relevance for the first city of Minas Gerais, marked by transformations in some of its religious and social traditions, which directly impact the fictional path of its protagonist, Eugênio Harden. The plot takes place ten years before the book's publication, in 1922, and presents several elements that can be discussed regarding the relationship between history and literature. Thus, considering the discussions by Mikhail Bakhtin (1998) on the theory of the novel and by Georgy Lukács (2011) on historical novels, this work aims at problematizing the relationships between history and literature present in *Mariana*, in addition to analyzing whether or not it can be defined as a historical novel.

KEYWORDS: Historical novel; Augusto de Lima Júnior; Mariana; History and Literature.

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Mestre em Letras: Estudos da Linguagem pela UFOP.

1 Introdução

No dia 28 de fevereiro de 1932, o periódico carioca *Jornal do Commercio* lançou em suas páginas uma ampla crítica sobre o mais novo livro do escritor Augusto de Lima Júnior². Trata-se da obra *Mariana*, que narra em primeiro plano a história ficcional de Eugênio Harden, um jovem do Rio de Janeiro que passa a morar no interior de Minas, na cidade histórica cujo nome figura no título, para ficar sob a tutela de seu tio materno, Cônego Jeremias. O protagonista chega à cidade no momento do grande alvoroço causado pela morte do bispo Dom Silvério e das consequências da chegada do novo prelado, o que causaria intensas transformações nas tradições locais e impactaria diretamente a trajetória de Eugênio.

No início do século XX, vários jornais e revistas do Brasil apresentavam uma seção para divulgar lançamentos de livros enviados por escritores, editores ou livreiros, para que fossem anunciados e/ou recebessem artigos críticos elaborados pela redação. Hoje, essas seções dos periódicos permitem vislumbrar o fluxo de títulos, além de nos ajudar a perceber como jornais e revistas atuavam para promover determinados autores junto ao público (Bignotto, 2018, p. 16). No caso da nota crítica do *Jornal do Commercio* sobre o livro *Mariana*, alguns elementos interessantes são apresentados pelo articulista, que destaca, já nas primeiras linhas, uma certa dificuldade para se definir o gênero da narrativa, ao advertir: “É um romance histórico, uma história romanceada, ou a própria história amenizada por um entrecho ligeiro de romance. Cremos que a obra do Sr. Augusto de Lima Júnior deve ser incluída neste último modo” (Jornal do Commercio, 1932, p. 3).

A sequência da crítica evidencia outros elementos marcantes da obra, que são igualmente relevantes para o estudo que ora se apresenta, além de se configurar como memória de uma das recepções que ela obteve quando publicada em 1932:

O autor fez, sem dúvida, um trabalho de valor indiscutível e possui para o genero meritorias qualidades. [...] Mas o que vale principalmente neste romance é o conhecimento perfeito que o autor possui da historia da cidade veneravel [...]. / É esta cidade, nesse seu aspecto tranquillo, com as velhas igrejas, as maravilhosas obras de talha, com seus conegos, suas intrigas, [...], mas tambem com suas tradições de virtude [...] que o Sr. Augusto de Lima Junior evoca neste romance, que prende, faz ler num trato, levando o leitor a viver no ambiente simples, edificante. [...] / A narrativa, por diante serve para dar ensejo às descrições historicas, ás visões de arte colonial, á encantadora analyse da vida dos clerigos [...] / No correr de toda essa magnifica evocação da tradicional cidade mineira, há uma ligeira intriga amorosa, tão tenue, que desaparece antes de findar a novella; seus jovens protagonistas, envolvidos pelo ambiente religioso,

2 Augusto de Lima Júnior (1889-1970) foi um historiador, jurista, escritor e jornalista nascido na cidade mineira de Leopoldina. Membro do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais, da Academia Mineira de Letras e de instituições congêneres no Brasil e em Portugal, ele foi também um dos fundadores da *Revista de História e Arte* (1963), juntamente com outros intelectuais de relevo no cenário mineiro do período. São de autoria de Lima Júnior algumas práticas simbólicas relacionadas à construção da memória de Minas Gerais, como a negociação do traslado ao Brasil dos restos mortais dos Inconfidentes exumados na África, a escrita do projeto que elevou a cidade de Ouro Preto a monumento nacional e a idealização da entrega da Medalha da Inconfidência, que ocorre ainda hoje em todo 21 de abril. Sua produção intelectual foi ampla, com mais de 30 obras publicadas dentro dos gêneros literário e historiográfico, além de inúmeros artigos jornalísticos (Gonçalves, 2021, p. 15-17).

seguem, um para a vida sacerdotal e outro para o convento do Carmo. [...] / É a própria alma da cidade tradicional, religiosa, ecclesiastica, que o Sr. Augusto de Lima Junior, com o pretexto de uma historia de amor insignificante, evoca e faz palpitar nessas paginas delicadas e emotivas de onde reçuma um suave perfume de mysterio e devoção (*Jornal do Commercio*, 1932, p. 3).

Como é possível observar, a crítica supracitada anuncia uma narrativa sobre a história da cidade, com seus costumes e paisagens, escrita sob o pretexto de “uma história de amor insignificante”, uma vez que a trama sobre o protagonista se torna diminuta em meio às constantes descrições sobre a primeira capital de Minas Gerais. O enredo de *Mariana* é tecido com personagens fictícias e reais, em meio a um evento integrante da memória recente da comunidade e apresenta, ainda, narrativas históricas sobre a cidade. Mas, afinal, seria esta obra um romance histórico? Como o romance opera com a representação do tempo na narrativa? A partir das discussões de Mikhail Bakhtin (1998) sobre a teoria do romance e de Georgy Lukács (2011) sobre o romance histórico, este artigo tem como objetivo problematizar as relações entre história e literatura presentes em *Mariana*, além de analisar se ele pode ou não ser definido como um romance histórico.

2 A história como gênero intercalado ao romance

Mariana apresenta, ao longo de vinte e dois capítulos, três eixos narrativos principais, que se articulam em sua estrutura, num jogo que alterna diferentes temporalidades e elementos ficcionais e factuais, quais sejam:

1) A morte do estimado bispo da igreja católica marianense, Dom Silvério, e a chegada do novo prelado que promove mudanças em algumas tradições locais, evento este da memória recente da cidade (posto que ocorrido, de fato, dez anos antes da publicação do romance, em 1922) e que serve de pano de fundo da trama, por meio do qual são apresentados vários elementos da memória coletiva e de costumes ligados à tradição católica da comunidade;

2) A intriga ficcional que gira em torno da personagem Eugênio Harden, que percorre a cidade observando a paisagem, a comunidade e os costumes locais em busca de uma saída para seus problemas, em especial, o de seguir ou não uma vida eclesiástica, dilemas estes que estão diretamente ligados ao pano de fundo da referida sucessão ocorrida no bispado;

3) Narrativas históricas sobre a ocupação do território marianense, a criação do primeiro bispado, a construção da Catedral da Sé e a criação do Seminário da Boa Morte. Os capítulos nos quais se desenvolvem essas narrativas são elaborados, visando a articular a citação de fontes documentais para se denotar um tom de veracidade dos fatos, juntamente com uma narrativa que enaltece os feitos de determinados períodos do passado.

A partir da observação desses elementos que compõem *Mariana*, é possível compreender o porquê de uma certa confusão sobre o gênero que o definiria, uma vez que ele apresenta, ancorando os três eixos narrativos que se intercalam em sua estrutura, a *memória*, a *ficção* e a *história*.

Mikhail Bakhtin (1998), ao se referir às dificuldades particulares que o estudo do romance apresenta, justamente pela singularidade do próprio objeto, afirma que ele se configura como um “gênero por se constituir, e ainda inacabado. [...] A ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades plásticas” (Bakhtin, 1998, p. 397). O romance apresenta, inclusive, a possibilidade de parodiar gêneros, eliminar ou integrar outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes outro tom. Não parece fortuito, portanto, que Augusto de Lima Júnior tenha escolhido o romance, esse gênero híbrido, para narrar os eventos ligados às transformações ocorridas na comunidade marianense do início do século XX, juntamente com a história da cidade, seus costumes e memórias e ainda criar uma trama ficcional que une memória e história em uma obra literária. O plurilinguismo por gêneros intercalados é, portanto, algo marcante no romance *Mariana*.

De acordo com Bakhtin (1998), qualquer gênero, em princípio, pode ser introduzido na estrutura do romance, sejam os literários (como novelas, contos, poemas, entre outros), sejam os extraliterários (como textos históricos, religiosos, científicos etc.). Eles conservam sua elasticidade estrutural, sua autonomia, além da originalidade linguística e estilística quando introduzidos no romance. Existe, contudo, um grupo especial de gêneros que exercem um papel estrutural importante nos romances e podem determinar a estrutura do conjunto, criando variantes particulares do gênero romanesco, como a confissão, o diário, o relato de viagens, as cartas, entre outros. Eles podem não só entrar no romance como seu elemento estrutural básico, como também determinar a forma do romance como um todo (romance-confissão, romance-diário, romance-epistolar, etc.).

No caso de *Mariana*, assim como foi destacado pela crítica publicada no *Jornal do Commercio*, o autor opera com a história em toda a obra, fazendo com que este gênero seja intercalado em sua estrutura. Trata-se de narrativas que, a princípio, escapam ao eixo da trama romanesca e apresentam a história da ocupação do território marianense, a criação do bispado local, ou ainda a construção de algumas edificações religiosas. O terceiro capítulo do livro, intitulado “As glórias do Ribeirão do Carmo”, é um exemplo da narrativa histórica que compõe o romance e do qual se extrai o seguinte fragmento, que dá início ao capítulo:

Em 1698, João Lopes de Lima, morador em Atibaia, em São Paulo, [...] descobriu e ocupou o ribeirão que denominou de Nossa Senhora do Carmo, por nele ter chegado a 16 de julho do ano citado [...]. / [...] Como um presságio dos destinos gloriosos da cidade ilustre que se perpetuaria nas margens do ribeirão riquíssimo, profetizando a primazia espiritual, perpétua e indestrutível dêsse recanto lendário, sôbre tôda a terra mineira, aí se erguera a primeira capela definitiva, o primeiro templo cristão, onde a hóstia se ergueria em holocausto perene à salvação dos povos, através das idades, na doce Minas Gerais. / O Ribeirão do Carmo foi se povoando em suas margens, e enriquecendo seus moradores. O arraial cresce; as igrejas, as capelas, as casas vão surgindo, vão se aglomerando e a prosperidade abarrotou as algibeiras. / [...] O Arraial do Carmo recebe Albuquerque, que o eleva à categoria de Vila, em 8 de abril de 1711. Povoam-se Minas Gerais. / [...] Em vinte e três de abril de 1745, propunha D. João V à Santa Sé, a criação do Bispado, nessa mesma data elevando a Vila do Carmo à hierarquia de Cidade, porque o bispo não podia ser vilão... [...] (Lima Júnior, 1966, p. 31-32).

É possível observar nos trechos historiográficos apresentados na obra um forte apelo às “glórias” de um passado determinado, o enaltecimento da religiosidade católica, juntamente à necessidade de atribuir provas documentais para conferir veracidade aos fatos narrados. Nesse sentido, algumas páginas sobre a história local são compostas através da utilização de fontes referenciadas, como, por exemplo, os trabalhos do historiador marianense Cônego Raimundo Trindade, ou mesmo por meio do relato encomiástico escrito no século XVIII pelo clérigo Francisco Ribeiro da Silva, denominado *Áureo Trono Episcopal*.

O livro de Raimundo Trindade, *História da Arquidiocese de Mariana*, é citado como fonte em nota de rodapé no capítulo 13, intitulado “O Seminário de Mariana”, dedicado a narrar a história da instituição e os acontecimentos mais marcantes desde a sua fundação. Já o documento histórico *Áureo Trono Episcopal*, que narra os festejos de posse do primeiro bispo de Mariana (Dom Frei Manoel da Cruz, em 1748), foi mencionado como fonte no próprio corpo do texto. Três páginas do romance *Mariana* são dedicadas a citar diretamente, entre aspas, trechos do documento setecentista. As demais páginas historiográficas apresentadas no romance não aparecem com seus escritos entre aspas, o que pressupõe, embora não se possa confirmar tal hipótese, que tenham sido escritas pelo próprio autor do romance, que também era historiador, seja com base em suas próprias pesquisas arquivísticas, seja por meio de consultas a livros de renomados historiadores mineiros que escreveram sobre a cidade de Mariana à época, como, por exemplo, o historiador marianense Salomão de Vasconcelos, autor de várias obras sobre a primeira capital de Minas³.

É interessante notar que, ao longo dessas narrativas históricas, o narrador remonta ao passado de Mariana nos séculos XVII e XVIII, utiliza fontes documentais entre aspas, em alguns casos, e finaliza o texto retornando ao tempo presente, o que oferece a ideia de um continuum no tempo. Tempo este que está em vias de ser interrompido pelas transformações nas tradições seculares que irão dividi-lo, e que aludem à trama do romance. O trecho a seguir, extraído do capítulo que apresenta a história da criação da Vila do Carmo (que antecede a cidade de Mariana) e de seu primeiro bispado, é um exemplo disso:

“De uma para as duas horas depois do meio-dia, entrou S. Excelência na cidade, cujos moradores se felicitavam uns aos outros com muitos parabéns de verem completas as suas esperanças, com a venturosa posse de seu Excelentíssimo Prelado. / [...]” / “Isto continuou variamente alegre e luzido espetáculo em agrado dos olhos; em lisonja dos ouvidos se oferecia ao mesmo tempo a contenciosa harmonia dos sinos e concertos de música, que publicamente pelas ruas e casas, competiam com as métricas vozes dos poetas, os quais, principalmente, debaixo das janelas e junto do Palácio de S. Excelência, explicavam em discretos metros, o elevado motivo de tanto júbilo.” / O Clérigo, Presbítero e Cônego da Nova Sé Marianense, Francisco Ribeiro da Silva, autor da memória descritiva, *Áureo Trono Episcopal*, donde se extraíram os trechos acima, descreve em seguida as ornamentações [...] / E prosseguiram as festas e, no final delas, pôde o Sr. D. Frei Manoel da Cruz iniciar o govêrno do seu rebanho, govêrno êsse que foi dos

³Em 1965, Lima Júnior registrou o que seria sua filiação intelectual no prefácio da 3ª edição do seu livro de maior destaque, *A Capitania das Minas Gerais*. Em suas palavras, “O grupo de historiôgrafos mineiros, a que pertencço, orienta-se pelo exemplo desse grande mestre que é Salomão de Vasconcelos, o admirável pesquisador [...]” (Lima Júnior, 1978, p. 9). Convém destacar também a dedicatória que o escritor faz ao referido historiador marianense na segunda edição do livro *Mariana*: “À memória do grande historiador Salomão de Vasconcelos, homenagem do autor” (Lima Júnior, 1966, p. 07).

mais profícuos em resultados espirituais e materiais para a diocese a que êle serviu com ânimo dedicado. / *Guardou a velha cidade a lembrança do cerimonial tão nobre e manteve-o, embora sem o luxo primitivo, até D. Silvério Gomes Pimenta, o último Bispo que chegou a cavalo, em Mariana.* (Lima Júnior, 1966, p. 34-37)⁴

A narrativa protagonizada por Eugênio é interrompida quando se inicia este capítulo, que apresenta a história da criação do bispado e a chegada do primeiro bispo em Mariana por meio da citação direta do documento setecentista *Áureo Trono Episcopal*, articulada com a voz do narrador do romance, que encerra o capítulo a reforçar a ideia de que, por quase trezentos anos, a tradição do cerimonial de posse dos bispos marianenses se manteve a mesma – “até D. Silvério Gomes Pimenta, o último Bispo que chegou a cavalo, em Mariana” (Lima Júnior, 1966, p. 37), situação essa da memória recente da cidade e que se relaciona com o desenrolar da trama do romance. Afinal, é a morte de D. Silvério e a chegada de seu substituto que causa um alvoroço na cidade e vai repercutir na vida de Eugênio Harden, personagem fictícia em torno do qual a trama se desenvolve⁵.

Já no capítulo em que se narra a história do seminário de Mariana, por intermédio de uma mistura de vozes e de tempos narrativos, o narrador novamente retorna ao século XVIII, utiliza em citação direta trechos do livro *História da Arquidiocese de Mariana* e finaliza o capítulo a retomar a trama ficcional, no tempo presente, sobre a personagem Eugênio, que estaria prestes a entrar para o seminário a contragosto e cheio de paixões:

Dois anos depois de sua posse, aos vinte dias do mês de dezembro de 1750, fundava-se em Mariana o Seminário Nossa Senhora da Boa Morte, título com que se abriu e que até hoje conserva. / “O Seminário de Mariana é o estabelecimento de instrução e de educação mais antigo e de maiores créditos no Estado de Minas e foi, num período de quase cem anos, o único a beneficiá-lo com a instrução de seus filhos. [...]” / [...] / Lazaristas! Filhos de S. Vicente, recebi Eugênio, o sobrinho do velho Cônego Jeremias que a Providência Divina nos vai pôr nas mãos. / Cuidado com êle, que o Demônio está vigilante e disputa-o à glória de Deus (Lima Júnior, 1966, p. 101-106).

Um aspecto também a ser levado em conta na composição de *Mariana* é o de que alguns moradores da cidade, à época da morte do bispo Dom Silvério, pano de fundo da trama, tornaram-se personagens do romance e tiveram nele seus nomes “velados por pseudônimos”, nas palavras do autor, por ainda estarem vivos quando se torna pública a primeira edição do livro, dez anos depois dos eventos narrados (Lima Júnior, 1966, p. 9). Percebe-se, contudo, que, embora o autor informe que usará pseudônimos, não há, de fato, esforço para esconder a identidade do sujeito apresentado como personagem.

⁴Grifos meus. Como se pode notar, o fragmento faz referência aos eventos ocorridos no século XVIII, à exceção de sua última parte, que apresenta o contexto da obra, já no século XX.

⁵No romance, a primeira ideia do tio de Eugênio, quando este passou a morar na cidade de Mariana sob sua tutela, seria conseguir, com auxílio de Dom Silvério, que ele ingressasse na Escola de Minas de Ouro Preto e encontrasse um trabalho na região. Com a morte do bispo, contudo, Cônego Jeremias não viu outra saída a não ser induzir o sobrinho a entrar para o Seminário que havia na cidade, a fim de seguir carreira eclesíastica. Eugênio, jovem vindo da capital do país, acostumado com uma vida cosmopolita, nada simpatizou com essa ideia, apaixonou-se por uma moça da cidade e, diante da tensão entre entrar ou não para o seminário, passou a percorrer a cidade, em contato mais direto com sua comunidade, seus costumes e paisagens (Gonçalves, 2021).

O recurso serve mais como piscadela para o leitor: trata-se de uma história com forte teor documental.

Assim, com base em tais elementos apresentados na obra, eis que surge a seguinte pergunta: seria *Mariana* um romance histórico, por apresentar matéria de extração histórica de maneira tão destacada em sua estrutura narrativa, além de relacionar personagens fictícias com personagens reais? Afinal, quais características definem um romance histórico? Para essa discussão, convém recorrer à teoria de Georgy Lukács (2011), além de outros autores que se debruçaram mais recentemente sobre o tema.

3 *Mariana* é ou não um romance histórico?

Embora nos séculos XVII e XVIII já houvesse romances com temática histórica, o romance histórico, como se sabe, surgiu no início do século XIX com a publicação da obra *Waverley*, de Walter Scott, em 1814. O surgimento da obra de Scott teve como base as transformações ocorridas em toda Europa naquele período, pois entre 1789 e 1814, as nações europeias viveram mais revoluções do que em séculos inteiros, a começar com a Revolução Francesa, depois as guerras revolucionárias e, por fim, a ascensão e a queda de Napoleão. A celeridade das mudanças teria feito da história uma experiência das massas em escala europeia, fortalecendo o sentimento de que existe uma história, de que ela é um processo ininterrupto de mudanças e de que ela interfere diretamente na vida de cada pessoa (Lukács, 2011). Essas foram as bases, segundo Lukács (2011), que possibilitaram o surgimento do romance histórico scottiano que, diferentemente da concepção romântica, segundo a qual as grandes personagens da história deveriam ser os heróis principais, configurar-se-ia como continuação direta do romance social realista do século XVIII.

Walter Scott representa em seus romances as grandes crises da vida histórica da sociedade, com destaque para potências sociais inimigas que visam a destruir-se mutuamente. Daí a importância composicional do seu protagonista intermediário, justamente porque este tem por tarefa mediar os extremos da luta que ocupa o romance, colocando em contato os dois lados do conflito. “Por meio da trama, que tem esse herói como ponto central, procura-se e encontra-se um solo neutro sobre o qual forças sociais opostas possam estabelecer uma relação humana entre si” (Lukács, 2011, p. 53).

Lukács esclarece que, ao figurar as crises históricas da vida nacional, o grande objetivo ficcional de Scott é “mostrar a grandeza humana que se desnuda em seus representantes significativos, a partir da comoção de toda a vida da nação” (Lukács, 2011, p. 70). O romance histórico não seria constituído, portanto, de um simples relato dos grandes acontecimentos históricos. Mais do que isso, nele se operaria o “despertar ficcional” dos homens que os protagonizaram, ao figurar as motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram e agiram de maneira precisa, representando o acontecimento em sua realidade histórica (Lukács, 2011, p. 60). Diferentemente da maneira romântica, que explica uma época por meio de seus grandes representantes, o romance scottiano preocupa-se em apresentar o ser da época com base na figuração da vida cotidiana do povo, com suas alegrias, tristezas, crises e desorientações. No limite, o que importa para o romance histórico é

evidenciar, por meios *ficcionais*, a existência, o ser-precisamente-assim das circunstâncias e das personagens históricas. O que em Scott se chamou de maneira muito superficial de ‘verdade da atmosfera’ é, na realidade, essa evidência ficcional da realidade histórica. É a figuração da ampla base vital dos acontecimentos históricos, com suas sinuosidades e complexidades, suas múltiplas correlações com as personagens em ação (Lukács, 2011, p. 62).

Em escala mundial, Scott se tornou um dos escritores mais populares e mais lidos de seu tempo, influenciando fortemente toda a literatura europeia. Os escritores mais significativos do período encontraram caminhos em sua produção por meio da figuração histórica scottiana. Mas foi Balzac, segundo Lukács (2011), que desenvolveu de maneira mais evidente o impulso que Scott deu ao romance, criando um tipo superior e inédito de romance realista. Em suas palavras:

A influência de Walter Scott sobre Balzac é extraordinariamente forte. Pode-se dizer até que a forma específica do romance balzaquiano surgiu durante uma discussão ideológica e artística com Walter Scott. [...]. Em Balzac, o centro do enredo não é ocupado pelos chefes aristocráticos da revolta reacionária dos camponeses, tampouco por um grupo de líderes da França republicana, mas, *por um lado, pelo povo primitivo, atrasado, supersticioso e fanático da Bretanha e, por outro, pelo simples soldado da República, profundamente convicto e modestamente heroico* (Lukács, 2011, p. 106).

Com Balzac, portanto, a era do romance histórico clássico se encerra. Ele retorna, sim, mas de um jeito diferente, agora com a representação da sociedade contemporânea, o que, para Lukács (2011), seria a elevação do romance histórico a um patamar superior.

A temática histórica de Walter Scott expressa apenas o sentimento de que a verdadeira compreensão dos problemas da sociedade do presente só pode surgir da compreensão de sua pré-história, da história do surgimento dessa sociedade. Por essa razão, como vimos, esse romance histórico, como expressão ficcional da historização do sentimento da vida, da compreensão cada vez mais histórica dos problemas da sociedade presente, conduziu a uma forma mais elevada do romance com temática contemporânea, como em Balzac e Tolstói (Lukács, 2011, p. 282).

Sendo assim, a partir da leitura da obra de Lukács (2011) – que aponta as características do romance histórico de Scott e de como Balzac, sob a influência deste, teria se concentrado na representação da sociedade contemporânea no romance – convém retornar ao romance de Augusto de Lima Júnior, a fim de observar alguns aspectos em comum.

Como já foi dito anteriormente, *Mariana* apresenta um enredo que decorre em um tempo de transformação social ocasionada pela morte do bispo da cidade e pela chegada do sucessor, que decide romper com algumas tradições locais mantidas por séculos – mais precisamente, desde a fundação do bispado, que, por sua vez, coincide com a criação da própria cidade. A celeridade das mudanças faz, portanto, com que o presente se torne histórico, em um tempo que une passado e futuro em lados sociais opostos. Para se compreender os problemas da sociedade no presente, a história da comunidade é narrada desde o seu início, em capítulos que se mesclam com a narrativa ficcional. A maneira como

o romance é iniciado reflete bem a tentativa de representação de um passado, de um tempo que é histórico. Trata-se de uma narrativa que, visivelmente, busca ser reconhecida também como documento, posto que mimetiza o modo de escrita de várias fontes históricas setecentistas⁶.

Nesse sentido, é interessante pontuar o que Alcmeno Bastos (2007) chama de um “hibridismo incontornável” que acompanha o romance histórico: como romance, é ficção, já que a matéria narrada resulta da livre invenção do escritor e delega “a um narrador, normalmente em terceira pessoa, a responsabilidade pela mimese do real humano”; e, como histórico, escapa dos limites da ficcionalidade e se pretende documento, uma vez que nele o leitor reencontra “elementos verídicos (datas, nomes, eventos, lugares etc.) tomados de empréstimo à história” (Bastos, 2007, p. 67).

Assim como ocorre nos romances históricos de Scott, ou nos romances de Balzac, *Mariana* apresenta o ser da época, o povo, em sua vida cotidiana, com suas alegrias e tristezas, seus costumes e ideias. As crises da vida histórica da sociedade, com destaque para potências sociais opostas, são também representadas no romance: de um lado, têm-se o clero local e a comunidade católica da cidade, que, na obra, não aceitam as mudanças promovidas pelo novo bispo; e, de outro, encontra-se D. Salesius, que aposenta os velhos padres e cônegos e inicia uma série de reformas nas edificações eclesiásticas, além de romper com importantes tradições.

O fragmento a seguir evidencia o desconforto do clero local com a primeira e contundente mudança promovida por Dom Salesius. De imediato, ele rompe com uma tradição de mais de dois séculos, ao fazer sua entrada triunfal na cidade em um trem, metáfora do progresso e da modernidade, em vez de vir a cavalo, como era o costume até então:

– [...] Está tudo perdido! Retrucou o Cônego. Pois não é que S. Ex.^a anuncia que vem de trem-de-ferro! Como é que há de ser o cerimonial! O telegrama também está numa linguagem um tanto profana... Êstes “abraços” não são do ritual! / Estamos diante de uma hipótese nova, esta do Arcebispo! Até D. Silvério a coisa era outra! Ia-se à divisa do município ao encontro do prelado e de lá vinha êle, cercado do séquito de cavaleiros, foguetes, música, padres, povo, etc. Agora vem êste de trem-de-ferro! É a primeira vez que isso se dá. Vou convocar o Cabido, e decidir com êle, qual a atitude que deveremos tomar (Lima Júnior, 1966, p. 62-63).

Em outro momento da trama, o assunto da chegada do bispo por trem é discutido pelo clero, que se reúne para tratar especificamente deste assunto polêmico:

Expôs, então, o Cônego Jeremias a delicadeza do caso sôbre que eram chamados a resolver: / – Desde a fundação do Bispado, os Prelados vinham a cavalo de Ouro Preto, sendo recebidos com o cerimonial conhecido de todos, conforme era de uso secular. Agora, porém, com o trem-

⁶Referindo-se ao dia da morte de Dom Silvério, que é o tempo presente do romance, no ano de 1922, assim se inicia o primeiro capítulo, intitulado “Uma tarde triste”: “Naquela tarde, morna e cinzenta, de trinta de agosto do ano do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo de mil, novecentos e vinte e dois, pairava pelos ares da leal Cidade de Mariana uma tristeza incerta que contaminava tudo” (Lima Júnior, 1966, p. 15). Ora, a utilização de frases como “ano do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo de mil, [...]”, ou “leal Cidade de Mariana” são recorrentes na abertura de documentos oficiais do século XVIII e XIX, como testamentos, termos de irmandades, atas de câmara, entre outros – expressões estas que aparecem no romance após o uso do adjunto adverbial de tempo “Naquela tarde”, que desloca o leitor do presente para uma viagem a um tempo passado.

-de-ferro ali, a coisa ia ser inteiramente transtornada. [...] Além disso, tratando-se de um modo novo de “chegar”, não previsto nos formulários antigos que se referiam apenas à chegada do prelado “a cavalo”, êle [o Cônego Jeremias] não queria assumir a responsabilidade de *alterar costumes imemoriais*, sem que fôsse apoiado pela autoridade de seus pares. / [...] E como não havia mais a deliberar, dissolveu-se a reunião, notando-se em todos os semblantes uma certa esperança no êxito da missão Fraga. Êste, arrumou as malas e partiu célere para encontrar-se com seu novo pastor e fazer-lhe ver a inconveniência de quaisquer inovações que poderiam trazer desgostos a S. Ex.^a, que não deveria chegar logo, quebrando velhas tradições. / Três dias depois do embarque do Cônego Fraga chegou um telegrama seu, avisando de que o Prelado não concordava com as sugestões do Cabido e que iria mesmo de trem. / Foi um pânico em Mariana e contra essa deliberação ergueu-se um clamor geral de santa indignação. Chorou-se então, mais do que nunca a morte de D. Silvério (Lima Júnior, 1966, p. 78-79).

Já o próximo excerto, que dá início ao capítulo intitulado “A renovação”, mostra a perspectiva do novo bispo diante do que ele considerava arcaico dentro do bispado de Mariana:

Mal se empossara o novo bispo, e ei-lo dedicado às mais intensas atividades. / Comovera-se ante os sofrimentos dos velhos cônegos, arrastando-se penosamente para satisfazerem seus deveres, e tratou de aposentá-los, conservando-lhes as prerrogativas e vantagens. Para seus lugares, no côro, vinham outros mais moços e ágeis, que pudessem trabalhar na renovação que as necessidades e o prestígio da Igreja exigiam. / No antigo palácio ia uma azáfama intensa de arrumação, catalogação e limpeza nos arquivos, nos velhos móveis, enquanto, pelos telhados, pedreiros e carapinas remendavam a velharia, escorando traves e vedando goteiras. No alto de São Pedro amontoavam-se pedras, cal, materiais diversos e as velhas igrejas eram inspecionadas cuidadosamente para que se lhes remediasse o estado. Circulares, boletins dirigiam-se ao clero, com avisos, conselhos e advertências, para que o serviço de Deus se realizasse de acôrdo com os preceitos e para que cada pároco sentisse que seu Pastor era vigilante. / Tal movimento causara profundos aborrecimentos a quase tôda a gente, que, sem analisar com isenção, ou talvez por incapacidade de julgar, preferia simplesmente condenar o autor de tudo aquilo com um anátema: / - Fiteiro (Lima Júnior, 1966, p. 87).

E aí entra a importância composicional do protagonista intermediário do romance, Eugênio, que tem por objetivo mediar os extremos da luta, colocando em contato os dois lados do conflito, ao circular entre um ambiente e outro, em uma tensão constante. Por um lado, ele começa a se afeiçoar à figura de Dom Salesius, que representava para ele o que poderia haver de mais moderno dentro do catolicismo:

Eugênio, no meio daquela atmosfera hostil que se ia formando em torno de D. Salesius, começava a sentir uma intensa simpatia por êle, colocando-se francamente ao seu lado em tôdas as discussões que se tratavam na cidade, a propósito da deliberação que tomara de chegar de trem e não a cavalo. A idéia de um Bispo moço, alegre, progressista, livre em suas deliberações, sem preconceitos, nem superstições, entusiasmava-o e conquistava-lhe a boa-vontade” (Lima Júnior, 1966, p. 79).

Por outro lado, Eugênio não tem a intenção de magoar seu velho tio Cônego, que lhe impunha a entrada para o seminário, e isso pode ser notado em suas conversas com o próprio bispo Dom Salesius:

Sopitando a emoção que lhe perturbava a palavra, esforçou-se Eugênio por narrar [a Dom Salesius] a sua contrariedade.

[...]

- Coitadinho! Por que não me disse isso há mais tempo! Querer casar-se com Isaura não é crime! Posso até ajudar as coisas! A entrada para o seminário fica cancelada! Vamos pensar em outra coisa...

- Não D. Salesius! Isso magoaria meu tio. Esperemos que ele morra (Lima Júnior, 1966, p. 111-112).

Assim, com base em tais elementos apresentados pela obra, é possível classificar *Mariana* como um romance histórico, com uma estrutura narrativa que se assemelha à dos romances históricos do século XIX. Contudo, convém destacar que o romance de Lima Júnior representa eventos ocorridos apenas dez anos antes de sua publicação, sendo, portanto, contemporâneos ao tempo de vida do autor, o que pode ser considerada uma questão polêmica dentro da conceituação do gênero.

O distanciamento cronológico em relação à realidade histórica evocada, exigido por uma grande parte dos críticos e teóricos para que um romance seja qualificado como histórico, é um assunto ainda controverso dentro da Teoria e da Crítica Literária (Santos, 2012). Assim, é possível que esta seja a grande problemática referente à conceituação do romance histórico, uma vez que, segundo Santos (2012), essa exigência de que o tempo retratado no romance seja um período não vivido pelo romancista tornou-se, em certa medida, mais importante que o diálogo estabelecido pela narrativa com a história.

Para compreender esta questão, Donizeth Santos (2012) recorre à obra de Lukács, que, no limite, definiu as bases teóricas do gênero, e esclarece que, para o teórico húngaro, “importa para um romance ser histórico não o fato histórico em si, e sim as transformações que ele provocou na vida de uma determinada sociedade numa determinada época”. O mais importante, então, é que o autor “represente literariamente como as pessoas que viveram um acontecimento histórico foram afetadas por ele e como reagiram a ele, através do entrelaçamento entre história e ficção” (Santos, 2012, p. 190). Em suas palavras,

Dessa forma, para Georgy Lukács o fator determinante de um romance histórico é o modo de representação literária e a maneira com que a ficção dialoga com a história e não o distanciamento temporal entre o fato narrado e o período de vida do autor. Sendo assim, desde que haja a especificidade histórica do tempo da ação condicionando o modo de ser e agir das personagens, conforme observou Marilene Weinhardt (1995), com a interseção entre os acontecimentos históricos e as exigências individuais agrupadas em sociedade, segundo Frederic Jameson (2007), um romance pode ser considerado histórico mesmo que aborde um período diretamente vivido pelo escritor, como mostra o exemplo de Balzac (Santos, 2012, p. 191-192).

Tudo leva a crer, segundo Santos (2012), que a delimitação temporal como requisito primordial para a conceituação do romance histórico tenha sido inaugurada com um ensaio publicado sobre o tema pelo espanhol Amado Alonso, em 1942, e que foi interpretado posteriormente por Donald McGrady,

em 1962, como sendo o subgênero uma narrativa que representa um modo de vida passado a um tempo anterior ao autor. Desde então, vários outros teóricos lançaram discussão sobre o tema, entre os que corroboram e os que refutam a ideia. Porém, a definição que mais tem causado polêmica e que aponta o distanciamento cronológico entre fato narrado e o tempo de vida do autor como necessário para a conceituação do romance histórico é a do argentino Enrique Anderson Imbert, publicada em 1951 e constantemente evocada por outros teóricos dos anos 1990 em diante (Santos, 2012, p. 192-193).

O debate sobre a questão continua vivo, e alguns outros estudos têm discutido a polêmica do distanciamento temporal, lançando considerações sobre sua impertinência. É o caso, por exemplo, de Frederic Jameson (2007), em “O romance histórico ainda é possível?”, para quem o que conta é a abordagem de um grande acontecimento histórico entrelaçado com a ficção. Jameson afirma que o romance histórico não deve mostrar existências individuais ou acontecimentos históricos, mas a “interseção de ambos: o evento precisa trespassar e transfixar de um só golpe o tempo existencial dos indivíduos e seus destinos”. Ele não será, portanto, a descrição dos costumes e valores de um povo em um determinado momento histórico, ou a história das vidas de indivíduos comuns em situações de grandes crises, ou a história privada das grandes figuras históricas. O gênero pode incluir todos esses aspectos, mas apenas sob a condição de que eles tenham sido “organizados em uma oposição entre um plano público ou histórico (definido seja por costumes, eventos, crises ou líderes) e um plano existencial ou individual representado por aquela categoria narrativa que chamamos de personagens” (Jameson, 2007, p. 191-192).

Outro estudo que retoma a discussão sobre a contemporaneidade entre a vida do autor e os fatos narrados é o de Alcmene Bastos (2007). Nele, além de buscar uma explicação para a exigência de que a matéria narrada no romance histórico esteja distanciada no tempo, Bastos vai de encontro a esta ideia e chega a classificar como “insólita” a separação dos romances que compõem a trilogia *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo, entre romances históricos ou não, pelo fato de apenas um deles abordar acontecimentos passados e dois deles narrarem eventos contemporâneos ao autor (Bastos, 2007, p. 197-199).

Bastos apresenta uma conceituação da modalidade que pode ser ancorada nos seguintes pontos: a matéria narrada deve ser de extração histórica e deve integrar o acervo de memórias de uma comunidade, “de modo a permitir o reconhecimento dos componentes que já eram familiares ao leitor medianamente informado sobre a vida social, histórica, dessa comunidade”; a trajetória das personagens relevantes da trama deve ser “associada de modo inextricável ao destino político da comunidade de que façam parte, quer seja atribuída a essas personagens a função de elemento determinante do processo histórico, quer apareçam elas como elementos determinados por esse processo histórico”; deve haver também “a presença de marcas registradas, isto é, nomes próprios (de pessoas, de instituições, de eventos), datas históricas, topônimos etc.” que sejam reconhecíveis pelo leitor informado sobre a história da comunidade; “a matéria narrada deve ser ‘remota’, a despeito da impossibilidade de se determinar com precisão cronológica a remotividade de um fato histórico”; e, por fim, “a narrativa deve apresentar um tom conclusivo quanto aos eventos históricos focalizados” (Bastos, 2007, p. 67).

Assim, com base no conjunto de teóricos supracitados, compreende-se que a especificidade do romance histórico está no modo de representação literária que entrelaça ficção e história, ao se narrar

como um determinado evento histórico condicionou o modo de ser e agir das pessoas afetadas por ele, mesmo que aborde um período diretamente vivido por seu autor, como é o caso da obra de Augusto de Lima Júnior. Neste sentido, é possível afirmar que *Mariana* é um romance histórico, tal qual os romances de Balzac, que representam o contemporâneo também como histórico. Para se compreender os problemas do presente, buscou-se narrar, em *Mariana*, a história da comunidade desde o seu início. Trata-se da crise histórica da comunidade (que, com as intensas transformações do contexto em questão, vê sendo quebradas algumas de suas tradições mais antigas) e a representação dos costumes locais, por meio de uma trama ficcional que se entrelaça à história e à memória da cidade, além de trazer um protagonista intermediário que coloca em contato os lados opostos que são apresentados em conflito.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- BASTOS, Alcmemo. *Introdução ao romance histórico*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.
- BIGNOTTO, Cilza Carla. *Figuras de autor, figuras de editor: as práticas editoriais de Monteiro Lobato*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- GONÇALVES, Tatiana Mol. "Fixar a vida da ilustre cidade": a representação da memória em Mariana, romance de Augusto de Lima Júnior. 2021. 100 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2021.
- JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? *Novos estudos Cebrap*. São Paulo, n. 77, p. 185-203, mar., 2007.
- JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 1932, p. 3. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 02 mai. 2019.
- LIMA JÚNIOR, Augusto de. *A Capitania das Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1978.
- LIMA JÚNIOR, Augusto de. *Mariana*. 2ª ed. Belo Horizonte: Edição do autor, 1966.
- LUKÁCS, Gyorgy. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- SANTOS, Donizeth. O romance histórico e a problemática do distanciamento temporal entre o fato narrado e o período de vida do autor. *Línguas & Letras*. Vol. 13, nº 25, p. 187-203, 2º sem. 2012.

Artigo enviado em: 8 de março de 2024

Artigo aceito em: 20 de maio de 2024

TRADUÇÃO, HISTÓRIA E IDEOLOGIA NO ROMANCE *MAPOCHO*, DE NONA FERNÁNDEZ

TRANSLATION, HISTORY AND IDEOLOGY IN THE NOVEL *MAPOCHO*,
BY NONA FERNÁNDEZ

Valéria Gomes Ignácio da Silva¹

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

<https://orcid.org/0000-0002-0712-1150>

val.pizzani@gmail.com

RESUMO: Este ensaio problematiza a tarefa tradutória de um trecho do romance *Mapocho* (2002), de Nona Fernández, articulando história, ficção e verdade. Parte-se do pressuposto de que, além dos desafios relacionados ao léxico, a valores semânticos e sintáticos, é essencial explorar componentes ideológicos, considerando que o romance se apresenta como releitura da história, e propõe uma nova interpretação do registro oficial. Assinala-se que o posicionamento ético integra o exercício da tradução, refletindo a complexidade humana, na perspectiva de que os usos da linguagem são resultado de saberes e valores forjados em experiências privadas e sociais, hierárquicas, institucionais e de poder. A discussão toma como referência as formulações de Benjamin (2008), Gagnebin (1998; 2013) e Sarlo (2007), entre outros. Infere-se que a tradução deve oferecer ao leitor ferramentas para interpretar o real que o original quer transmitir, sem interferências que transformem sobremaneira o texto-fonte.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução; Ideologia; História e ficção; Nona Fernández.

ABSTRACT: This essay problematizes the translation task of an excerpt from Nona Fernández's novel 'Mapocho' (2002), exploring the interplay between history, fiction, and truth. It is assumed that, in addition to challenges related to the lexicon, semantic and syntactic values, it is essential to explore ideological components, considering that the novel presents itself as a reinterpretation of history and proposes a new interpretation of the official record. It should be noted that the ethical positioning integrates the exercise of translation, reflecting human complexity, from the perspective that the uses of language are the result of knowledge and values forged in private and social experiences, hierarchical, institutional and power relations. The discussion takes as a reference, formulations by Benjamin (2008), Gagnebin (1998; 2013) and Sarlo (2007), among others. It is inferred that the translation must offer the reader tools to interpret the reality that the original wants to convey, without interventions that significantly alter the source text.

KEYWORDS: Translation; Ideology; History and fiction; Nona Fernández.

¹ Doutora em Literatura e Crítica Literária pelo Programa de Estudos Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP). Doutorado-sanduíche na Universidad de Chile (2019).

Introdução

O objetivo deste ensaio é problematizar a tarefa tradutória a partir de um trecho do romance *Mapocho* (2002), da autora chilena Nona Fernández, articulando história, ficção e verdade. Parte-se do pressuposto de que, diante da especificidade literária do *corpus*, para além dos desafios relacionados ao léxico, a valores semânticos e sintáticos, é essencial explorar componentes ideológicos, considerando que o romance se apresenta como releitura da história e propõe nova interpretação do registro oficial. É válido assinalar que o posicionamento ético do tradutor aqui referido integra o exercício da tradução em quaisquer circunstâncias, refletindo, enfim, a complexidade humana, especialmente a partir da concepção de que os usos da linguagem são resultado não somente de uma teia de saberes, crenças e valores forjados em experiências privadas e sociais, mas também de relações hierárquicas, institucionais e de poder.

A noção de ideologia que orienta a discussão parte da definição clássica proposta pela teoria marxista para nomear o processo por meio do qual as ideias da classe dominante adquirem valor universal, legitimando a dominação e a exploração sobre as classes menos favorecidas. Para além de inúmeras possibilidades de ampliação do conceito, especialmente do ponto de vista filosófico, interessa-nos dirigir a abordagem para o sistema ou conjunto de conhecimentos presente em produções textuais, em que se busca observar aspectos ideológicos a partir de escolhas léxico-gramaticais em textos traduzidos.

Nesse contexto, assinala-se que a comunicação intercultural que caracteriza a tarefa da tradução pode ser considerada uma mediação ideológica, na perspectiva que estabelece a partir da transposição de intenções e pontos de vista de uma cultura para outra. Esse fenômeno torna-se tão ou mais acentuado se o objeto da tradução é um texto literário que toma a recriação de eventos históricos como objeto e assume marcas ideológicas no uso social da linguagem.

Obra vencedora do Prêmio Municipal de Literatura de Santiago no ano de seu lançamento, em 2002, *Mapocho* é o primeiro romance de Nona Fernández², com traduções para o italiano e o alemão. O romance tematiza a história do Chile e reconstitui episódios emblemáticos da constituição da nação chilena, desde o período colonial (1536-1808) até a ditadura de Augusto Pinochet (1973-1990), por meio de uma intriga ficcional ambientada nos anos pós-ditatoriais. No retorno à cidade de Santiago, depois de anos de exílio, os irmãos Rucia e Indio buscam a verdade dos fatos relacionados à separação familiar. Nos começos do regime de Pinochet, o pai, Fausto, deixa a família para trabalhar no estado, enquanto os filhos acreditam em sua morte.

É válido destacar que, nos primeiros capítulos do volume, o pai da protagonista, que antes do início da ditadura era um professor de história, tece comentários esclarecedores sobre o que veio a ser seu ofício depois da aproximação com os militares: historiador oficial do regime.

² Escritora, atriz e roteirista premiada, Fernández nos apresenta como traço marcante do conjunto de sua obra – que inclui uma dezena de livros, roteiros originais para televisão e textos para o teatro – os impactos e as ressonâncias de acontecimentos históricos no cotidiano, dando sobrevida aos traumas chilenos do período ditatorial e inscrevendo as lutas pretéritas no presente.

Ele escreve e a História do país aparece irrevogável nas páginas dos seus livros. As crianças aprendem no colégio, os adultos a leem nas bibliotecas, os idosos a recebem de presente como bônus de fim de ano. Pouco a pouco sua História vai se legitimando, vai ganhando terreno, vai anulando as outras, as que foram tiradas das estantes, das listas escolares, das livrarias, até das lojas de livros usados. Sua versão é a correta. O que ele escreveu existe e o que não merece ser esquecido. Esse foi o trabalho que lhe deram para fazer. [...] A tarefa é simples, a história já está meio organizada, só precisa saber contá-la. Sublinhar o essencial, omitir o que sobra. [...] Nada mais, nada menos. Magia, Fausto, isso te pedimos. Você é o melhor nisso. Tem o dom, nós te daremos os dados (Fernández, 2002, p. 42-43)³.

O contexto de publicação do romance é um ponto de partida importante para se compreender elementos relacionados à produção da obra, que ocorre quando o Chile passa por um intenso debate sobre a recuperação da memória no período pós-ditatorial. A disputa feroz de narrativas, no período, produz releituras as mais diversas de acontecimentos históricos da memória chilena, reinterpretando-os de forma alternativa, o que, em *Mapocho*, dá-se a partir de vozes marginais, silenciadas pelo discurso histórico hegemônico.

O excerto traduzido (Tercera Parte, “Padres y guachos”, p. 154-166) faz referência a um período específico da história chilena, o do primeiro governo do militar Carlos Ibáñez del Campo, de 1927 a 1931, de caráter autoritário e intervencionista, com grande controle da mídia e polêmicas medidas de caráter higienista. É válido assinalar que a escolha do referido trecho responde à singularidade inventiva por meio da qual Nona Fernández materializa as relações de poder e forças na sociedade chilena de então, construindo – em uma metáfora que denomina “casa chilena” – uma representação, ao mesmo tempo de ironia e denúncia, como forma de estruturar não apenas o panorama político e a organização social do país, mas que revela uma leitura ideológica do contexto histórico da época, ao assinalar o silenciamento ocorrido especialmente em relação às classes trabalhadoras e minorias como os homossexuais.

1. História, ficção e verdade literária

A dimensão literária acentua e tensiona o confronto entre o passado da história e o passado da memória, identificando e colocando em relevo a crise do sujeito na contemporaneidade diante da excepcionalidade dos fatos históricos. Compreende-se, nesse sentido, que a representação dessa memória desmesurada reivindica, no presente, reparação àqueles que foram calados, mutilados, desaparecidos, mortos; ou, ainda, que seja possível criar um território de pensamento crítico e a perspectiva de

³ No original: “Él escribe y la Historia del país aparece irrevocable en las páginas de sus libros. Los niños la aprenden en el colegio, los adultos la leen en las bibliotecas, los ancianos la reciben en lugar del cheque de aguinaldo para fin de año. Poco a poco su Historia se va legitimando, va ganado terreno, va anulando a las otras, a ésas que han sido sacadas de los anaqueles, de las listas escolares, de las librerías, hasta de las tiendas de libros usados. Su versión es la correcta. Lo que él ha escrito existe y lo que no, bien merece ser olvidado. Ése fue el trabajo que le dieron por hacer. [...] La tarea es simple, el cuento ya está medio armado, sólo hay que saber contarlo. Subrayar lo esencial, omitir lo que sobra. [...] Nada más, ni nada menos. Magia, Fausto, eso te pedimos. Tú eres el mejor en esto. Tienes el don, nosotros te daremos los datos.” Todas as traduções do espanhol são de nossa autoria.

visibilidade das verdades históricas silenciadas e ausentes como forma de compreender o passado para tornar possível a resignificação do presente. Essas premissas impactam diretamente a tarefa tradutória em um romance que se propõe a subverter o ordenamento da história institucional em seu projeto ficcional.

Sobre a representação da história, sabemos que o tempo histórico se constitui de intervalos e encadeamentos, relações de continuidade e mudança, negociação de conflitos. No exercício de apreender e compreender os fragmentos e os rastros do passado, sabe-se também que os mortos, os desaparecidos e as vítimas da violência na colonização, nas guerras e nos regimes de exceção no continente latino-americano, como no resto do mundo, não estarão seguros diante do discurso dos vencedores, como assinala Walter Benjamin:

Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apropriar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo. Importa ao materialismo histórico capturar uma imagem do passado como ela inesperadamente se coloca para o sujeito histórico no instante do perigo. [...] O dom de atear ao passado a centelha da esperança pertence somente àquele historiador que está perpassado pela convicção de que também os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (Benjamin, 2012, p. 243-244)⁴

O choque entre história e memória ocorre desde a antiguidade clássica, com modelos de conexão entre passado e futuro, passando por deslocamentos e utopias, até chegar à contemporaneidade. Na elaboração de um relato possível, “[...] nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança” (Sarlo, 2007, p. 9), formula a crítica, em *Tempo passado – Cultura da memória e guinada subjetiva*. A subjetividade da atualidade tem sido, em parte, incorporada pela produção historiográfica, mas em um campo marcado por disputas e discursos opostos, no qual o regime narrativo histórico conjuga visibilidade e invisibilidade nas relações de sentido que estabelece entre os fatos.

Diante desse contexto, nas situações de transbordamento, muitas vezes parte dos fatos é referenciada somente na memória individual e não no registro histórico colocado à disposição da coletividade, o que nos leva à constatação de que o discurso oficial quase sempre relega as vítimas ao esquecimento. Esse conjunto de elementos e também a transformação da noção de sujeito na contemporaneidade provocam, na interpretação de Sarlo, um forte movimento de reconstituição de vidas subalternas e marginais, com ênfase em uma poética do detalhe, do cotidiano e do concreto. Na disputa entre a investigação acadêmica e a produção de circulação maciça, esta elege um princípio organizador simplista e unificador, regido pelo mercado e respaldado pelo “[...] imaginário social contemporâneo, cujas pressões ela recebe e aceita mais como vantagem do que como limite” (Sarlo, 2007, p. 13).

Interrogar o passado, como faz Nona Fernández em *Mapocho*, seria uma forma de entrelaçar tanto a escrita da história, que não foge do caráter literário, como a perspectiva do historiador, ancorada em grupos sociais e relações de poder. Como adverte Gagnebin, “[...] a verdade histórica não é da or-

⁴ A tradução das teses aqui utilizada é de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller, cf. Löwy (2005).

dem da verificação factual [...]” (1998, p. 217), o que pode conduzir ao revisionismo, tanto em relação à Shoah quanto a episódios constituintes da história da América Latina, nos quais se questionam fatos referidos, por exemplo, nas ditaduras.

Sobre a elaboração ficcional da grande história, ganham destaque, no romance de Fernández, as marcas de ambiguidade, especialmente na interpretação simbólica que se faz dos acontecimentos de injustiça e sofrimento presentes ao longo da constituição da nação chilena e que ainda ressoam no presente. Nesse sentido, o romance revela importantes índices de intertextualidade na releitura dos fatos históricos, como assinalado no artigo “Mapocho, de Nona Fernández: la inversión del romance nacional” (2004), de Cristián Opazo, que indica o poema “La Araucana” (1569), de Alonso de Ercilla, os volumes *La historia de Chile* (1954), do historiador Francisco Antonio Encina, e a produção literária do escritor e ativista Pedro Lemebel, entre outros, como referências que amparam o propósito de desconstrução ficcional.

A articulação literária que engendra a construção de uma diferente versão para a violência constituinte do passado coloca o leitor diante da possibilidade de uma nova leitura da tradição de opressão, de entendimento crítico quanto à falsificação imposta pelas conveniências do poder na contemporaneidade, esgarçando a história institucionalizada e seus avatares. É esse exercício simbólico o que permitirá tanto a desconstrução quanto a releitura da falência dissimulada na narrativa oficial.

O ato de rastrear e escavar as marcas do passado nos remete ao conceito benjaminiano de “escovar a história a contrapelo”, a respeito do qual Michael Löwy (2005) tece interessante observação, relacionada ao duplo significado da expressão: o sentido histórico, de negar a história, e o caráter político, da repetição da barbárie. Para Gagnebin (1998), a ação de investigação e de criação simbólica de significado equipara-se a um trabalho de luto que possibilitaria “[...] enterrar os mortos do passado e cavar um túmulo para aqueles que dele foram privados [...] a preocupação com a verdade do passado se completa na exigência de um presente que também possa ser verdadeiro” (1998, p. 221).

É pertinente, para ampliar o alcance da argumentação, dedicar, ainda que brevemente, uma oportunidade para confrontar, em relação à história, as categorias da memória e do esquecimento na operação de representação do passado. Para isso, convoco a reflexão do filósofo Paul Ricœur, em *A história, a memória e o esquecimento* (2007), que estabelece três categorias de elaboração narrativa relacionadas ao exercício da memória e ao esquecimento: a memória reprimida, intimamente ligada a traumas; a memória manipulada, que diz respeito a formas institucionais de amnésia, usos e abusos; e a memória forçada, de caráter comemorativo e de apagamento do sentido verdadeiramente histórico.

Para quem atravessou todas as camadas de configuração e de refiguração narrativa desde a constituição da identidade pessoal até a das identidades comunitárias que estruturam nossos vínculos de pertencimento, o perigo maior, no fim, está no manejo da história autorizada, imposta, celebrada, comemorada – da história oficial. O recurso à narrativa torna-se assim a armadilha, quando potências superiores passam a direcionar a composição da intriga e impõem uma narrativa canônica por meio de intimidação ou de sedução, de medo ou de lisonja. Está em ação aqui uma forma ardilosa de esquecimento, resultante do desapossamento dos atores sociais de seu poder originário de narrarem a si mesmos. (Ricœur, 2007, p. 455)

O romance que é objeto de interrogação neste ensaio nos apresenta uma reiterada busca de versões sobre os fatos do passado, assim como propõe seu cruzamento, análise e reinterpretação, em exaustivo trabalho de confrontar zonas cinzentas, como no caso das borradas fotografias dos campos de concentração analisadas por Didi-Huberman (2004). As armadilhas da imaginação, aqui, são combustível para preencher lacunas, mobilizando os restos com que o discurso oficial não sabe o que fazer. Ainda assim, o estatuto dos enunciados e enunciações demarcam o trânsito entre a ficção e a história, sugerindo diferentes pactos de leitura.

Diante desse conjunto de elementos que colocam em relação a história, a verdade e a ficção, cabe, no exercício de tradução, cuidado e atenção singulares para coibir eventuais armadilhas interpretativas que venham a comprometer a validade da tradução.

2 Projeto tradutório

Antes de apresentar questões pontuais e justificar escolhas específicas da tradução em pauta, é essencial definir o que orienta o projeto tradutório e as motivações amparadas em pressupostos teóricos que subsidiam a tarefa. Para se tomar como perspectiva fundadora da tarefa de tradução a ação e a verdade do sujeito que enuncia e, por consequência, a língua que o determina, infere-se que é imperioso transmitir o espírito da língua de origem na particularidade do autor original. Como já afirmava o teólogo, filólogo e filósofo alemão Friedrich Schleiermacher, para isso, o tradutor pode se guiar por dois caminhos: levar o leitor ao autor estrangeiro ou facilitar o entendimento do leitor na língua de recepção. As perspectivas estabelecidas por Schleiermacher (2001) em seus estudos sobre hermenêutica – que buscavam substituir a explicação pela compreensão do discurso estranho e problematizar possíveis metodologias para fazer frente a arbitrariedades interpretativas – ainda hoje suscitam importantes questões, que vão além da materialidade do texto e da historicidade dos sujeitos autor e leitor.

Ao se pensar a língua e os deslocamentos pelos territórios de pertencimento e distanciamento que nela se alternam, a interrogação e a desconstrução serão procedimentos essenciais para compreender o pensamento do outro tornado discurso. É nesse sentido que as formulações de Schleiermacher, em “Sobre os Diferentes Métodos de Tradução”, originalmente publicado em 1813, ainda ensejam reflexões, mesmo após dois séculos, pela atualidade das interrogações que propõem, que passaram a ter desdobramentos a partir do desenvolvimento dos estudos da tradução em meados do século XX. Atualizadas, pelo prisma ideológico, pelo teórico norte-americano Lawrence Venuti, como estrangeirização e domesticação, orientam a presente reflexão no sentido de que, aqui, o propósito é o de privilegiar um distanciamento que resiste a estratégias facilitadoras em detrimento da literariedade do original, ou seja, uma prática tradutora que não oculte diferenças culturais. Apesar da evidente dicotomia das formulações, tanto em Schleiermacher como em Venuti, nosso propósito é o de promover combinações entre essas categorias, mas valorizando a intenção de “[...] evidenciar a estrangeiridade do texto estrangeiro e criar um público-leitor mais aberto a diferenças linguísticas e culturais” (Machado, 2002, p. 166).

É interessante observar que essas duas categorias se atravessam, uma vez que não apenas o texto de partida pode ser exclusivamente determinante das escolhas tradutórias, pelo fato de a tradução configurar sempre um *meta-enunciado*, mas também porque outro contexto opera no exercício da tarefa, o da interpretação e das intenções do tradutor. Nesse sentido, para explicitar o projeto tradutório que orienta a tradução do romance de Fernández, é pertinente assinalar a formulação de Maria Tymoczko, no ensaio “Translation and Political Engagement: Activism, Social Change and the Role of Translation in Geopolitical Shifts” (2000) [Tradução e engajamento político: ativismo, mudança social e função da tradução nas mudanças geopolíticas], em que ela analisa esse lugar de enunciação do ponto de vista de práticas tradutórias em culturas colonizadas com o objetivo de ampliar sua resistência ideológica.

A autora aponta o que denomina “parcialidade” em relação ao texto-fonte, inerente ao ato tradutório, como responsável por escolhas,

[...] aspecto que torna o ato de tradução *partidário*: engajado e comprometido, quer implícita quer explicitamente. De fato, a parcialidade é o que diferencia as traduções das mesmas obras ou de obras semelhantes, tornando-as flexíveis e diversas, facultando-lhes *participar* da dialética do poder, do processo em andamento do discurso político e das estratégias para a mudança social. (Tymoczko, 2000, p. 24; grifos próprios)

Corroborar-se a perspectiva da autora, a partir do momento em que se vislumbra a possibilidade de, a partir da publicação do romance *Mapocho*, sensibilizar os leitores brasileiros para, entre outros aspectos, o exercício de memória que se realiza no país vizinho, por meio da recriação de “imagens do passado”, como diz Tymoczko. Considera-se, em princípio, que, guardadas as diferenças entre o Chile e o Brasil, os processos históricos dos países são forjados na violência institucional como projeto de nação, desde a colonização e a submissão de povos originários, passando por um modelo de modernização excludente, até a implantação de regimes de exceção e projetos neoliberais que ainda hoje fragilizam a sua democracia. Essa premissa configura uma primeira tomada de posição, no sentido de buscar maior aproximação com o texto de partida, incorporando elementos discursivos na tradução, como estratégia para apresentar ao leitor brasileiro subjetividades e questionamentos ainda abertos no corpo social e na cultura do país de origem, especialmente, como já referido, no tocante à memória.

A interpretação do texto, antes e durante a tradução, não deixa de estar *contaminada* por experiências amparadas em informações prévias sobre o contexto histórico dos regimes de exceção na América Latina, condição que, *a priori*, considera-se essencial em qualquer trabalho de tradução. Soma-se a essas circunstâncias o fato de que a compreensão de *Mapocho* está orientada por um posicionamento no sentido benjaminiano de uma leitura a contrapelo da história, que toma como premissa o ponto de vista dos derrotados, para além da narrativa oficial, e de interrogar as nuances que uma composição ficcional pode oferecer nesse sentido.

A violência institucional e as vozes subalternas que impregnam a narrativa sobre a formação do estado chileno em *Mapocho* apontam para escolhas específicas de tradução, no sentido de interrogar possibilidades de incorporação de elementos discursivos estranhos à língua portuguesa, que passam a determinar modos não convencionais de traduzir o texto literário ficcional. Temos, aqui, uma segunda

escolha: a de que os eventos históricos de violência narrados a partir de vozes periféricas determinam registros nos quais a intervenção e a intrusão do tradutor devem, para além de garantir a transmissão do significado, manter, além de especificidades e da dicção que conferem o estranhamento característico do texto original, o propósito autoral de transmitir um posicionamento político.

Nesse sentido, como aponta Alves (2022, n. p.), “[...] a construção de qualquer texto se dá a partir de um processo de tomada de decisões que envolve não apenas as possibilidades abertas pelo sistema linguístico, mas também as funções sociais e as relações ideológicas em torno do próprio texto”.

A partir da definição dessas primeiras linhas, cabe reiterar que a intenção é a de manter aspectos de literariedade do texto original, não apenas como processo de reflexão sobre os elementos essenciais que determinam aproximações e distanciamentos entre as culturas de partida e de chegada na tradução, mas também no sentido de provocar, no leitor de língua portuguesa, os estranhamentos que alguns elementos suscitam já no texto original. Aliada a isso, e não menos importante, cabe expressar a intenção, no projeto tradutório, de comprometimento, nas palavras de Tymoczko, em relação à transmissão de reconstruções do passado chileno que dialoguem como registros históricos brasileiros. Em relação a essa *escala de valores*, delinea-se um tênue limiar, que será responsável pela proposição de um percurso de tradução para além da produção de significados, o que estabelece um diálogo ininterrupto, como já referido, com processos de desconstrução e criação, tanto na tradução quanto na recepção.

O trecho objeto da tradução reconstitui o período do primeiro governo de Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931) e o faz, metaforicamente, apresentando a nação como uma casa, em que o militar é escolhido “pai” e submete os “filhos” à sua autoridade.

Mas dizem que corriam os anos de milnovecientosveintetantos quando um día, o pai de plantão (todas as casas têm um) desapareceu. Ficou uma bagunça. As coisas definitivamente começaram a desandar e todos reclamavam porque viver assim era impossível. O que vamos fazer agora? Quem vai definir as regras? Em quem vamos botar a culpa? (Fernández, 2002, p. 154-155)⁵

No curso do texto, apresentam-se inúmeras questões a serem problematizadas. Tome-se o ex-certo a seguir para aclarar essa formulação: “Todo se veía negro, pero en medio de semejante descontrol, desde *la pieza afilada de los militares*, apareció un *miliquito bigotudo* que dijo, con tono seguro, que él podía hacerse cargo del pastel. Era un coronel” (Fernández, 2002, p. 155, grifo nosso). Cabe interrogar que aporte se faz, na tradução, com a substituição de “desde la pieza afilada de los militares, apareció un miliquito bigotudo” por “do temerário dormitório dos militares, apareceu um miliquinho bigodudo”. Está claro que o adjetivo “temerário” não dialoga estritamente com o castelhano *afilado* e, além disso, acrescenta atributos que, se não desqualificam, ao menos sugerem circunstâncias outras ao sentido estrito da palavra, o que é reforçado pelo “miliquito/miliquinho”. Tal escolha se dá em um contexto tanto de criação quanto de proximidade com a dicção autoral do texto de origem.

⁵ No original: “Pero dicen que corrían los años de milnovecientosveintitantos cuando un día, el padre de turno (todas las casas tienen uno) desapareció. Quedó el despelote. Las cosas definitivamente comenzaron a irse a pique y todos reclamaban porque vivir así era imposible. ¿Qué vamos a hacer ahora?, decían. ¿Quién va a poner las reglas? ¿A quién le vamos a echar la culpa?”

As vozes narrativas e a configuração dos sujeitos/personagens se apresentam em superposição ao discurso dos irmãos Rucia e Índio, que reclamam o esclarecimento da própria história e desvelam episódios históricos outros para além da ditadura de Pinochet como constituintes da violência do estado repressor. A linguagem é caracterizada por um forte acento da gíria chilena na voz dos irmãos, mas ultrapassa seu dialeto informal para reconstituir – sempre com a mediação da expressão “dizem que...” – em palavra poética, mas também irônica, episódios como, por exemplo, o da morte do conquistador Valdivia pelos índios mapuches liderados por Lautaro ou da metáfora da “casa chilena”, que envereda pela formação socioeconômica e as relações de poder nas décadas de 1920 e 1930.

Dizem que as coisas funcionavam bem na casa. Havia muitos dormitórios [...]. Os mineiros viviam no setor norte. No centro, os professores. Os ferroviários ocupavam pequenos quartos ao longo de todo o corredor. Os trabalhadores estavam amontoados em um quatinho pequeno perto da cozinha, e assim cada um tinha seu canto na casa. (Fernández, 2002, p. 154)⁶

Na “casa chilena” em questão, as relações de poder se aclaram especialmente nas escolhas autorais que apontam para uma linguagem que, por si só, já sinaliza posições de crítica referenciadas em relações de opressão e subalternidade dos “filhos” diante do pai. Para isso, a autora escolhe uma linguagem que foge aos padrões cultos e, muitas vezes, adquire acento pejorativo.

Nesta proposta de tradução, delinea-se, assim, um posicionamento claro no sentido de valorizar sentidos subjacentes previamente identificados, que estão em diálogo com uma proposta autoral de crítica aos modos oficiais de narrar a história. Tradução ideológica, sim, mas não vinculada às premissas de patronato formuladas por Lefevere (2007). A manipulação referida pelo autor, no sentido manifesto de submissão a forças editoriais ou de patronagem, não está, nesse exercício tradutório, sujeita a caprichos e determinações do mercado, mas procura responder a diferentes intenções políticas e simbólicas: as autorais, de Fernández, de releitura do passado e crítica ao discurso oficial, e as do tradutor, de viabilizar a publicação do romance em língua portuguesa, com vistas a uma dilatação de sentidos e de percepção em relação ao passado histórico. Cabe esclarecer que a tradução de *Mapocho*, aqui limitada à discussão sobre um breve excerto, integra um trabalho acadêmico, relacionado a um projeto de pesquisa mais amplo, nos campos da literatura comparada e da produção ficcional amparada em contextos ditatoriais latino-americanos.

3 Ideologia da e na linguagem

Levando-se em conta a já referida presença de traços ideológicos na linguagem – que não preza pela neutralidade e tampouco pela inocência –, um primeiro elemento que merece observação é o uso de gírias e chilenismos ao longo de todo o trecho traduzido, muitos deles determinantes para a men-

⁶ “Dicen que las cosas funcionaban bien en la casa. Había muchas piezas [...]. En el sector norte vivían los mineros. En el centro, los profesores. Los ferrocarrileros contaban con piezas pequeñas a lo largo de todo el pasillo. Los obreros estaban achoclonados en un cuartucho chico cerca de la cocina, y así cada cual tenía su rincón en la casa”.

sagem, além do caráter negativo e crítico que assumem em algumas situações. Muitos desses termos e expressões são referenciados em situações bastante específicas, com poucas opções de correspondência. Representam um desafio em qualquer tradução e implicam uma série de cuidados, que vão desde a pesquisa, a interpretação e as escolhas semânticas e de estilo daí resultantes até os significados que se procura alcançar na recepção. Ambos são aspectos intimamente relacionados à subjetividade e ao entendimento do tradutor sobre situações específicas, mas, também, e necessariamente, ao conjunto da mensagem que se quer transmitir.

É necessário pontuar que o narrador do texto em análise reconta os episódios por meio do artifício da indeterminação das fontes de informação. O uso da expressão “dicen que” é recorrente em todo o volume para deixar claro que é apresentada uma versão dos fatos que se opõe à narrativa oficial da história.

Já no título do capítulo – “Padres y guachos”, impõe-se uma escolha. *Guacho* apresenta inúmeras acepções, desde a que tem origem na língua indígena quéchua, que remete a indigente ou órfão, até variações mais genéricas, como filho, cria de animal, podendo, ainda, ser usado com o sentido de bastardo. Se, nesta tradução, opta-se pela acepção de órfão, o intuito é o de abrir a significação para evitar uma determinação inicial e convidar o leitor, a partir do paradoxo presente em “pais e órfãos”, a construções que podem ser desenvolvidas no curso da leitura. É interessante problematizar o alcance que uma única escolha como essa pode ter na recepção e assinalar que a opção por bastardo poderia parecer, à primeira vista, mais adequada ao tom crítico do texto, mas já representaria um horizonte determinado. Nesse aspecto, a opção por órfãos representa uma escolha consciente, levando-se em conta a polissemia da palavra, mas com o objetivo de sugerir uma ambiguidade que privilegia aberturas para a interpretação do leitor.

Ao longo do texto, relações assimétricas de poder ganham espaço e há um ponto de vista claro do narrador – ainda que amparado na indeterminação do “dicen que” – no sentido de desmascarar as relações de poder relacionadas ao governo de Ibáñez. Os critérios que pautam essa tradução apontam para a busca da semelhança, ao contrário da intenção de equivalência, como modo de valorizar a singularidade e a literariedade do original. Todavia, nem sempre é possível resolver todos os impasses de forma simples, sendo necessária, em alguns casos, uma tomada de posição que se evidencia na oferta do mero significado e, muitas vezes, não compactua com a intrusão de uma paráfrase.

Um exemplo dessa situação está na problematização de “Más afuera”, antiga denominação de uma ilha no sudoeste do Oceano Pacífico, renomeada Alejandro Selkirk – em homenagem ao marinheiro que inspirou o romance *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe –, onde funcionava, exatamente no período do governo de Ibáñez, uma colônia penal para presos políticos. Para situar o leitor da tradução, seria necessário ir além de “Mais longe” se, no momento da ameaça de banimento para “Más Afuera”, os próprios filhos da casa chilena não sabem do que se trata? Acrescentar uma nota de rodapé significaria ir além da proposta do texto-fonte? Entendo que essa ação, possível, de assinalar a referência histórica, apontando para a ação autoritária de obrigar ao exílio, caracterizaria uma interferência que extrapola o original. Ademais, é válido destacar que a decisão foi pensada a partir do curso da narrativa, que evidencia o espanto e os questionamentos causados pela atitude do pai da casa aos próprios

filhos *desordeiros e desobedientes*.

A referida dificuldade evidencia as camadas de compreensão que um tradutor historicamente situado e consciente de sua posição ideológica deve considerar, no exercício da transposição de uma narrativa amparada em uma releitura da história e sua reconstrução ficcional. Além disso, relaciona-se, de maneira bastante assertiva, com as categorias elencadas na Fenomenologia de Peirce – primeiridade (sentimento, sensação), secundidade (ação, confronto) e terceridade (interpretação, síntese intelectual) –, quando o tradutor assume a responsabilidade de situar, ou não, a dimensão histórica no ato criativo de traduzir para informar o leitor. Nesse sentido, acredito que fazer emergir significados não dialoga somente com a explicação, mas também com a lacuna.

A recriação textual observada, desse ponto de vista, mostra um propósito voltado para a emancipação do leitor, como corroborado por Machado na sua formulação a respeito de autoria na tradução:

[...] ideologia e poder são mecanismos de construção da verdade que se afirmam sob o signo do confronto de interesses. O tradutor, enquanto indivíduo, não é alheio a estes fluxos. Pelo contrário, está neles emaranhado e participa ativamente numa luta comandada pelos seus interesses, sejam eles quais forem, e pelas suas motivações. É neste sentido que importa falar do estatuto do tradutor como criador: a simples transposição de uma língua para a outra, ou a mera mediação cultural deixaram de fazer sentido no estado atual dos estudos de tradução. Trata-se de um indivíduo que reproduz uma leitura de um texto, em função das forças sociais exercidas sobre si e mediante a sua reação em face às mesmas. (Machado, 2005, n.p.)

O critério que me orienta é o de abrir espaços, ou limiares, para possíveis interrogações e a interpretação do leitor, o que considero um posicionamento ideológico, fundamentando a aceitação da diferença e do estranho como mecanismo para estimular questionamentos e entendimentos na recepção do objeto literário.

Considerações finais

Uma vez mais, é esclarecedor voltar a Benjamin, em “A tarefa do tradutor” (2008), e assinalar as palavras de Jeanne Marie Gagnebin (2013), na síntese que faz da compreensão ética da tarefa tradutória, de manter o original na sua diferença. “A forma última ‘que tende à identificação com o original’ só pode efetuar essa aproximação no seio da sua própria língua, introduzindo, assim, nela, a instância que lhe era exterior” (Gagnebin, 2013, p. 25), o que o filósofo denomina “versão interlinear”.

Não se trata de legitimar discursos, mas de oferecer ao leitor da tradução ferramentas para interpretar o real que o original quer transmitir, sem interferências que transformem sobremaneira o texto-fonte ou necessitem de acréscimos. A memória coletiva, borrada pelo discurso oficial que a narrativa em *Mapocho* quer desmascarar, não exige do tradutor paráfrases ou notas de rodapé, mas o respeito às peculiaridades do original, especialmente em suas singularidades e estranhezas. As modulações e o registro que a subjetividade, a ideologia e as intenções *políticas* do tradutor imprimem à tarefa são

atributos que contribuem para cumprir o propósito de oferecer um texto que preserve o mínimo de fidelidade à enunciação autoral em sua proposta de reinterpretação ficcional da história oficial e que, ainda, possam suscitar, na recepção, interrogações a partir do próprio processo histórico brasileiro, ou seja, provocar ressonâncias de caráter ideológico e político.

Nessa prática, como este breve ensaio procurou expor, muitos dos desafios seguem sem solução definitiva, dada a impossível neutralidade de um tradutor, qualquer que seja ele, diante dos usos sociais e culturais que faz da linguagem – por mais justificadas do ponto de vista ideológico e teórico que sejam as escolhas e, ainda assim, muitas vezes arbitrárias. A tarefa tradutória, especialmente quando relacionada a um objeto literário que articula história e verdade, acaba por refletir experiências e crenças pessoais diante das diferenças inerentes a sistemas linguísticos particulares e das singularidades da inventividade ficcional.

Referências

ALVES, Daniel. Ideologia dos outros: sobre ideologias subjacentes e sobre o processo decisório por trás da construção de traduções. **Linguagem e Ensino**, Pelotas, v. 25, n. 1, jan/abr 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/rle/article/view/22174>. Acesso em: 24 nov. 2023.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. In: BRANCO, Lucia Castello (org.). Belo Horizonte: UFMG, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política** – Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imágenes pese a todo**. Memoria visual del Holocausto. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004.

FERNÁNDEZ, Nona. **Mapocho**. Santiago: Editorial Planeta, 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Verdade e memória do passado. **Proj. História**, São Paulo, nov. 1998. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11147>. Acesso em: 2 jan. 2024.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Origem, original, tradução. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 7-30.

LEFEVERE, André. O sistema: mecenato. In: LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007, p. 29-49.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

MACHADO, Filipe Alves. Sobre a criação do tradutor: o indivíduo e o social. *In*: II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación, 2005, Madrid. **Actas...** Disponível em: https://www.aieti.eu/wp-content/uploads/AIETI_2_FAM_Criacao.pdf. Acesso em: 24 nov. 2023.

OPAZO, Cristián. Mapocho, de Nona Fernández: la inversión del romance nacional. **Revista Chile-**

na de *Literatura*, Santiago, n. 64, p. 29-45, 2004. Disponível em: https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952004000100002&script=sci_abstract. Acesso em: 2 jan. 2024.

RICŒUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SCHLEIERMARCHER, Friedrich D. E. Sobre os Diferentes Métodos de Tradução. In: HEIDER-MANN, Werner (org.). **Clássicos da Teoria da Tradução**. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001. p. 26-85. (Antologia bilíngue, alemão-português; v. 1).

TZMOCZKO, Maria. Translation and Political Engagement: Activism, Social Change and the Role of Translation in Geopolitical Shifts. **The Translator**, v. 6, n. 1, p. 23-47, 2000. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13556509.2000.10799054>. Acesso em: 4 maio 2024.

Artigo enviado em: 23 de janeiro de 2024

Artigo aceito em: 23 de abril de 2024

REENCANTAMENTO DO MUNDO E O CAMPO EXPANDIDO NA LITERATURA: UMA ANÁLISE DE *AMOR ORIGINÁRIO* – ALINE KAYAPÓ E EDSON KAYAPÓ

THE REENCHANTMENT OF THE WORLD AND THE EXPANDED FIELD IN LITERATURE: AN ANALYSIS OF *AMOR ORIGINÁRIO* – ALINE KAYAPÓ AND EDSON KAYAPÓ

Beatriz Cristina Peixoto Francisco¹
Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)
<https://orcid.org/0009-0004-5720-348x>
bcpfrancisco1992@gmail.com

RESUMO: Este artigo busca dialogar com a teoria de ‘campo expandido’ da literatura, defendido pela professora argentina Florencia Garramuño em sua obra *A Experiência Opaca: literatura e desencanto* (2012). Para isso, trabalha-se com o conto indígena do povo Mebengôkré Kayapó conhecido como “Amor originário”, narrado pelos contadores de histórias indígenas Aline Ngrenhtabare L. Kayapó e Edson Kayapó. Procura-se refletir como o conto indígena mobiliza o seu leitor para a imaginação, para o mundo, além de despertá-lo para outros sentidos como escutar a escrita. Para Garramuño (2012) o campo expandido relaciona-se com a “eexistenciateca do real”, segundo a qual é possível observar a experiência humana fragmentada e arquivada de maneira descontínua. Nesse sentido, o campo expandido na literatura atua como um espaço dinâmico e em constante evolução, segundo a qual a interpretação e a reinterpretação são essenciais para a compreensão da complexidade da vida e da expressão artística. Eis aí o reencantamento do mundo; pensar nessa literatura movente, que não trabalha sempre com as mesmas molduras e que pode expandir seu próprio conceito mobilizando seu leitor para o som, para o ouvir, movendo-o para lugares e devires. Modula-se a análise do conto observando como a narrativa se move lentamente, ou seja, o que se desdobra, se alonga, sussurra, também ecoando e vibrando no silêncio.

PALAVRAS-CHAVES Campo expandido; Exterioridade; Reencantamento do mundo; Amor originário.

ABSTRACT: This article seeks to engage with the theory of ‘expanded field’ in literature, as advocated by Argentine professor Florencia Garramuño in her work *A Experiência Opaca: Literatura e Desencanto* (2012). To do so, it delves into the indigenous tale of the Mebengôkré Kayapó people known as “Amor Originário”, narrated by indigenous storytellers Aline Ngrenhtabare L. Kayapó and Edson Kayapó. The aim is to reflect on how the indigenous tale engages its reader in imagination, in the world, and awakens them to other senses such as listening to the written word. According to Garramuño (2012), the expanded field relates to a ‘eexistenciateca do real’ where fragmented and discontinuously archived human experience can be observed. In literature, the expanded field serves as a dynamic and constantly evolving space, where interpretation and reinterpretation are essential for grasping the complexity of life and artistic expression. Here lies the reenchancement of the world; to think of this moving literature, which does not always work within the same frames and can expand its own concept by engaging its reader through sound, listening, and transporting them to new realms. The analysis of the tale is

¹ Mestre no programa de Pós-graduação em Letras – Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Mariana, Minas Gerais, Brasil.

nanced by observing how the narrative moves slowly, unfolding, elongating, whispering, echoing, and vibrating in silence.

KEYWORDS: Expanded field; Exteriority; Reenchantment of the world; Originary Love.

INTRODUÇÃO

Este artigo busca instigar leitores, professores, acadêmicos e outros interessados a refletir sobre um campo expandido da Literatura. Isso implica perceber a literatura para além do texto escrito, das categorias ou molduras tradicionais, da estética, dos gêneros e dos enquadramentos convencionais. Apesar de este artigo tratar do estudo de um único conto da obra *Nós: uma antologia de literatura indígena* (2019), é possível perceber que ela é um nítido exemplo de um texto que transcende a mera classificação etnográfica, mitológica ou meramente formativo-pedagógica.

Utiliza-se a teoria de “campo expandido” da professora argentina Florencia Garramuño em sua obra *A Experiência Opaca: literatura e desencanto* (2012) para mostrar o que é esse reencantamento da palavra, do som, do mundo e do devir (es). Garramuño (2012) nomina essas experiências, bem como a ideia de rastro, como os “restos do real”. Dessa maneira, é possível conceber o real como uma chama que se apaga constantemente, e a extinção desse fogo se traduz como a representação da exterioridade, ou seja, o “fora”. Garramuño (2012) esclarece que nas décadas de 1970 e 1980, ocorreu um debate cultural complexo no Brasil e na Argentina em torno da concepção de obra e de sua relação com o “fora” ou a “exterioridade”. Segundo a autora:

Trata-se de um tipo de escrita que, apesar de tornar evidentes os restos do real que formam o material de suas explorações, desprende-se violentamente da pretensão de pintar uma “realidade” completa regida por um princípio de totalidade estruturante. (Garramuño, 2012, p. 23)

Garramuño (2012) menciona várias obras as quais buscam narrar o inarrável², isto é, eventos históricos (situações históricas e políticas específicas) extremos, enquanto fazem críticas sociais. Destaca-se a estrutura da obra que se analisa como um exemplo de trazer à tona os “restos do real”. Pois é organizada a partir da reivindicação de algo que estava fora, excluído de uma cena literária mais comum, e que, portanto, acaba por expandir também o conceito de literatura. Consiste em fragmentos de experiências, representa os rastros da realidade, partes da vida, e compõe também com o que subsiste no mitológico em termos de um pensamento selvagem e ao mesmo tempo sensível. De acordo com a autora:

Nessa mistura e nessa combinação, como procedimentos para uma construção proliferante, a escrita pressiona os limites dos gêneros e produz textos fortemente híbridos. Mas se trata de uma hibridez que não se manifesta só na mistura de diferentes modalidades discursivas, mas que chega a pressionar inclusive – os limites da literatura para situá-la num campo expandido

2 A autora cita obras como: *O cego e a dançarina* (1980) de João Gilberto Noll; *Nadie nada nunca e Glosa* de Juan José Saer; os romances de Silviano Santiago; alguns textos de Clarice Lispector produzidos nas décadas de 60 e 70; entre outros autores. GARRAMUÑO, Florencia. Os restos do real. In. *A experiência opaca: literatura e desencanto*. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012, p. 19 – 49.

no qual a distinção entre literatura e vida, personagens e sujeitos, narradores e eus parece se tornar irrelevante. (Garramuño, 2012, p. 30)

Nós (2019) é uma obra que estabelece aproximações entre os personagens e as culturas que deseja representar. Florencia Garramuño (2012) fala em “euxistenciateca” na obra literária, que representa os restos do real. Isso significa que, além da relação entre o texto e seu conteúdo, o texto também age como um tipo de biblioteca que fornece dados – esses dados ou arquivo representa os rastros, farrapos da vida exterior à obra, ou seja, os restos do real, o que sobrou de incêndios que nunca cessam. No capítulo VI, intitulado “Saídas da autonomia” da obra *A experiência opaca da literatura: literatura e desencanto* (2012), lê-se:

Do mesmo modo, se poderia falar de uma literatura em um campo expandido, tanto pelas regras formais que a situam nesse espaço desdiferenciado entre a “realidade” e a “ficção”, ou entre “interior” e “exterior” –, o que torna anódina a pergunta por essa diferenciação –, como pelo transbordamento de funções e de efeitos que emanam desses textos e intervenções sobre outros campos e disciplinas. (Garramuño, 2012, p. 243)

Essa concepção de escrita, proposta por Florencia Garramuño (2012), desafia a ideia tradicional de uma obra literária como algo estático e definido, próprio apenas a determinada cultura e não a outra. A autora convida o leitor a considerar a escrita como um processo contínuo de ‘devir’, um fluxo constante que não busca criar uma forma acabada e definida. Para a autora,

são vários os dispositivos que conspiram contra a ideia de obra contida, regida por um princípio estruturante de rigor formal. No seu lugar, propõe-se uma concepção de escrita como puro devir, que não só desarma a ideia de obra, mas frequentemente se dirige, inclusive de maneira explícita, a um questionamento da possibilidade de emoldurar ou de conter em uma obra a pura intensidade que a escrita de uma experiência, pretende registrar. (Garramuño, 2012, p. 27)

De acordo com a autora, nessa perspectiva, a escrita se assemelha mais a um organismo vivo e sensível, algo que respira e se transforma, do que a uma construção sólida e inalterável. É como se evocássemos o conceito de rizoma, conforme pensado por Deleuze e por Guattari, que descrevem as relações intensivas entre singularidades heterogêneas. Essa concepção da escrita coloca em questão a possibilidade de capturar a pura intensidade de uma experiência dentro de uma obra. Garramuño (2012) sugere que a escrita não pode ser contida ou enclausurada em limites rígidos, mas é, em vez disso, um processo em constante evolução, sempre aberto a novas interpretações e significações.

Nesse contexto, a escrita se torna uma forma de expressão mais orgânica e fluida, uma busca constante pela representação de experiências que resistem a serem totalmente apreendidas e definidas, a escuta de vozes que nem sempre se transformam em palavras, apesar de estarem sempre se fazendo ouvir. É como se a escrita estivesse em constante diálogo com o imprevisível, o inexplorado e o desconhecido, desafiando a ideia de que uma obra literária deva ser uma construção sólida e inabalável diante do olhar do leitor. Em vez disso, ela se revela como um processo em constante movimento, uma jornada na qual autor e leitor compartilham a exploração das complexidades da experiência humana e não-humana.

E O QUE SE ESCUTA COM ESSA LITERATURA?

Diante dessa apresentação sobre a expansão da literatura, surgem questionamentos como: O que se dá a ler? Qual música se ouve? O que aprende o corpo? Tais perguntas desafiam a repensar as fronteiras da literatura e da arte, bem como a relação entre a obra, o arquivo (ameaçado e sempre impelido a se reconstituir) e a experiência humana. Ademais, elas convidam a considerar a literatura como um espaço dinâmico e em constante evolução, onde a interpretação e a reinterpretação são essenciais para a compreensão da complexidade da vida e da expressão artística.

Marília Librandi (2018) explora a possibilidade de pensar uma teoria literária ameríndia em seu ensaio “Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia” (2018), chamando a atenção com seu ‘olhar’, seu ‘fazer’, e, sobretudo, com sua ‘escuta’, descrevendo um pulsar na escrita, indicando que para percebê-lo devemos colocar ‘a orelha para a escuta’, de modo que a literatura revele vivência. Librandi (2018) discute o potencial da ficção em criar diferentes possibilidades imaginativas, além de refletir sobre as dificuldades em conceder à ficção uma autonomia plena. Assim, a pesquisadora destaca a necessidade de assumir o ponto de vista do outro, relacionando-o à visão ameríndia de um corpo metamórfico, flexível em diferentes contextos. Segundo a autora:

Essa mesma noção é expressa por Clarice Lispector no jogo ficcional que se estabelece entre ela e o narrador Rodrigo S. M, seu duplo: “Nestes últimos três dias, sozinho, sem personagens, despersonalizo-me e tiro-me de mim como quem tira uma roupa. Despersonalizo-me a ponto de adormecer”. Se o corpo ameríndio é uma veste transformacional, parte de uma cosmologia na qual um jaguar pode se transformar em meu cunhado e vice-versa (Librandi, 2018, p. 208).

Citando Clarice Lispector, Librandi (2018) ilustra a despersonalização em um contexto ficcional, comparando-a ao ato de tirar uma roupa. Também, a autora enfatiza o conceito ameríndio de corpo metamórfico, dessa maneira um jaguar pode se tornar um parente, desafiando conceitos convencionais sobre identidade. Na obra *Escrever de ouvido: Clarice Lispector e os romances da escuta* (2020), Librandi explora a relação entre a fala, a escrita e a importância do ouvido nesse contexto. A autora destaca que, apesar das diferenças entre fala e escrita, ambas representam manifestações da linguagem. Também reflete sobre o papel do ouvido no processo de escrita, enfatizando que, apesar de ser um órgão mudo e não produtor de linguagem, desempenha um papel na compreensão da linguagem falada. Ao contrário da voz e da escrita, que geram fala e textos, a função da escuta é silenciosa e receptiva, atuando como um canal para os sons do mundo exterior, traduzindo também os sons do mundo e os da mente, este último, quando lemos em silêncio as palavras ou pensamos.

Além do silêncio como dimensão para o “escrever de ouvido”, a autora também conduz a pensar o som, a acústica. A acústica tem importância nessa discussão, pois, a presença da escuta na escrita pressupõe a escuta de sons não audíveis. Porém, mesmo que pensemos no som em oposição ao silêncio, ainda assim o silêncio vibra. Desfazendo equívocos, a autora esclarece que evidenciar a escuta não implica em relegar outros sentidos, como a visão, para segundo plano. Tal abordagem consiste em fazer uso extensivo das artes visuais, especialmente a pintura e a fotografia, para discorrer sobre a arte

sonora. Acredita, ainda, em uma forma de mobilizar os sentidos, como: “a escuta na escrita; o aural visual; a leitura silenciosa, mas ressoante; a escrita muda, mas falante; e assim por diante.” (Librandi, 2020, p. 41)

UMA BUSCA PELO REENCANTAMENTO DO MUNDO, DA PALAVRA E DO DEVIR

Amor originário é narrado por Aline Ngrenhtabare L. Kayapó e Edson Kayapó³, a seguir observa-se os elementos fundamentais presentes nessa narrativa mitológica. Entre eles, destacam-se: (1) A presença fundamental da Lua cheia; (2) A celebração festiva; (3) A passagem do tempo, representada por dias e noites que configuram um ritmo mais lento, um cozimento em fogo baixo, simbolizando o desenrolar dos acontecimentos; (4) O embalo e o ritmo Hina Hina, essenciais para a atmosfera da narrativa; e (5) O último dia do evento, marcando a culminação do mito. Divide-se a apresentação desse conto em algumas partes. Lê-se a primeira:

A aldeia já estava iluminada por **MYTYRUWY-RAJ MORO**, a lua crescente. Panhoka contava as horas, ansiosa pela chegada da **MYTYRUWY-NOTI**, a lua cheia.

Desde muito cedo a jovem Kayapó se acostumou a ouvir sua mãe, **IRUWÁ**, contar que, durante a lua cheia, os homens, os **MEMY**, e as mulheres, as **MENIRE** e as **MEKURERERE**, se encontravam pela aldeia para se conhecer e eventualmente namorar. Por isso, a menina deveria tomar cuidado.

Durante o dia, Panhoka observava o guerreiro que mexia com seus sentimentos. Bepkaety tinha cabelos longos e escuros, pele dourada e **TUIRENTA**. Além da fama de excelente pescador de pirarucu nos extensos lagos da bacia do rio Xingu, o rapaz era um habilidoso líder da aldeia, capaz de conduzir as reuniões comunitárias e mediar os conflitos locais. Também servia como técnico de enfermagem e sonhava se tornar médico, para levar dignidade ao seu amado povo e mais felicidade à sua aldeia. Quando chegou o tempo de Bepkaety se ausentar do convívio da aldeia para estudar, Panhoka sofreu de tanta saudade. Os dias e as noites, **AKATI** e **AKAMAT**, pareciam eternos. Nos rituais, a linda mekurerere pedia ao grande criador, **METINDJWYNH**, que os cursos de **KUBEN** também chegassem à aldeia, para que seu amado pudesse desfrutar

³ Aline, nascida em Belém do Pará, é filha indígena de Bepkaety Kayapó e Aymara, e traz consigo a rica tradição oral de seu povo para compartilhá-la com os leitores. Além de sua conexão com as tradições do povo Mebengôkre Kayapó, ela possui formação em direito e é uma ativista que trabalha em sua comunidade Gojamroti, ministrando minicursos de formação política. Aline é também a fundadora do Wairaísmo, uma corrente ancestral-filosófica que reflete sobre a resistência das mulheres indígenas no Brasil. Atualmente, ela ocupa o cargo de secretária de comunicação regional do Movimento Unido dos Povos e Organizações Indígenas da Bahia. Blog das Letrinhas, artigo publicado em 26 de novembro de 2020. Disponível em: <https://www.blogdaletrinhas.com.br/conteudos/visualizar/Reencantando-o-mundo-com-a-literatura-indigena>. Edson Kayapó, por sua vez, é filho indígena de Mebengôkré Kayapó e nasceu nos estados do Amapá e Amazonas. É escritor, historiador e professor, com obras publicadas como *Projetos e presepadas de um curumim na Amazônia* pela editora Positivo e *Um estranho espadarte na aldeia* pela editora Primata. Também atua como coordenador da licenciatura intercultural indígena do Instituto Federal da Bahia (IFBA), um curso voltado para atender os povos tupinambá e pataxó-hã hã hã. Seu compromisso com a formação de professores reflete seu engajamento na valorização da cultura e identidade indígena no contexto educacional. Blog das Letrinhas, 2020. Disponível em: <https://www.blogdaletrinhas.com.br/conteudos/visualizar/Reencantando-o-mundo-com-a-literatura-indigena>. Acesso em: 16 fev. 2023.

do ensino não indígena e permanecer pertinho de seus olhos – assim ela também não precisaria se afastar de sua família. (Aline Kayapó; Edson Kayapó, 2019, p. 15 e 16)

O início da fabulação do mito ocorre com a descrição “A aldeia já estava iluminada por **Mytyruwy - Raj Moro**, a lua crescente”, ressaltando a importância da chegada da **Mytyruwy-Noti**, a Lua cheia, para a realização do relato. Aparentemente, a narrativa emerge de uma história de amor e de união, mas a narrativa mitológica não se concentra no desenvolvimento desse romance, mas sim no meio de vida dos Mebengôkré Kayapó. O mito ilustra o modo de pensar da aldeia, evidenciando que possuem rituais para celebração, festividades e, notavelmente, um tempo determinado para interações íntimas. Ainda, a narrativa revela a coletividade na comunidade, por exemplo, quando o guerreiro carrega consigo a caça que alimentará todo o povo, também quando remete a organização social dos Kayapó como o plantio e a colheita da mandioca. Esses aspectos demonstram a essência do pensamento mitológico, como abordado por Lévi-Strauss⁴, no qual o mito não se limita à linguagem, mas transcende a ela, tornando-se um reflexo sempre complexo e instável do discurso e dos rituais desse povo.

Certamente, a narrativa mitológica não se restringe a um relato remoto ou distante, como geralmente se presume ao se referir ao termo “mito”. Neste conto, apesar de expressões como “desde muito cedo”, “Durante o dia”, “Quando chegou o tempo”, “Os dias e as noites pareciam eternos”, “Antes do amanhecer”, “Após a ida”, “Certo dia” e “já no último dia” sugerirem um ambiente ancestral, esses marcadores temporais não determinam um período específico. Não é claro quando a narrativa se inicia, tampouco em que dia ou estação do ano a festa da mandioca se realizou. Tais marcações temporais enfatizam a transformação progressiva da narrativa, da matéria bruta ao cozido, sem indicar claramente um calendário específico.

Além disso, o texto apresenta elementos contemporâneos, como a busca por formação acadêmica por parte de Bepkaety, que sai da aldeia para estudar medicina, e o uso de lanternas. Esses elementos destacam a simultaneidade de tempos na narrativa mitológica. Como reforçado por Lévi-Strauss, o mito não é composto de elementos isolados; ele é complexo e entrelaça passado e presente, narrativa ancestral e continuidade do tempo vivido. A história continua:

Panhoka estava a cada dia mais apaixonada pelo guerreiro. Durante o recesso das aulas de Bepkaety, quando ele voltava à aldeia, ela corria para a frente da porta ainda pela madrugada, durante a primeira revoada de periquitos, de onde podia observar Bepkaety com descrição.

Antes do amanhecer, o jovem guerreiro atravessava a aldeia, levando na boca seu **WARICOCÓ** e nas costas as suas flechas, esperançoso por ser contemplado com belas caças. Bepkaety seguia a tradição de seu povo e nunca entrava na mata sem seu tradicional cachimbo Kayapó, **waricocó**, como os velhos orientavam. O cachimbo afastava os **MEKARONPUNU**, os espíritos maus, e atraía os espíritos da floresta, os **PA-KAMMEKARON**.

⁴ Francês, antropólogo, etnólogo e professor Claude Lévi-Strauss, conforme exposto em sua obra *Mito e significado* (1987), defende que todo texto antropológico representa um pensamento de uma determinada cultura, no qual o inteligível e o sensível se realizam. Segundo Lévi-Strauss, procurou-se destacar em suas obras *O totemismo hoje* (1986) e *O pensamento selvagem* (1962) a premissa de que os povos ameríndios são impulsionados por uma necessidade ou desejo de compreender o mundo que os cerca, incluindo a natureza e a sociedade em que vivem.

Após a ida de Bepkaety, com o coração a mil, Panhoka voltava para a sua **KUBENEJAË**. E ali na rede, à espera do nascer do sol, sonhava com o dia em que estaria casada com seu grande **TAWA**, que é como se diz amor na nossa língua. Na segunda revoada, sem que sua iruwá a chamasse, a filha saltava da Kubenjaê, superdisposta, como uma bela **MEBENGÔKRÉ** – o nome verdadeiro do povo Kayapó. Ela corria para a parte externa de sua casa, **KIKRÉ**, e, prendada, acendia o fogo para preparar o café com beiju.

Panhoka ansiava todo dia pelo retorno de Bepkaety. Na esperança de que o guerreiro a notasse, a moça se enfeitou com penas de arara e papagaio, colares longos de miçangas, braceletes, pintura de jenipapo e urucum. Seus cabelos negros e sedosos, raspados do meio da cabeça até a fronte e tratados com sabão e óleo de coco, chamavam a atenção de todos os guerreiros e jovens da aldeia. Mas para ela só existia o guerreiro Bepkaety. (Aline Kayapó; Edson Kayapó, 2019, p. 16 e 17)

Nesta passagem da história, observa-se novamente a importância do fogo, que surge no formato de cachimbo waricocó utilizado para afastar os maus espíritos, como parte de um ritual ensinado pelos mais velhos ao guerreiro Bepkaety. Ao adentrar a floresta para caçar, o guerreiro não pode esquecer seu waricocó. O fogo também é destacado como a luz do amanhecer e no preparo do café com beiju. Além disso, destaca-se a espera de Panhoka para ser vista, ou seja, para ser notada pelo guerreiro. Como se pode ver ao longo do conto, esse é um acontecimento que demanda tempo para se concretizar.

Certo dia, sob o sol escaldante, por volta do meio-dia, Bepkaety retornou trazendo nos ombros um porco-do-mato e em uma das mãos uma cambada de peixes grandes, capaz de alimentar uma parte da comunidade por alguns dias. Ao vê-lo, Panhoka correu para perto do guerreiro. Para sua decepção, ele nem sequer a notou, o que causou profunda tristeza na jovem.

A iruwá de Panhoka, preocupada, percebeu que sua filha, **IKRÁ**, estava sem fome e perguntou o que se passava, ao que a jovem respondeu:

– Nada sério, minha mãe, só estou pensativa e um pouco ansiosa.

Sua iruwá insistiu em saber o motivo de seu comportamento. Foi então que Panhoka admitiu sua atração pelo guerreiro Bepkaety e que sua paixão não era correspondida. (Aline Kayapó; Edson Kayapó, 2019, p. 17)

No texto, é dada a confirmação de que há uma espera, uma ansiedade, uma escuta que deseja ser ouvida, vista. Panhoka é como um corpo sonoro que deseja ser visto e ouvido: seu desejo é escutado apenas por sua mãe, que percebe que algo aflige sua filha. Assim, não se ouve apenas o que é falado, mas também existe um som inaudível – é a falta do som que vibra o sentido para a mãe de Panhoka.

Ao revisar o início da narrativa, percebe-se que a jovem, mesmo antes de ser apresentada na história, já estava influenciada pela escuta do ritual. Isso ocorre no segundo parágrafo da história, conforme mencionado anteriormente. Estar à escuta de sua mãe, para Panhoka, significa desde já ser introduzida ao universo do ritual e da escuta, preparando-a para as experiências que estão por vir. É também nessa passagem que estar de sobreaviso significa para a protagonista estar marcada pela escuta no ritual. Dessa forma, estar à escuta não significa apenas estar atento ao som óbvio ou àquele que fala, mas estender esse conceito, como explicado por Nancy (2014):

- Escuta! O que é que ressoa?
- É um corpo sonoro.
- Mas qual? Uma corda, um metal, ou o meu próprio corpo?
- Escuta: é uma pele esticada sobre uma câmara de ressonância, e que um outro golpeia ou dedilha, fazendo-te ressoar segundo o teu timbre e ao seu ritmo. (Nancy, 2014)

Ao pensar sobre o som, Nancy mostra que é natural relacionar a escuta ao sentido e ao entendimento do termo. Também chama a atenção para o fato de que o som em si, ao contrário da visão, não arrebatava a forma com suas ondulações, destacando que não há dissolução da forma, mas sim uma espécie de ampliação ou alargamento da espessura, ou ainda uma vibração. Para o autor, estar à escuta implica em desenvolver o ouvido filosófico, muito mais do que apenas estar atento ao ruído em si. Isso significa, por exemplo, ouvir um ruído visual ou ter uma visão sonora. A tonalidade de sua teoria aponta para uma ontologia da escuta. Em outras palavras, trata-se muito mais do que simplesmente escutar ideias ou palavras, como ouvir uma confissão ou fazer espionagem. Com essa abordagem ontológica, Nancy (2014) demonstra a qualidade da ação de evocar o aparelho sensorial, mais precisamente o par auditivo: ouvir e escutar. Ressaltando ainda que, ouvir também está relacionado ao sentido, pois ouvir pode significar entender, como afirma o filósofo:

Se “entender” “*entendre*” é compreender o sentido (quer em sentido dito figurado, quer em sentido dito próprio: ouvir uma sirene, um pássaro ou um tambor é, de cada vez, já compreender pelo menos o esboço de uma situação, um contexto, senão mesmo um texto), escutar é estar inclinado para um sentido possível, e conseqüentemente não imediatamente acessível. (Nancy, 2014, p. 17)

Dito isso continua-se com a história:

A aldeia toda se envolvia nos preparativos da Festa da Mandioca, **KWYRYKANGO**, que durava cerca de um mês e era repleta de diversão. Aquela Kwirykango, ao invadir as madrugadas, coincidiria com a mytyruwy-noti, a lua cheia. As menire e as mekurerere colheram jenipapo verde e queimaram lenha para o preparo da pintura; como havia urucum de sobra, orientaram os seus **IMJET** e ikrá para que não atrasassem a pintura, porque tudo precisava estar pronto o mais rápido possível.

Panhoka chegou deslumbrante ao centro da aldeia, com seus adereços feitos especialmente para a festa. A mytyruwy-noti reluzia sobre a sua pele lisa e macia, pintada de jenipapo e urucum. A formosa jovem dançou sem parar, mesmo sentindo seu espírito inquieto, sem nunca tirar os olhos de Bepkaety, que dançava com outra **NIRE**.

A jovem mebengôkré sentia seu coração arder de ciúmes; também estavam na festa algumas belíssimas nire de aldeias vizinhas.

Já no último dia da Kwirykango, convencida de que não teria a oportunidade de dançar com seu amado guerreiro, Panhoka se sentia desolada. A grande festa tão esperada, a essa altura, já não tinha o mesmo brilho. O que ela não sabia é que suas amigas, **INHOBIKWÁ**, articulavam entre si para que o desejo de Panhoka fosse realizado. (Aline Kayapó; Edson Kayapó, 2019, p. 17 e 18)

Os preparativos para a festa evidenciam a solução da crise nesta história, logo, pode-se esperar que haverá uma mudança da lua crescente para a lua cheia, e com a lua cheia, a realização da festa. Assim, é possível entender que a partir dessas unidades constitutivas do mito, os mitemas, podemos inferir o desenrolar da narrativa, ou seja, que os eventos ocorrerão e haverá um movimento no conto. Essa passagem de tempo é lenta, e a história destaca essa lentidão para fazer seu leitor compreender a complexidade que envolve desde o cultivo da mandioca até a realização da festa, a simultaneidade dos ciclos e suas mútuas implicações. Além disso, percebe-se que há uma complexidade ainda maior que transcende a superfície do texto: a compreensão de um ritual tão intrincado que não pode ser plenamente compreendido apenas pela leitura da história. Essa complexidade leva a reconhecer outras nuances da vida dos Mebengôkré, como sua organização social, experiências cotidianas, avanços na agricultura e pesca, progressos na educação da comunidade, bem como questões relacionadas à filosofia, ética e política.

Nesta parte da história, é importante destacar que o povo Mebengôkré está adentrando a fase final da festa, sendo enfatizado como o “último dia da kwirykango”. Nesse contexto, Panhoka experimenta um sentimento de esgotamento, à beira do cansaço, aguardando por uma escuta que parece nunca chegar. A festa da mandioca representa sua esperança, e mesmo após se preparar e se enfeitar, Panhoka ainda não é ouvida por Bepkaety. É aqui que entra outro elemento fundamental para a resolução da crise: a introdução do ritmo Hina Hina.

Primeiro Panhoka viu uma de suas inhobikwá dançando com o guerreiro Bepkaety, o que lhe causou certa estranheza. Mesmo sentindo que tudo já estava perdido, continuava dançando. No fim das contas, o seu grande amor ainda estava à vista e isso alentava um pouco o seu triste coração.

De repente, como quem não quer nada, as inhobikwá empurraram Bepkaety na direção de Panhoka. De tão nervosa que estava, a bela guerreira não sabia o que fazer: se corria ou se permanecia no ritmo frenético da dança. Sentiu o seu sangue ferver ao ritmo da **HINA HINA**, dança adaptada mebengôkré, e, para a surpresa geral, a bela nire Kayapó acabou desfalecendo nos braços do amado guerreiro.

A aldeia Gojamroti parou.

Foi o próprio guerreiro que fez o único som audível ao, desolado, declarar o seu amor por Panhoka. A jovem, ao ouvir aquelas palavras, foi despertando devagar sob os olhos lacrimejantes de Bepkaety. Não havia mais qualquer dúvida de aquela paixão era recíproca.

Diante do ocorrido, seus pais e os mais velhos não hesitaram em deixar que Bepkaety levasse a bela Panhoka a tomar um pouco de ar. A festa continuou ainda mais feliz e animada, visto que já era o último dia do evento. As crianças, **MENPRIRE**, se juntaram à dança, enquanto as mekurerere e os me my continuaram experimentando a troca de pares.

Suados e de pés no chão, bailavam todos em círculos e em magistral sincronia: um belo e originário espetáculo para os mais velhos e **REZEROS**, os nossos pajés, que na frente de suas Kikré, com o waricocó na boca, apreciavam os encantos da noite, akamat, acompanhados pela beleza da lua cheia, mytyruwy-noti, e pelos aconchegantes pa-kam mekaron, os espíritos da floresta. (Aline Kayapó; Edson Kayapó, 2019, p. 18 e 19)

Os elementos auditivos são fundamentais para a conexão dos personagens com o ambiente ao redor e com os eventos que ocorrem. Além disso, o conto aborda o conceito de sincronia, que ajuda a compreender como agem e se conectam os diferentes elementos da história. A história revela que o bailar de todos era sincrônico. Dessa maneira, todos se comportavam como um organismo vivo, acompanhados, finalmente, da lua cheia, que já havia sido anunciada desde o início da história.

Mas é o ritmo da dança Hina Hina que faz toda a diferença, representando o impulso de que Bepkaety necessitava. Ao longo da história, o rapaz permanece estático, imóvel (em relação a não responder aos sentimentos da moça), até ser impelido pelas inhobikwá, o que o coloca em sincronia com Panhoka. É o ritmo da dança Hina Hina que facilita essa sincronização com a guerreira, uma ressonância entre os dois corpos. Além disso, após desmaiar, é o som emitido pelo guerreiro que traz Panhoka de volta à consciência, demonstrando que aquele ritmo os colocou em harmonia. O que antes era apenas um chamado sutil, agora se transformou em um fogo ardente, indicando que a narrativa alcançou seu ponto de ebulição. No entanto, a presença da Lua cheia na história sugere que ainda há mais acontecimentos por vir, conforme será detalhado a seguir.

Enquanto isso, às margens do rio Xingu, o apaixonado casal também desfrutou da mytyruwy-noti. Abraçados, agradeceram a metindjwynh, o grande criador, pela união. Juntos, traçaram planos para o fortalecimento da cultura originária do resistente povo mebengôkré. A conversa fluiu tão bem quanto o tempo, até que ouviram um chamado da floresta:

– Hu, hu, hu... PANHOKA, NARA GA? Panhoka, cadê você? Por onde anda?

– AMERETEN, AMIBEI, PANHOKA! Venha cá rápido, Panhoka! – exclamaram seus irmãos. Os irmãos de Panhoka sabiam como o pai era rígido e, por serem muito amigos de Bepkaety, resolveram ajudá-los para que nada os atrapalhasse. Foi então que Bepkaety teve uma grande ideia:

– Panhoka, assim que o guerreiro Bepunu desligar o gerador de energia, espere todos voltarem do banho de rio, **BADJWÁ**, e quando estiverem dormindo, **ONTONO**, vá para a frente da kikré, pisque a lanterna três vezes em direção à **NGÁ** e eu virei te buscar para aproveitarmos a mytyruwy-noti.

Panhoka retornou rápido com os irmãos para a sua kikré, deitou em sua kubenjaê e aguardou apreensiva por seu reencontro com o guerreiro Bepkaety, quando algo lhe veio à memória. Lembrou-se de que no dia seguinte seu **AMIET** precisava retornar à cidade para mais uma jornada acadêmica. Mas o seu coração preferia se ater ao momento, aproveitá-lo ao máximo.

Todos enfim retornaram exaustos do banho, porque a festa tinha durado uma semana. Deitaram e adormeceram profundamente. Panhoka, por sua vez, seguindo as instruções de seu amado, fez tudo conforme o combinado. Ao terceiro sinal de lanterna, era possível ver de longe o valente guerreiro conduzido pela luz da mytyruwy-noti até a sua amada, que o esperava como quem espera nascer.

Meses se passaram até a chegada de Paekân Kayapó, uma linda **MENPRIRE MEBENGÔKRÉ**, nascida no mesmo dia e na mesma festa kwyrykango, a fortalecer a união do jovem casal e eternizar o ciclo encantado que sustenta os povos originários pelo mundo afora e pela tradição adentro. (Aline Kayapó; Edson Kayapó, 2019, p. 18-21)

Como pode-se notar, a Mytyruwy-Noti permitiu não apenas o encontro entre Bepkaety e Panhoka, mas também possibilitou que conversassem e permanecessem juntos mesmo após o término

da festa, que durou uma semana. A história avança rapidamente ao narrar os desdobramentos desse encontro meses depois, quando o mito revela o surgimento de Paekân Kayapó, a mais nova integrante da comunidade Mebengôkré, a se tornar um símbolo de força para a cultura originária desse povo.

Organiza-se a seguir uma revisão da análise do conto em um quadro. Dessa forma é possível observar nas colunas verticais identificadas por letras (ABCDE) e nas linhas horizontais indicadas por números (12345), os componentes do quadro que representam as unidades constitutivas do mito. Cada célula da tabela contém mitemas que não existem de forma isolada, mas, na verdade, estão interligados em uma rede de relações, isto é, em um feixe de relações. São relações justamente porque os diversos acontecimentos estão em constante desenvolvimento, ainda que em um cozimento lento as coisas vão acontecendo, interdependendo uns dos outros para concretizar a narrativa mítica.

	A	B	C	D	E
1	A aldeia já estava iluminada – ou seja, a “chama” já está acesa.		Retorno de Bepkaety sob o sol escaldante por volta do meio-dia	Panhoka assume paixão não correspondida à sua mãe	Amor originário - ortalecimento da cultura originária do resistente povo mebengôkré.
2	Lua crescente – <i>Mytyruwy</i> – <i>Raj Moro</i> – espera pela lua cheia	Os dias e as noites – <i>Akati</i> e <i>Akamati</i> , pareciam eternos	Panhoka não é notada, porque não chegou a hora da festa.	Preparação para a festa da mandioca – <i>Kwirykango</i> As menire se pintam e vestem adereços para a festa	
3		Ausência do convívio da aldeia para estudar: Bepkaety		Chegada da lua Cheia – <i>Mytyruwy</i> – <i>Noti</i> Encontros entre os <i>Menire</i> e as <i>Mekurerere</i> – Homens e Mulheres.	

4		Panhoka sofre de tanta saudades		Realização da festa da mandioca Último dia de festa - articulação das amigas <i>INHOBKÁ</i>	Bepkaety encontra novamente Panhoka escondido, para aproveitarem mais a <i>Mytyruwy- Noi</i>
5				O sangue ferve ao ritmo da <i>Hina Hina</i> - dança adaptada mebengôkré. Panhoka desmaia nos braços de Bepkaety Bepkaety se declara - paixão era/é recíproca	Chegada de Paekân Kayapó: criança Menprire Mebengôkré

No segmento (A), é apresentado na coluna vertical o tempo de preparação, que transcorre de maneira lenta e deliberada. A narrativa não tem pressa de expor todos os fatos, focando-se principalmente na apresentação dos cenários. De modo semelhante a um cozimento em fogo baixo, a aldeia, já iluminada pela lua crescente, aguarda a chegada da lua cheia. Na coluna (B), também na vertical, a narrativa se estende ainda mais, evidenciando a passagem de dias e noites aparentemente intermináveis, destacando a ausência de Bepkaety, que havia deixado a aldeia para realizar seu sonho de se tornar médico, e o sofrimento de Panhoka pela saudade de seu amado.

Na coluna (C), a narrativa atinge seu ponto mais intenso quando Bepkaety retorna à aldeia em pleno sol de meio dia, trazendo consigo uma presa de caça e vários peixes. Observa-se que às 12 horas, a temperatura é mais quente do dia – pressupõe-se que a narrativa precisa se desdobrar a partir desse momento, se contorcer, ou seja, exprimir a continuidade dos fatos. O guerreiro chega à aldeia refletindo a sensação de preenchimento do vazio por meio da fartura da caça, no entanto, não percebe a presença de Panhoka. Isso se dá porque a festa e a lua cheia ainda não se iniciaram. Na parte (D), ocorre uma transição que envolve a tristeza de Panhoka, que posteriormente confessa seu amor por Bepkaety à mãe, por sua vez, refletindo a preocupação desta com a filha. Somente após a confissão é que as preparações para a festa da mandioca são iniciadas. Observa-se também a mudança das preparações para a efetiva celebração da festa, que ocorre após Panhoka se adornar e pintar o corpo. Na seção (E), são evidenciados os desfechos da narrativa, onde tudo se encaixa. O mito está completo, com o casal

namorando à luz da lua cheia, aproveitando um tempo a sós. O tempo avança vários meses, retornando à mesma festa anual. Agora, é apresentada a criança gerada pelo casal, denominada Paekã Kayapó, que se torna o ponto central da história. Isso mostra como o ciclo de amor ancestral e a tradição dos Kayapó foram perpetuados ao longo do tempo. Também a análise mostra como se manifesta o pensamento do povo Kayapó e como buscam explicar a origem e continuidade de sua cultura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conto “Amor originário” além de representar subjetividades indígenas do povo Mebengokré Kayapó, exemplifica uma literatura humana, viva e movente. Trata-se de uma literatura que, ao se expandir, não se descola completamente da realidade, mas permite ao leitor imaginar novos mundos. Nesse contexto, o texto literário torna-se fluido e mobilizador de sentidos, transgredindo os limites do texto escrito. Assim, mobiliza o leitor para a escuta, para o som, para a dança, para o ritmo, para o canto e para reconhecer a heterogeneidade existente em cada indivíduo, levando a reflexão sobre as diversas alteridades presentes na sociedade brasileira.

Continuando, a concepção de eixistenciatega proposta por Florencia Garramuño (2012) destaca a obra literária como um repositório dos restos do real, transcendente à mera relação entre texto e conteúdo. Essa visão transforma a literatura em uma biblioteca dinâmica que arquiva os vestígios da vida exterior à obra, os farrapos de uma realidade contínua. Também sugere que a literatura se insere em um campo expandido, borrando as fronteiras entre realidade e ficção, interior e exterior, e transbordando suas funções e efeitos para além dos limites convencionais. Assim, essa abordagem desafia a noção estática e delimitada da obra literária, propondo uma nova perspectiva onde a literatura é um fenômeno em constante transformação.

Com a teoria da escuta do filósofo Nancy (2014), foi possível ampliar a compreensão do som além de meras manifestações vocais ou sonoras convencionais. Nancy nos convida a considerar que estar à escuta não se limita a captar o que é emitido por uma garganta humana, mas também a perceber o que ecoa de outras formas, seja o murmúrio das folhas movidas pelo vento ou qualquer outra manifestação sonora do mundo (Nancy, 2014).

Da mesma forma, a pesquisa de Marília Librandi (2020) complementa essa perspectiva, destacando a importância de estarmos presentes no texto com todos os sentidos, inclusive o da audição. Librandi nos lembra que a escuta se manifesta de maneiras diversas, desde a leitura silenciosa que ressoa em nossa mente até a percepção do silêncio como uma respiração contínua do mundo (Librandi, 2020). Assim, como Nancy (2014) e Librandi (2020) sugerem, a questão da escuta não se restringe à linguagem verbal, mas é fundamental para a criação e compreensão de um campo de relações que vai além das palavras.

Também, ao adentrar o campo cosmogônico dessa obra *Nós: uma antologia de literatura indígena* (2019), é fundamental não a limitar à mera ficção ou à imaginação. Trata-se de um conhecimento ancestral, uma herança, uma tradição, vivenciados pelas comunidades indígenas brasileiras, e que se

atualizam no presente da escuta ou da leitura. Essas narrativas transcendem a barreira do tempo, carregando consigo uma sabedoria ou uma experiência que vai além das fronteiras do fictício. Essa ideia torna-se mais evidente ao considerar essa obra como melodia que foi ouvida no passado e ainda ecoa no presente, ou melhor, que ainda se escuta no presente. Como uma chama acesa, ainda que restante, sua relevância não se restringe ao passado, mas persiste e se mantém ao longo do tempo.

Por fim, “Amor Originário” busca mostrar ao leitor que o som que ecoa atua como um meio de transmissão no tempo, ou seja, uma história que se perpetua por meio da repetição e do espalhamento, através de seu próprio percurso. A expansão da literatura no conto revela que este e os demais contos trabalham com a dimensão do tempo, demonstrando que o que se pretende contar não pode ser reduzido ou interpretado como uma narrativa de um tempo primitivo. Em vez disso, trata-se de uma história que se forma pela repetição e pela oralidade, passando de ancião para criança, do velho para o novo. A narrativa é esse ponto movente, contada para fortalecer a cultura originária do resistente povo Mebengokré Kayapó.

REFERÊNCIAS

- GARRAMUÑO, Florencia. *A experiência opaca: literatura e desencanto*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- KAYAPÓ, Aline Ngrehtabare L.; KAYAPÓ, Edson. *Amor Originário*. In. NEGRO, Mauricio (Org. e Ilust.). *Nós: uma antologia de literatura indígena*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2019.
- LIBRANDI, Marília. *Escrever de ouvido: Clarice Lispector e os romances de escuta*. Belo Horizonte: Relicário, 2020.
- LIBRANDI, Marília. *Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia*. In. DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (Orgs.) *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção*. [recurso eletrônico]. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018, p. 195 – 223.
- NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Edições Chão de Feira, 2014.

Artigo enviado em: 30 de maio de 2024

Artigo aceito em: 05 de junho de 2024

ÍNDIO DE PAPEL, PAPÉIS INDÍGENAS

PAPER INDIAN, INDIGENOUS ROLES

Jefferson Virgílio¹

Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa

<https://orcid.org/0000-0003-0023-8505>

jv.ufsc@gmail.com

RESUMO: O ensaio apresenta breve revisão sobre o desenvolvimento da literatura indígena em língua portuguesa no território do Brasil. A apresentação é precedida por uma introdução com comentários generalistas sobre a produção de literatura indianista entre os séculos XVI e XIX, sendo concluído o ensaio com uma síntese sobre o que pode ser compreendido como uma teoria indígena que está em amadurecimento no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura indígena; Literatura indianista; Teoria indígena.

ABSTRACT: The essay presents a brief overview of the development of indigenous literature in the Portuguese language in the territory of Brazil. The presentation is preceded by an introduction with general comments on the production of Indianist literature between the 16th and 19th centuries, and the essay concludes with a synthesis of what can be understood as an indigenous theory that is maturing in Brazil.

KEYWORDS: Indigenous literature; Indianist literature; Indigenous theory.

Crítica à razão (feita) sobre os índios

A proposta é apresentar uma breve evolução das fontes produzidas sobre os índios residentes em solos brasileiros desde as navegações para permitir avançar com produções indígenas. As obras versam sobre práticas, culturas, histórias e memórias parcialmente possíveis de recuperação. São produções literadas e verbocêntricas².

Compreende-se que a transição da figura construída do outro, enquanto índio, para os posicionamentos destes enquanto indígenas, ocorre em conjunto com a mudança de perspectiva, onde aqueles que são limitadamente apresentados textualmente no papel e no singular por terceiros, passam a agir na construção de autonomias identitárias ao redefinirem seus papéis enquanto grupo político heterogê-

¹ Antropólogo na Universidade Federal de Santa Catarina. Doutorando em Antropologia no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

² A produção bibliográfica sobre literatura indianista brasileira é vasta. As menções para autores não-indígenas estão limitadas em extensão neste capítulo, permitindo dar ênfase na produção crítica de autores indígenas sobre temas relacionados. Compartilho da maioria da crítica disponível produzida por autores indígenas e que pode ser vista nas coletâneas organizadas por Dorrico *et alia* (2018) e por Dorrico *et alii* (2020). Longas e quasi-históricas leituras onde autores não-indígenas são enaltecidos a partir de uma noção de literatura hegemônica ocidental enquanto positiva surgem em Matos (1916) e Merquior (1977). É recomendada a consulta de Sodré (1982 [1938]) e Bosi (1970), pois produzem leituras críticas – quicá marxistas – sobre parte da história da literatura brasileira. Além disso, pontos centrais da crítica atual para a dita fase indianista surgem resumidos em Puntoni (1996 [1995]).

neo e articulado. A questão envolvendo as autonomias indígenas é tema urgente, como lido por Esbell (2019 [2017], p. 163-164)³:

Vejo que nas comunidades indígenas a autonomia foi tolhida há muito tempo, desde que chegou o conquistador. Junto com a igreja [...]. A partir daí quebra-se uma tradição milenar de organização própria. Aí começa a criar uma dependência de uma orientação externa para conduzir-se a si próprio.

Inicialmente, há uma breve apresentação histórica dos primeiros textos produzidos imediatamente após as tentativas de invasões europeias às Américas. Estes textos podem ser compreendidos como uma literatura que em seu tempo pretexta por ser fonte de informação sobre os novos territórios invadidos e as novas gentes que são encontradas – e dizimadas.

Posteriormente são recuperadas as produções de romances e ficções que constroem imagens sobre a figura do índio, tecendo considerações acerca de seus limites enquanto fonte de recuperação de informação. Os gêneros literários podem variar, porém, o romance prevalece sobre os demais. Esta produção de literatura se desenvolve em outros termos ao longo do tempo, ainda que o modelo de diário de viagem possa ser encontrado sobrevivente vários séculos depois sem grande dificuldade. Também são recorrentes os registros produzidos pela troca de correspondências com as percepções obtidas entre duas ou mais partes envolvidas.

Em um terceiro item são recuperadas obras produzidas por pesquisadores não-indígenas nos últimos cem anos que mereçam a menção pelas tentativas de viradas epistemológicas que possam permitir trazer mínima luz para alguma antropologia⁴.

Literatura de informação

A produção bibliográfica que busca dissertar sobre identidades de índios em territórios brasileiros, surge logo na transição entre o final do século XV e o início do século XVI, e permanece em novos desenvolvimentos até o século XVII. Escritas de nomes como Pero Vaz de Caminha (2019 [1500]), Pero Lopes e Sousa (1839 [1530]), José de Anchieta (1933 [1554]), Hans Staden (2010 [1557]), Manuel da Nóbrega (1886 [1549]), Pero de Magalhães Gandavo (2008 [1576]), Jean de Léry (1880 [1578]), Fernão Cardim (1925 [1583]), Gabriel Soares de Sousa (1879 [1587]), Ambrósio Fernandes Brandão (2010 [1618]) e Vicente de Salvador (2010 [1627]) são famosas e estabelecidas entre etnólogos enquanto fonte de informação histórica⁵.

Outros nomes como o do explorador Cabeza de Vaca (1906 [1555]) e o do capuchinho Claude

3 Todos os destaques em negrito nas citações diretas são nossos. Os itálicos são originais dos autores.

4 O ensaio remete para a primeira parte de uma discussão que surge em minha tese de doutoramento. A parte seguinte, que trata especificamente do pensamento Laklãnõ, pode ser consultada em Virgílio (2024).

5 Parte destes materiais é organizada por terceiros, séculos após a escrita dos mesmos. Nestes casos, se opta por referenciar as obras completas, não direcionando especificamente para uma carta ou texto apenas. A maior parte das obras completas está disponível na biblioteca digital do senado federal.

D'Abbeville (1614), com menores menções, são conhecidos, mas pouco explorados na literatura etnológica enquanto potencial ou recorrente fonte de informação⁶.

Danner *et alia* (2020, p. 622), ao comentarem sobre Pero Vaz de Caminha, permitem sintetizar o pensamento destes autores sobre a identidade indígena que buscavam expor:

[É] um papel em branco a ser moldado ou escrito de acordo com a visão do paraíso sustentada, representada e aplicada por seus missionários e com a mão forte do rei, um paraíso na terra, contra a degeneração do Velho Mundo. [...] **[É] o papel em branco que deve ser trabalhado, moldado, orientado, conferindo missão, sentido e justificação ao trabalho missionário, integrativo e colonizador do europeu branco e cristão.**

A percepção destes autores também pode ser vista sintetizada em Pitta (1880 [1730], p. 25):

Todo este vastíssimo corpo, que temos mostrado, estava possuído e habitado de inculta gentildade, dividida em innumeráveis nações, algumas menos feras, mas todas barbaras: não tinham culto de religião, idolatravam á gula, e serviam ao appetite, sem regimen de lei ou de razão; tinham príncipaes, a quem davam moderada obediência, que mais era respeito que sujeição [...].

Uma leva contínua de produção se desenvolve até o século XIX, em linhas próximas no que diz respeito à leitura e à apresentação dos indígenas no Brasil. Os principais nomes desta corrente são: Capistrano de Abreu e Francisco Adolpho de Varnhagen. Outros materiais do final deste período (como no século XIX por Avé-Lallemant, 1980 [1858] e Saint-Hilaire, 1936 [1857]), com menores menções, são conhecidos, sendo pouco explorados pela etnologia enquanto fonte de informação.

Ainda que não seja o propósito categorizar ou dissertar sobre as denominações e escolas literárias, convém explorar as influências que podem lhes ter alcançado. Boa parte dos autores --- ou de suas obras – que surgem após a literatura colonial, e que são publicadas até o século XIX, são influenciadas pelo que se interpreta como aquilo que caracteriza o *renascimento* e ainda o *iluminismo*. Posteriormente, surgem as influências do que se entende por *romantismo*. E no século XX em diante a influência maior é do *modernismo*.

É claro que as chegadas destas influências – via de regra vindas do continente europeu - podem apresentar razoável retardo, além de distorções, especialmente para escritores que não se identificam como intelectuais ou produtores de literatura.

É compreendido que estas influências surgem com ou sem o domínio de uma leitura que pode ser dita como clássica, e via de regra seguindo o rastro e sendo a sombra do avanço do capitalismo. Sodré (1982 [1938], p. 189-190), nos lembra que o romantismo é a face literária da expansão e da dominação da burguesia no Brasil⁷.

Não apenas a construção de uma identidade literária ao longo dos séculos é sugerida, como es-

6 A coleção *biblioteca histórica brasileira* da editora Martins publicou dezanove volumes de autores do período.

7 Sodré (1982 [1938], p. 201-203) diz que no Brasil a burguesia, quase inexistente, atua com grandes proprietários de terra (outros autores podem chamar estes de aristocratas rurais). A percepção da distinção do Brasil face a Europa permite compreender as distinções do *romantismo à brasileira* que pouco mais que uma cópia mal feita do modelo romanesco europeu por aqui se prospera. O povo está ausente no processo criativo, pois aqui *não houve revolução*.

forços de Capistrano de Abreu e Francisco Adolpho de Varnhagen, recuperando e disponibilizando fontes primárias antigas influenciam na sobrevida desta narrativa. Matos (1916, p. 3) define a narrativa e a identidade estimulada até o século XIX:

O que, portanto, havia no Brasil era o seiscentismo, a escola gongorica ou espanhola, aqui amesquinhada pela imitação, e por ser, na poesia e na prosa, **a balbuciante expressão de uma sociedade embrionaria, sem feição nem character, inculta e grossa**. Que o era, o mais perfuntorio exame, a leitura ainda por alto dos versejadores e prosistas dessa epoca o mostrará irrecusavelmente. **Não ha descobrir-lhe diferença que os releve na inspiração, composição, forma ou estilo das obras. Sob o aspecto literario são todos genuinamente portuguezes**, por via de regra inferiores aos reinóis.

Especialmente sobre a leitura construída sobre o indígena, ainda no singular, o mesmo autor aponta que pode ser assim lido o romantismo *à brasileira* (Matos, 1916, p. 7-8):

Principalmente assinalaram **o nosso romantismo: a simpatia com o índio**, [...] o amor da natureza e da historia do paiz, encarados ambos com sentimentos e intenções estreitamente nativistas, o conceito sentimentalista da vida, **o proposito manifesto de fazer** uma literatura nacional e até **uma cultura brasileira**. **Inspirado no preconceito dos meritos do índio revelou-se este proposito em recomendações do ensino da lingua tupi**, em parvoinhas propostas de sua substituição ao portuguez **na adopção de apelidos indigenas ou na troca dos portuguezes por estes e no encarecimento de quanto era indigena**.

Estes materiais estão distantes de produzir conhecimento etnológico, mas podem ser consultados como fonte de informação sobre um passado que não é tão facilmente acessível. Vejamos um par de trechos de Gonçalves Dias (2016 [1851], p. 11):

São muitos seus filhos, nos ânímos fortes,
Temíveis na guerra, que em densas coortes
Assombram das matas a imensa extensão.
São rudos, severos, sedentos de glória, [...]
Condão de prodígios, de glória e terror!

Em outra obra, o mesmo autor (Dias, 2016 [1857], p. 33) não varia muito:

Dos Timbiras o chefe em tronco anoso,
Itajuba, o valente, o destemido
Acossador das feras, o guerreiro
Fabricador das incansáveis lutas. [...]
Que os musculosos membros repeliam
A frecha sibilante, e que o seu crânio
Da maça aos tesos golpes não cedia.

Estes trechos, assim como o restante do poema e do canto, são longas e repetitivas menções para guerras entre específicos povos, e se limitam em descrever a violência, ferocidade e a coragem dos nativos. Os indígenas são reduzidos enquanto eternos guerreiros, destemíeis, sanguinários e rudes. Mas os invencíveis quando combatem entre si, são incapazes de enfrentar o poderio e a religião do invasor (Dias, 2016 [1857], p. 31):

Da cruz de Cristo os piedos braços; [...]
Do povo americano, agora extinto,
Hei de cantar na lira. - Evoco a sombra
Do selvagem guerreiro!... Torvo o aspecto,
Severo e quase mudo, a lentos passos, [...]
Agora inúteis setas, vão mostrando
A marcha triste e os passos mal seguros
De quem, na terra de seus pais, embalde
Procura asilo, e foge o humano trato.

A construção do outro oscila entre selvagens portadores de extrema capacidade de violência e ausência de civilidade, até miseráveis em suas próprias terras. É digno de nota o reconhecimento no século XIX de que se tratam de *terras invadidas*.

No mesmo ano de *Timbiras* é publicado também *O Guarani*, que apresenta Peri, um índio que esbanja força, coragem e habilidades de caça (Alencar, 2018 [1857], p. 25-30).

A herança dos esforços é perceptível nos escritores de literatura que se apropriam das informações de documentos antigos ao longo dos séculos XIX e XX, com sobreviventes ainda no século XXI (inclusive entre escritores que se identificam como indígenas). A herança destes esforços, e outras relacionadas, estão exploradas no próximo item.

Romantizando a exotificação de outrem

Souza (2018, p. 68-69) assim descreve o cerne da primeira leva destes autores:

Para não deixar de citar e dar nomes aos papagaios, nos referimos a uma história contada pelos não índios, que começou com Basílio da Gama, que via o índio como “homem natural”; e Santa Rita Durão, que os via como “os comedores de carne humana” que “só o cristianismo salvaria”, visão limitada de primitivos e selvagens. Com o indianismo, [...] o índio como tema, o qual então é recriado enquanto um índio que passa a ser bem visto, pois é um índio idealizado e dotado de qualidades como coragem, honra etc. [...] Seus principais autores foram Gonçalves Dias e José de Alencar. Com o Modernismo, busca-se uma “verdadeira identidade nacional”, [...]. “Macunaíma” - que é uma rapsódia, soma de temas tirados de vários povos, dentre os quais o povo Macuxi - faz cópia de vários outros livros, misturando crenças populares com costumes dos povos indígenas, pensamentos filosóficos e realidades capitalistas.

O que Souza chama de qualidades, como *coragem* e *honra*, são recuperadas de idealismos literá-

rios tipicamente europeus, se quisermos até ocidentais, latinos, ibéricos ou portugueses, e como tais, há uma transposição destes valores para a figura do índio que é impressa no papel. Esta escrita passa a ser uma das leituras possíveis. A outra é a do selvagem, insubmisso, vagabundo, assassino, desordeiro e não-cristão.

Uma leitura que surge tardiamente, e muito influenciada por ideais positivistas, é a do pobre, coitado, miserável e incapaz, que além de precisar ser salvo, demanda ser tutelado⁸.

Difícilmente as escritas podem ser ditas ou lembradas como algo que é produzido em diálogo com as partes que são descritas, apresentadas e diria até *determinadas* com essas características. Sobre a autoria, Esbell (2019 [2017], p. 173) resume o ponto:

Pois se há uma certa unanimidade entre os indígenas, é de que chega de tanta gente falando pela gente. **O que a gente quer é esse espaço da fala. Já passou da hora de falar.** [...] **E o próprio argumento** nosso de que a gente não é apresentada devidamente **tem que ser combatido com uma apresentação própria, devida.**

No início do século XX, a percepção da invisibilidade de autoria indígena na incipiente literatura nacional é percebida em termos como o de Matos (1916, p. 27-28):

A gente que a habitava, broncos selvagens sem sombra de literatura, [...] não podia de modo algum influir na primitiva emoção poética brasileira. [...] Ainda que o gentio selvagem, [...] tivesse uma poesia de forma métrica [...]. Absolutamente se não descobriu até hoje [...] uma simples presunção que autorize a contar quer o índio, quer o negro, como fatores da nossa literatura. [...] É, portanto, o português, com a sua civilização, com a sua cultura, com a sua língua e literatura já feita, e até com o seu sangue, o único fator certo, positivo e apreciável nas origens da nossa literatura. E [...] não podia esta mestiçagem haver influído na mente brasileira senão superficial, indefinida e morosamente.

O indígena é recorrentemente apresentado não apenas como o dito *papel em branco* a ser escrito, como ainda ausente da capacidade de escrever sobre este papel. De todo modo, esta escrita resta por séculos reservada para intelectuais oriundos da metrópole – ou pior, de quem acredita ser legítimo e honrado herdeiro naquela prole.

A proposta não se altera até o surgimento dos primeiros etnólogos, como Taunay, Baldus e Ni-muendajú. Intelectuais com origens estrangeiras, que leem e escrevem em alemão. Alguns são militares nacionais. A proliferação do conjunto de protoetnólogos inicia no final do século XIX e alcança seu limite na primeira metade do século XX⁹.

O próximo item busca trazer algum subsídio que permita recuperar as pontuais participações de intelectuais no Brasil, que vão tentar abrir alguns caminhos para começar a ser reduzida a enorme distância de comunicação existente entre indígenas e não-indígenas.

⁸ Descrevo essa situação contra o povo Laklãnô em Virgílio (2021 & 2023).

⁹ O movimento não é isolado, sendo resultado de tentativas de produção de uma *intelectualidade nacional* sob influência de outras nações (como França, Inglaterra e Alemanha), como lembra Puntoni (1996 [1995]:120-123).

O descobrimento de brasileiros

As influências quase clássicas, mas ainda muito medievais, que aparecem tanto nas cartas como na literatura de viagem são caracterizadas por construções de alteridades entre aquele que descreve e aqueles que são descritos. Via de regra com comparações explícitas entre o contexto de origem do autor e aquilo que diz ter observado. São frequentes os exageros nas descrições, as hipérboles, assim como informações obtidas por fontes secundárias sem qualquer mínima verificação ou contraprova. O índio é constantemente percebido no *singular*. A escrita por vezes é embriagada no discurso de *bom selvagem* de Jean-Jacques Rousseau.

Além de Rousseau, Matos (1916, p. 126-127 - ver nota 1) lista outras influências na então capitania de Minas Gerais no século XVIII:

Além dos livros profissionais de estudo e consulta, constituíam-nas geralmente os melhores autores latinos no original e gregos no original e em traduções latinas, e mais os franceses Descartes, Condillac, Corneille, Racine, Bossuet, Montesquieu, Voltaire, tratados e dicionários de história e erudição, as décadas de Barros e Couto, os poetas clássicos portugueses, e também Tasso, Milton, Metastásio, Quevedo, afora dicionários de várias línguas, obras de matemáticas, ciências naturais e físicas e outras¹⁰.

Entre os jesuítas é, ainda, comum a presença de um viés transitório, desde certa noção de pedagogia de salvação (catequização) que posteriormente é percebida como *aculturamento*.

Quando as influências do romantismo alcançam as descrições, elas surgem baseadas em clássicos da literatura europeia-ocidental-latina, mas tida como mundial, onde tentam representar os povos originários enquanto personagens heróis ou outros modelos, e estereótipos que são valorizados na Europa em períodos prévios. O índio passa a ser mero pano de fundo das obras, com uso pesado de termos, nomes e localidades em língua indígena, não necessariamente no idioma do povo indígena, que é ilustrado no texto.

A utilização de nomes, termos, mitos e seres das cosmologias indígenas é reforçada no século XX com os modernistas, especialmente entre aqueles que orbitam o discurso de antropofagia e muito inspirados pela semana de arte moderna de 1922¹¹.

Algumas autorias vão compreender tanto a fase anterior ao modernismo como o próprio modernismo como sendo caracterizadas por hibridização cultural. Dada as óbvias discrepâncias de autoria entre as partes representadas e a representante, considero problemática essa leitura.

A relação promíscua entre a construção de certo nacionalismo e os escritos que surgem destes autores se torna explícita na análise de Pachamama (2020, p. 31):

O indianismo brasileiro e as construções de imagens dos “índios”, na literatura, nas artes e nos discursos de políticos, intelectuais e viajantes, **serviam à construção do nacionalismo, cuja**

¹⁰ Em nota o autor indica ainda a existência de dezenas de livros de autores ingleses em bibliotecas particulares.

¹¹ Não é surpresa que o folclore nacional que incorpora elementos de culturas indígenas (notadamente Tupi) se desenvolva no Brasil neste período.

proposta era criar a nação em moldes europeus, em que não havia lugar para pluralidades étnicas e culturais.

Entre o final do século XX e início do século XXI começam a surgir tentativas de algo que talvez possa ser chamado de diálogo cultural. Também é no período que surgem escritores de literatura que se apresentam enquanto sujeitos indígenas. As propostas oscilam bastante entre inovação e apenas uma repaginação de modelos prévios.

Mais recentemente os indígenas passam a publicar de maneira autônoma e em coautoria com não-indígenas, por vezes alcançando uma projeção internacional representativa. Também surgem os acadêmicos que se especializam em literatura indígena.

O que parece ter caracterizado todo o período prévio ao estabelecimento de autores efetivamente indígenas em terras brasileiras, é o que alguns autores (como Marx, Lukács e Kuhn) compreendem como os limites entre a consciência possível e a consciência real. Aqui, se entende (e se estende) que não se trata apenas de alienação da população explorada, mas ainda do pleno desconhecimento da parte opressora sobre a sua própria condição.

A situação é perceptível décadas antes da semana de arte moderna. Taunay por exemplo, mantém vícios de autores prévios, como sobre a necessidade de civilização e de colonização de indígenas, ainda que no que remeta a produção de glossários e ao registo da língua é dos primeiros a se preocupar com questões metodológicas básicas (1888, p. 251-254). E é também um dos primeiros a questionar os problemas com o etnónimo ser alcunha dada por um povo terceiro. Além desses pontos, e das úteis revisões e aglutinações das produções prévias que incluem dispersas informações sobre determinadas populações indígenas, muito pouco mérito há ali.

Um primeiro problema é que as aglutinações e revisões por vezes reproduzem equívocos impressos por autores prévios, e onde é constante a dificuldade de os corrigir sem um evidente contato direto com a comunidade, além da necessidade de contraprovas ou comprovações.

As reproduções de equívocos e inverdades se mantêm por décadas, visíveis mesmo em autores que são o expoente da etnologia em gestação, como por exemplo nas produções quasi-enciclopédicas de Baldus (1970 [1954] & 1968) e de Schmidt (1942 [1913]).

Ainda que ambos sejam merecedores de méritos pelas hercúleas tarefas que realizam, notadamente pelas condições editoriais do período, e pela enorme dificuldade de acesso a textos, pouca revisão crítica sobre as fontes fora produzida.

Enquanto Baldus resume em poucas linhas cada um dos milhares de textos resenhados, Schmidt se esforça em manter os milhares de etnónimos que cada uma de suas centenas de fontes utilizam ao longo de cinco séculos em diferentes idiomas.

No entanto, não há de se discutir no enorme salto que estes tipos de produções propiciam para a etnologia. As obras de Baldus permitem um acesso ágil e organizado para uma percepção mínima de milhares de obras em múltiplos idiomas concentradas em um só material em língua portuguesa. A proposta de Schmidt sugere uma pioneira tentativa de organização de construções de áreas de influências culturais de povos autóctones para toda a América do Sul.

Nimuendajú, e posteriormente Darcy Ribeiro, são nomes que surgem em um período de transição, quando parte destes erros começam a ser revistos de maneira localizada (um povo), mas com desenvolvimentos para uma análise alargada e até comparativa (entre povos).

Após estes nomes, o mais representativo a tentar reproduzir uma descrição menos genérica e mais diversa das populações indígenas é o professor Roberto Cardoso de Oliveira.

Após os anos 70 não são identificadas autorias individuais que sejam dignas de nota por eventuais contribuições para a compreensão da alteridade indígena no Brasil, ou pela participação ativa no reposicionamento destes enquanto sujeitos ativos de sua história¹². As participações indígenas nos processos produtivos, tanto enquanto autores, como artistas, pessoas políticas e de direito, é o objeto das próximas partes deste ensaio e não curiosamente surgem no mesmo período em que as viradas epistemológicas na antropologia cessam.

Crítica à razão com os (ou por) indígenas

Neste item são recuperadas algumas produções indígenas. Na primeira parte se recupera a escrita de literatura por autores indígenas. Posteriormente se busca enaltecer as produções de viradas epistemológicas produzidas por autores indígenas.

Há uma literatura indígena?

Este item busca se orientar pelas escritas e falas de intelectuais indígenas que passam a ser publicamente reconhecidos após os anos 70, e que se articulam politicamente entre os anos 70 e a reforma constituinte realizada na segunda metade da década de 1980, no Brasil.

Os primeiros indígenas que vão surgir no Brasil na condição de escritores de literatura, são oriundos de famílias que sofrem processos de desterritorializações. Não são raras as tentativas de retorno aos territórios originais, ainda que estimuladas por passagens prévias nos territórios de outros povos. Este retorno ao território originário é acompanhado de um resgate identitário (Potiguara 2019 [2009]; 2019 [2018]; Esbell, 2019 [2017]; Munduruku, 2012, 2019 [2017]; Werá, 2019 [2017]; 2019 [2014]; Yawanawá, 2019 [2017]).

A percepção da condição, imposta enquanto nativo, surge em processos violentos produzidos por terceiros durante a infância e a adolescência (Esbell, 2019 [2017]). Este longo processo culmina em uma percepção e autorreconhecimento, posterior enquanto sujeito/ a(u)tor indígena (Esbell, 2019 [2017]).

Curiosamente, a autoidentificação enquanto indígena, acaba sendo alvo de contestação (Esbell,

¹² No século XXI surgem propostas interessantes (Kopenawa & Albert, 2015 [2010] & Mehinaku, 2010). É digno de nota que o antropólogo coautor do primeiro material (Bruce Albert) não é brasileiro. Situação idêntica a Nimuendajú, Baldu e Schmidt. Ainda que Taunay tenha nascido no Brasil, é filho de pai e mãe, ambos de famílias nobres francesas.

2019 [2017], p. 153; Munduruku, 2019 [2017], p. 26-27; Potiguara, 2019 [2018], p. 20-21,29). Este processo, longe de ser padronizado, pode apresentar casos curiosos, especialmente no que remete ao aprendizado e a reprodução de línguas indígenas. A situação não é generalizada ou ampla, com parte destes indígenas assumindo publicamente que o povo foi vítima de etnocídio, e que sua família foi expulsa do convívio com a população por razões diversas, sendo que a língua é algo que ora é apresentada como perdida ou destruída, ora lembrada como algo descaracterizado ou mesmo inalcançável, por motivos vários.

Após o recebimento de reconhecimento político, enquanto indígena, os intelectuais em gestação atraem a atenção de órgãos nacionais repressores e seus veículos de comunicação, além de organizações internacionais como o Banco Mundial, a Comissão Europeia, o BID, o FAO, a OEA, a OIT, a ONU e a UNESCO, além de fundações e ONGs internacionais como os médicos sem fronteiras, e participam na construção de tratados internacionais¹³. E onde encontram outros indígenas em situações similares, atuando na construção conjunta de organizações indígenas incipientes como a AMARN, a COAPIMA, a COIAB, a COICA, a FOIRN, o ITC e a UNI, ou em articulações com organizações indigenistas como a ANAÍ-BA, a ANAÍ-RJ, a ANAÍ-RS, a CCPY, o CEDI (atual ISA), o CIMI, a CPI-AC, a CPI-SP, o CTI e a OPAN¹⁴.

Os encontros e parcerias com celebridades após a exposição pública também. No entanto, as parcerias com não-indígenas e suas instituições são tomadas com cuidado, como aponta Krenak (2018, p. 33):

Há um tipo de tutela disfarçada hoje que é feita por uma agenda difusa, uma agenda que vai desde a agenda de eventos como este até os da ONU, do Banco Mundial, e de **todas as outras agências que botam a gente para andar pelo mundo afora fazendo reuniões.**

Eliane Potiguara (2019 [2018], p. 35) deixa explícita uma das propostas que é concebida nos primórdios da literatura indígena em terras brasileiras:

Quando a gente transgrediu e escreveu a primeira carta, porque não é só o Pero Vaz de Caminha que é importante como primeira carta, nós também fizemos a primeira carta em cima da oralidade indígena [...]. “A terra é a mãe do índio”, nossa primeira cartilha, não era bonita não. Capa branca com letras pretas. A gente fez assim para que as crianças pudessem usar lápis de cor. Foi essa a intenção. Não foi feita para o editor gostar, foi feita para as crianças gostarem. Foi a editora do Grumin que publicou, e isso possibilitou que as crianças pudessem pintar em cima, interagir com aquela cartilha. Quando um avô dizia para a neta valorizar a dança do toré, a criança, que ganhou aquela cartilha, ela lembrava que tinha o toré na sua comunidade, e podia pintar do jeito que a comunidade fazia. Foi aí que nasceu a primeira literatura indígena.

13 Cf. Potiguara, 2019 [2009]:115-116 & 2019 [2018], p. 29, 36, 42-43, 46; Guajajara, 2019 [2012], p. 58; Munduruku, 2012, p. 131,140; Werá, 2019 [2014], p. 64; Krenak, 2019 [2017], p. 18,21,23,33; Tukano, 2019 [2017]:63 & 2020, p. 102-103; Yawanawá, 2019 [2017], p. 96.

14 Cf. Potiguara, 2019 [2009], p. 102-103; Kopenawa & Albert, 2015 [2010], p. 325-326, 385; Munduruku, 2012, p. 84-85, 92, 96, 99, 123-124, 133, 141, 162-163, 214 - ver nota 2 & 2019 [2017], p. 21-22; Guajajara, 2019 [2017c], p. 186-187; Krenak, 2019 [2017], p. 18; Yawanawá, 2019 [2017], p. 85; Potiguara, 2019 [2018], p. 32-34, 40-48; Tukano, 2020a, p. 93, 100-101, 103, 2020b, p. 108-109 & 2020c, p. 88; Werá, 2019 [2017], p. 21-23; 2020^a, p. 8 & 2020b, p. 7.

Eliane Potiguara (2019 [2018], p. 56) ainda destaca sobre a urgência da literatura indígena:

Então, escrever é difícil, e escrever literatura indígena é mais difícil ainda. A literatura indígena, na verdade, nunca existiu. Ela não existe, é apenas uma estratégia de luta, um instrumento de libertação, de conscientização. Eu sempre considero que a gente precisou partir para a literatura indígena porque não tinha outros espaços. Estava todo mundo ocupando os nossos espaços. [...] E foi a partir disso que surgiu o escritor indígena. Para poder garantir aquela história, aquela lenda. E para fazer que aquele autor tenha pensamentos com relação a esse momento histórico, político, espiritual que estamos vivendo. Um pensamento que vem desses povos, dessas culturas, e se relaciona com o entorno.

A necessidade de publicar um boletim, um jornal, surge também no discurso de Krenak (2019 [2017], p. 20), assim como de o acessar com Guajajara (2019 [2017c], p. 186), que entendem que a mídia impressa convencional acaba não sendo suficiente, rapidamente sendo substituída pelo audiovisual, e na atualidade fazendo utilização pesada da rede mundial de computadores.

Sobre os livros, Wapichana (2018, p. 78) menciona menos de duzentos livros escritos por indígenas dentro do circuito comercial nacional, representados por pouco mais de cinquenta autores, pouquíssimos com circulação fora do país. Destaca-se que o número de obras e de escritores podem ser maiores, alcançando pelo menos seiscentas obras, se considerarmos os espaços geograficamente localizados, edições de autor, além de pequenas editoras.

Não é o escopo dissertar sobre estas produções de maneira profunda, sendo recomendado as partes interessadas consultar diretamente as obras. Se sugere iniciar a consulta pelas listas disponíveis em Franca et *alia* (2019) e principalmente em Lima (2012, p. 110-142).

O próximo item recupera algumas considerações que os principais autores indígenas produzem, e que permitem alcançar uma percepção mínima sobre a direção e o sentido daquilo que poderíamos identificar como o registro escrito de uma *teoria indígena* em desenvolvimento.

E há uma teoria indígena?

Ainda que, em um primeiro momento, os intelectuais indígenas dialoguem com teóricos tidos como críticos como Boaventura de Sousa Santos, Darcy Ribeiro, Franz Fanon, Karl Marx e Paulo Freire (Krenak, 2020 [2016], p. 66, 2019 [2017], p. 30, 40-41 & 2020; Tukano, 2019 [2017], p. 59; Potiguara, 2019 [2018], p. 21-22, 26, 34), posteriormente, na virada entre o século XX e XXI, os intelectuais indígenas passam a construir escritas críticas e emancipatórias próprias, em produções que transitam entre ideias modernas de pós-colonialidade e de decolonialidade.

Nessas escritas tanto as ambientações temáticas como as ontologias de seus pensamentos, são gestadas a partir das cosmologias incorporadas de seus próprios povos, línguas, memórias, sonhos, visões e culturas. A procura e a necessidade por estas cosmologias, externas ao ocidente, são visíveis na fala de Krenak (2020):

O pacto colonial só serve para ele mesmo. **Ele não abre perspectiva com o mundo dos excluídos.** Ele só serve para si mesmo como uma autoajuda. As experiências controladas de democracia no mundo, elas são só isso mesmo: experiências controladas. Elas são eventos que [não] se expandem para além dos limites cogitados pelo capitalismo¹⁵.

Uma das ações práticas que surgem derivadas das teorizações indígenas, é a adoção dos etnônimos como sobrenomes familiares por significativa quantidade de indígenas logo nos primeiros anos de movimentação política. Eliane Potiguara (2019), ilustra como a adoção do etnônimo indica um rompimento com o sistema colonizador:

A questão do nome foi importante, porque eu havia adotado o sobrenome Potiguara e outras pessoas da comunidade estavam fazendo o mesmo. **Eu fui colocando que sou Eliane Potiguara porque existe o Mario Juruna, existe o Ailton Krenak, existe o Álvaro Tukano.** Fui dizendo que **a gente não estava trocando o nome, que a gente estava assumindo a comunidade.** E vários índios Potiguara estavam se assumindo [...]. [F]oi uma orientação, que nós assumíssemos nossa identidade étnica, que **assim nós poderíamos ficar mais fortes, porque nós saberíamos que nós não somos índios [...]. Índios não existem, isso é um nome que o português utilizou pra nos chamar** e até hoje as pessoas nos chamam de índio. Mas nós somos nações. [...] **Foi nesse contexto que se deu o meu reconhecimento de identidade indígena.** (Potiguara, 2019, p. 48,49, grifos nossos)

Munduruku (2012, p. 45) deixa claro que não se trata de identificação restrita para um povo indígena, o movimento é caracterizado pela pulverização de identidades:

Portanto, **essa visão pan-indígena vem se manifestar** com outra força, a partir da década de 1970. E foi aí que entrou o elemento a que [...] Caiuby Novaes chamou de simulacro. Em outras palavras, **podemos dizer que os primeiros líderes perceberam que a apropriação de códigos impostos era de fundamental importância para afirmar a diferença e lutar pelos interesses, não mais de um povo, mas de todos os povos indígenas brasileiros.**

Se Munduruku afirma se tratar de *todos os povos indígenas brasileiros*, Krenak (2019 [2017], p. 41-42) vai além, e esclarece de maneira categórica que a leitura de uma frente estrangeira que busca explorar e destruir, é perceptível e provocador de um dos motores de ação:

O saque continua sendo feito sobre uma parte do planeta em favor da concentração de riqueza em outra. [...] Nós estamos todos sendo botados numa mesma prancha **entre os que mandam no planeta, os que controlam os fluxos do planeta, e os outros povos que continuam sendo subordinados.** [...] **A idéia de que o Brasil tem que suprir o mundo, aquela velha idéia de que nós somos o celeiro do mundo., tomou conta, retomou as linhas tradicionais do colonialismo,** e nós estamos dentro mesmo dessa coisa abissal. Nós somos a parte do mundo que está condenada ao subdesenvolvimento e a reproduzir a força de trabalho em condições

¹⁵ Compreendemos que a transcrição publicada no livro consultado removeu a palavra “não” da fala de Krenak.

análogas à escravidão, **com nossa paisagem disponível para ser assaltada para suprir a demanda do mercado internacional. Não tem outro jeito de olhar a nossa realidade do que criticamente.**

A falência de instituições regulares é outra razão para a mobilização e auto-organização indígena (Tukano, 2019 [2017], p. 58-59). E nas palavras de Krenak (2019 [2017], p. 39-40):

As instituições estão todas enclausuradas cada uma na sua. E com uma hipocrisia, uma indiferença radical se a outra está falindo ou não. [...] **Se essas instituições hoje estão todas blindadas, voltadas para dentro delas mesmo, enclausuradas nos seus interesses e pouco interessadas na sobrevivência uns dos outros, significa que esse fluxo entre instituições, pessoas e organizações está empobrecido.** [...] É difícil puxar uma mobilização.

Além da inoperância de instituições e de efeitos das frentes de destruição, é visível a crítica e a preocupação com a alienação:

Se a gente buscar o envolvimento, talvez volte a dar sentido para os povos originários, as suas formas de organização, seu jeito de pensar o bem-estar, seu jeito de pensar o que é necessário para a gente viver. [...] [O desenvolvimento] tira todo mundo da agricultura, no sentido de subsistência, de agricultura familiar, para trazer para o concerto dos mercados, onde todo mundo é consumidor, ao invés de ser um cidadão. Na verdade, **nós fomos iludidos com a idéia de que estamos sendo engajados no processo cidadão, quando na verdade estávamos sendo engajados no processo de consumidor.** [...] Parece que [...] **nós fomos alienando as pessoas do mundo** (Krenak, 2019 [2017], p. 42-43).

Que culminará não apenas na destruição dos povos indígenas, do Brasil ou do planeta, mas indo muito além segundo Krenak (2019, p. 43-44):

E [os governos, as agências] avançam sobre esses territórios quase que ao termo de colocar em risco a própria sobrevivência daqueles povos originários que ainda são capazes de reproduzir a vida em posição de equilíbrio com a natureza. **Então o que está em risco, na verdade, não é só o mundo da mercadoria**, que vai entrar assim numa espécie de erosão, ou de implosão de sua própria dinâmica. **Mas é levar junto com ele os outros mundos, aqueles mundos possíveis.** [...] **Na medida em que a Terra não vai poder suprir toda a demanda que está sendo ampliada, e os recursos que a gente poderia pensar como comum estão sendo exauridos. E nós teremos uma situação de carência total.**

Além das produções escritas propriamente ditas, surgem ainda propostas mais ousadas, como o *Memorial dos Povos Indígenas*, construído em Brasília, que é descrito por Tukano (2019 [2017], p. 67) como um lugar onde:

Aqui nós falamos de filosofia, aqui nós falamos de medicina, aqui nós falamos de interesses tribais. A arena, o pátio, é para tomar ayahuasca, para tomar rapé, para tomar outras medicinas que fazem bem a sabedoria, à vida cultural e espiritual dos povos indígenas. [...] **Então aqui é para evitar restringir aos nossos líderes apenas nas igrejas, que tem hora pra abrir e fechar.**

Os esforços buscam contornar uma escrita histórica - e teórica - que é construída de costas para as comunidades que são seu objeto, como resume Pachamama (2020, p. 27):

Há uma vasta bibliografia indigenista que não foi escrita pelo indígena. Tais escritos se apropriam de nossos conhecimentos e saberes, muitas vezes traduzidos em vários idiomas, menos no idioma daquele que inspirou o registro. E o autor é sempre o outro. Um Povo, que é Originário, não será mais silenciado em seu próprio território e em seu conhecimento. Então, também por isso, decidimos escrever.

Para responder, eu diria talvez *substituir*, enquanto Jaider Esbell vai sugerir *explorar e expandir* tais escritas, surgem produções dos indígenas em construções que são direcionadas explicitamente para atingir aquilo ou aquele que lhe ataca. É o caso, por exemplo, da obra *Makunaíma*, de Jaider Esbell, dirigida para os leitores de Mário de Andrade. A proposta é literalmente reapropriar-se daquilo que foi apropriado por terceiros, não apenas corrigindo o que está dito, mas como o próprio Jaider nos diz: *Dizendo o que não foi dito*.

Davi Kopenawa é outro indígena que vai enfrentar as escritas contra seu povo, mas ao invés de se reapropriar do texto, se apropria do próprio escritor, no caso de outro antropólogo, que passa a ser mero tradutor, transcritor, por uns vistos como coautor.

No manifesto xamânico, *A queda do céu* (Kopenawa; Albert, 2015), o que temos é a plena descrição das percepções nativas Yanomami sobre a constante presença da consagração do pó da *yãkoana haare* pelos xamãs Yanomami, para poderem aprender a ver e a interagir com os *Xapiri*. As descrições vão se revelando num longo fio condutor que conta toda a história mitológica do povo Yanomami, desde a criação dos primeiros homens até o próximo fim do mundo.

A descrição é realizada por Kopenawa, ao longo de décadas de convívio com Bruce Albert. São gravadas em fitas cassete que são transcritas, traduzidas e organizadas para a produção da obra, levando para não-indígenas compreensões Yanomami sobre o fim do mundo que se aproxima.

É por isso que agora quero que os brancos, por sua vez, ouçam estas palavras. [...] Não queremos que extraiam os minérios que *Omama* escondeu debaixo da terra porque não queremos que as fumaças de epidemia *xawara* se alastrem em nossa floresta. Assim, meu sogro costuma me dizer: “Você deve contar isso aos brancos! Eles têm de saber que por causa da fumaça maléfica dessas coisas que eles tiram da terra estamos morrendo todos, um atrás do outro!”. É o que agora estou tentando explicar aos brancos que se dispuserem a me escutar. [...] Porém, se continuarem seguindo esse mesmo caminho, é verdade, acabaremos todos morrendo. Isso já aconteceu com muitos outros habitantes da floresta nesta terra do Brasil, mas desta vez creio que nem mesmo os brancos vão sobreviver. (Kopenawa; Albert, 2015 [2010], p. 371-372)

Essas falas, nas línguas de estrangeiros, agressores, normalmente recém aprendidas, com a presença de desconhecidos e em espaços e em modelos de discurso inseguros, e pouco compatíveis com os espaços e modos como são realizados os rituais tradicionais, não colaboram para o processo de fortalecimento ou instauração de maior autonomia de manifestação política e pública.

A primeira vez que falei da floresta longe de minha casa foi durante uma assembleia na cidade de Manaus [...]. Mas **eu não sabia falar daquele jeito** e o sopro de minha palavra ainda era curto demais! Apesar disso, não recuei. Cheio de apreensão, me esforcei por dizer, pela primeira vez, palavras firmes sobre os garimpeiros que sujavam nossos rios e nos matavam com suas fumaças de epidemia. Algum tempo depois, foram os Makuxi que me convidaram a uma de suas grandes assembleias. **Foi em Surumu, nas terras deles, nos campos de nosso estado de Roraima** [...]. Dessa vez era uma reunião bem maior. **Havia gente de muitos outros povos e os brancos também eram numerosos**. Eu não tinha ideia de como iria conseguir discursar diante de toda aquela gente sentada com os olhos pregados em mim! No começo, apenas prestei atenção no modo como os outros falavam antes de mim. Escutei primeiro os Makuxi e os Wapixana, que falaram um depois do outro contra os fazendeiros [...]. **Naquela época, eu temia ter de falar diante de um grupo de desconhecidos, longe da minha floresta e, ainda por cima, na linguagem dos brancos!** Minhas palavras ainda eram poucas e torcidas. **Eu ainda nem tinha ousado discursar em hereamuu em minha própria casa!** Estava aflito e meu coração batia forte no peito. Ainda não sabia fazer sair as palavras de minha garganta, uma atrás da outra! [...] Eu procurava com ansiedade o começo das palavras que podia dar a ouvir. Minha boca estava seca de medo. (Kopenawa; Albert, 2015 [2010], p. 385-386)

Nanblá Gakran também menciona a dificuldade de comunicação no sistema e no código do povo invasor e colonizador (Gakran *et alia*, 2018):

De início a parente [Graci Guarani] falou sobre o pouco tempo que nós temos. Na nossa cultura nós temos assim: Nós temos essa noção, não é noção, nós não temos essa contagem de histórias para os nossos filhos, para a nova geração. Lembro-me que quando meu vô contava história pra mim, [que] nós somos sobreviventes do grande massacre ocorrido no início do século passado em Santa Catarina. Quando nós tivemos contato, meu pai e meu vô já veio moço, em 1914, do mato. Então eu não tenho mistura nenhum[a] de sangue europeu. [...] **Eu aprendi a falar a língua português[a] aos quinze anos de idade. Tenho dificuldade de falar, eu não gostava de língua portuguesa. Mas por necessidade eu aprendi a falar.** Então, meu pai contava, meu vô contava história pra mim. Ele contava de manhã, de tarde, de noite, **não tinha hora pra parar. E eu tenho isso no sangue. Então a gente fica que com medo [pois] quinze minuto[s] ou dez minuto[s] pra falar [...]. Primeiro que eu já tenho medo de falar no microfone que não é da minha cultura, mas a gente tá tentando adaptar-se [a] isso.**

Jaidier Esbell (2020 [2017], p. 29) também destaca dificuldades de comunicação:

O que de certa forma me assusta nessa abordagem que o mundo ocidental nos olha, com tanta perplexidade, **buscando uma resposta razoável, concreta que seja, resumida, que lhe faça sentido.** Isso me assusta muito. **E deve refletir muito ainda na cabeça desses indígenas que estão se esforçando para construir diálogos [...]. Ainda causa muito ruído nessa comunicação.** É claro que estamos vivendo um avanço significativo **nesses contatos, nesses entendimentos, mas eles seguem ainda carregados de um peso de uma cobrança, uma expectativa exagerada** que acaba influenciando nossa sutileza de mostrar se.

Ainda que haja limites para a comunicação na língua, nos espaços e com os instrumentos dos agressores, uma definição expressa para o pensamento indígena em língua portuguesa aparece com Munduruku (2019 [2017], p. 38) quando propõe ser algo circular no tempo:

O pensamento indígena é um pensamento holístico. É um pensamento circular. E esse pensamento circular, ele nasce como uma resposta à compreensão da existência. Para um Munduruku, só existem dois tempos, que é o tempo passado e o tempo presente. Para o Munduruku não existe tempo futuro. [...] Quando a sociedade ocidental cria toda a sua cosmogonia, digamos assim, no futuro, ela rompe com o comprometimento das pessoas. Porque apenas o presente compromete as pessoas. E é isso que as pessoas não conseguem da dinâmica indígena. Por que a gente é chamado de preguiçoso? Porque não produzimos para acumular. A gente produz para o dia-a-dia.

Uma percepção temporal e existencial que é trabalhada pelo autor em outros textos e falas, como por exemplo em Munduruku (2019 [2009], p. 68 e 72):

Essa filosofia [indígena] se baseia na ideia do presente como um presente que recebemos de nossos ancestrais e na certeza de que somos “seres de passagem” nesse planeta, portanto desejosos de viver o momento como ele se nos apresenta. **Nesta visão está implícita uma noção de tempo alicerçada no passado memorial**, mas nunca numa ideia vazia de futuro. **O futuro é, pois, um tempo que ainda não se materializou, ainda não se tornou presente e, por isso é impensável para a lógica que rege nossa existência.** [...] **O passado é memorial e o futuro uma especulação** que quase não entra na esfera mental dos povos indígenas. [...] **Para o indígena o tempo é circular**, holístico, de modo que vez ou outra os acontecimentos se encontram sem, no entanto, se chocar. **O passado e o presente** ganham dimensões semelhantes e se auto-reforçam mutuamente.

Jaidier Esbell (2020 [2014], p. 73) propõe uma analogia entre tempo e arte com um lápis ao afirmar que: “Eu sempre acredito que a arte é feita através de um lápis que tem duas pontas: **a ponta da frente que fixa no presente, e a ponta de trás que se fixa no passado**”. Repare que não há ponta para o futuro. Vive-se no presente, orientado pela memória (reescrita) do passado.

A percepção é antagônica ao modelo de exploração e de produção capitalista. E por esta distância ontológica, surgem os conflitos ao estarem em contato dois modos de existir tão incompatíveis.

A ausência de uma noção de futuro, ou mesmo de uma relação distinta com o passado e com o presente surge em outros materiais, como em Munduruku (2019 [2007], p. 52; 2012, p. 67, 70, 185-186). Numa entrevista para Daniel (Munduruku, 2012, p. 117), Darlene Yaminalo Taukane revela preocupação sobre como a ausência de uma percepção de futuro projetada no movimento indígena incipiente, apenas ações e preocupações mais imediatas, não sendo capaz de planejamento para o longo prazo, pois os problemas são todos do presente.

O Tukano Manoel Fernandes Moura (Munduruku, 2012, p. 148) é outro que possui receio quanto ao *futuro* do movimento indígena no Brasil:

Os líderes do movimento indígena precisam aprimorar seus conhecimentos [...]. Se os novos líderes do movimento indígena não consultarem os mais experientes, **o movimento indígena vai sair da trilha**. Alguns [...] estão seguindo o mesmo caminho dos políticos sujos, descendentes dos invasores e saqueadores. [...] **E não gostaríamos que isso acontecesse entre nós**, mas como os nossos parentes precisam comer e viver, necessitam de dinheiro, emprego, cargo e poder... [...] **Isso precisa ser resolvido para não haver atropelo no futuro e não entrarmos no mesmo caos social que eles**, com a destruição [...] dos valores [...] que para nós são sagrados.

Considerações finais

A proposta deste ensaio foi proporcionar um rascunho de um fio condutor para aqueles interessados em compreender, não apenas como surge e quais são as características de algo que pode ser compreendido como parte da literatura indígena que permanece em construção, como quais foram os movimentos prévios que, de certa forma, forçaram este movimento literário em se posicionar.

Não se pretextou fazer maior revisão sobre a literatura indianista, pois além de vasta, ela é bastante discutida e reproduzida pela academia. Pelo contrário, a proposta se resumiu em apontar características mínimas e generalizantes destas, propiciando as reflexões possíveis para tentarmos tocar em alguma ponta do que compreendemos ser a atual literatura indígena no país.

Referências

- ALENCAR, José de. *O Guarani*. Barueri: Ciranda cultural, 2018 [1857].
- ANCHIETA, José. *Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões do padre Joseph de Anchieta, S. J. (1554-1594)*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1933 [1554].
- AVÉ-LALLEMANT, Robert Christian Barthold. *Viagens pelas províncias de Santa Catarina, Paraná e São Paulo (1858)*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1980 [1858].
- BALDUS, Herbert. *Bibliografia crítica da etnologia brasileira*. São Paulo: Kraus Reprint, 1970 [1954].
- BALDUS, Herbert. *Bibliografia crítica da etnologia brasileira: Volume II*. Hannover: Münstermann-Druck GmbH, 1968.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- BRANDÃO, Ambrósio Fernandes. *Diálogos das grandezas do Brasil*. Brasília: Senado Federal, 2010 [1618].
- CAMINHA, Pero Vaz de. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Petrópolis: Vozes de Bolso, 2019 [1500].
- CARDIM, Fernando. *Tratados da terra e gente do Brasil*. Rio de Janeiro: J. Leite, 1925 [1583].

DANNER, Leno Francisco; DORRICO, Julie; DANNER, Fernando. *Da literatura indianista à literatura indígena: Sobre a imagem, o lugar e o protagonismo do/a indígena em termos de constituição da identidade brasileira*. Fênix. 17(2). p. 619-640, 2020.

DIAS, Gonçalves. *I-Juca-Pirama. I-Juca-Pirama seguido de Os Timbiras*. Porto Alegre: L&PM Pocket. p. 9-28, 2016 [1851].

DIAS, Gonçalves. *Os Timbiras. I-Juca-Pirama seguido de Os Timbiras*. Porto Alegre: L&PM Pocket. p. 29-101, 2016 [1857].

DORRICO, Julie; DANNER, Fernando; DANNER, Leno Francisco (orgs.). *Literatura indígena brasileira contemporânea: Autoria, autonomia, ativismo*. Porto Alegre: Fi, 2020.

DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloísa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (orgs.). *Literatura indígena brasileira contemporânea: Criação, crítica e recepção*. Porto Alegre: Fi, 2018.

ESBELL, Jaider. *A experiência criativa nas comunidades indígenas*. WERÁ, Kaká (org.). Jaider Esbell. Lisboa: Oca, p. 73-76. 2020 [2014].

ESBELL, Jaider. Jaider Esbell: Entrevista por Nina Vincent e Sérgio Cohn. KADIWÉU, Idjahure; COHN, Sérgio (orgs.). *Tembetá: Conversas com pensadores indígenas*. Rio de Janeiro: Azougue, p. 147-183, 2019 [2017].

ESBELL, Jaider. *Sobre a arte indígena contemporânea: Entrevista por Nina Vincent e Sérgio Cohn*. WERÁ, Kaká (org.). Jaider Esbell. Lisboa: Oca, p. 17-57, 2020 [2017].

FRANCA, Aline da Silva; MUNDURUKU, Daniel; GOMES, Thúlio Dias. *Bibliografia das publicações indígenas do Brasil*. YouTube, jan. 2019. Disponível em: http://pt.wikibooks.org/wiki/Bibliografia_das_publicações_ind%C3%ADgenas_do_Brasil. Acesso em: 2 mar. 2022..

GAKRAN, Nanblá; GUARANI, Graci; KISÊDJÊ, Kamikia; CARELLI, Vincent. *Expressando nossa contemporaneidade: Memórias e tecnologias - Mekukradjá, Círculo 2*. Itaú cultural. YouTube, 15 out. 2018. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=DCFZ0K-gyBA>. Acesso em: 24 ago. 2022..

GANDAVO, Pero de Magalhães. *Tratado da terra do Brasil*. Brasília: Senado Federal, 2008 [1576].

GUAJAJARA, Sônia. *A voz das florestas*. WERÁ, Kaká (org.). Sônia Guajajara. Rio de Janeiro: Azougue, p. 57-61, 2019 [2012].

GUAJAJARA, Sônia. *O feminismo indígena*. WERÁ, Kaká (org.). Sônia Guajajara. Rio de Janeiro: Azougue, p. 97-100, 2019 [2017a].

GUAJAJARA, Sônia. *“Os índios ainda são invisíveis”: Entrevista com Tatiana Mendonça*. WERÁ, Kaká (org.). Sônia Guajajara. Rio de Janeiro: Azougue, p. 83-91, 2019 [2017b].

GUAJAJARA, Sônia. *Sônia Guajajara: Entrevista por Ana Paula Simonaci, Idjahure Kadiwel e Sérgio Cohn*. KADIWÉU, Idjahure; COHN, Sérgio (orgs.). *Tembetá: Conversas com pensadores indígenas*. Rio de Janeiro: Azougue, p. 185-205, 2019 [2017c].

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: Palavras de um xamã Yanomami*. São Paulo: Companhia das letras, 2015 [2010].

KRENAK, Ailton Alves Lacerda. “A História também pode se repetir como tragédia”: Uma entrevista com Ailton Krenak. *Jacobin Brasil*. Jacobin, 26 mar. 2020. Disponível online em <http://jacobin.com.br/2020/03/a-historia-tambem-pode-se-repetir-como-tragedia/>. Acesso em: 29 ago. 2021.

KRENAK, Ailton Alves Lacerda. *Ailton Krenak: Entrevista por Idjahure Kadiwel, Ana Paula Simonacci e Sérgio Cohn*. KADIWÉU, Idjahure; COHN, Sérgio (orgs.). Tembetá: Conversas com pensadores indígenas. Rio de Janeiro: Azougue, p. 11-51, 2019 [2017].

KRENAK, Ailton Alves Lacerda. *Alianças vivas: Entrevista por Pedro Cesarino*. WERÁ, Kaká (org.). Ailton Krenak. Lisboa: Oca, p. 59-82, 2020 [2016].

KRENAK, Ailton Alves Lacerda. *Retomar a história, atualizar a memória, continuar a luta*. DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloísa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (orgs.). *Literatura indígena brasileira contemporânea: Criação, crítica e recepção*. Porto Alegre: Editora Fi, p. 27-35, 2018.

LÉRY, Jean de. *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil. Volumes I e II*. Paris: Alphonse Lemerre, 1880 [1578].

LIMA, Amanda Machado Alves de. *O livro indígena e suas múltiplas grafias (Dissertação de mestrado em letras)*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012.

MATOS, José Verissimo Dias de. *Historia da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1916.

MEHINAKU, Mutua. *Tetsualü. Pluralismo de línguas no Alto Xingu. Tese (Doutorado em Antropologia Social)*. Instituto Responsável, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2010

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: Breve história da literatura brasileira*. São Paulo: José Olympio, 1977.

MUNDURUKU, Daniel. *Educação indígena: Do corpo, da mente, do espírito*. WERÁ, Kaká (org.). Daniel Munduruku. Rio de Janeiro: Azougue, p. 67-76, 2019. [2009].

MUNDURUKU, Daniel. *Literatura, educação, ancestralidade*. WERÁ, Kaká (org.). Daniel Munduruku. Rio de Janeiro: Azougue, p. 13-41, 2019 [2017].

MUNDURUKU, Daniel. *O caráter educativo do movimento indígena brasileiro (1970-1990)*. São Paulo: Paulinas, 2012.

MUNDURUKU, Daniel. *O índio sem tutela: Entrevista para a revista Raíz*. WERÁ, Kaká (org.). Daniel Munduruku. Rio de Janeiro: Azougue, p. 49-58. 2019 [2007].

NOBREGA, Manuel da. *Cartas do Brasil (1549-1560)*. Rio de Janeiro: Imprensa nacional, p. 1886 [1549].

PACHAMAMA, Aline Rochedo. *Boacé metlon. Palavra é coragem: Autoria e ativismo de originários na escrita da história*. DORRICO, Julie; DANNER, Fernando; DANNER, Leno Francisco (orgs.). *Literatura indígena brasileira contemporânea: Autoria, autonomia, ativismo*. Porto Alegre: Editora Fi, p. 26-40, 2020.

PITTA, Sebastião da Rocha. *Historia da America portugueza desde o anno de mil e quinhentos do seu descobrimento até o de mil e setecentos e vinte e quatro*. Lisboa: Francisco Arthur da Silva, 1880 [1730].

POTIGUARA, Eliane. *O movimento indígena e os direitos das mulheres: Entrevista por Idjahure Kadivel, Ana Paula Simonacci e Sérgio Cohn*. WERÁ, Kaká (org.). Eliane Potiguara. Rio de Janeiro: Azougue, p. 13-57, 2019 [2018].

POTIGUARA, Eliane. *Sobre o movimento indígena: Entrevista para a tese de doutorado de Daniel Munduruku*. WERÁ, Kaká (org.). Eliane Potiguara. Rio de Janeiro: Azougue, p. 99-116, 2019 [2009].

PUNTONI, Pedro Luís. *A confederação dos Tamoyos de Gonçalves de Magalhães: A poética da história e a historiografia do império*. *Novos estudos*. 45 (2), p. 119-130, 1996 [1995].

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem á provincia de Santa Catharina (1820)*. São Paulo: Brasiliana, 1936 [1857].

SALVADOR, Vicente de. *História do Brasil*. Brasília: Senado Federal, 2010 [1627].

SCHMIDT, Wilhelm. *Ethnologia sul-americana: Círculos culturaes e estratos culturaes na America do Sul*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942 [1913].

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. São Paulo: DIFEL, 1982 [1938].

SOUSA, Gabriel Soares de. *Tratado descriptivo do Brasil em 1587*. Rio de Janeiro: Typographia de João Ignacio da Silva, 1879 [1587].

SOUSA, Pero Lopes de. *Diario da navegação da armada, que foi á terra do Brasil em 1530*. Lisboa: Typographia da sociedade propagadora dos conhecimentos uteis, 1839 [1530].

SOUZA, Ely Ribeiro de. *Literatura indígena e direitos autorais*. DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloísa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (orgs.). *Literatura indígena brasileira contemporânea: Criação, crítica e recepção*. Porto Alegre: Editora Fi, p. 51-74, 2018.

STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. Porto Alegre: L&PM, 2010 [1557].

TAUNAY, Alfredo d'Escragolle. *Os índios Caingangos (Coroados de Guarapuava)*. Monographia acompanhada de um vocabulário do dialecto de que usam. *Revista trimestral do instituto historico e geographico brasileiro*. Suplemento ao tomo LI (comemorativo do quinquagésimo aniversário do Instituto), p. 251-310, 1888.

TUKANO, Álvaro Sampaio. Álvaro Tukano: *Entrevista por Kaká Werá, Idjahure Kadivel e Sérgio Cohn*. KADIWÉU, Idjahure; COHN, Sérgio (orgs.). Tembetá: *Conversas com pensadores indígenas*. Rio de Janeiro: Azougue, p. 53-79, 2019 [2017].

TUKANO, Álvaro Sampaio. *Nossas instituições*. WERÁ, Kaká (org.). Álvaro Tukano. Lisboa: Oca, p. 93-104, 2020a.

TUKANO, Álvaro Sampaio. *Pensando, revendo e seguindo*. WERÁ, Kaká (org.). Álvaro Tukano. Lisboa: Oca, p. 105-116, 2020b.

TUKANO, Álvaro Sampaio. *Voando alto com os pés no chão: A história do passaporte nº CA713599 - O primeiro passaporte indígena da história*. WERÁ, Kaká (org.). Álvaro Tukano. Lisboa: Oca, p. 71-92, 2020c.

VIRGÍLIO, Jefferson. *De violentos bárbaros à últimos sobreviventes: A (re) construção da imagem sobre o outro em fotos - O caso dos Xokleng*. OLIVEIRA, Vanilda Maria de; FILGUEIRA, André Luiz de Souza; SILVA, Lion Marcos Ferreira e (orgs.). *Corpo, corporeidade e diversidade na educação*. Uberlândia: Culturatrix, p. 175-200, 2021.

VIRGÍLIO, Jefferson. *The appropriation of visual campaigns by the Laklânô people (Brazil)*. VENETTI, Anastasia; ROVISCO, Maria (eds.). *Visual politics global south*. London: Palgrave, p. 299-321, 2023.

VIRGÍLIO, Jefferson. *Por um pensamento Laklânô*. *Amazônica*. 15 (2), p. 231-256, 2024.

WAPICHANA, Cristiano. *Por que escrevo? - Relato de um escritor indígena*. DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloísa Helena Siqueira; DANNER, Fernando. *Literatura indígena brasileira contemporânea: Criação, crítica e recepção*. Porto Alegre: Editora Fi, p. 75-79, 2018.

WERÁ, Kaká. *Apresentação*. Ailton Krenak. Lisboa: Oca, p. 7-10, 2020a.

WERÁ, Kaká. *Apresentação*. Álvaro Tukano. Lisboa: Oca, p. 7-9, 2020b.

WERÁ, Kaká. *Trajectoria de um mensageiro-relâmpago: Entrevista por Sergio Cohn*. Kaká Werá. Rio de Janeiro: Azougue, p. 15-35, 2019 [2017].

WERÁ, Kaká. *Um índio candidato ao senado: Entrevista por Vinicius Gorczeski*. Kaká Werá. Rio de Janeiro: Azougue, p. 53-66, 2019 [2014].

YAWANAWÁ, Biraci. *Biraci Yawanawá: Entrevista por Idjahure Kadiwel e Sérgio Cohn*. KADIWÉU, Idjahure; COHN, Sérgio (orgs.). *Tembetá: Conversas com pensadores indígenas*. Rio de Janeiro: Azougue, p. 81-103, 2019 [2017].

YAWANAWÁ, Biraci. *Briga de índio ou fofoca de branco? Entrevista para Txai Terri Aquino*. WERÁ, Kaká (org.). *Biraci Yawanawá*. Lisboa: Oca, p. 77-85, 2020 [1991].

Artigo enviado em: 15 de dezembro de 2023

Artigo aceito em: 27 de abril de 2024

OS ESPECTROS DE ERICO VERISSIMO: UMA ANÁLISE DECOLONIAL DO ELEMENTO FANTÁSTICO EM *INCIDENTE EM ANTARES*

THE SPECTRES OF ERICO VERISSIMO: A DECOLONIAL ANALYSIS OF THE FANTASTIC ELEMENT IN *INCIDENTE EM ANTARES*

Clara Lua de Oliveira¹

Universidade Federal de Ouro Preto
<https://orcid.org/0009-0009-9178-3357>
claralua.oliveira@gmail.com

RESUMO

Este artigo propõe, a partir dos conceitos e noções apresentadas por Aníbal Quijano e Enrique Dussel, uma leitura decolonial do elemento fantástico presente em *Incidente em Antares*, obra publicada por Erico Verissimo em 1971. A partir da análise do levante dos mortos descrito na obra, com base na espectrologia de Jacques Derrida, apresenta-se uma possibilidade e interpretação da narrativa que entende a presença da Ditadura Militar como uma forma de sintoma da experiência colonial. Com isso, buscou-se reafirmar a ideia de que a manutenção do colonialismo se dá pela presença de espectros que encarnam a figura dos senhores de escravos que conservam o poder político dentro das fronteiras do eurocentrismo. Assim, proponho um exercício político de revisitação do passado por meio do espaço da ficção, no qual podemos reelaborar nossas experiências, a fim de contribuir para os estudos da crítica literária decolonial e dos estudos anticoloniais como um todo.

PALAVRAS-CHAVES: Decolonialidade; Erico Verissimo; Literatura fantástica.

ABSTRACT

Based on the concepts and notions presented by Aníbal Quijano and Enrique Dussel, this article proposes a decolonial reading of the fantastic element present in *Incidente em Antares*, a novel published by Erico Verissimo in 1971. Based on an analysis of the uprising of the dead described in the book, and on Jacques Derrida's spectrology, we present a possible interpretation of the narrative that understands the presence of the Military Dictatorship as a form of symptom of the colonial experience. The aim is to reaffirm the idea that colonialism is maintained by the presence of spectres that embody the figure of slave masters who retain political power within the boundaries of Eurocentrism. Thus, I propose a political exercise of revisiting the past through the space of fiction, in which we can re-elaborate our experiences, in order to contribute to the studies of decolonial literary criticism and anti-colonial studies as a whole.

KEYWORDS: Decoloniality; Erico Verissimo; Fantastic literature.

¹ Mestra em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil; Estudos Literários.

Introdução

O trabalho que se desenvolve nas próximas páginas é um recorte específico de um longo estudo desenvolvido nos últimos dois anos, a respeito da obra *Incidente em Antares*, de Erico Verissimo. Publicada originalmente no ano de 1971, a obra do autor gaúcho conta a história da pequena cidade fictícia localizada no Rio Grande do Sul, próxima à fronteira com a Argentina, na qual um acontecimento insólito se desenvolve. O texto é dividido em duas partes: a primeira intitulada *Antares*, na qual é narrada a história da cidade, bem como de seus habitantes e, concomitantemente, a história do Brasil, sobretudo a partir do momento em que Getúlio Vargas entra para a política. A segunda parte, *O Incidente*, é por sua vez, toda dedicada à narrativa do fatídico incidente ocorrido em 13 de dezembro de 1963.

Um leitor já familiarizado com a obra saberá de antemão que, muito mais do que uma narrativa sobre uma pequena cidade assolada por um fato macabro, *Incidente em Antares* é também uma espécie de denúncia a respeito da falta de liberdade que sondou a sociedade brasileira entre os anos de 1964 e 1988, período no qual os militares assumiram o comando do país. No cerne da narrativa, também encontramos indícios que nos ajudam a confirmar essa possibilidade de leitura da obra, uma vez que o incidente tem como protagonistas sete mortos que, tendo ficado insepultos por conta de uma greve geral, voltam à vida para exigir seu direito de ser enterrados.

A riqueza com que Erico Verissimo constrói a obra nos permite encontrar inúmeras chaves de leitura para o texto. Algumas delas estão presentes em “Dobras, brechas e fissuras: uma leitura decolonial de *Incidente em Antares*, de Erico Verissimo”, dissertação de mestrado da qual este trabalho é, se não um fruto, uma espécie de extensão. Partindo do pressuposto de que a Ditadura Brasileira e, portanto, sua representação na obra seriam uma espécie de sintoma da experiência colonial, buscou-se aprofundar um pouco mais em um aspecto específico do texto de Verissimo: a presença do elemento fantástico.

Nesse sentido, o objetivo deste trabalho é, sobretudo, propor uma espécie de exercício político de interpretação, buscando muito mais instigar perguntas do que encontrar respostas para questões de qualquer ordem. Para isso, todas as reflexões apresentadas a seguir devem ser consideradas a partir dos pressupostos e conceitos apresentados pelos estudiosos da decolonialidade, que aqui será entendida como uma política cujo objetivo principal é nos afastar (como comunidade) da epistemologia, cultura e de forma geral, das dinâmicas sociais que são sustentadas (ou ainda, que sustentam) a presença da colonialidade nos dias atuais.

O mito fundador: Modernidade/Colonialidade

A origem dos estudos decoloniais se deu nos últimos anos da década de 1990, quando um coletivo de estudiosos latino-americanos formou o Grupo Modernidade/Colonialidade, mas essa não era a primeira vez que intelectuais se juntavam para discutir a respeito do colonialismo. Não é nosso intuito aqui resgatar toda a história do pensamento “pós-colonial”, no entanto, é preciso fazer algumas consi-

derações a respeito do caminho teórico percorrido até que chegássemos à decolonialidade. Para isso, tomamos como base o artigo de Luciana Ballestrin, “América Latina e o giro decolonial”, no qual a autora nos apresenta, de forma bastante objetiva e completa, a trajetória, a constituição e o pensamento do já mencionado Grupo Modernidade/Colonialidade.

A autora menciona a criação do Grupo de Estudos Subalternos, em 1970, como algo que ajudou a reforçar o “pós-colonialismo” como um movimento epistêmico e político. Liderado por Ranajit Guha, “um dissidente do marxismo indiano” (Ballestrin, 2013, p. 92), o objetivo do grupo era “analisar criticamente não só a historiografia colonial da Índia feita por ocidentais europeus, mas também a historiografia eurocêntrica nacionalista indiana” (Grosfoguel, 2008, p. 116 *apud* Ballestrin, 2013, p. 92).

Inspirados por esse movimento ocorrido no sul da Ásia, estudiosos da América Latina criaram em 1992 o Grupo Latino-americano de Estudos Subalternos, colocando definitivamente o continente dentro do debate pós-colonial. Em seu manifesto inaugural, publicado em uma coletânea de artigos organizada por Eduardo Mendieta e Santiago Castro-Gómez, em 1998, o grupo declara que:

O trabalho do Grupo de Estudos Subalternos, uma organização interdisciplinar de intelectuais sul-asiáticos dirigida por Ranajit Guha, inspirou-nos a fundar um projeto semelhante dedicado ao estudo do subalterno na América Latina. O atual desmantelamento dos regimes autoritários na América Latina, o final do comunismo e o conseqüente deslocamento dos projetos revolucionários, os processos de democratização, as novas dinâmicas criadas pelo efeito dos meios de comunicação de massa e a nova ordem econômica transnacional: todos esses são processos que convidam a buscar novas formas de pensar e de atuar politicamente. Por sua vez, a mudança na redefinição das esferas política e cultural na América Latina durante os anos recentes levou a vários intelectuais da região a revisar epistemologias previamente estabelecidas nas ciências sociais e humanidades. A tendência geral para uma democratização outorga prioridade a uma reconceitualização do pluralismo e das condições de subalternidade no interior das sociedades plurais (Grupo latino-americano de Estudos Subalternos, 1998, p. 70 *apud* Ballestrin, 2013, p. 94).

Todavia, por conta dessas divergências, o Grupo de Estudos Subalternos Latino-americano foi desfeito e, paulatinamente, o Grupo Modernidade/Colonialidade (M/C) foi sendo construído, tendo como principal figura de liderança o autor Walter Dignolo. Através de conferências, publicações e outros eventos do tipo, diferentes estudiosos, de diferentes áreas do saber e diferentes nacionalidades, foram aos poucos aderindo ao pensamento/política decolonial, como é o caso de Enrique Dussel, Aníbal Quijano, Immanuel Wallerstein, Santiago Castro-Gómez, Catherine Walsh e muitos outros.

Um dos conceitos fundamentais utilizados pelo grupo é a ideia de colonialidade do poder, originalmente desenvolvida por Quijano e depois incorporada aos debates do M/C. A expressão se trata de uma constatação simples: o fim do colonialismo como forma de regime político não significou o fim do colonialismo como forma de “regime epistêmico/cultural/econômico”. Podemos assumir duas interpretações para a ideia de “colonialidade do poder”: por um lado, temos a denúncia da “continuidade das formas coloniais de dominação após o fim das administrações coloniais, produzidas pelas cultu-

ras coloniais e pelas estruturas do sistema-mundo capitalista moderno/colonial” (Grosfoguel, 2008, p.126); e, por outro, temos “uma capacidade explicativa que atualiza e contemporiza processos que supostamente teriam sido apagados, assimilados ou superados pela modernidade” (Ballestrin, 2013, p. 100).

A noção de modernidade é outro fator importante para o M/C, já que de acordo com Quijano,

a colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial de poder capitalista. Se funda na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do dito padrão de poder e opera em cada um dos planos, âmbitos e dimensões materiais e subjetivas, da existência social cotidiana e da escala social. Origina-se e mundializa-se a partir da América (Quijano, 2000, p. 342).

Em outras palavras, os pilares de fundamentação do capitalismo colonial/moderno foram as noções de raça, gênero e trabalho, sendo a primeira “o princípio organizador que estrutura todas as múltiplas hierarquias do sistema-mundo” (Grosfoguel, 2008, p. 123). Além disso, a entrada da América na lógica global teria sido fundamental para a consolidação da modernidade/colonialidade eurocêntrica. Primeiro porque, diferente do que o mundo vinha experimentando antes, essa mudança tratava não da modificação/conquista de um espaço já conhecido, mas sim da descoberta de um novo lugar. Segundo porque foi a partir da invasão do continente que a oportunidade de acúmulo primitivo de capital se desenhou no horizonte europeu.

Por isso, de acordo com Dussel, a modernidade nada mais é do que um mito criado para ocultar a colonialidade. A explicação para essa conclusão aparece traçada no artigo de Luciana Ballestrin, que retoma a afirmação de Quijano de que a noção de raça em seu sentido moderno é uma invenção, uma categoria mental da colonialidade, criada para garantir um tipo de classificação social que favorecia os brancos.

Assim, “a modernidade, assentada e iniciada nesses pilares, justifica uma ‘práxis irracional da violência’” (Dussel, 2000, p. 49 *apud* Ballestrin, 2013, p. 101) e pode ser entendida como um mito que oculta a colonialidade. A partir disso, podemos assumir um ponto de vista que leva em consideração que toda a história moderna nada mais é do que a continuidade ininterrupta da colonização. Um bom exemplo disso são as eleições de 2018, que elegeram Jair Messias Bolsonaro para o cargo de chefe de Estado brasileiro. Na época, uma palavra era muito utilizada para se referir ao político: mito.

Outro mito muito presente em nossa história é o do descobrimento, a ideia de que os portugueses descobriram o Brasil. Seja nas escolas ou mesmo na vida cotidiana, a história que conhecemos sobre nosso país é uma história embranquecida, contada pelos brancos e para os brancos. No entanto, recentemente, muitos têm sido os esforços para reverter este quadro e apresentar uma história que assuma o protagonismo e a importância de outros sujeitos. O *podcast* Projeto Querino, produzido pela Rádio Novelo, é um exemplo disso. Nele, conhecemos a história do Brasil que nunca nos foi dita – ou seja, a história da nossa formação nacional vista e contada por sujeitos negros.

Segundo o apresentador Tiago Rogero e os convidados do *podcast*, o Brasil foi colônia de Portugal por mais de 300 anos. Durante todo esse tempo, e mesmo depois dele, o pilar fundamental de

funcionamento da sociedade era a escravidão – ou seja, a exploração do conhecimento e do trabalho de indígenas e africanos foi a base estrutural de nossa sociedade. Em 1807, a família real portuguesa desembarcou no Rio de Janeiro e, com isso, o Brasil foi “promovido” de colônia a Reino Unido a Portugal.

Acontece que, em certo momento, a estadia da corte portuguesa em solo brasileiro começou a incomodar os portugueses. Em 1820, estourou a Revolução do Porto, que defendia a formação de uma monarquia constitucional e que exigia o retorno imediato de Dom João VI para a metrópole. É nesse momento que Dom Pedro I (na época, apenas Dom Pedro) assume o posto de comando do Brasil.

No entanto, fora do mundo tropical do ex-príncipe, agora Rei, uma série de fatores começaram a criar inseguranças entre a elite escravista do país: aconteceu a Revolução do Haiti (1791–1804), único registro na história de uma insurreição bem-sucedida organizada por escravizados; havia um rumor de que, com a volta de Dom João para Portugal, o Brasil seria recolonizado (portanto, rebaixado de Reino Unido a Portugal para o posto de colônia). A Inglaterra, que havia assegurado a fuga da família real e se transformado na maior parceira econômica do Brasil naquele momento, há muito vinha pressionando pelo fim do tráfico de escravizados (que, diga-se de passagem, se estendeu até o último centímetro possível no Brasil).

Todos esses fatores punham em risco a hegemonia do território brasileiro e, pelo medo da elite, de perder todas as riquezas conquistadas até então, aliado com o medo de que os escravizados se rebelassem da mesma forma que ocorreu no Haiti, que a independência do Brasil foi proclamada. Ou seja, o Estado brasileiro surgiu como forma de assegurar a continuidade da escravidão. Marilena Chauí, no capítulo “O mito da não violência brasileira”², comenta o fato de que “nossa sociedade conheceu a cidadania através de uma figura inédita: o senhor (de escravos) cidadão” (Chauí, 2017, p. 45).

Essa é uma questão com muitas nuances, no entanto, não é nosso objetivo debatê-las a fundo neste trabalho (para aprofundamento nessa questão, recomendo fortemente o *podcast* do Projeto Querino). Todavia, quando Dom Pedro I renuncia o trono em favor de seu filho, que na época tinha apenas cinco anos de idade, o Marquês de Barbacena propõe que seja feita uma lei brasileira para pôr fim no tráfico de escravizados. A proposta era de que nenhum africano sequestrado entrasse no Brasil a partir do sancionamento da lei, mas, caso isso acontecesse, esse africano deveria ser considerado livre assim que desembarcasse em solo brasileiro.

Essa lei foi relativamente cumprida por aproximadamente quatro anos, no entanto, a elite política brasileira, formada majoritariamente por homens brancos que dependiam da escravidão para continuar acumulando suas riquezas, começou a atacar e pressionar para que ela fosse derrubada. Isso não acontece, mas o tráfico não para e, a partir desse momento, passa a ser feito de maneira ilegal – ou seja, não se tratava mais de tráfico, mas sim de contrabando.

Citando indiretamente a fala de um dos entrevistados do segundo episódio do *podcast* Projeto Querino, as forças responsáveis por “enterrar viva” essa lei são as mesmas forças que ajudaram a eleger Jair Bolsonaro em 2018, e as mesmas forças responsáveis pelo golpe militar de 1964 – veja, não são as mesmas pessoas, mas o mesmo espectro da política.

A partir dessa afirmação, encontramos um dos pilares fundamentais de sustentação da ideia de-

2 O capítulo é parte da obra *Sobre a violência*, publicada por Chauí em 2017.

fendida aqui: ao escrever sobre o período ditatorial de 1964, Erico Verissimo evoca em seu texto a presença de espectros que assombram a sociedade brasileira desde sua origem. São esses fantasmas que precisamos exorcizar.

O fantástico em Erico Verissimo

Um espectro ronda o Brasil, assim como, para Karl Marx e Friedrich Engels, um espectro rondava a Europa em 1848. No caso dos autores alemães, o fantasma em questão era o comunismo, e é a partir dessa sugestão que Jacques Derrida desenvolve seu texto *Espectros de Marx* (1993). Por mais que se trate de um autor cujos escritos não estão necessariamente relacionados com a política decolonial, é possível, e acreditamos que necessário, transpor alguns de seus conceitos para este trabalho a fim de proporcionar a estes uma espécie de sobrevida, para já adiantar um dos termos usados pelo filósofo.

Na obra em questão, Derrida parte da frase que abre o *Manifesto Comunista* (1848) para elaborar suas ideias. A sugestão de que “Um espectro ronda a Europa – o espectro do comunismo” (Marx; Engels, 2010, p. 39) leva Derrida a se debruçar sobre as heranças do pensamento marxista no mundo contemporâneo. Para os fins deste trabalho, enfatizamos exclusivamente a questão do espectro e a forma como essa é teorizada pelo filósofo. Para orientar esse percurso, que deve ser breve, mas, ainda assim, completo, utilizaremos as observações feitas por Erika Viviane Costa Vieira em sua tese de doutorado *Espectros de Hamlet: questões de adaptação e apropriação* (2012).

O motivo pelo qual recorremos a esse trabalho se dá, em primeiro lugar, pela dificuldade em acessar a obra de Derrida e, em segundo, pelo fato de que Erika, em seu estudo, parte especificamente de uma leitura metafórica do texto filosófico em questão, o que para os fins desta pesquisa é de muita importância. Para fazer seu debate, a autora começa recuperando o conceito de sobrevivência elaborado por Walter Benjamin em “A tarefa-renúncia do tradutor” (2008). Pensando na palavra do ponto de vista etimológico, o termo “sobrevivência” sugere uma ideia de sobrevida, algo que transcende a existência atual, um continuum que caminha rumo ao porvir.

Já a espectralidade de Derrida “assume uma existência anterior que não mais se faz presente, ou se corporifica no presente, cuja existência, porém, se dá ‘assombrando’, como uma aparição daquilo que um dia foi” (Vieira, 2012, p. 15). No entanto, não se pode ignorar o fato de que, ainda que partam de pressupostos distintos, a espectralidade é uma espécie de sobrevivência, à medida em que o espectro é aquilo que, de alguma forma, burla a morte e sobrevive a ela em forma de assombro. Nas palavras de Erika Viviane Costa,

Sobrevida significa o prolongamento da existência, além da morte. Dentre as formas de sobrevida, certamente está a espectral. Ao tratar da possibilidade de o corpo reaparecer após a morte e, o mais importante, da possibilidade do reencontro com os mortos, Derrida (1994) encontra motivos para desenhar sua ‘espectropoética’. (Vieira, 2012, p. 46).

A relação do pensamento derridariano com os escritos marxistas se dá a partir da frase inicial do *Manifesto Comunista*. Derrida elabora a tese de que Marx é hoje, em nossos dias, um espectro, tal qual o comunismo foi para a Europa. Derrida, no entanto, vai além e propõe uma espécie de aproximação entre os escritos de Marx e a peça teatral *Hamlet*, de William Shakespeare, baseando-se no fato de que ambos começam com a aparição de um fantasma/espectro – no manifesto, o comunismo; em *Hamlet*, o rei assassinado pelo irmão que pede ao filho que sua morte seja vingada.

Em ambos os casos, o espectro aparece como um ente não corpóreo, mas que ainda assim manifesta a sua presença e recupera, por assim dizer, uma existência passada. Assim, os fantasmas podem ser lidos como a presença de uma ausência e/ou a ausência de uma presença, ocupando assim um entre-lugar³, frustrando a clássica frase dita por Hamlet: “ser ou não ser”. Todavia, muito mais do que entender a especificidade do ponto de vista filosófico, aqui também nos interessa pensar a aparição dos fantasmas de um ponto de vista mais literário, sobretudo levando em consideração algumas questões imbricadas dentro da categoria que convencionalmente chamamos de literatura fantástica.

A própria palavra “fantástica” remete ao fantasma, ainda que seu sentido não esteja limitado a essa relação. Basta saltar novamente para o campo da etimologia que fica fácil perceber que ambas as palavras, mas principalmente seus significados, estão completamente articulados. “Fantástico” vem do Grego *phantastikós* – fazer aparecer. Algo semelhante se nota em Fantasma, também do Grego *phantazein* – aparição, sonho. Em uma simplificação objetiva, o primeiro está para a ação de, e o segundo para o ato de.

Tomando a liberdade de propor uma ressignificação que nos auxilie no processo de análise de *Incidente em Antares*, podemos pensar que o fantástico (pelo menos do ponto de vista da literatura) é o entre-lugar ocupado pelos fantasmas, ou seja, aquele ou aquilo que ganha sobrevida e assombra o porvir. Sua aparição corresponde àquilo que não se extinguiu, aquilo que sobreviveu a sua ausência e, por isso, se tornou uma presença não corpórea.

Quanto à questão dos fantasmas, acredito que conseguimos delimitar as fronteiras com as quais pensaremos essa existência. Resta, agora, escrever brevemente a respeito do fantástico, mas principalmente da literatura fantástica na América Latina, para que seja possível observar essas aparições no texto de Erico Verissimo. Assim como acontece com a espectrologia e a ontologia no geral, o campo da literatura fantástica é vasto, rico e inesgotável, e não é objetivo deste trabalho esmiuçar em detalhes as nuances desse debate. Sendo assim, evitaremos rodeios e, indo direto ao ponto, usaremos como principal referência o texto de Irène Bessière, *O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha*, no qual a autora afirma que:

Todo estudo do relato fantástico é sintético, não por evocar ou intuir uma lei artística (ou de certa regulação anormal do universo ou da psique humana), mas por uma perspectiva polivalente. O relato fantástico provoca a incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias. Ele não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que,

³ Termo elaborado e apresentado por Homi Bhabha em sua obra *O lugar da cultura*.

surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo [...] O relato fantástico é, por si mesmo, sua causa, como todo relato literário; a descrição semântica não deve fazê-lo ser assimilado nem pelos testemunhos ou meditações sobre os fatos extra-naturais, nem pelo discurso do subconsciente: ele é comandado do interior por uma dialética de constituição da realidade e da desrealização própria do projeto criador do autor (Bessière, 2012, p. 305-306).

Bessière argumenta que o relato fantástico é, em sua essência, paradoxal, já que tensiona a realidade, mas não necessariamente a recusa – pelo contrário, o argumento do texto fantástico é, em grande medida, a própria realidade, ainda que ele [o fantástico] a burle, a desconfigure. Pensado pela modernidade, “o relato fantástico se torna o discurso coletivo mais disparatado, em que se concentra tudo o que não se pode dizer na literatura oficial” (Bessière, 2012, p. 316). Ainda que as contribuições da autora sejam valiosas para compreender, ou ao menos ordenar o pensamento a respeito do fantástico, é Gabriel García Márquez (Gabo) quem apresenta, ainda que sem intenção, uma teorização a respeito do fantástico que se relaciona mais estritamente com as experiências latino-americanas e seu reflexo no mundo literário.

Em 1982, quando ganhou o Prêmio Nobel de Literatura, Gabo fez um discurso no qual acredito que está contida a essência do que se entende por fantástico. Ele começa falando sobre o navegante Antônio Pigafetta, que escreveu uma crônica rigorosa sobre a América em sua primeira vinda ao continente. “Esse livro breve e fascinante [...] não é ainda assim o testemunho mais assombroso de nossa realidade daquele tempo” (Márquez, 2014, p. 12). A certo ponto, Gabo começa a citar inúmeros acontecimentos

“fantasmagóricos” que aconteceram na América Latina como, por exemplo, as ditaduras que assolaram os países latinos, as 20 milhões de crianças latino-americanas [que] morreram antes de fazer dois anos, mais do que todas as crianças que nasceram na Europa desde 1970. [...] Numerosas mulheres presas grávidas [que] deram à luz em cárceres argentinos, mas ainda se ignora o paradeiro e a identidade de seus filhos, que foram dados para adoção clandestina ou internados em orfanatos pelas autoridades militares (Márquez, 2014, p. 12-13).

Diante desse cenário devastador, o autor colombiano argumenta que essa realidade descomunal que transcende a expressão literária e que vive conosco determinando os instantes de nossas numerosas mortes cotidianas é o que sustenta nosso manancial de criação.

Poetas e mendigos, músicos e profetas, guerreiros e malandros, todos nós, criaturas daquela realidade desaforada, tivemos que pedir muito pouco à imaginação, porque o maior desafio para nós tem sido a insuficiência dos recursos convencionais para fazer crível nossa vida. Este é, amigos, o nó de nossa solidão (Márquez, 2014, p. 13).

Como afirma Bessière (2012, p. 307), o relato fantástico “não contradiz as leis do realismo literário, mas mostra que essas leis se tornaram irrealistas, visto que a atualidade é considerada totalmente problemática”. Considerando que o foco deste trabalho é explorar o elemento fantástico e suas possí-

veis interpretações na obra de Erico Verissimo, podemos, a partir da afirmação de Bessière, estabelecer duas linhas investigativas a respeito do assunto.

A primeira recai em um núcleo de personagens que está presente na obra desde o início: os Vacarianos e os Campolargos, duas famílias proprietárias de terras que, ao longo de muitas gerações, disputam o poder em Antares. Segundo Daniel Fresnot em seu livro *O pensamento político de Erico Verissimo*, os próprios sobrenomes Vacariano e Campolargo “já são significativos de sua posição social, a sempiterna oligarquia rural” (Fresnot, 1977, p. 61)⁴.

Mesmo na segunda parte da obra, na qual podemos perceber uma maior presença de figuras como o prefeito da cidade, Vivaldino Brazão, o delegado de polícia, Inocência Pigarço, e outras figuras distintas responsáveis por governar e gerir a cidade, é dos Vacarianos, mais especificamente de Tibério Vacariano, a palavra final. Nada acontece sem que o Coronel Tibério se envolva e sem que seus interesses sejam levados em consideração.

Ainda que em *Incidente em Antares* – assim como em outras obras de Verissimo, como *O Tempo e o Vento* – os caudilhos sejam representados como uma *espécie em extinção*⁵, é inegável que sua presença reforça a tese de que vivemos em uma sociedade cujo poder político evoca constantemente determinados espectros. Em outras palavras, a derrocada dos caudilhos não necessariamente implicaria a queda de uma política da violência e da brutalidade, como fica muito bem explicitado no decorrer do texto.

Na segunda parte do livro, dedicada a narrar o insólito incidente de levante dos mortos e suas consequências para a cidade, temos um momento de extrema importância: a corte pública que se forma na praça central da cidade. Diante da negativa do prefeito, que afirma ser impossível sepultar os corpos dos defuntos antes que a greve geral termine, o falecido Cícero Branco e sua comitiva putrefata iniciam uma série de acusações que desmascaram os cidadãos de Antares, expondo corrupções entre o prefeito e Tibério, negligência médica por parte do Dr. Lázaro Bertioga, violência policial e tortura por parte do delegado etc. No entanto, quando ainda se preparavam para caminhar até a cidade e reivindicar seu direito de serem sepultados, o advogado Cícero Branco, um dos mortos, usa a palavra “tanatocracia” para definir o modo de funcionamento daquele grupo. O termo possui o mesmo radical que tanatologia, que, segundo o dicionário Michaelis, nada mais é do que o “estudo ou tratado sobre a morte” (p. 834). Logo, se a tanatologia é o estudo da morte, a tanatocracia é o governo da morte.

No caso do advogado, o uso desse termo se dá como uma maneira de sinalizar que, na hora de tomar decisões que envolvem os sete mortos, será levada em conta a decisão da maioria, tal qual acontece em um governo democrático. No entanto, longe desse contexto, a palavra tanatocracia é frequentemente utilizada como forma de se referir a governos nos quais a morte é tida como uma política de estado. Segundo o professor José Claudio Souza Alves, em sua coluna na “Revista Contrapoder”,

⁴ É curioso observar que, apesar de suas desavenças, no momento em que ambos os clãs veem seu status de poder ameaçado, as famílias se unem em prol da manutenção de seus interesses como classe, deixando a rivalidade de lado. Na narrativa, esse momento é marcado pela passagem de Getúlio Vargas que, em visita a Antares, consegue aliar as forças de Vacarianos e Campolargos para ajudarem em sua eleição.

⁵ A medida que a narrativa avança para os anos 1920, a força política dessas figuras em Antares já não é mais a mesma, daí a sagaz comparação feita por Erico entre os fósseis encontrados na região e as figuras de Xisto e Benjamim, os então patriarcas das famílias.

Michel Foucault consagrou-se nos conceitos de genealogia, tecnologia, disciplina, dispositivo e governamentalidade elaborando uma teoria do poder que controla corpos vivos, numa biopolítica esmiuçada em sua obra. Achile Mbembe avança no outro lado dessa biopolítica, analisando a face oculta da necropolítica, ou seja, o deixar viver e o matar como gerenciamento de mortes, notadamente, com relação aos corpos negros. O bolsonarismo, na sua configuração política, com o aval da juristocracia, sustentação militar e condução cultural vitoriosa pelo hackeamento das redes sociais via fake news transformou o Brasil no maior e mais profundo laboratório não do controle de corpos vivos, ou de gerenciamento das mortes, mas de administração da morte em si mesma como objetivo. A morte ganha, assim, a potencialidade necessária no estabelecimento do poder. [...] A morte em si como finalidade, como algo almejado, desejado, justificado, planejado, aceito, reconhecido, inimputável, irresponsabilizado, deusificada, suportada, cultuada, ovacionada, orada (Alves, 2021).

No entanto, o autor continua seu texto enfatizando que não se pode atribuir ao bolsonarismo a responsabilidade exclusiva da implementação da tanatocracia como forma de governo. Segundo ele, a raiz da questão é bem mais antiga. Trata-se de

um acúmulo histórico introduzido pelas mãos do colonizador e preservada pelos seus sucessores autóctones, em passagens recorrentes de massacres, extermínios indígenas e negros, dizimação de revoltosos, golpes ditatoriais e sustentação militar de tiranias que povoam o tempo decorrido da nação. (Alves, 2021).

Olhando para a história do nosso país, temos o exemplo da Monarquia no Brasil, que era sustentada pelo regime da escravidão. Quando a prática se torna ilegal, esses senhores de escravos se articulam e, um ano depois, formaram a base de apoio ao golpe que instituiu a República. Ou seja, a República brasileira nasceu pelas mãos dos escravistas e, se não era mais possível escravizar os negros, a solução seria eliminá-los; instaurou-se, então, uma tanatocracia, um governo que tinha (e até hoje tem) a morte, sobretudo das pessoas negras e pobres, como política de Estado.

Discorremos sobre essa ideia de governo da morte dando como exemplo dois períodos históricos bastante recentes: o governo de Jair Messias Bolsonaro (2019–2022) e a Ditadura Militar de 1964, exatamente um ano após os acontecimentos insólitos que marcaram a história da pequena Antares. É nesse sentido que, ao escolher o título deste capítulo, optamos pelo uso do adjetivo “fantástica” para nos referirmos à narrativa de Verissimo. Ao contrário do que o termo pode sugerir numa primeira leitura, não se trata do fantástico (somente) em termos de movimento literário. É fantástica no sentido mais corriqueiro da palavra, algo estupendo, incrível.

É fantástica, pois, de maneira sutil, mas extremamente bem arquitetada. Erico Verissimo nos apresenta uma obra complexa, grave e que aponta para aquilo que propomos como tese fundamental desta pesquisa: a Ditadura Militar e todos os governos (democraticamente eleitos ou não) que evocam o espectro dos conquistadores e senhores de escravos são um sintoma inerente do coma colonial do qual nunca fomos capazes de acordar.

Conclusão

A liberdade e a dignidade humana sempre estiveram na mira do escritor que acreditava que seu papel como “contador de histórias” era justamente o de desvelar a realidade e fazer um corte transversal na sociedade brasileira. Ainda que cronologicamente e mesmo teoricamente o trabalho de Erico Verissimo não apresente nenhuma ligação evidente com a política decolonial, encontramos, a partir da introdução da crítica ao regime militar em *Incidente em Antares*, uma brecha para analisar o texto sob o ponto de vista da decolonialidade.

Nas entrelinhas do texto, ou melhor, em seus desdobramentos, é possível identificar não somente as posturas que, de acordo com Quijano, são a garantia de que o colonialismo encontrou uma sobrevida como forma de governo epistêmico, cultural, social, econômico, etc., como também as consequências máximas desse regime político que, muitas vezes, se esconde nas fissuras da nossa democracia.

Também é possível estabelecer, ainda que de maneira frágil, uma relação entre *Incidente em Antares* e aquilo que nomeamos aqui como política decolonial, principalmente pelo fato de que, ao tratar de um dos períodos de maior violência, perseguição, censura e, em resumo, cerceamento dos direitos civis da história recente do Brasil, Erico Verissimo evidencia que o poder nunca saiu das mãos dos senhores de escravos, coronéis e, de modo geral, daqueles que comandam a grande Engrenagem.

Em *Antares*, encontramos um ambiente no qual cada personagem vive suas doutrinas e, ao vivê-las, fazem com que essas apareçam na história de forma orgânica e verdadeira. Não se trata, portanto, de uma defesa desse ou daquele viés político, mas sim da denúncia daquilo que, na visão do autor, deveria ser a pauta mais importante: a perda da identidade e da dignidade humana.

Esse percurso de investigação e denúncia iniciado pelo gaúcho ainda na década de 1950 encontra seu ápice em 1971, com a publicação de *Incidente em Antares*. Por sinal, devemos evidenciar que essa, sim, é a verdadeira protagonista do romance. É *Antares* e suas ruas, suas pessoas e seus acontecimentos que estão no foco do narrador. Seguindo o que aponta Daniel Fresnot, Erico Verissimo foi capaz de criar um espaço fictício que é, ao mesmo tempo, uma cidade com vida e existência própria e um muito bem elaborado protótipo da cidade do interior do Brasil – e por que não pensar do Brasil todo em si (Fresnot, 1977, p. 60).

Quando escrevemos sobre Erico Verissimo, lidamos com um dos autores de maior sucesso de sua época, sendo comparado somente a Jorge Amado. O fato de suas obras serem consumidas até hoje, seja pela leitura dos livros, seja pelas adaptações para novelas e minisséries, apenas reforça a necessidade de atribuir a essas histórias uma leitura decolonial, uma vez que assim atribui-se ao texto uma camada extra de interpretação.

Por fim, não podemos deixar de observar que, ainda que *Incidente em Antares* tenha sido publicado durante o regime militar, o fato de sua narrativa encontrar nos dias de hoje uma compatibilidade tão significativa com a realidade em que vivemos só reforça a ideia de que não é preciso pedir muito da imaginação e da criatividade para o trabalho artístico, uma vez que nossa realidade é assombrada pelos espectros de todos os corpos – sejam literários ou não – que ainda não conseguimos sepultar.

Referências

- ALVES, José Cláudio Souza. *Tanatocracia bolsonarista: a produção da morte como projeto de poder*. Contrapoder, 14 abr. 2021. Disponível em: <https://contrapoder.net/colunas/tanatocracia-bolsonarista-a-producao-da-morte-como-projeto-de-poder/>. Acesso em: 07 fev. 2024
- BALLESTRIN, Luciana. *América Latina e o giro decolonial*. Revista Brasileira de Ciência Política, Brasília, n. 11, p. 89-177, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcpol/a/DxkN3kQ3X-dYYPbwwXH55jvhv/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 25 set. 2023
- BENJAMIM, Walter. A tarefa–renúncia do tradutor. Tradução: Suzana K. Lages. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: USFC, Núcleo de Tradução, 2001, p. 189-215.
- BESSIÈRE, Irène. *O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha*. Revista FronteiraZ, São Paulo, n. 9, p. 305-319, dez. 2012.
- CHAUÍ, Marilena. O mito da não violência brasileira. In: CHAUÍ, Marilena. *Sobre a violência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 29–50.
- COSTA VIEIRA, Erika Viviane. *Espectros de Hamlet: questões de adaptação e apropriação*. 2012. 199 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 1994. .
- ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *O manifesto comunista*. Tradução: Álvaro Pina e Ivana Jinkings. São Paulo: Boitempo, 2010.
- FRESNOT, Daniel. *O pensamento político de Erico Verissimo*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1977.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *A solidão da América Latina*. Tradução de G. J. Creus Nobel Media AB, 2014. Disponível em: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1982/marquez-lecture-sp.html. Acesso em: 20 jan. 2024
- PROJETO Querino. Locução de:Tiago Rogero. Rádio Novelo, 06 ago. 2022. Disponível em: <https://projetoquerino.com.br/podcast/>. Acesso em: 20 out. 2023.
- QUIJANO, Aníbal. *Colonialidad del poder y clasificación social*. Journal of world-systems research, [S. l.], v. 11, n. 2, p. 342-386, 2000. Disponível em: <https://jwsr.pitt.edu/ojs/index.php/jwsr/article/view/228>. Acesso em: 20 nov. 2023
- QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 107–130.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução: Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.
- VERISSIMO, Erico. *Incidente em Antares*. 39 ed. São Paulo: Globo, 1994.

Artigo enviado em: 2 de junho de 2024

Artigo aceito em: 11 de junho de 2024

NÃO RECONCILIADOS: FORMA E REPRESENTAÇÃO EM *Os INCONFIDENTES*, DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE

NOT RECONCILED: FORM AND REPRESENTATION ON JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE'S *Os INCONFIDENTES*

Emílio Maciel¹

Universidade Federal de Ouro Preto

<https://orcid.org/0000-0003-4384-1945>

emilio.maciel@ufop.edu.br

Resumo: leitura de uma das mais elusivas obras-primas do cinema brasileiro moderno, esse ensaio analisa os impasses de representação em *Os inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, tendo como pontos de partida, de um lado, as tensões criadas entre o vasto arsenal de dispositivos formais que o filme mobiliza – operando quase como um modelo reduzido de toda a história do cinema, de Griffith a Godard, de Eisenstein a Rossellini –, e de outro, as hesitações em torno da construção da personagem de Tiradentes, cujo status heroico é ao mesmo tempo celebrado e desfigurado pela *mise-en-scène* de Joaquim Pedro. Discutir o complexo choque de significados que essa aposta deflagra, explorando algumas das implicações estéticas e políticas desse jogo de balança, é o principal propósito deste artigo.

PALAVRAS-CHAVE: memória cultural, representação, cinema moderno

Abstract: A reading of one of the most elusive masterpieces of modern Brazilian cinema, this essay analyses the dead-ends of representation on Joaquim Pedro de Andrade's *Os inconfidentes* (1972), taking as points of departure, on the one hand, the tensions among the vast arsenal of formal devices mobilized by the film, working as a sort of reduced model of the whole history of Cinema, from Griffith to Godard, from Eisenstein to Rossellini, and, on the other, the hesitations concerning the view of Tiradentes as a hero, a status which is, in equal measure, celebrated and disfigured by the *mise-en-scène*. To discuss the complex clash of meanings that this bet enacts, by exploring some of the formal and political implications of the narrative indecisions, is the main purpose of this article.

KEYWORDS: cultural memory, representation, modern cinema

Para Osvaldo Silvestre

“O travelling é uma questão de moral”

Jean-Luc Godard

¹ Professor associado de Teoria da Literatura Teoria Literária no Departamento de Letras do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, em Mariana.

Corpo sem cabeça

Com seu primeiro plano opressivo sobre um naco de carne crua sobrevoado por varejeiras, antecedendo a 3 vinhetas que mostram a derrocada de Claudio Manuel, Gonzaga e Alvarenga, *Os incon-fidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, parece, nessa abertura, flertar de caso pensado com uma dicção arcaica, recuperando um tipo de contraponto que não ficaria nada mal no grande cinema soviético dos anos 20 e 30. Em sintonia com a tocada oblíqua e desconfiada do filme, evidente já no sóbrio plural escolhido para o título, essa busca de distanciamento da dominante narrativa clássica, privilegiando o afresco coletivo em detrimento do indivíduo, estende-se, ao longo de que se seguirá, no farto uso de estratégias de distanciamento de matriz brechtiana, desde os atores olhando diretamente para a câmera, até o emprego, nas interpretações, de uma ampla e discrepante variedade de registros, que passa completamente ao largo dos protocolos naturalistas. Cifra que marca também sua filiação à tradição do cinema moderno do pós-guerra, evocada tanto na priorização do plano-sequencia quanto nos dispositivos de auto-desnudamento já mencionados, no filme de Joaquim Pedro, curiosamente, é como se a marca d'água histórica dessas duas tópicas, remetendo ora a Rossellini, ora à vasta linhagem pós-godardiana, aparecessem fundidas numa gramática ao mesmo tempo contida e fluente, no qual a exploração massiva de intertextos literários, dos árcades a Cecília Meireles, corre de par com uma vigilância autorreflexiva contínua, que parece desarmar uma a uma as armadilhas de identificação mais óbvias. A começar pela opção de narrar toda a história a partir de seu desfecho, tomando sobretudo as cenas de depoimento dos conjurados como a principal alavanca para os *flashbacks*, essa tônica posta na derrota e na falta de saída não deixa de ter uma ressonância forte sobre a pesadíssima atmosfera política do período, coincidindo com o momento mais atroz da ditadura militar brasileira, o que certamente confere uma pungente mais-valia semântica às várias cenas de tortura pontuando o filme, desde a primeira sequência. Incisões o tempo todo contrabalançadas por um revigorante tom escarninho, que ressalta tanto nos figurinos tropicalistas, de Anísio Medeiros, quanto no pendor a subdividir a narrativa em pequenos sketches autônomos, sublinhando e contrabalançando uns aos outros, a velocidade e agilidade das primeiras cenas, com os personagens quase sempre isolados ou no máximo em dupla, irá desembocar nos grandes *tours de force* dramáticos das duas longas sequências coletivas – uma na casa de Claudio, sem Tiradentes, e outra recuperando a reunião promovida pelo coronel Freire de Andrade, com todos os envolvidos, exceto Silvério. Num jogo narrativo que privilegia a elipse em detrimento da explicação, e torna-se no encontro na casa do coronel um pequeno labirinto temporal, cheio de mudanças de perspectiva e saltos cronológicos, não há dúvida que, ao fim de tudo, a retomada do *close* na carne crua enquanto os créditos sobem parece jogar a definitiva pá de cal em qualquer possível veiledade celebratória, vezo que ia então emergindo, meio à espreita, quando, numa modulação suave mais inequívoca, as últimas sequências com Tiradentes optavam por reforçar, sem meias tintas, sua têmpera heroica, seja pela sua disposição em chamar para si toda a responsabilidade, seja pelo contraste da sua altivez com a constrangedora pusilanimidade de todos os outros. Crescendo que atinge certamente seu auge no plano do diálogo do herói com o carrasco, interessante perceber, por isso mesmo, que, quando, José Wilker repete as duas frases de antologia associadas ao herói, desaguando numa clara

invocação sacrificial (“Cristo também morreu nu”), o corte para o plano do presente, musicado por Tom Jobim, marca com clareza, o pé atrás do filme em relação a leituras mais edificantes do significado e legado da personagem principal, acenando ainda para sua inevitável rotinização em festejos em piloto automático, com os inevitáveis usos e abusos a que essa isso se presta. Numa tomada em plano geral, porém, se o ritornelo da imagem em vermelho berrante, nesse fecho, parece, de um lado, dessublimar por completo a efígie de Joaquim José, num eco talvez aos apartes cínicos de Alvarenga sobre homens que só se tornam heróis depois de degolados, um ponto a se reter, aqui, diz respeito ao modo como, nesses momentos finais, essas mesmas estratégias brechtianas correm o risco também de soar um pouco defensivas diante da clara assimetria escavada pela sua diegese, que não se fará de rogada, por exemplo, em construir uma cena puramente ficcional em que todos os outros inconfidentes jogam a culpa no mártir, lançando assim uma duradoura sombra de dúvida sobre o vocação desmistificadora do filme: pendor que até segunda ordem, pelo menos, caminhava justo no sentido de esvaziar o peso de praxe associado ao indivíduo excepcional.

Aposta firmada de modo incisivo nas duas aparições iniciais de Tiradentes, que primeiro surge numa imprecação descalibrada aos transeuntes que passam, e termina no sketch seguinte correndo para vender seu único escravo, quando sente que o cerco se fecha, não deixa de ser curioso notar como, na ausência de um grande cena de conversão, mediando início e fim, o efeito corrosivo desses trechos tende a puxar um pouco o freio da adesão nas cenas em que o mártir recita suas grandes falas, que ganham algo de um *acting out* auto-enganoso, dada a completa inefetividade prática de que se revestem. Recusando assim a ideia de uma progressão gradativa da indefinição à coragem, cujo exemplo por excelência talvez seja *A mocidade de Lincoln* (John Ford, 1939), outro elemento que caminha no sentido de desfigurar o rosto de herói é a forte discrepância atritando, no miolo, as duas cenas de depoimento de Tiradentes, que se, na primeira delas prefere isentar-se de tudo, vendendo a narrativa de um pequeno oficial desesperado por não receber as promoções merecidas, na segunda não só chama para si todas as culpas como chega até a eximir de suspeita seu declarado desafeto, Gonzaga (Luís Linhares). Consequentemente, ao deixar ao critério do espectador imaginar o que teria acontecido entre um momento e outro, o filme de certa forma coloca também uma pequena pedra no sapato dessa virada identificatória final, que não deixa de ter também um subtexto irônico, se reconsiderada como produto do encaixe não calculado de duas circunstâncias contingentes, enlaçando à gana de tirar o corpo fora dos conspiradores apaniguados à desorientada coragem física de um zé-ninguém fracassado e consideravelmente falastrão, e que tem finalmente a chance que tanto queria de ocupar o centro do palco. Sob o pano de fundo do que vinha até aí se construindo como um mosaico de desacordos e falas vazias, reforçado pelos deliberados desníveis de tom dos riquíssimos estilos interpretativos, cobrindo desde a introspeção melancólica de um Fernando Torres ao tom calculadamente semicanastrão das récitas de Gonzaga, um trecho que de certa forma já antecipa tais contradições – sem necessariamente chegar a resolvê-las, nem amenizá-las – tem lugar no momento final da sequência em casa do coronel, quando, em meio a um crescendo de discordâncias e alfinetadas recíprocas, surge a pergunta sobre quem seria de fato o líder do movimento – remendando talvez o mal estar criado, momentos antes, quando a conversa entrara no ambíguo papel dos negros na revolução vindoura. Respondendo por muito da incisividade e precisão

dessa *mise-en-scène*, que em vários pontos tensiona, via profundidade de campo, esses lugares de figura e fundo, de principal e secundário, a derrapagem tendo lugar nesse trecho específico coloca mais uma vez no centro da trama essas perigosas e inconciliáveis tensões entre a parte e o todo, despoletando logo depois uma síncope cômica quando à ponderação de Alvarenga sobre a eventual adesão dos negros caso fossem libertos se segue a pergunta de Álvares Maciel (Carlos Gregório) sobre quem então trabalharia nas minas. Réplica que força de pronto o rumo da conversa em outra direção, tampouco parece por acaso, nessa altura, que esse efeito pedra de escândalo da menção ao “fato impolítico e abominável” da Escravidão dê a senha para a decisiva pergunta não respondida sobre quem seria de fato o líder daquele corpo sem cabeça, que, atirando de forma meio descoordenada para todos os lados, mantinha-se por isso mesmo perigosamente alheio às suas próprias contradições, muito bem explicitadas no modo como, no desfecho, o efeito de horizontalização do grande abraço coletivo – quando todos se reconhecem como potenciais cabeças do referido monstro – soa quase como uma saída de emergência num perigosa escalada de dissídios, que caminhava então, a passos largos, no rumo da desagregação completa.

Com toda certeza, ao apresentar a grande confraternização dos inconfidentes como a cena em que eles se acham mais iludidos de suas reais condições – performando, aliás, um gesto esvaziado de modo implacável pelo proliferar de falas pelas costas e apartes maldosos –, o filme parece ir com os cinco dedos numa ferida que, na tradição do moderno cinema brasileiro, de Glauber Rocha em diante, veio a ganhar cada vez mais a consistência de um ritornelo obsessivo, tendo exatamente por foco esse salto do múltiplo ao uno que o filme só consegue atualizar como autoengano. Com efeito, tendo sempre como termo pivotante, no primeiro Cinema Novo, a figura escorregadia e contraditória do intelectual de classe média, cuja posição intermediária, ao menos em tese, o facultaria talvez a tomar a distância correta do grande todo desagregado da nação, e encontrar assim o fio condutor capaz de restituir-lhe um mínimo de unidade, não deixa de ser sintomático notar como, em *Os Inconfidentes*, a desagregação parece ter se estendido até a parte do corpo social incumbida de articular e ditar a direção principal, impasse que no filme tem tudo a ver também com o sutil excedente de visão proporcionado, ao espectador, pelos corpos negros ao fundo, carimbando o selo de comédia ideológica aos diálogos que parecem ignorar esse nada pequeno detalhe. Com uma diferença, porém: se num filme como *Terra em transe*, do início ao fim, o dilaceramento passava, em grande parte, pela percepção de uma cisão drástica entre o intelectual e aqueles em nome de quem almeja falar, tudo culminando na grande cena em que o protagonista Paulo Martins (Jardel Filho) tapa o boca de um popular gaguejante e interpela *head-on* a câmera, subindo o tom da agressão, em *Os inconfidentes*, muito significativamente, o problema desloca-se para as próprias partes do todo que se prefere filtrar como bagatelas, tratadas quase como dados que nem deveriam contar na somatória final, simplesmente por não serem mais capazes de chocar quem quer que seja. De um filme a outro, portanto, mais do que articular a dissonância num todo orgânico – ou no mínimo mostrar os pontos cegos comprometendo na base tal articulação –, é como se a ênfase se deslocasse para a aparente banalização do que no início dos anos 60 ainda seria tido como um absurdo a ser denunciado, nó onde o oximoro do revolucionário de classe média & dono de escravos ecoa também o massivo alastrar da indiferença moral que vem no bojo das violentíssimas assimetrias sociais

brasileiras. Sem ocupar em momento algum o centro da cena – ou talvez exatamente por isso mesmo – esse indagar sobre as implicações incontroláveis do que se resolve dar de barato surge no filme muito bem trabalhado, como notou Gilda Melo e Sousa (MELO E SOUSA, 2009), na poderosa narrativa a contrapelo que a encenação constrói, via notações esparsas, tendo como fio condutor o rosário de sínopes geradas com a aparição intermitente desses corpos negros, de uma forma tão neutra e inenfática como um parágrafo de Flaubert.

Problema que está, como se sabe, desde saída no centro nervoso da teoria e prática do Cinema Novo, que, em seus momentos mais fortes, sempre soube captar as aporias e impasses da representação das classes populares, por alguém as vendo de fora, o mínimo que pode-se dizer é que, no contraponto a um filme como *Os Fuzis*, por exemplo (Ruy Guerra, 1964) – cuja encenação atrita o tempo todo os atores profissionais aos figurantes miseráveis nos cantos da tela – essa questão adquire, no filme de 72, um tom marcadamente mais cético, com os intelectuais surgindo definitivamente irmanados na cegueira e/ou alheamento em relação ao suposto pano de fundo, e que corresponde exatamente aos braços sem os quais a própria sociedade não funciona. Ao mesmo tempo, por maiores que sejam as diferenças de um momento a outro, é evidente que, como elo de ligação entre eles, está a busca não tanto de expor, de longe, um impasse de representação, mas de fazê-lo se traduzir no próprio leque de dispositivos formais que o filme mobiliza; tarefa que, para além de um conhecimento panorâmico do próprio evoluir da linguagem cinematográfica, de Griffith em diante, implica também uma lucidez a respeito das inexoráveis implicações políticas de cada estratégia formal adotada, num cardápio que, no caso específico de Joaquim Pedro, oscila entre a ênfase na tomada longa, imbricando e implicando os corpos uns nos outros, e o uso coringa da montagem como um modo de articular ou atritar saltos de sentido mais bruscos. Consubstanciando-se já no primeiro Glauber como uma paradoxal mistura de anti-ilusionismo e exaltação épica, com protagonistas que se, de um lado, parecem elevar à enésima potência as fraturas do presente, de outro, são também estridentes e desagradáveis o bastante para praticamente coagir a plateia a recuar dois passos – vide essa grande contradição ambulante chamada Paulo Martins –, em sua retomada por Joaquim Pedro, curiosamente, é como se a defasagem entre o que se diz e o que se mostra tivesse se transformado quase numa segunda natureza no cotidiano daqueles conversadores compulsivos, apontando tanto para a sedimentação do que depois se chamaria de racismo estrutural quanto para a admissão da assimetria extrema entre os seres como uma espécie de componente inamovível da paisagem social brasileira, que responderia, digamos, por sua cor local. Como grande elo de convergência e continuidade, unindo momentos distintos, estaria exatamente a busca de uma certa zona de indiscernibilidade entre o dito e o dizer; aposta exemplificada com brilho no manifesto glauberiano da Estética da Fome, no qual a suposta precariedade da luz estourada e da câmera trepidante eram convertidas em figuras discursivas no seu próprio direito, para dar conta de uma realidade, em sua intensidade hiperbólica, que parece solicitar o próprio engajamento corporal de quem aspira a conhecê-la. Note-se, contudo, que, na contracorrente da impressão de uma invenção *da capo* que um filme como *Deus e o diabo* gera, impacto tornado ainda mais saliente com a entrada triunfal de Othon Bastos, unindo Brecht e o cordel, em *Os Inconfidentes*, ao contrário, a combinação de austeridade com artificialidade, realçada pela elegância cronometrada de longos planos-sequência

que enquadram e desenquadram questões e ênfases, parece antes convidar a um necessário desaceleração reflexivo do ritmo da fruição, cujo êxito passa também pela busca de uma síntese tremendamente frágil e delicada de duas tradições formais aparentemente antagônicas: de um lado, no virtuosismo cênico demonstrado nas cenas coletivas, em que os atores alternam-se, de formas inesperadas, entre as posições de figura e fundo, muitas vezes comentando visualmente os gestos e falas uns dos outros, cria-se um inegável ar de família com alguns dos momentos mais fortes tanto de *Deus e o diabo* quanto de *Terra em Transe*, pautado numa rigorosa e incessante tensão entre a câmera movente e a inquietação dos corpos dos conspiradores, por vezes condensando-se, aqui e ali, em imagens-sínteses de grande impacto – como é o caso, por exemplo, do *take* especialmente feliz em que, na frente do plano, o rosto em close contorcido de Gonzaga se queixando de cólica, vale como um comentário em tom de deboche para os outros deblaterando-se ao fundo. De outro lado, porém, o gosto pela síncope e pela fala entrecortada, em várias outras passagens, opera como um sacolejo necessário para a hipnose providenciada por esses trechos de bravura, construindo assim um vaivém incessante entre a continuidade e a segmentação, em que o corte funciona no todo, quase sempre, como uma nota mais áspera, estridente e acentuada, que dá a deixa para que o leitor avalie por si mesmo o que se mostrou e o que se omitiu. Mensurar então de que modo, ao fim de tudo, mesmo sem jamais desrespeitar esse ânimo reflexivo, tal alternância irá se adensando numa oposição cada vez mais marcada entre Tiradentes e os outros é uma questão que, sem necessariamente amarrar as pontas soltas, pode sem dúvida ajudar a entender o novo patamar a que *Os Inconfidentes* eleva algumas de suas células formais básicas, tendo como principal apoio, o mais do tempo, essa incisiva oposição/alternância entre corte e continuidade, essencial para definir a estranho morde-assopra que o filme constrói com seu espectador implícito, ora simplesmente dispondo os dados em cena para que ele conclua, ora forçando-o a ter que se haver com o efeito-piparote de uma incongruência aberta e estudada. Que isso atue também, e não menos, em sinergia com a construção de um juízo de valor inequívoco sobre as ações e omissões das personagens, tornado ainda mais convincente pela *mise-en-scène* a um só tempo discreta e auto-desnudadora, dá prova do rigor e sutileza de um filme que, em sua premeditada contenção, corre o risco de deixar passar despercebido o curioso jogo de empurra que propõe com a categoria de herói, por vezes submetida a uma verdadeira ducha escocesa de convicção e dúvida, até finalmente tomar uma direção mais nítida, a partir do segundo depoimento de Tiradentes.

Não são pequenos os riscos que tal operação assume: efeito que pode parecer a princípio contraditório com a inclinação anti-ilusionista do filme, já tornada bastante evidente no matreiro piano elétrico de Tom Jobim executando “Aquarela do Brasil” nos créditos de abertura, e tendo ao fundo belas imagens congeladas da cidade de Ouro Preto, essa diferenciação progressiva, no terço final do filme, ocorre o tempo todo numa tocada controlada ao extremo, sendo ainda contrabalançado pelo pé atrás fornecido por intrusões deliberadamente fora do tom de sons e imagens, desde o delicioso anacronismo do canto de João Gilberto até o próprio aplauso popular coroando, com um quê de riso amarelo, a cena do enforcamento – e dando a deixa também, pouco depois, para imagens em preto e branco de políticos que nada ficam a dever a Glauber, em seus momentos mais satíricos. No andamento da história como um todo, entretanto, o claro ponto de inflexão nesse raciocínio – marcando Tiradentes de modo

incontestemente como entidade fora da curva – ocorre justamente numa das cenas mais audaciosas e problemáticas de todo o filme, quando a rainha Maria I, de Portugal, que já aparecera em efígie no fundo do quadro nas duas cenas com o Visconde de Barbacena (Fabio Sabag) – o banho de banheira e a altercação com Gonzaga – ressurge em carne e osso na Ilha das Cobras na frente dos inconfidentes; primeiro para ler a acusação e, logo em seguida, para condenar à morte Joaquim José e comutar em degredo a pena dos restantes. Trecho que, como se sabe, manda provocativamente às favas toda a fidelidade histórica, não só pelo fato de dona Maria até então jamais ter posto os pés em solo brasileiro como também por já ter sido declarada demente no momento em que a sentença é lida no Rio, quase um ano depois de proferida em Portugal, uma sequência como essa instaura sem dúvida uma tensão muito forte com o extremo rigor filológico, histórico e documental informando os diálogos, com uma consistência e fineza que, em grande parte graças ao excepcional roteiro de Joaquim e Eduardo Escorel, parece criar também, a seu modo, seus próprios padrões de verossimilhança. Nesse mesmo sentido, por sinal, se pensarmos no arcabouço figurativo do filme como um todo – espalhando pequenas rimas à distância entre trechos em aparência desconectados, e necessariamente tendo, por isso mesmo, que vez e outra também reduzir drasticamente os termos do problema, como atesta a supressão no roteiro de figuras centrais como Rolim, Vieira da Silva e João Rodrigues Macedo – fácil entender como o inevitável solavanco criado com a chegada da rainha não deixa de ecoar e antecipar telescopicamente um dos planos finais do filme, quando Tiradentes é empurrado na direção da plateia pelo corpo negro do carrasco. Na economia geral da história, inclusive, ao apontar para outro embaçamento deliberado de níveis ontológicos, curtocircuitando sem pudor processo e placar final, realidade e representação, ele não deixa de operar, também, como um mix de assinatura rítmica com didascália, apontando para o dever de se medir o que se ganha e/ou se perde na transição de um plano a outro; pergunta ecoando, ainda, no efeito bífido da parábise dos atores que olham diretamente para a câmera enquanto são inquiridos. Quase como se, nessas horas, a *mise-en-scène* transferisse por inteiro ao público a responsabilidade de medir e comparar seus graus de coragem e/ou covardia. No que se refere especificamente à figura de Tiradentes, diga-se de passagem, que aquela altura já se destacava, pela via negativa, do resto simplesmente por não sucumbir à bajulação aberta, é certo que o ponto mais crucial, em termos narrativos, dá-se exatamente ao fim da primeira aparição de Dona Maria, quando, deixado sozinho num único plano com o futuro mártir, após as saídas de cena de Marília e Barbacena pelo canto esquerdo da tela, Gonzaga acusa explicitamente o alferes de ser o responsável por tudo, momento acentuado com ênfase nada sutil pela explosão da música dissonante de Marlos Nobre; após o que, em outro corte brusco, a câmera desenha um longo *travelling* lateral na direção do herói, que permanece altivo e impassível enquanto todos os outros gritam e se descabelam.

Marcando assim o descolamento total da personagem dos que estão à sua volta, congregando-se num uníssono que contrasta de modo acentuado com o diálogo de surdos na casa de Freire de Andrade, o impacto da diferenciação de sentido que daí advém tem sem dúvida muito a ver como o modo como, nesse trecho, apela-se muito mais para a decupagem que para o plano-sequência, com *raccords* que são como verdadeiras guilhotinas separando em definitivo as partes umas das outras; truque que conhecerá depois uma bela retomada em espiral no retorno de rainha de portuguesa para ler a sentença, num tre-

cho onde a câmera a acompanha dirigindo-se até o canto do pátio em que Tiradentes ainda se mantém amarrado, ao contrário de todos os outros – até relega-lo de novo ao extracampo com o vexaminosa exaltação dos restantes depois de lido o indulto. Cena em que o filme parece literalmente nos levar pela mão para construir um sentido – opondo do modo mais cristalino e inequívoco possível Tiradentes e os outros –, um dado a destacar, porém, é o modo como, já a partir da claustrofobia da câmera de Pedro de Moraes cercando Wilker pelos lados, a condição heroica aparece aí menos como uma escolha do que como uma espécie de armadilha em que se cai mais ou menos voluntariamente, cristalizada que se acha naquele pequeno ponto nodal onde, só para variar, o único conspirador pobre do grupo despoleta a unanimidade violenta dos outros em relação a si mesmo. Descontada claro a ruptura completa com os códigos de verossimilhança – mas destacado também, e em não menor medida, o efeito de rasura violenta que a sequência também instaura, ao cavar assim um abismo intransponível nos mesmos que há pouco apareciam se abraçando – é interessante ter em conta, ainda, como a própria altivez de Joaquim José, nesses trechos, não deixa de se cobrir também de uma sombra irônica, se pensarmos na ressonância disso sobre o efeito desmistificador da primeira aparição do herói, quando empregando uma dicção de palanque em tudo semelhante às suas grandes árias, Tiradentes aparecia interpelando de forma completamente imprudente e inadequada os trabalhadores ao fundo. Para um filme que, no desfecho, parece deixar pouquíssima dúvida sobre qual partido toma, difícil não realçar o caráter no mínimo inusitado desse ponto de partida, e que será ainda mais reforçado, como já se disse, no desenlace de sua aparição seguinte, quando outro *travelling* lateral mais externo acompanha o herói movendo de um cômodo para outro para ir comunicar ao seu escravo que irá vendê-lo, num glissando que sela também a modulação da luz da clareza para escuridão relativa. Caminhando assim na contramão da imagem heroica tradicional, e nesse sentido, fazendo ressoar certa nota incômoda nas cenas consagradas às *punchlines* do mártir, são passagens, por isso mesmo, que rimam claramente com o ímpeto desabusado das apresentações dos poetas Claudio e Alvarenga; o primeiro, em sua casa, acordando ao lado de uma companheira negra a quem sequer dirige a palavra (e que, na cena seguinte aparecerá afagando como um animal doméstico, enquanto ela serve o café aos amigos...); e o segundo mantendo um olhar indefectivelmente blasé, enquanto a esposa Bárbara Heliodora passa uma terrível descompostura no professor de música da filha – não por acaso, também negro. A primeira vista, portanto, exatamente por terem como ponto de interseção esses corpos subalternos, ao fundo – um fundo às vezes literal, às vezes metafórico –, tais cenas tendem claramente reforçar o ar de família entre os protagonistas de cada uma delas, num jogo que passa também pela própria hierarquia implícita na definição dos focos centrais de cada enquadramento, erigindo sequências que, em contraponto à segmentação marcada dos *raccords* temporais e espaciais mais drásticos, preferem antes priorizar a câmera em movimento sem cortes, de molde a endossar a implicação recíproca de todos os envolvidos, flagrados como partes inextrincáveis de um só continuum. Daí, sem dúvida, no momento em que se tem a unção de Tiradentes em *pharmakós*, graças à covardia dos outros, a pertinência de um corte abrupto ativando o *travelling* que avança na direção do herói como se o caçasse, selando, portanto, a sua separação do grupo de que ele quase parecia fazer parte na segunda grande cena coletiva, em cujo desfecho, suprema ironia, ele aparecera abraçando de igual para igual todos os seus comparsas.

A formação do nome

Bem de acordo com o pé atrás característico do nosso diretor, com seu gosto a sempre colocar modalizações de dúvida a cada vez que uma asserção mais direta se esboça, tampouco parece coincidência que, no conjunto, esse momento breve de confraternização funcione quase como uma saída pela tangente para uma conversa que ia escalando rumo a uma divergência inconciliável, que passava tanto pela discussão sobre quantos europeus deveriam ser mortos – ou se não seria mais sábio e eficaz cortar apenas a cabeça do Visconde – quanto sobre como os próprios escravos estariam implicados no levante; e até que ponto não seria de temer que eles imitassem seus senhores. Envelopado ainda no comentário em voz esganiçada do “déspota esclarecido” da turma, colocando a questão sobre quem seriam os braços e pernas daquele bizarro corpo por vir, outro ponto que, de novo, chama atenção no desenho da cena é a total discrepância do fecho com o seu desenvolvimento anterior, tendo por ápice uma virada de chave, ironicamente, onde o súbito efeito de horizontalização do abraço coletivo aparece antes como um recuo defensivo para o que a própria distribuição dos planos expôs como desentendimento aberto, no brilhante trabalho de decupagem que faz, por exemplo, com que as falas autoembebecidas do coronel sejam comentadas com o riso pelas costas de Alvarenga e Padre Toledo, chamando-o de frouxo, numa proliferação que dá também lastro antecipatório à imagem do corpo de várias cabeça que surge a certa altura. Numa sequência que tem um do seus pontos mais fortes, decerto, na encenação, em claros tons satíricos, da exposição em espaço público de uma cabeça decapitada invisível, erguida pelo mesmo frouxo que poucos minutos antes recusara terminantemente a dar ordens à própria tropa, rifando assim todo o risco da empresa para um oficial de baixa patente, creio que a trepidação tendo lugar, nesse longo trecho, é por si só suficiente para se contrapor ao efeito mais reconfortantemente centrípeto das passagens da ilha das Cobras, onde, já a começar pelas correntes amarrando e isolando o mártir, é como se esses corpos fossem recolocados de novo em seus supostos devidos lugares, marcando desse modo a solidariedade de classe dos ricos contra o desvalido alferes – cuja coragem emerge, a essa altura, menos como um gesto calculado que como uma improvisação bem sucedida em tempo real, decorrência de sua disposição em abraçar, de peito aberto, o papel nada suave que os outros lhe outorgam. Factualmente aceitável ou não, é um resultado, sem dúvida, ficcionalmente bem proporcionado com a radical discrepância das penas atribuídas aos membros do grupo, de que essa cena não deixa de valer também uma tradução visual hiperbólica, quase um *contrapasso* dantesco. Não se trata, de forma nenhuma, de uma carta tirada da manga; e, em caso de dúvida, basta lembrar o modo como, menos de dez minutos antes, essa incomensurável diferença de grau entre Tiradentes e os outros já parecia explicitada num dos cortes mais complexos, ousados e vertiginosos de *Os Inconfidentes*, tendo lugar pouco depois que, olhando serenamente para a câmera, no que havia começado como uma cena ao ar livre a lado de Alvares Maciel, o rosto em close de José Wilker anuncia, em *sotto voce*, que fora ter com seu comandante tão logo que retornara à cidade.

Desencadeando assim um *flashback* em que Wilker contracena primeiro com Carlos Kroeber, e depois com todo o coletivo, o ponto decisivo tem lugar quando, mudando a perspectiva de narração, o coronel reaparece num outro corte como pano de fundo de uma moldura que enquadra, com olhar

frontal, o agora depoente Alvarenga (Paulo Cesar Pereio), sujo e em mangas de camisa, como se estivesse sendo torturado, mas, ainda assim, dialogando com a personagem de Carlos Kroeber, sobre a reunião marcada para acontecer naquela mesma noite, na casa desse último: exatamente a grande sequência coletiva que iremos acompanhar mais tarde. Antecipando desse modo, já meio em surdina, algo da inclinação maledicente que ditará o tom dos diálogos, o traço a não se perder, nesse trecho, mostrando os dois inconfidentes de novo tripudiando pelas costas de um colega de complô, acontece exatamente quando o coronel menciona a presença confirmada de Tiradentes na tal reunião, comentando com o outro do inevitável efeito cômico de seu entusiasmo fanático, com o típico ar superior de um aristocrata face um homem sem posses que não parece saber seu lugar. E aí está, sem dúvida alguma, um ponto importantíssimo: estabelecendo nesse aparte a primeira ligação explícita entre decoro e ordem social, essa breve troca dialógica entre Kroeber e Pereio, ao mesmo tempo em que une e conflita, de forma vertiginosa, planos temporais diversos, parece fornecer o subsídio por assim dizer teológico-político para a posterior exclusão e eliminação de Tiradentes do grupo, num enquadramento discursivo onde, por via transversa, a ideia do *socius* como um corpo místico em que a cabeça governa e as mãos obedecem parece claramente marcar a figura altiva e loquaz de Wilker como peça radicalmente fora de encaixe dentro desse todo. Ao mesmo tempo, porém – e aí esta de novo uma bela mostra do jogo de perde e ganha do filme entre o que diz e o que mostra, deixando-nos sempre ver um pouco mais do que acreditam saber as personagens – a própria proliferação de frases adversativas pontuando o riso condescendente de Kroeber, todas sublinhando a excepcionalidade e o lado fora do esquadro daquele mesmo fanático, parece ir preparando a sutil virada de mesa a ter lugar na cena coletiva, quando, com uma verve digna de Cervantes, o comandado parece trocar, temporariamente, de lugar com seu chefe, não só ao ordenar diretamente que este dê uma ordem à sua tropa, alegando que “os militares são todos inimigos uns dos outros,” como ainda, diante da recusa algo apalermada do coronel, fazer o próprio Alvarenga assentir ao já citado adjetivo “frouxo”, aplicado a ele por Toledo. Reversão que lembra, em mais de um aspecto, os momentos mais escorregadios da cena dos duques, na parte II do Quixote, marcando também o definitivo girar-em-falso do dispositivo disciplinador do decoro – até há pouco ainda valendo como mínimo denominador no diálogo entre o coronel e Alvarenga –, o que tem lugar aí, portanto, passa de novo pela sensibilidade a discrepâncias e pequenas decalagens entre gestos e falas, sendo a própria aparição de Tiradentes como uma autoridade natural um evento sutil e sistematicamente embaçado pelo andamento centrífugo da cena, que, depois de escancarar sua verve satírica nos bate-bocas cada vez mais ásperos, tampouco tem prurido de implodir a si mesma numa conciliação de história da carochinha, placar que decididamente não consegue traduzir a realidade do jogo. Pelo contrário: logo no plano inicial, sintomaticamente, quando Wilker aparece discursando com calma e serenidade, diante dos colegas de complô, o mínimo que se pode dizer é que, no silêncio reverente com que sua fala é acolhida, a encenação marca também uma incisiva rasura sobre a apreciação anterior do coronel, sem deixar, porém, de retirar de todo um quê de ironia dramática à cena, que, ao menos pelo script da conversa da dupla referida, deveria caminhar num registro mais próximo ao de uma *practical joke* venenosa, onde o entusiasmo revolucionário de um zé mané sem tostão torna-se pasto de comédia para os colegas bem postos na vida, e com afinidades suficientes para conseguir rir, em conjunto, do

outro. E no entanto, que nada disso tenha lugar, no desdobramento da conversa, que tira implacavelmente o calço dos que se supunham por cima, convertendo antes a confusão e despreparo dessa elite na grande nota dominante, diz certamente muito a respeito do modo como, nesse filme, imagem e gesto aparecem muitas vezes numa tensão agônica radical com a apreciação que deveria domesticá-las, efeito que dá bem a medida do impacto desestabilizante desse corpo de herói, que, com todos os atributos e aporias de um *self-made-man* fracassado, parece decididamente recusar-se a manter-se no seu suposto devido lugar. Um corpo, enfim, que se no começo podia até dar a impressão de falar para as paredes com seu tom de palanque, nos últimos momentos, ao contrário, parece ter finalmente encontrado a moldura perfeita para suas *punchlines* mais célebres (“Dez vidas eu tivesse, dez vidas eu daria”), elegendo agora a própria História Mundial como palco em última instância.

Sem diminuir de modo algum o cipoal de contradições da personagem – cuja primeira aparição reedita claramente o messianismo de dedo em riste do Paulo Martins de *Terra em Transe* – essa impressão de pontas soltas e ainda por se amarrar casa muito bem com um filme que, justo por expandir-se centrifugamente e sem ênfase em várias direções, parece dramatizar e performatizar o tateamento reflexivo-comparativo do juízo histórico, num desenho que, ao mesmo tempo que não recua de marcar diferenças claras entre o herói e os outros – que passam exatamente pela dignidade de se implicar até o fim em seus atos imperitos – tampouco deixa de sublinhar o componente auto-congratatório e iludido das falas mais exaltadas do mártir, que desde o início, aliás – e no que não deixa de ser um calcanhar de Aquiles e tanto para um homem de ação – traia uma crônica incapacidade de avaliar as forças em jogo, ao investir tudo num apoio que logo irá se revelar um castelo de cartas. Nesse sentido, aliás, pode-se mesmo dizer que a própria volta do piano de Jobim, na seção final, numa releitura ao mesmo tempo destilada e reverente do samba-exaltação por excelência da brasilidade, coaduna-se à perfeição também com essa atitude ao mesmo tempo empática e distanciada do filme em relação ao tema, corporificada num sistema de freios e contrapesos que, contemporizando ou apaziguando num momento “x” aquilo que se afirmara em outro, chega talvez a seu limite no plano final do corpo de Tiradentes balançando para frente e para trás, enquanto é aplaudido pelo que parecem grupos de crianças em idade escolar. Na escala do texto como um todo, decerto, essa outra discrepância entre o que se viu e a síntese final, de novo, vale quase como uma retomada em escala titânica da defasagem tornada figura de estilo na grande cena da casa do coronel; efeito que leva, ainda, a tensões aparentemente insolúveis entre, de um lado, o compulsivo recuo autoirônico do arsenal de dispositivos formais e, de outro, a sóbria delicadeza com que os gestos e falas tecem e destecem a figura do herói, num movimento onde a exposição das fragilidades e contradições apenas torna mais incisiva a instauração da assimetria final, por mais sinais de aspas e poréns que sejam aí acrescentados. Antes contudo, de mostrar porque tais expedientes não chegam a fazer propriamente as vezes de uma última palavra, talvez seja o caso, primeiro, de voltar até a piscadela anti-griffithiana da imagem da carne vermelha, que providencialmente será alçada a ritornelo por essa mesma coda meio gozadora, cabendo-lhe também ficar reverberando em nossos olhos enquanto os últimos créditos passam.

Com efeito, constituindo a última ruptura de tom do filme inteiro, esse fecho pode lembrar, em boa medida, um pouco o desajeito de um Quixote redivivo entrando meio desavisado numa guerra de

soldadinhos de chumbo, impressão que se, de uma parte, parece dar de barato o crescendo de exaltação e empatia dos trechos laudatórios, nem por isso deve nos cegar para o efeito incalculável dessa pequena e decisiva quebra na dicção dominante, que vale quase como uma estocada surda nessa aparente indiferenciação de instâncias – históricas, temporais, ontológicas – que essa cena final promove. Com os planos alternando a imagem da carne vermelha às falas e gestos bacharelescos de políticos, no dia 21 de abril em Ouro Preto, trespassada pelo som de bandas militares e cenas de concessão da Medalha da Inconfidência, o filme deixa, nesse trecho, pouquíssima dúvida sobre sua crença na força pedagógica do estalo desestabilizador do anti-clímax, arquitetando aí uma estrutura de alavancas onde, no saldo final, a reencenação da morte de Tiradentes, enquadrado em *contreplongée*, alterna de modo desnorteante duas dicções narrativas aparentemente incompatíveis e que, por isso mesmo, funcionam como emblema da própria indecisão do trama entre essas instâncias do indivíduo e do coletivo. Senão vejamos: adotando no plano com o carrasco um tom claramente sacrificial, para não dizer até religioso, primeiro indiretamente, no registro do *sermo humilis* (“Não amigo, sou eu que deve lhe beijar os pés e as mãos”) e depois de modo explícito (“Cristo também morreu nu”), a clareza e convicção dessas duas falas, com Wilker abrindo um leve sorriso de júbilo enquanto enuncia a segunda delas, é logo no corte seguinte contrabalançado pelo autodesnudamento de toda a história como o adereço de uma comemoração algo embolorada, que não se dá senão ao ônus do apagamento de todas as dissonâncias que o filme com tanta minúcia revelou. No destaque conferido ao corpo negro ondulando em nossa direção, e contando ainda com o efeito especular dos escolares aplaudindo a morte em extracampo, outro ponto que ganha relevo nessa passagem – especialmente no momento em que o negro se pendura sobre o mártir para puxá-lo para baixo e apressar sua morte –, é essa brusca conversão em vetor dinâmico do que era até então o adereço cênico por excelência, no pano de fundo, em grande parte do tempo ignorado ou destrutado pelas figuras no centro do plano. O mesmo adereço, porém, – com uma insistência que acabará aos poucos se consolidando como grande marca registrada do filme – elevado assim ao status de pequeno detalhe demolidor pelos ires e vires da câmera, criando uma tensão cada vez mais intolerável entre o que cada ator leva e não leva em conta. Não só: projetando com isso um déficit de legitimidade irremissível sobre o suposto discurso libertário, que, no mais do tempo, em quase todas as bocas, tampouco se empenha em disfarçar seu caráter de fachada para interesses pouco nobres, nada mais lógico, portanto, que quando o tal adereço é finalmente levado em conta numa troca verbal – e evidentemente muito mais como meio para um plano de conquista do que como fim em si mesmo – o debate sobre a conveniência de se abolir ou não a escravatura seja o nó que mais e melhor realça a descoordenação e desfaçatez desse Exército Brancaléone de conjurados. Ao melhor estilo Flaubert, porém – apenas para citar um espírito bastante afim ao estilete apolíneo de Joaquim Pedro –, o fato de tudo aparecer radicalmente nivelado, como malas numa esteira rolante, vale também como uma interpelação a que o espectador aquilate por si mesmo o preço e relevância de cada bagagem, o que muitas vezes passa ainda pelo incansável trabalho comparativo que a montagem deflagra, saltitando lepidamente sobre os distintos e contraditórios pontos de vista, e, num momento como o macbethiano último diálogo de Bárbara com Alvarenga, por exemplo, construindo a versão compactada de um grande acorde dissonante, contrapondo o fervor da mulher ao cinismo salve-se quem puder do marido. Destacados

ainda os inevitáveis efeitos de binarização das cenas mais decupadas, e por isso mesmo, bem menos ambíguas, tampouco parece obra do acaso, nesses rompantes de *pathos*, que o inevitável movimento de canto de boca que se lhes segue – tendo talvez como exemplo máximo a chuva de palmas das crianças sobre o *ecce homo* do herói – concorra para reforçar o negaceio como uma célula rítmica básica, que vale também como uma hábil solução de compromisso para o impasse em torno da necessidade de conferir ou não um rosto identificável à ação coletiva. Numa simetria que chega a quase ofuscar pela precisão, esse reconhecimento de uma espécie de violência inevitável ao próprio ato de sintetizar o múltiplo em figura de unidade – operação, de certo modo, sublinhada de viés no título do filme, que parece colocar tudo num momento anterior à constituição de tal prosopopeia – projeta uma estranha ironia anacrônica na grande cena de teatro dentro do teatro na casa do coronel, em que ao mesmo tempo em que se discute sobre o impacto social da visão de uma cabeça decepada – nesse caso específico, a do Visconde – os próprios atores performam um longo rito conduzido pelo protagonismo meio canastrão de um militar covarde, e que termina muito apropriadamente com outro bate-boca sobre se seria preciso também fazer um discurso após a exibição da cabeça. À medida que as falas se desdobram e acumulam, porém – e quase que remando na direção contrária desses mesmo ritmo de negaceio –, não deixa de ser intrigante perceber como, com o desentranhar de uma espécie de *riff* obsedante nessa sucessão de síncopes, todas essas aparentes pontas soltas, com foco na questão racial, vão começando a se entrelaçar numa leitura/rasura enviesada dos sentidos mais conspícuos do texto, que se, de uma parte, recoloca de novo a questão da cegueira estrutural dos intelectuais do passado e do presente, com as inevitáveis e incontroláveis remissões à barra pesadíssima do Brasil pós- AI 5, de outra parte, como tentarei mostrar nos parágrafos seguintes, cumpre uma função crucial na instituição de um lugar heroico e excedentário para um dos protagonistas, naquela que é talvez uma das torções mais ousadas e incompreendidas de todo o filme. Ato contínuo, ao operar como a grande linha de fuga para onde tudo converge, até culminar no impacto literalmente estonteante de um corpo negro balançando ao som de aplausos, essa obsessiva mancha escura indo e voltando nas cenas, um pouco ao estilo do ruído do mar, em *Dom Casmurro*, parece ir fornecendo também a grande matriz figurativa do todo, sob a forma de uma estrutura escalonada, não por acaso, cujo ponto ápice se dá exatamente num episódio que o filme no entanto não mostra, antecedendo a negativa de Wilker sobre quem deveria beijar os pés e as mãos de quem. Não me parece que se possa encarecer o bastante o peso desse corte: ocorrendo num trecho que pula abruptamente de um cronótopo ao outro, antecedido pela imagem patética de Gonzaga tripudiado pelo filho numa praia africana, o seu impacto decorre de início, em boa medida, da falta de um plano geral contextualizador para amortecer o abalo do contraste, embora o ponto mais decisivo, a meu ver, seja a compactação verdadeiramente brilhante a que ela submete o velho expediente do campo e contra-campo, como se sabe um dos recursos mais recorrentes e desgastados do cinema de extração griffithiana. Mais uma vez, porém, há bons motivos para supor que não se trata de um uso adventício. Afinal, num diretor que parece buscar o tempo todo a difícil quadratura do círculo entre a inovação e a tradição – *telos* muito bem exemplificado, por exemplo, no já mencionado uso arcaico-alegórico da montagem à soviética, valendo tanto como dispositivo formal quanto como sinédoque uma narrativa anti-individualista – um ponto que torna-se praticamente incontornável numa leitura consequente do filme diria

respeito à implicação e a historicidade do seu repertório de estilemas, motivo aí adquirindo especial contundência já a partir do trepidante jogo de passa-anel de termos como liberdade e felicidade na boca dos atores; termos que, na encenação, começam a se assemelhar desconfortavelmente a roupas que não se ajustam ao corpo. Daí, também, a necessidade de fazer a leitura em câmera lenta dos raros momentos em que, quase por milagre, tudo parece se encaixar, e a fluência ganha temporária primazia sobre o freio auto-reflexivo – como me parece ser bem, aliás, o caso da brevíssima piscadela griffithiana cesurando a aparição do carrasco.

Operando assim quase ao estilo de uma melodia popular alçada a tema sinfônico, creio que o próprio caráter de exceção das exceções de tal acento – ocorrendo num momento calculadamente ir-repetível de um filme quase todo centrado em planos sequência; quando não em *raccords* funcionando muito mais como tropeços que como suturas de continuidade – pode ser lido como um *cutucão* cúmplice da narrativa forçando um ralentamento da leitura, que passaria tanto pelo recuo às implicações de praxe associadas ao uso do recurso quanto pelo retorcido nele inscrito pelo olhar radicalmente moderno de Joaquim Pedro, para o qual já não há a possibilidade de se falar num uso neutro e inocente da forma. Como se sabe, voltando à formulação originária do dispositivo em questão, ao obrigar a alternância dos planos das personagens a acompanhar estritamente o turno de fala, fazendo com que a câmera destaque e isole quem está com a palavra, a cada momento, esse recurso está exatamente nos antípodas do uso massivo que aqui se faz do plano sequência, num diapasão onde, em sintonia com as formulações seminais de André Bazin, a ênfase na tomada em continuidade e na profundidade de campo, celebradas como grandes pontos de maturação da linguagem cinematográfica, é lida, no cinema moderno, acima de tudo como ferramenta emancipatória, facultando ao espectador escolher por si mesmo aquilo em que deve prestar atenção. A diverso portanto da tocada por assim dizer mais paternalista da decupagem clássica, destacando os pontos importantes da história por meio de closes e reenquadramentos, e, de certo modo já nos entregando meio mastigado o sentido da cena, é possível que o efeito mais duradouro de uma longa tomada sem cortes seja favorecer a ideia de uma implicação recíproca entre os componentes da cena, e, ao mesmo tempo, deixar a cargo do espectador fazer a sua própria decupagem mental, que, em alguns momentos, inclusive, pode até colocar numa posição de centralidade um dado na periferia do quadro – e vice-versa. Reversão de que há exemplos a granel em um *Os Inconfidentes*, não há dúvida de que, nesse caso, muito da felicidade desse recurso passa também pelo foco quase obsessivo no pasmoso alheamento moral dos protagonistas, tendo sempre como apoio um pequeno mas incisivo *travelling* traçando uma linha de continuidade entre, de um lado, os sujeitos dotados de fala, e de pele branca, e de outro, os relegados à condição de mobília humana num canto qualquer do quadro, numa dobra que abre portanto uma insistente ferida exposta no emolduramento das cenas. De certo modo, ao se destacar como um elemento menos conspícuo a violentíssima diferença de importância entre os corpos no campo visual, marcando como seres humanos de segunda ordem aqueles que sequer parecem dignos de ser interpelados, fica evidente então, na economia narrativa do filme, o incalculável abalo proporcionado por essa troca verbal elíptica entre o carrasco e o herói, marcando, salvo engano, o único e ir-repetível momento que um negro surge elevado a interlocutor em igualdade de condições. Que sua fala seja ainda assim mantida pela decupagem a um cauteloso extra-campo, condenada a ser

reconstruída imaginariamente por aqueles que só tem acesso à replica de Wilker, dá uma boa medida do incomensurável tato do filme com essas aparentes porções mais desfocadas do enquadramento, que nesse ponto parecem atingir, por via transversa, sua máxima nitidez, numa outra bela solução de compromisso entre repertórios formais discrepantes. Não é tudo: tendo como voz com quem contracena uma personagem que é o que de mais próximo o filme consegue chegar de um herói da imagem-ação, tomando sempre para si “as missões mais difíceis” – mas com uma gana pateticamente fora de lugar numa das sociedades mais desiguais e injustas do mundo –, não deixa de ser intrigante notar como, por mais distanciada, elíptica e evasiva que seja aí a evocação do cinema clássico, ela não deixa de se revestir também de um certo *plus* alegórico, no qual a própria equalização promovida pela alternância dos planos, enfatizando o direito ao livre expressar, em condições de estrita igualdade, funciona como miniaturização e prolepse de uma democracia liberal por vir, um pouco, talvez, ao estilo de uma cadência de alexandrino spectralizando um verso de Mallarmé. Como tentarei demonstrar a seguir, entretanto, se esse corte pode fazer as vezes de contraponto à piscadela eisensteiniana da carne crua, marcando então o pequeno lampejo de substância em que a comunicação é ativada como uma troca entre iguais – mesmo que um aí se encontre em cima e o outro embaixo – pode-se entender também como, no momento seguinte, a hipérbole que eleva o mártir sem eira nem beira à condição do Cristo se deixe entrever como aceno enviesado à devoção quase religiosa com que o filme trata os pequenos detalhes, com um rigor que solicita, decerto, um olhar em microscopia para se dar a perceber plenamente.

Voltando assim uma última vez à imagem da carne crua, que ligando como um ritornelo as duas pontas da obra, não parece ter escrúpulo em brandir ao leitor a sua própria importância, não creio ser excessivo sugerir, a essa altura, que sua função no filme está muito longe de restringir-se a um aceno arcaizante, podendo ser nesse aspecto aproximada, *mutadis mutandis*, às compactações drásticas a que um João Gilberto, submete a grande tradição do samba, resumindo toda uma usina percussiva na batida em acordes blocados de um só violão. Consequência quase inexorável desse tipo de escrúpulo –demandando, como se vê, um contínuo olhar de Jano ligando o presente do filme à história do cinema, e não apenas – é impor também um efeito de estranhamento e historicização radical sobre recursos aparentemente óbvios como a mudança de plano no corte e a tomada longa, adensando-se no filme numa cerrada dialética entre segmentação e continuidade, que vai se cristalizando, pouco a pouco, em ritmo de negaceio. O mais impressionante, porém, é que se num caso como a cena do aplauso diante do cadáver, o corte surge como um modo de sublinhar as notas desafinadas no interior de algo que se quer um todo, não é menos verdade que, no caso da cena puramente imaginária em que o carrasco faz menção a se curvar diante de Tiradentes, é o próprio efeito nivelador do pingue pongue não mostrado que acaba por se revestir de uma insólita energia utópica, apontando para um horizonte, até onde se sabe, ainda meramente virtual, mesmo no Brasil de hoje, em que, abstraídas as diferenças de classe e raça, e as tradicionais muletas da carteirada e do *name dropping* patrimonialista, dois adultos podem falar de forma razoavelmente aberta e desarmada um diante do outro. Hipótese, ocioso lembrar, que chega a ganhar quase uma aura de milagre tal é a frequência como filme os olhares teimam o tempo todo em não convergir. Evidentemente, porém, que esse campo e contracampo tampouco seja garantia de uma comunicação efetiva – podendo muitas vezes apontar, ainda, para um lastro de opacidade ins-

transponível dentro da máxima proximidade – é um ponto que de novo joga água no moinho da ideia de um filme exacerbadamente hiperconsciente e autocrítico, cuja pedagogia pressupõe o conversão da próprio dispositivo formal num *statement* extremamente evasivo e escorregadio, e que, em última instância, aponta para o estado indecidível de algumas questões de fundo. Ou isso pelo menos, é o que parece tornar-se cada vez mais uma questão quase incontornável face os desencaixes sistematicamente promovidos pelas sínopes da montagem, em seus momentos por assim dizer menos realistas – que valem como pequenas parábases pontuando os transes dramáticos. Valendo apenas ressaltar, porém, que, para decidir qual o nível de centralidade de um recurso como esse, ainda mais tendo-se em vista o nítido privilégio que o filme concede ao tropo do plano sequência, é claro que não basta simplesmente uma consideração estatística da frequência com que este é mobilizado, raciocínio que decerto passaria ao largo do efeito de abalo promovido pelo seu caráter de *hápax legomenon*, elevando assim o rosto não visto do negro à grande fantasmagoria do filme.

Numa síntese final, portanto, outro dado que emerge como especialmente problemático, nessas mudanças de tom e registro, diz respeito a uma certa impressão de “bazar de estilos” que essas rupturas provocam, ao colocar toda a história do cinema a serviço de uma questão específica, que tampouco chega a ser resolvida com essa virtuosística mobilização de recursos. A primeira vista, porém, não deixa de ser impressionante perceber a estranha consistência e coerência que essa hesitação programática aí adquire, sobretudo tendo em vista o modo como, no saldo final, as apropriações de cinema de montagem, à moda soviética – de início perfeitamente sintonizados com a concepção de uma narrativa centrada num ator coletivo – vão sendo pouco a pouco corroídas por uma espécie de consequência não prevista do furor do filme em tudo comparar e contrapor, abrindo assim o flanco para o retorno pela porta dos fundos do fantasma do herói griffithiano, reencarnado em Tiradentes. A grande e crucial diferença, porém, é que, despojado da possibilidade de responder ao meio em forma de ação – gesto tornado aliás praticamente impossível diante de sua avaliação para lá de descompensada daquilo que está em jogo – o único ato significativo que lhe resta parece estar confinado à capacidade de pronunciar, em alto e bom som, duas ou três frases lapidares, o que a princípio pode até reforçar o discurso em torno da impotência muito conversadeira dos intelectuais de classe média. Girando um pouco o eixo da câmera, porém – e aí está sem dúvida outro ponto que reforça de viés a lucidez hiperbólica do filme – é necessário não subestimar, também, numa paisagem marcada por tantas e tão flagrantes assimetrias, o nada pequeno potencial disruptivo do mero ato de dar e tomar a palavra, assinalado, com especial contundência no detalhe de que, nas poucas interações face a face com seus colegas mais ricos, Tiradentes aparece o tempo todo tratada como um igual – por mais venenosos e preconceituosos que sejam os comentários sobre ele ditos pelas costas, em prosa e verso. É o que ajuda a entender, também, num filme que toma a própria tensão, em todos os níveis, na sua grande alavanca motriz, com que a própria aposta na abertura para a contingência, de praxe associada à tomada longa, seja em *Os inconfidentes* submetida a uma desnaturação exaustiva, que infunde uma artificialidade paroxística nos majestosos planos-sequência escandindo as aproximações e afastamentos entre as personagens. Pautados numa marcação quase coreografada do movimento dos atores, interessante notar, *ipso facto*, como, ao movimentar-se por entre esses corpos como se fosse também um ator, a câmera já começa, desde o princípio, a investir uma

intensa carga moral no andamento lento e suave de um *travelling*, recurso que, logo na cena inicial com Bárbara Heliodora, adquire uma intensidade propriamente chocante quando, depois que esta espinafra o professor negro, bradando para que saia e vá “pensar no perigo de ser ignorante”, a câmera desliza com a maior serenidade do mundo até o rosto impassível de Pereio, que só então reconhecemos como o espectador privilegiado do que acabamos de ver. De um modo ainda mais provocativo, aliás – e nesse ponto lembrando de novo o gosto de Flaubert pelos pequenos detalhes arrasadores, como a menção a um livro com páginas coladas exatamente por nunca ter sido lido por seu dono – é um efeito elevado claramente à refrão logo no primeiro diálogo envolvendo Claudio e Gonzaga, que começa muito significativamente com um demorado *close* no despertar da companheira negra do primeiro, seguido de outro suave *travelling* que se detém em Gonzaga entrando no quarto e enchendo-o aos poucos de luz natural. E o que é pior: sem jamais dirigir a palavra à mulher que acordara.

Com uma intensidade suficiente para fazer portanto sistema ao longo do filme, ao feitiço de uma linha narrativa paralela, tensionando e erodindo a trama principal, esse refrão volta a dar as caras, com outras vestes, na já citada cena do escravo de Tiradentes, quando é a modulação decrescente da luz, marcando o fim de outro *travelling*, que, dessa vez, reacentua o *status* diminuído do negro no quarto do fundo. Sem dúvida, é um detalhe que ajuda a entender, muito logicamente, porque ao ser transformado, nesses três trechos, no signo por excelência da apatia moral extrema, esse glissando da câmera de um ponto a outro do quadro torne-se justamente o homem-a-ser-abatido no arremate final do diálogo com o carrasco, a começar pelo plano que corta, sem cinto de segurança, de Gonzaga ao rosto de Wilker, tomado dessa vez em *plongée* – e, logo, numa clara atitude de reverência diante do seu algoz, alçado assim a sinédoque de um grupo, em todas as suas aparições anteriores, que só fora considerado como interlocutor numa cena de humilhação explícita. Resultado: ao colocar assim todo o acento num corpo que aparece, ao fundo, apenas parcialmente, no plano sobre um Tiradentes curvado, é como se o filme acabasse também por conferir certo lastro de cifra alegórica à decupagem clássica que nega, forçando-nos a fazer a necessária engenharia reversa da frase não dita do negro, que, pela primeira e única vez em *Os Inconfidentes*, aparece ocupando plenamente um turno de fala só seu. Mesmo que jamais se consiga ver essa cena de fato. Com uma precisão que chega a ter algo de teorematismo nesse momento específico, quando a retomada via estilização em eclipse de um dos tropos centrais do cinema clássico se dá a ver como sigla em necessário tom menor de uma democracia liberal inexistente e/ou ainda por se fazer, um elemento que confere sem dúvida um toque de ironia adicional a tal progressão tem muito a ver com o efeito de apagamento ativado pelas cenas mais carregadas na chave da denúncia, cuja enganosa leveza, com a nada pequena ajuda dos *travellings*, confere um peso de contraponto necessário ao corte incidindo nas cenas de martírio do herói, tendo por eixo pivô, precisamente, a única figura, no filme, que parece ter efetivamente levado a sério o belo conto de fadas democrático da horizontalização radical. Não por acaso, é um conto que tem exatamente no pingue pongue griffithiano um de seus emblemas, embora agora retorne ao centro da cena como uma sutil nota na contracorrente da dominante deceptiva do filme, ao estilo, talvez, de uma de pequena subordinada concessiva abalando, no último instante, o caimento da frase. Por aí se entende, enfim, porque, nos momentos finais de *Os Inconfidentes*, essa mesma ficção de liberdade, igualdade etc, com todos os seus inegáveis pés de barro,

se torne também a catapulta graças a qual uma cena de reconhecimento se forma, e um homem passa de adereço cênico a iniciador/propositor de um diálogo que no entanto não vemos; giro que dá bem a medida do modo como, na melhor tradição do cinema moderno, o amplo repertório de dispositivos que a encenação mobiliza parece, em momentos como esse, elevar-se num ofuscante salto reflexivo em relação a si mesmo, na mesma tacada em que desvela o lastro propriamente fantasmagórico do dever ser implícito nessa revisitação – devidamente entortada, desacelerada e esfacelada – do bom e velho cavalo de batalha liberal do campo e contracampo, tendo por mote esse surdo *agon* dialético entre segmentação e continuidade, entre afirmação e adversativa, e assim por diante. Até desaguar muito apropriadamente num arco, nessa coda final, que começando no corpo não integralmente visto de um (não) sujeito negro, abre-se no desfecho para incluir nada mais nada menos que a própria plateia do agora. Infundindo assim novas camadas de dúvida no que se supunha ser uma conclusão, e que ecoam por sua vez as distintas camadas de formas e tempos que a narrativa unifica em acorde dissonante, o negaceio bífido pelo qual a trama avança vai desse modo tecendo, quase à socapa, uma espécie de meada inextrincável entre celebração e distância, glissando e incisão, transe e vigília, que, ao puxar com mão leve e furtiva aquilo que nos oferta com a outra, responde por muito da discreta genialidade desse filme crucial.

REFERÊNCIAS

- BAZIN, André. *O que é o cinema*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. Trad. Marcelle Pithon; Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1991.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- FIGUEIREDO, Lucas. *O Tiradentes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- LACLLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. *Hegemonia e estratégia socialista*. Trad. Joanildo A. Burity; Josias de Paula Jr; Aécio Amaral. São Paulo: Entremeios, 2015
- MAXWELL, Keneth. *A devassa da devassa*. Trad. João Maia. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- MELO E SOUSA, Gilda. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Ed. 34, 2009
- ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. Trad. José Eduardo Moretzsohn. São Paulo: Cosac & Naify, 2010
- STAM, Robert. *O espetáculo interrompido*. São Paulo: Paz e Terra, 1981.
- XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

Artigo enviado em: 09 de junho de 2024

Artigo aceito em: 07 de julho de 2024

CORPO E ACONTECIMENTO EM *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM*, DE CLARICE LISPECTOR

BODY AND EVENT IN *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM*, BY CLARICE LISPECTOR

Pedro Henrique Rodrigues da Silva¹

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG)

<https://orcid.org/0009-0000-3422-7906>

pedro_h_filosofia2@yahoo.com.br

RESUMO: Se considerarmos a escritura de Clarice Lispector como uma singularidade (logo, como uma multiplicidade), podemos pensá-la por meio de um universo de conceitos. Escolhemos dois em meio a estes – o corpo e o acontecimento – que dialogam entre si e com outros, formando uma rede conceitual, e nos auxiliam no exercício de nossa leitura a respeito de *Perto do coração selvagem*. Diante disso, compomos o nosso escrito por meio de três movimentos: o da potência dos acontecimentos, o da negação/afirmação do animal perfeito e uma cartografia das sensações. Assim, acreditamos que é possível nos aproximar da escritura de Clarice e, em especial, entrever como o corpo é atravessado sem cessar por devires e tesões que engendram suas trajetórias.

PALAVRAS-CHAVE: Acontecimento; Animal perfeito; Cartografia; Corpo; *Perto do coração selvagem*.

ABSTRACT: If we consider Clarice Lispector's writing as a singularity (therefore, as a multiplicity), we can think of it through a universe of concepts. We chose two among these – the body and the event – which dialogue with each other and with others, forming a conceptual network, and assist us in our reading of *Near to the Wild Heart*. Therefore, we compose our writing through three movements: the power of events, the denial/affirmation of the perfect animal, and a cartography of sensations. Thus, we believe it is possible to approach Clarice's writing and, in particular, to glimpse how the body is endlessly crossed by becomings and desires that engender its trajectories.

KEYWORDS: Event; Perfect animal; Cartography; Body; *Near to the Wild Heart*.

*Então Joana compreendia subitamente que na sucessão encontrava-se o máximo de beleza, que o movimento explicava a forma – era tão alto e puro gritar: o movimento explica a forma! – e na sucessão também se encontrava a dor porque o corpo era mais lento que o movimento de continuidade ininterrupta. (Clarice, *Perto do coração selvagem*)*

¹ Graduado em filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Mestre e Doutor em Estudos de Linguagens pela Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens do CEFET-MG.

INTRODUÇÃO

Este texto nasce da necessidade – antiga, porém, sempre renovada – de agenciarmos nossas leituras, explorando um dos mais importantes escritos de Clarice Lispector: *Perto do coração selvagem* (1998), o primeiro romance da escritora ucraniana, naturalizada brasileira, originalmente publicado em 1944, quando ela estava com vinte e quatro anos de idade. Neste, podemos encontrar os aspectos da criação de Lispector em um estado mais bruto, antes que a maturidade a possibilitasse agregar outros elementos aos seus escritos. Mesmo que os nossos últimos textos (alguns artigos publicados entre 2018 e 2020 e a nossa tese, defendida em 2021) tratem da presença do pensamento trágico e seus ressoadores na produção do escritor francês, Jean Genet, os conceitos utilizados ao longo destes são importantes para a nossa interpretação da obra de Lispector mencionada acima, em especial por possibilitarem múltiplas ligações rizomáticas entre a filosofia e as artes.

Intencionamos tangenciar as nossas impressões a respeito dos rastros e das relações de dois, em meio a infinidade de conceitos perceptíveis naquele escrito de Lispector: o corpo e o acontecimento. O corpo vivencia inúmeras, inomináveis e indescritíveis sensações, que apenas podem ser experimentadas por alguém, em sua imanente maneira de existir: uma vida, nela reside a imanência, como escreve Deleuze². Pelos aspectos de sua escritura, Lispector explora bem aqueles dois conceitos: o fluxo dos pensamentos dos personagens – característica comum da terceira fase da literatura modernista brasileira, sobretudo da prosa intimista – que sentem, descrevem e avaliam os elementos ao redor, permitem ao leitor, em seu processo de imersão, deleitar-se com o texto, quase adentrando neste. Esta vivência não é somente a da leitura, mas, por meio de produções imagéticas, a de flunar pela intimidade da protagonista, Joana, olhar um mundo ímpar e ouvir os seus ecos desvelados a cada palavra.

Assim, pensamos os funcionamentos daqueles dois conceitos do texto de Lispector, por meio de três movimentos. O primeiro faz referência às impressões de Joana a respeito dos acontecimentos: é possível perceber a angústia frente a incongruência entre uma expectativa elaborada acerca do futuro e o instante consumado, e que a leva a se valer do esquecimento, através da criação (fabulação), visando enfrentar aquilo que a aflige. No segundo movimento, tratamos de uma concepção de estética, elaborada pela própria escritora, considerando o que ela chama de um “animal perfeito”: as tensões entre a bestialidade humana e as orientações sociais se fazem presentes nas reflexões de Joana adulta, no medo de manifestar uma postura que a distingue dos modelos engendrados pela normatividade social (o que se caracterizaria como uma “falta de estética”) e, concomitantemente, o desejo de que isso de fato aconteça. Por fim, no terceiro movimento, consideramos uma cartografia presente na escrita clariciana, na qual são mapeadas as sensações da protagonista diante dos acontecimentos – perceptíveis e imperceptíveis – e os reflexos destes na existência daquela personagem.

2 Em *Imanência, uma vida...* – último texto publicado por Gilles Deleuze (2016, p. 179-180), no ano de 1995 – o filósofo francês escreve que: “O que é a imanência? Uma vida... [...] vida de pura imanência, neutra, além do bem e do mal, pois somente o sujeito que a encarnava no meio das coisas a fazia boa ou má”.

1 JOANA E A POTÊNCIA DOS ACONTECIMENTOS

No início de *Perto do coração selvagem*, no capítulo intitulado “O pai...”, Joana desenvolve o pensamento sobre as complexas relações entre a existência e o tempo. Com uma perspectiva própria acerca do que acontece, Joana faz da iminência do agora uma experiência instigante e enfadonha, concomitantemente: inicialmente, pela expectativa sobre o momento vindouro produzida; porém, quando este se manifesta, a decepção se transforma em uma reação naturalmente possível, diante de sua cotidianidade opaca. O instante esperado é o mesmo que morre em sua efetivação, sem manifestar a exceção que era aguardada pela menina:

Então subitamente olhou com desgosto para tudo como se tivesse comido demais daquela mistura. “Oi, oi, oi...”, gemeu baixinho cansada e depois pensou: o que vai acontecer agora agora? E sempre no pingo de tempo que vinha nada acontecia se ela continuava a esperar o que ia acontecer, compreende? (Lispector, 1998, p. 14)

A ânsia por algo extraordinário faz do instante uma experiência de quase apagamento – dado que, assim como nascem, estes momentos tendem a se extinguir, instantaneamente – especialmente se consideramos que a realidade oferece à Joana elementos imperceptíveis. Em *Homo deletabilis: corpo, percepção e esquecimento do século XIX ao XXI*, a partir de uma leitura nietzschiana, considerando a correspondente alemã da palavra instante – *augenblick* – Maria Cristina Franco Ferraz (2010, p. 108) propõe que aquele termo estabelece uma relação entre tempo e corpo, na qual *augen* é olhos e *blick* é um breve e instantâneo lançar de olhos – uma olhadela. O instante seria, assim, uma temporalidade na qual estamos e não estamos mais, ao qual o homem sabe sempre que lhe escapa.

São nos acontecimentos, nos quais aparentemente nada ocorre, que se dão incontáveis, invisíveis e silenciosas revoluções; onde se sucedem recomeços e mudanças, como afirma David Lepoujade (2015, p. 68), em *Deleuze, os movimentos aberrantes*: “Através do acontecimento, tudo recomeça, mas de outro modo; somos redistribuídos, às vezes até reengendrados até de modo irreconhecível”. O acontecimento é sempre recomeço. A existência, se pensada a partir das singularidades, é reorganizada a cada acontecer, geralmente de modo silencioso. Tudo é mais do que aparenta ser. A menina é sensível, por isso saboreia e se esbanja desta conjuntura. Tal processo se dá com tanta veemência que o enfartamento – a indigestão – é inevitável, ainda que, naturalmente, o funcionamento da puerilidade a fizesse assimilar sem muito entender.

As sensações da protagonista passam diuturnamente pela ideia de duração, aferida no movimento dos ponteiros do relógio: a extensão da dor, do sofrimento, da raiva e da alegria. Mesmo quando o sentir é nada sentir: afirmação que pode ser observada na relação entre a experiência com os instantes e o movimento dos ponteiros do relógio:

Outra coisa: se tinha alguma dor e se enquanto doía ela olhava os ponteiros do relógio, via então que os minutos contados no relógio iam passando e a dor continuava doendo. Ou senão, mesmo quando não lhe doía nada, se ficava defronte do relógio espiando, o que ela não estava

sentindo também era maior que os minutos contados no relógio. Agora, quando acontecia uma alegria ou uma raiva, corria para o relógio e observava os segundos em vão. (Lispector, 1998, p. 16)

Resta à Joana, como maneira de enfrentar o seu dilema, distrair-se e, em decorrência, esquecer-lo, mesmo que temporariamente. Devemos lembrar que, de acordo com Nietzsche, o esquecimento³ é a única via possível para experimentar a felicidade. O conceito nietzschiano não se refere a uma felicidade transcendente – plena, idealizada e, em decorrência, inacessível – mas uma que seja viável e natural, diante das possibilidades do indivíduo. As potências da infância fazem dos jogos mecanismos propícios para esta finalidade. A capacidade que a protagonista tem para transitar entre diferentes brincadeiras possibilita aos processos lúdicos serem uma panaceia para sua agonia, em relação a dinâmica da existência, do tempo e do pensamento que insiste em retornar:

Já vestira a boneca, já a despira, imaginara-a indo a uma festa onde brilhava entre todas as outras filhas. Um carro azul atravessava o corpo de Arlete, matava-a. Depois vinha a fada e a filha vivia de novo. A filha, a fada, o carro azul não eram senão joana, do contrário seria pau a brincadeira. Sempre arranjava um jeito de se colocar no papel principal exatamente quando os acontecimentos iluminavam uma ou outra figura. Trabalhava séria, calada, os braços ao longo do corpo. Não precisava aproximar-se de Arlete para brincar com ela. De longe mesmo possuía as coisas. Divertiu-se com os papéis. Olhava-os por um instante e cada papelão era um aluno, Joana era a professora. Um deles bom e outro mau. Sim, sim, e daí? E agora agora agora? E sempre nada vinha se ela... pronto. (Lispector, 1998, p. 14-15)

Joana expressa assim a capacidade de fabular⁴: todo sentido dado a brincadeira nada é, senão, manifestações da própria protagonista, de ninguém mais. Caso contrário, os brinquedos seriam reais objetos. Vestindo e despindo a boneca Arlete; matando-a com um carro azul e a ressuscitando com a magia de uma fada. Propondo ainda um outro efeito para o texto, já que a boneca morta participou de uma festa antes do próprio falecimento – atributos trágicos⁵ que deixam a conjuntura com ares típicos de uma crônica cidadã burguesa. Em outra ocasião, ela era a professora de uma classe escolar compos-

3 Na *Genealogia da moral*, Nietzsche (2009, p. 43) propõe que: “Fechar temporariamente as portas e as janelas da consciência; permanecer imperturbado pelo barulho e a luta do nosso submundo de órgãos serviais a cooperar e divergir; um pouco de sossego, um pouco de *tábula rasa* da consciência, para que novamente haja lugar para o novo, sobretudo para as funções e os funcionários mais nobres, para o reger, prever, predeterminar (pois nosso organismo é disposto hierarquicamente) – eis a utilidade do esquecimento, ativo, como disse, espécie de guardião da porta, de zelador da ordem psíquica, da paz, da etiqueta: com o que logo se vê que não poderia haver felicidade, jovialidade, esperança, orgulho, *presente*, sem o esquecimento”.

4 Em *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari escrevem que “É verdade que toda a obra de arte é um monumento, mas o monumento não é aqui o que comemora um passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra. O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação” (Guattari, 1992, p. 218). Nesse sentido, ainda a respeito do esquecimento, não é por meio da memória que se dá a criação na escrita, mas por meio de uma função fabuladora, que valoriza, sobretudo, a potência do falso. As memórias dizem mais sobre o presente – sobre os blocos de sensações criados neste – do que de algo que passou.

5 No início de *Ensaio sobre o trágico*, Peter Szondi (2004) diferencia a poética da tragédia e uma filosofia do trágico: a primeira diz respeito à *Poética* de Aristóteles e suas análises sobre o gênero teatral grego; a segunda trata de uma perspectiva filosófica que se inicia com Schelling e se desenvolve em textos de filósofos e escritores do período idealista e pós-idealista, como Hölderlin, Goethe, Kierkegaard e Nietzsche, que têm como temas a finitude humana e a falta de sentido para a existência. Ao utilizarmos a expressão acima, estamos nos referindo à segunda perspectiva.

ta por alunos feitos com pedaços de papelão.

A articulação destes processos difusos ocorre por meio do exercício das possibilidades de criação, que produzem outras sensações, distintas daquele mundo familiar, restrito e moral, composto por ela, o pai e alguns poucos personagens que eventualmente aparecem naquele ponto da trama. Criar era um modo próprio de sempre assumir o protagonismo de sua vida. Ato importante, se considerarmos que ela vivia cercada por adultos, para os quais sua força criativa não passava de ingenuidade ou tolice e que, conseqüentemente, tolhiam – ou, pelo menos, tentavam – esta potência.

2 ESTÉTICA E DESEJO NO NÃO E NO SIM AO “ANIMAL PERFEITO”

Em *Perto do coração selvagem* não existe uma preocupação em fixar a linearidade das experiências. A escritura é permeada por exercícios constantes de digressão acerca do presente e do passado, que compõem um vai e vem temporal. Estas informações se tornam importantes já que, a partir do segundo capítulo, intitulado “O dia de Joana”, a escritora apresenta a protagonista adulta e orientada por convenções sociais, próprias de uma vida comum, monótona, dando-lhe atributos que – guardadas as idiossincrasias – a aproximam da personagem Emma Bovary, do romance de Gustave Flaubert: Joana adulta é do lar e esposa, e, assim como a outra personagem, mostra-se angustiada com sua existência tediosa, tendendo sempre a questionar o seu modo de ser e a elaborar uma espécie de ranço em relação a este, que frequentemente se manifesta em suas reflexões. A insatisfação e a fúria possibilitam uma nova forma de criar, selvagem e cruel:

Sim, ela sentia dentro de si um animal perfeito. Repugnava-lhe deixar um dia esse animal solto. Por medo talvez da falta de estética. Ou receio de alguma revelação... Não, não, – repetia-se ela – é preciso não ter medo de criar. No fundo de tudo possivelmente o animal repugnava-lhe porque ainda havia nela o desejo de agradar e de ser amada por alguém poderoso como a tia morta. Para depois no entanto pisá-la, repudiá-la sem contemplações. Porque a melhor frase, sempre ainda a mais jovem, era: a bondade me dá ânsias de vomitar. A bondade era morna e leve, cheirava a carne crua guardada há muito tempo. Sem apodrecer inteiramente apesar de tudo. Refrescavam-na de quando em quando, botavam um pouco de tempero, o suficiente para conservá-la um pedaço de carne morna e quieta. (Lispector, 1998, p. 18)

Lispector explora a complexidade da existência humana por intermédio da construção intimista dos personagens. As tensões de Joana, entre o condicionamento social improdutivo (o *socius*)⁶ e algo produtivo, no sentido criativo da expressão, próprio do ser humano – ao qual podemos chamar de desejo⁷ e que resiste a maior parte do tempo às influências sociais, no caso de Joana – manifestam-se

6 Em *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*, Deleuze e Guattari (2011, p. 22) entendem que “[...] as formas de produção social implicam também uma parada improdutivo inengendrada, um elemento de antiprodução acoplado ao processo, um corpo pleno determinado como *socius*, que pode ser o corpo da terra, ou o corpo despótico ou, então, o capital”. Isto é, o *socius* só pode ser capaz de engendrar um processo de improdução ou limitação da capacidade produtiva humana.

7 Ainda em *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*, a respeito do desejo, Deleuze e Guattari (2011, p. 43) entendem que desejar não é evidenciar a falta, mas produzir o real – nesse sentido, quem deseja produz, desestrutura e rearranja a própria

no dilema entre repugnar sua animalidade e acreditar que ela é caracterizada pelo que ela chama de um animal perfeito – inconsequente, egoísta e repleto de vitalidade, como dito por ela pouco antes da passagem acima. A respeito disto, ela nada mais faz do que mostrar um de nossos traços mais significativos.

É aí que habita o receio de Joana de descobrir com suas próprias ações que a maneira que geralmente entendemos nossa racionalidade é equivocada: negar tudo isso através de sua animalidade poderia mostrar a falta de estética que a personagem teme. Contudo, o que ela não percebe é que a animalidade é por si só uma expressão estética, se considerarmos que este conceito deriva do grego *aesthesis*: a sensibilidade ou aquilo que é próprio dos sentidos, isto é, do corpo. A singularidade⁸ do animal perfeito é uma performance que cria e, ao fazê-lo, se opõe aos signos da rotina, que a estrangulam: ele, por suas características, sente repugnância da vida condicionada. Esta perspectiva contesta diferentes interpretações racionalistas sobre o mundo, sendo, acima de tudo, um ato de resistência.

Outra tensão possível de ser pensada é a de uma máquina despótica e uma máquina de guerra⁹, considerando a maneira como Deleuze e Guattari agenciam estes conceitos. Por um lado, Lispector explora uma espécie de influência que a tia, já falecida, ainda exercia sobre Joana. Podemos percebê-la por meio da obrigação de fazer o que é correto – o bem, no sentido popular – dentro do universo do que é socialmente aceitável. A moralidade da tia conduz suas ações e o amor desta parece estar condicionado a isto. Reside nesta relação uma necessidade de aceitação que é frustrada ao relembrar a sensação de ser espezinhada, de ser simplória, talvez por fazer tudo errado, a partir do julgamento da tia. A moral, o erro e o medo – instrumentos comumente utilizados no exercício do poder – são, desta maneira, aspectos da máquina despótica.

Já a máquina de guerra é originada no enfrentamento das práticas que caracterizam a ideia de bem citada acima. Por isso se torna significativo para Joana assumir a ideia do mal. Tal postura não é apenas a de alguém que pretende agir distintamente das formas de ser, impostas, consideradas socialmente aceitáveis, mas a compreensão de que outro modo de ação é algo que lhe garante vitalidade: no exacerbado fluxo de pensamentos, a bondade faz lembrar carne morta, destemperada, morna, desbotada – apesar de Lispector não utilizar estas palavras. Enquanto a maldade dá cor à carne e à vida; encoraja e dá fôlego, “Não era no mal apenas que alguém podia respirar sem medo, aceitando o ar e os pulmões?” (Lispector, 1998, p. 18). Neste sentido, é significativa a palavra crueldade – sinônima de

existência: “Se o desejo produz, ele produz o real. Se o desejo é produtor, ele só pode sê-lo na realidade, e de realidade. O desejo é esse conjunto de *sínteses passivas* que maquinam os objetos parciais, os fluxos e os corpos, e que funcionam como unidades de produção”.

⁸ A singularidade se avizinha da indefinição do que seria o animal perfeito para Lispector. Em *Lógica do sentido*, Deleuze (1974, p. 55) afirma que a singularidade não se confunde com a personalidade, individualidade, generalidade e universalidade, por ser “[...] essencialmente pré-individual, não-pessoal, aconceitual. Ela é completamente indiferente ao individual e ao coletivo, ao pessoal e ao impessoal, ao particular e ao geral.” Nesse sentido, podemos acreditar que a singularidade flerta com o indizível – por ser algo único – ao mesmo tempo em que esta característica nos ajuda a aproximar dela, sendo nossa possibilidade de pensá-la.

⁹ No volume V de *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia*, Deleuze e Guattari (1997, p. 24) estabelecem uma diferença entre a máquina despótica e a máquina de guerra. Por um lado, trata-se do aparelho do Estado – sobretudo, em termos disciplinares e dos órgãos de poder que ele conserva – e as suas manifestações. Do outro, algo distinto, nômade, com sua natureza exterior à do Estado. Tal exterioridade, acrescentam: “Não é em termos de independência, mas de coexistência e concorrência, *num campo de perpétua interação* [...]” Isto faz com que a máquina de guerra seja um fora (distinto) que se localiza dentro da máquina despótica, porém buscando minar suas engrenagens constantemente.

maldade – derivar de *cruor*¹⁰: a carne crua e viva, devido ao sangue que ainda escorre por ela.

É importante a distinção entre dois tipos de crueldade – uma reativa e outra afirmativa – propostas por Michel Onfrey, ao discutir sobre o pensamento Nietzsche¹¹: a primeira manifesta debilidade, destruição, e uma violência desnecessária, sustentada por aqueles que negam a vida, sobretudo por meio da tortura ou do assassinato; a segunda é a da saúde, que deseja o necessário e esbanja lucidez a respeito da existência levada à máxima intensidade. Frente a isto, evidenciando como a existência é engendrada sempre com complexidade, Joana expressa com distinções turvas ambos os modos de crueldade – por um lado, o de um desejo de violência, por outro, a afirmação da vida em sua plenitude – conforme exemplificado nos diferentes trechos de *Perto do coração selvagem* comentados.

Outros signos da crueldade (crua) são trazidos por Lispector em seu escrito. Em dada passagem de sua vida, Joana se surpreendeu com a voracidade de um homem que almoçava em um restaurante, enquanto ela tomava café, acompanhada de sua tia. A protagonista não sabia de onde vinha aquela sensação. Por repugnância, fascínio ou ambos, a avidez daquele desconhecido lhe atraiu, sobretudo ao vê-lo com uma das mãos agarrando um garfo, cujos dentes se encontravam cravados em um pedaço de carne, malpassada e com características antropomórficas: “E as mãos, as mãos. Uma delas segurando o garfo espetado num pedaço de carne sangrenta – não morna e quieta, mas vivíssima, irônica e imoral” (Lispector, 1998, p. 19); enquanto isso, com a outra mão, como um gesto de ansiedade, ele agarra e arranha o forro da mesa. Concomitantemente, o movimento agitado das pernas elabora uma música insonora, mas que reflete o caos que aquela cena expressa: “As pernas sob a mesa marcavam compasso a uma música inaudível, a música do diabo, de pura e incontida violência.” (Lispector, 1998, p. 19).

Ao presenciar aquele homem ingerindo o seu almoço – com traços de bestialidade – as sensações de Joana corroboram com a estrutura da máquina de guerra, uma vez que há uma ruptura com aspectos metafísicos, sobretudo da religião. A gula, a carne – irônica e imoral – e a cadência demoníaca das pernas fazem daquele personagem uma inspiração para o animal perfeito que ela, antagonicamente, quer afastar, porém, concomitantemente, deseja (produz, cria), e do mal que Joana intenciona para si em suas ações. Diante de tudo isso, a cena observada lhe oferta o sabor e o gozo deste anseio: “O gosto do mal – mastigar vermelho, engolir fogo adocicado.” (Lispector, 1998, p. 18).

3 A CARTOGRAFIA DE JOANA OU COMO AGRIMENSAR A EXISTÊNCIA

Há na escritura clariciana um tipo de cartografia – dos desejos e das sensações – que retrata territórios em processo ininterrupto de desterritorialização que elaboram imanência: os afetos atravessam os lugares, objetos e demais seres, assenhoram-se destes, transformando um amontoado disforme em um corpo potente e inominado. Nesta vinculação entre escrever e cartografar, o escritor é um agrimen-

10 Em *O princípio da crueldade*, ao falar sobre a crueldade do real, Clement Rosset (1989, p. 10) traça essa definição etimológica da palavra crueldade. Além disso, o filósofo francês entende que a existência é por si só cruel, uma vez que é trágica, sobretudo quando está desprovida dos seus ornamentos e acompanhamentos ordinários.

11 É possível ver em *A sabedoria trágica: sobre o bom uso de Nietzsche*, de Michel Onfray (2014, p. 102-108), no tópico intitulado *Sobre a boa crueldade*.

sor, como nos atentam Deleuze e Guattari¹².

Em “O banho” – sétimo capítulo do livro – algum tempo depois da morte do pai, em plena transição da infância para a adolescência (a idade não é indicada) Joana passa a viver provisoriamente na casa da tia, irmã do pai, e, em seguida, é encaminhada a um internato. Neste período, sem as referências da infância, a jovem só, desamparada e insone, mapeia¹³ o ambiente com o qual está conectada, dando-lhe outras organizações, considerando suas relações com o espaço. Não é possível saber se tais experiências estão em sequência ou se ocorreram em dias distintos e aleatórios – a falta de linearidade do texto deixa essas questões sem resposta.

Interessa-nos as sensações. Inicialmente, chama a atenção a ocasião que dá nome ao capítulo em questão, na qual Joana se lavava em uma banheira, irradiando um tipo de alegria, ao vivenciar uma espécie de rito de passagem; de (re)conhecimento de si – do seu corpo, contornos e especificidades – porém, parcial e nebuloso:

A moça ri mansamente de alegria de corpo. Suas pernas delgadas, lisas, os seios pequenos brotaram da água. Ela mal se conhece, nem cresceu de todo, apenas emergiu da infância. Estende uma perna, olha o pé de longe, move-o terna, lentamente como a uma asa frágil. Ergue os braços acima da cabeça, para o teto perdido na penumbra, os olhos fechados, sem nenhum sentimento, só movimento. O corpo se alonga, se espreguiça, refulge úmido na meia escuridão – é uma linha tensa e trêmula. Quando abandona os braços de novo se condensa, branca e segura. Ri baixinho, move o longo pescoço de um a outro lado, inclina a cabeça para trás – a relva é sempre fresca, alguém vai beijá-la, coelhos macios e pequenos se agasalham uns nos outros de olhos fechados. – Ri de novo, em leves murmúrios como os da água. Alisa a cintura, os quadris, sua vida. (Lispector, 1998, p. 64-65).

A passagem acima deixa entender uma espécie de renascimento de Joana, expresso pela descrição do corpo que emerge da água. Renascer é uma maneira de mudar as impressões sobre os tons, as texturas e as proporções do seu próprio corpo, tal como de sua mobilidade. É como se estivesse se vendo – mesmo com os olhos fechados – e se tocando pela primeira vez. Ainda que a escritora afirme que não há nenhum sentimento nesses gestos, apenas o silêncio, a experiência da jovem esbanja sentimentos, especialmente, ao se acariciar e sentir a necessidade de receber um beijo, talvez o primeiro. As descobertas proporcionam à Joana uma espécie de contentamento, acanhado e, sincronicamente, incontido, efeito dos gestos de alguém que, naquele instante, agrimensura sua própria vida.

Subitamente, a alegria que até então estava sentindo desapareceu. Um ar melancólico emana do corpo de Joana, que submergiu na água morna e se ergueu da banheira; já distingue os objetos presentes no quarto de banho: “Quando emerge da banheira é uma desconhecida que não sabe o que sentir. Nada a rodeia e ela nada conhece [...] o quarto de banho é indeciso, quase morto.” (Lispector,

12 No volume I de *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, Deleuze e Guattari (1995, p. 13) afirmam que: “Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir.”

13 Ainda no volume I de *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, ao falarem sobre a cartografia como uma das características do rizoma, Deleuze e Guattari (1995, p. 22) afirmam que: “O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social.”

1998, p. 66). Desta maneira, a cartografia de Joana é modificada, porque o seu corpo, outrora motivo de êxtase, transforma-se em algo estranho e medonho para ela mesma. A água agora está pesada feito uma onda. Seus olhos estão abertos e as pupilas largas em meio ao vapor do calor do banho – um ambiente úmido, turvo, pantanoso, brumado.

Ainda na perspectiva de uma cartografia, as tensões constantes de Joana, sobretudo em relação a si mesma, possuem aspectos de mapeamento e geram, como efeito, estruturas repletas com inúmeros e caóticos elementos. Ao remetermos ao conceito de caos, consideramos como este é pensado por Deleuze e Guattari, especialmente em *O que é a filosofia?*, na qual ele é caracterizado menos por sua ausência de determinação – de explicação, definição ou um sentido – que por velocidades infinitas¹⁴. Podemos observar, deste modo, a ocorrência de variados e difusos movimentos do pensamento nos espaços perceptíveis na narrativa clariciana, aos quais recortamos rastros de sua complexidade.

No capítulo intitulado “A víbora”, é possível perceber como o espaço e as impressões (ou pensamento a respeito deste) se confundem nas palavras da protagonista:

Que transponho suavemente alguma coisa...

Otávio lia enquanto o relógio estalava os segundos e rompia o silêncio da noite com 11 badaladas.

Que trasponho suavemente alguma coisa... É a impressão. A leveza vem vindo não sei de onde. Cortinas inclinam-se sobre as próprias cinturas languidamente. Mas também a mancha negra, parada, dois olhos fitando e nada podendo dizer. Deus pousa numa árvore pipilando e linhas retas se dirigem inacabadas, horizontais e frias. É a impressão... Os momentos vão pingando maduros e mal tomba um ergue-se outro, de leve, o rosto pálido e pequeno. De repente, também os momentos acabam. O sem-tempo escorre pelas minhas paredes, tortuoso e cego. Aos poucos acumula-se num lago escuro e quieto e eu grito: vivi! (Lispector, 1998, p. 174)

Em suas digressões, Joana traz detalhes do espaço que a circunda. Aparentemente a intenção não é mostrar a disposição desses objetos – as cortinas, a mancha, os olhos, a árvore, as linhas, Deus – em relação ao olhar da personagem, mas de expressar inquietude, certo incômodo, desconforto ou repulsa que eles podem trazer a ela. É importante ressaltar que, em relação a passagem citada, se observarmos sua localização no texto – no antepenúltimo capítulo – já ocorreu uma série de fatos e mudanças que a precedem e são determinantes para a vida da protagonista: o reencontro de Otávio com Lídia, com quem outrora tivera um relacionamento e a conseqüente traição; também o encontro de Joana com Lídia e a descoberta que está grávida de Otávio. Talvez por isso é importante o signo da liquefação, porque ele expressa além de uma imagem da passagem do tempo, o próprio findar da relação entre Otávio e Joana que, em seguida, veio a se confirmar.

Outra expressão significativa é aquela na qual Joana diz que “Transponho suavemente alguma

14 A respeito do caos, em *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari (1992, p. 59) afirmam que: “O que caracteriza o caos, com efeito, é menos a ausência de determinações que a velocidade infinita com a qual elas se esboçam e se apagam: não é um movimento de uma a outra mas, ao contrário, a impossibilidade de uma relação entre duas determinações, já que uma não aparece sem que a outra tenha já desaparecido, e que uma aparece como evanescente quando a outra desaparece como esboço. O caos não é um estado inerte ou estacionado, não é uma mistura ao acaso. O caos caotiza, e desfaz no infinito toda consistência” (Deleuze ; Guattari, 1992, p. 59).

coisa...” (Lispector, 1998, p. 174), e pode ser entendida como o engendrar dos traços do seu próprio devir, ou seja, ultrapassar aquilo que ela era em um dado momento. Esta expressão, seguida pela ideia de suavidade caracteriza a transposição pela imperceptibilidade do movimento, pois existem mudanças que são mais lentas e por isso visíveis, e outras que não percebemos por sua velocidade. Neste sentido, “alguma coisa...”, presente ao final do período que introduz a citação, complementa a ideia de algo que é imperceptível e, por isso, também inominável.

É importante lembrar que, para Deleuze e Guattari o devir é sempre um devir-outro¹⁵, em especial, se observarmos as zonas de vizinhança e indecisão nas quais ocorrem as relações e como o ato de escrever provoca os devires. Por isso, talvez sejam importantes as figuras animais com as quais Joana é comparada ao longo do texto, em especial a víbora e o cavalo. Em um processo de antropomorfização, no primeiro caso, a protagonista é comparada pela tia com um ser que é frio e ardiloso. No segundo, a própria protagonista, ao perceber a potência que ela tem – uma força plástica – se compara aos equinos, por estes serem signos de robustez e resistência.

Ademais, as reticências presentes na citação mostram um processo que já se encontra em movimento e que terá continuidade, ligando-se a noção de momentos que “tombam” – se extinguem – e outros que se “erguem” – nascem – em seguida. Concomitantemente, remetem ao som do relógio que, ao final da noite, tal como um compasso musical, marcam o perene findar do tempo, pois, “também os momentos acabam”. Nunca cessam de acabar e de gerar outros. Bem como, outra maneira de pensar sua liquefação, seja nos momentos que pingam – cada ponto das reticências é o signo ou a imagem de uma gota que cai – ou no “sem-tempo que escorre pelas minhas paredes”, rearranjando-se no chão, na forma de um lago ou poça. Pela falta de sentido, sobretudo de sua própria existência, a única constatação de Joana é marcada pelo grito de “vivi!”, isto é, de ter sentido a intensidade de tudo o que acontece de um modo deveras íntimo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observando as reflexões feitas até aqui, acreditamos que *Perto do coração selvagem* nos aproxima da compreensão da arte, em suas variadas formas, como maneira de afirmação do corpo e suas múltiplas experiências.

A princípio, levando em consideração as diferentes faixas etárias da vida da protagonista apresentadas ao longo do texto, entendemos que os episódios vivenciados por Joana podem instigar reflexões sobre o que são os acontecimentos, especialmente como estes afetam de modo decisivo as existências, de maneira inelutável: independentemente de conseguirmos perceber ou não, tudo o que

15 No volume IV de *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, Deleuze e Guattari (2012, p. 66) além de estabelecerem uma aparente série de devires-outros, mostram como há uma espécie de relação entre os devires e a arte: “Vemo-nos tomados em segmentos de devir, entre os quais podemos estabelecer uma espécie de ordem ou de progressão aparente: devir-mulher, devir-criança; devir-animal, vegetal ou mineral; devires moleculares de toda espécie, devires-partículas. Fibras levam de uns aos outros, transformam uns nos outros, atravessam suas portas e limiares. Cantar ou compor, pintar, escrever não têm talvez outro objetivo: desencadear esses devires ”.

acontece interfere no que somos e nos tornaremos. Por meio das expressões de Joana, é possível observar de modo menos turvo que, se não é possível antever os acontecimentos e se precaver de seus efeitos, podemos utilizar a potência criativa para lidar com a tragicidade que deles podem se originar.

Ademais, as percepções da protagonista nos permitem pensar de um modo distinto daquele que se baseia na oposição entre o bem e o mal, reforçada, sobretudo, nas visões da realidade pautadas na moral metafísica. Ao se colocar de maneira paradoxal afirmando e negando o que é chamado em *Perto do coração selvagem* de “animal perfeito”, ao mesmo tempo e acima de tudo, ela nos conduz à possibilidade de avaliarmos nossas ações para além do bem e do mal. Rompendo com algumas leituras moralmente conservadoras, observamos que a realidade é complexa e que cada indivíduo é capaz de absorver de maneira ímpar tal complexidade.

Por fim, analisando as intercessões entre os acontecimentos e o corpo, ao mesmo tempo, podemos nos avizinhar ou distanciar daquilo que somos. Com isso, arranhamos os rastros de nossas características, desde as mais visíveis às mais tácitas. Nesse sentido, são importantes os conceitos de cartografia e agrimensura, utilizados de maneira transdisciplinar, ultrapassando sua aplicação restrita aos estudos geográficos. Em diferentes momentos, Joana demarca os objetos, os sons, os fenômenos e o tempo, intensificando sempre como eles a provocam. Ressaltamos, assim, a importância da assimilação de que o corpo também é espaço, composto por sensações derivadas de incessantes movimentos, comunicando que a sua localização é sempre indeterminada.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. *Imanência: uma vida...* Trad. Sandro Kobol Fornazari. Revista Limiar. São Paulo, v. 2, n. 4, 2016. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/limiar/article/view/9264/6793>. Acesso em: 15 dez. 2023.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Suely Rolnik. Vol. IV. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira; Aurélio Guerra Neto; Célia Pinto Costa. Vol. I. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Vol. V. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr.; Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Homo deletabilis: corpo, percepções, esquecimento do século XIX ao XXI*. Trad. Laymert Garcia dos Santos. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. São Paulo: n-1 edições, 2015.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia da Letras, 2009.

ONFRAY, Michel. *A sabedoria trágica: sobre o bom uso de Nietzsche*. Trad. Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

ROSSET, Clement. *O princípio da crueldade*. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekkind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

Artigo enviado em: 25 de janeiro de 2024

Artigo aceito em: 20 de maio de 2024

O RITUAL DA ESCRITA FANTÁSTICA E ALQUÍMICA EM "O PIROTÉCNICO ZACARIAS", DE MURILO RUBIÃO

THE RITUAL OF FANTASTIC AND ALCHEMICAL WRITING IN "THE PYROTECHNIC ZACARIAS", BY MURILO RUBIÃO

Rodrigo Felipe Veloso¹

Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES

<https://orcid.org/0000-0001-7840-584X>

rodrigof_veloso@yahoo.com.br

Sabes que o poema não é uma canção
história por contar, mas inquietação
saudades do desejo
vozes da alma em busca do amanhã
elipses do Eu desdobrado em dois de riso,
ironia das cores e vertigem.
(Virgílio de Lemos)

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo investigar como o ritual da escrita fantástica e alquímica acontece no conto "O pirotécnico Zacarias", de Murilo Rubião. Pretendemos, assim, desenvolver uma análise em que as modificações do fantástico no texto tornam-se peripécias estratégicas. Logo, o título do livro reafirma a arte e ritual da escrita, pois os contos de Rubião, conforme a pirotecnia, a arte da magia, é resgatada da "paralisia do branco": desdobrando-se no "devaneio do arco-íris". Nesse processo pictórico é que está imbuído o caráter sublime e fantástico da narrativa, uma vez que a alquimia junguiana será o método-teórico utilizado, a fim de identificar a semântica das cores na literatura fantástica, e esta, sendo uma metamorfose literária na qual o narrador se converte na própria imagem do artista. Para tanto, utilizaremos autores como Arnold Van Gennep (2011), Carl Gustav Jung (1988; 2007), Mircea Eliade (1992), Tzvetan Todorov (2014), dentre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Murilo Rubião; Literatura Fantástica; Alquimia Junguiana.

RESUMEN: Este trabajo tiene por objetivo investigar cómo el ritual de la escritura fantástica y alquímica ocurre en el cuento "El pirotécnico Zacarías", de Murilo Rubião. Pretendemos, así, desarrollar un análisis en el que las modificaciones de lo fantástico en el texto se convierten en peripecias estratégicas. El título del libro reafirma el arte y el ritual de la escritura, pues los cuentos de Rubião, según la pirotecnia, el arte de la magia, es rescatado de la "parálisis del blanco": desdoblándose en el "devaneio del arco iris". En este proceso pictórico es que está imbuido el carácter sublime y fantástico de la narrativa, una vez que la alquimia junguiana será el método teórico utilizado, a fin de identificar la semántica de los colores en la literatura fantástica, y esta siendo una metamorfosis literaria, donde el narrador se convierte en la propia imagen del artista. Para ello utilizaremos autores como Arnold Van Gennep (2011), Carl Gustav Jung (1988; 2007), Mircea Eliade (1992), Tzvetan Todorov (2014), entre otros.

PALABRAS CLAVES: Murilo Rubião, Literatura Fantástica, Alquimia Junguiana.

¹ Professor no Departamento de Comunicação e Letras da Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES). Pós-doutorando em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

INTRODUÇÃO: CONCEITOS E APLICAÇÕES

O pirotécnico Zacarias, publicado em 1974, narra, em primeira pessoa, o acontecimento da morte de Zacarias, um artista pirotécnico que morre atropelado e, apesar disso, continua a realizar suas atividades da mesma forma que fazia antes do acidente. O estilo e tom do texto giram em torno do elemento mórbido, do insólito, sobretudo, há muito nas entrelinhas, como pistas deixadas à complementação do leitor para que ele descubra e contribua discursivamente com construção do texto.

A condição de “morto-vivo” pelo protagonista Zacarias se assemelha a outro personagem da literatura brasileira que cria sua narrativa depois de sua morte, ou seja, descreve por meio das memórias os ritos vividos durante a vida. Isso acontece com Brás Cubas, protagonista do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, constituindo-se, nesse trajeto, como um autor-defunto ou defunto-autor.

Nesse sentido, a produção ficcional de Murilo Rubião é rica de elementos e temas da literatura fantástica. Partiremos da análise do conto *O pirotécnico Zacarias*, destacando os elementos recorrentes que, quando lidos causam inquietação e estranheza no leitor, pois na representação do duplo, na relação entre vida e morte, o fantástico traduz essencialmente numa hesitação a quem o lê, bem como há também uma identificação com a personagem protagonista e com a natureza de um acontecimento estranho. Segundo Todorov, essa hesitação pode ser resolvida quando se admite que um acontecimento faça parte da realidade, seja porque se define sendo fruto da imaginação ou resultado de uma ilusão.

O próprio elemento sobrenatural nasce da linguagem e, por sua vez, a linguagem literária é um exemplo coerente de como tal proposta se forma, pois em si mesma, a literatura tem em seu bojo, a fantasia e a imaginação, uma “quinta-essência”, limite entre o real e o irreal inerente ao que se constitui como fantástico.

O traço mais relevante da narrativa muriliana é o contraste entre a particular coerência do discurso narrativo, minucioso e imperturbável, e a particular incoerência da matéria narrada, isto é, dos acontecimentos extraordinários que constituem a trama esquemática de cada história. (Nunes, 1975, p. 91)

O ritual da escrita fantástica se conceitua conforme nos descreve Todorov:

O acontecimento sobrenatural intervém para romper o desequilíbrio mediano e provocar a longa busca do segundo equilíbrio. O sobrenatural aparece na série de episódios que descrevem a *passagem de um estado ao outro*. Com efeito, o que é que poderia melhor perturbar a situação estável do início, que os esforços de todos os participantes tendem a consolidar, senão precisamente um acontecimento exterior, não apenas à situação, mas ao próprio mundo? (Todorov, 2014, p. 173, grifo meu)

Tal acontecimento é latente no conto em estudo, ao passo que Zacarias quando se percebe morto, entende que houve uma ruptura da situação estável anterior, e a sequência disso é uma intervenção sobrenatural. Podemos nos deparar com o elemento maravilhoso no conto nesse estágio de equilíbrio-

-desequilíbrio, vida-morte. Contudo, o material narrativo é um dos meios mais eficazes que melhor expressa essa função, que é trazer uma modificação à situação precedente, e romper o equilíbrio (ou desequilíbrio) instaurado. Cabe ressaltar que, nem toda narrativa comporta elementos sobrenaturais, ou seja, é necessário que haja uma ruptura no sistema de normas preestabelecidas e através dela encontrarmos uma resposta coerente para tal modificação.

O caráter ritual do conto em estudo surge a partir das metamorfoses que ocorrem no protagonista, bem como na narrativa. Os ritos de passagem, por sua vez, têm como propósito fazer o “neófito” (iniciado) ascender ao conhecimento verdadeiro da ordem e sequência natural da vida, passando por etapas desconhecidas e, a partir delas, encarar uma nova fase ritual com uma habilidade e sabedoria adquirida. É o que ocorre com Zacarias ao se perceber como um “morto-vivo”, e identificar que através da morte sua visão da vida atinge um novo estágio.

Nesse sentido, o conceito de ritos de passagem segundo Arnold Van Gennep estabelece a condição do indivíduo vivenciar fases sucessivas e repetitivas, o que o leva a experimentar diversas situações rituais ao longo da vida, partindo de uma condição a outra, de um estágio a outro e, nesse trajeto do duplo se constitui como sujeito social.

Dentro da narrativa *O pirotécnico Zacarias*, de Murilo Rubião percebemos como o processo dos ritos de passagem se configura:

A princípio foi azul, depois verde, amarelo e negro. Um negro espesso, cheio de listras vermelhas, de um vermelho compacto, semelhante a densas fitas de sangue. Sangue pastoso com pigmentos amarelados, de um amarelo esverdeado, tênue, quase sem cor. Quando tudo começava a ficar branco, veio um automóvel e me matou. (Rubião, 1974, p. 14)

Essa condição transitória do indivíduo é algo natural porque visa incorporar em sua rotina diária o elemento mutante e metamórfico, ou seja, o poder de transformá-lo de um estado a outro, demonstra que revelações e experiências substanciais e mágicas acontecem, pois nesse processo ritual amalgamam-se o aspecto interno (eu) com o externo (tu, nós), formando, portanto, um indivíduo preparado e apto a enfrentar novos ritos.

Sendo o ritual algo repetitivo e mutante, encontramos na alquimia uma conceituação semelhante a este, pois

é o drama místico do Deus, sua paixão, sua morte, sua ressurreição o que se projeta sobre a matéria para transmutá-la. Em definitivo, o alquimista trata à Matéria como o Deus era tratado nos Mistérios; as substâncias minerais “sofrem”, “morrem”, “renascem” a um novo modo de ser; quer dizer, são transmutadas. (Eliade, 1979, p. 120).

A alquimia é, também, uma ciência sagrada que estuda a passagem, o casamento e a morte das substâncias, destinadas à transmutação da matéria (a pedra filosofal) da vida humana (o elixir da vida).

Dessa relação entre alquimia e o fantástico encontramos no desconhecido sendo a chave de acesso para executarmos nosso rito de passagem. Conforme aponta Anthnoy Stevens em seu livro *Jung*, à medida que o indivíduo passa de um estágio do ciclo de vida para outro, instâncias novas e apropriadas

do Si-mesmo se apresentam ativas e expressivas, o que sintetiza um momento de crise potencial para todos nós. Stevens reconhece nos ritos de passagem como processo evolutivo das sociedades primitivas, em especial, aos ritos de iniciação, ou seja, é um processo de (re) nascimento.

Nesse percurso, Zacarias instado pela condição ritual dicotômica da vida *versus* morte denota que desse embate o “eu” se encontra oprimido, pois

[...] que acontecimentos o destino reservará a um morto se os vivos respiram uma vida agonizante? e a minha angústia cresce ao sentir, na sua plenitude, que a minha capacidade de amar, discernir as coisas, é bem superior à dos seres que por mim passam assustados. (Rubião, 1974, p. 17)

A discussão apresentada por Zacarias de que vivendo outra condição diferente das demais pessoas em sociedade (no seu caso, o lado sombrio e mórbido da vida) revela-se um martírio, pois a falta de compreensão e empatia com o outro é gritante, bem como essa completude e união do que está separado no próprio indivíduo, como seu lado interno e externo se mostra em desequilíbrio.

Por muito tempo se prolongou em mim o desequilíbrio entre o mundo exterior e os meus olhos, que não se acomodavam ao colorido das paisagens estendidas na minha frente. Havia ainda o medo que sentia, desde aquela madrugada, quando constatei que a morte penetrara no meu corpo.

Não fosse o ceticismo dos homens, recusando-se aceitar-me vivo ou morto, eu poderia abrigar a ambição de construir uma nova existência. (Rubião, 1974, p. 17)

Essa nova existência da qual enuncia Zacarias reitera sua condição ritual, haja vista que vivenciar a experiência da “morte” demonstra que elementos ligados ao negrume (“negro”) podem se transformar e ganhar nova composição policrômica, isto é, a pirotecnia de Zacarias, artista alquímico do fogo, estabelece sua vocação em lidar com aquilo que queima, mas não destrói, pelo contrário, se purifica e se ilumina. A morte em si, sobretudo, não é flagelo e sofrimento, mas sim, transformação e esperança de uma nova existência. “Em verdade morri, o que vem ao encontro da versão dos que creem na minha morte. Por outro lado, também não estou morto, pois faço tudo o que antes fazia e, devo dizer, com mais agrado do que anteriormente.” (Rubião, 1974, p. 14).

Esse é o meio pelo qual, o protagonista adentra, a fim de buscar vivenciar o seu rito de passagem e, assim conhecer outras fases da vida. E a partir de então, investigaremos na alquimia junguiana, em especial, na relação desta com a semântica das cores, como o ritual da escrita fantástica e alquímica é construído no conto, porque Zacarias utiliza da morte para ritualizar a natureza da vida.

A LITERATURA FANTÁSTICA: UM RITUAL ALQUÍMICO DAS CORES

Segundo Carl Gustav Jung em seu livro *Mysterium Coniunctionis* (1988) a origem das cores:

são valores dos sentimentos, como se deduz dos desenhos e das pinturas dos pacientes que acompanham e auxiliam sua análise por meio de imaginação ativa. De fato muitas vezes se observa que de início somente é usado o lápis comum ou a pena para captar bosquejos fugazes de sonhos, de ideias espontâneas e de fantasias. A partir de certo momento, todavia, começa o paciente a servir-se das cores, e esse momento surge quando o interesse puramente intelectual é substituído por uma participação mais rica em sentimentos. Ocasionalmente se observa o mesmo fenômeno em relação aos sonhos, que em tais momentos se tornam coloridos de maneira pronunciada, ou quando se insiste em uma cor especialmente muito viva. (Jung, 1988, p. 241)

A alquimia das cores está em consonância ao que a obra de arte e a matéria expressa, isto é, encontrar no obscuro a sua luminosidade, bem como desse encontro tem-se uma “participação mística”, um encontro consigo mesmo em que o homem é o próprio laboratório alquímico – a pirotecnia de Zacarias revela esse estado das cores sendo constituintes de sua condição ritual, pois “sem cores jamais queria viver” (RUBIÃO, 1974, p. 14).

Vale ressaltar que unir o rito fantástico com o alquímico demonstra um estudo fundamental na composição e transformação inerente ao homem, especialmente em relação ao outro, a sociedade e a si mesmo. Isso porque nesse bojo investigativo pensar no elemento fantástico denota estar ligado a algo não convencional, comum que, foge da realidade e se origina e concentra no aspecto onírico do homem, em seu inconsciente e, além do mais, a alquimia entra nesse processo como a arte que projeta, analisa e eleva essa concepção inconsciente da natureza humana.

A arte pirotécnica de Zacarias compreende o manuseio dele com os fogos de artifício, quer dizer, simbolicamente representado pela experimentação dos ritos e suas etapas de aprendizagem ao longo da vida: “alcancei mais adiante, com as mãos, uma roda de fogo, que se pôs a girar com grande velocidade por entre elas, sem queimá-las, todavia” (Rubião, 1974, p. 14).

Em *O pirotécnico Zacarias*, as cores são apresentadas como resultado de um estado anunciado, de uma fase ou momento vivido. Isso porque quando o protagonista sofre um acidente, observamos uma sequência de cores que, surgem como imagem e descrição do que ocorreu nesse instante.

A princípio foi azul, depois verde, amarelo e negro. Um negro espesso, cheio de listras vermelhas, de um vermelho compacto, semelhante a densas fitas de sangue. Sangue pastoso com pigmentos amarelados, de um amarelo esverdeado, tênue, quase sem cor. (Rubião, 1974, p. 14)

O jogo de cores sintentiza a palavra que se torna um símbolo, um desenho que ganha contornos e formas, movimentos e modulações, assim como a vida em seus rituais, o que assinala uma imaginação criadora do protagonista. Semelhante situação, temos o pintor que utiliza da paleta onde estão todas as cores de que nasce sua arte, a fim de que crie uma imagem do homem em movimento num cenário

em que o aspecto sociocultural dá espaço para o indivíduo questionar o mundo e nele se entregar à aventura do viver.

Essa paleta de cores no conto em estudo estabelece por meio do símbolo do arco-íris uma ligação, cordão umbilical entre a terra e o céu, encontro do homem com o plano metafísico. Jorge Schwartz descreve tal processo quando afirma:

O cordão configura a gênese narrativa, alimentando o homem com o signo da esperança. O espírito messiânico participa assim desse primeiro instante da montagem das epígrafes. O texto profético encobre a voz do narrador, manifestando apenas os verbos no futuro, e o seu teor altamente simbólico (próprio da linguagem dos profetas) faz com que o objeto da predição apareça sob forma de um “arco”. (Schwartz, 1981, p. 12)

Com efeito, esse arco que forma as cores pode ser enunciado pelas cores azul, verde, amarelo e negro que apresentam os diferentes estados em que se encontrava Zacarias. A cor azul, por exemplo, remonta o céu e o mar em sua infinitude e retoma a criação do mundo, bem como sinaliza lembranças e reminiscências advindas de seu inconsciente. O protagonista nos descreve esse aspecto quando diz:

a professora magra, esquelética, os olhos vidrados, empunhava na mão direita uma dúzia de foguetes. As varetas eram compridas, tão longas que obrigavam D. Josefina a ter os pés distanciados uns dois metros do assoalho e a cabeça, coberta fios de barbante, quase encostada no teto (Rubião, 1974, p. 15).

De fato, no caminho do infinito, o azul projeta experimentar dois pólos opostos, uma dicotomia em que o real se transforma em imaginário. “Entrar” no azul remonta ao que faz Alice, no *País das Maravilhas*, que é passar para o outro lado do espelho. Mas, fica evidente que durante essa travessia a escuridão surgirá, de acordo com a tendência natural das coisas existirem no mundo, assim como, o caminho do sonho surge indubitavelmente. Para Kandinsky, o azul é “a um só tempo movimento de afastamento do homem e movimento dirigido unicamente para seu próprio centro que, no entanto, atrai o homem para o infinito e lhe desperta um desejo de pureza e uma sede de sobrenatural” (Kandinsky apud Chevalier, 1988, p. 107).

O verde traduz em passagem para uma nova etapa, determinando uma natureza verdejante e fecunda e representando o acima (céu) e o abaixo (terra), numa espécie de integração da unidade perdida, é a cor do sobrenatural, do fantástico. Um fragmento do conto nos revela isso:

por muito tempo se prolongou em mim o desequilíbrio entre o mundo exterior e os meus olhos, que não se acomodavam ao colorido das paisagens estendidas na minha frente. Havia ainda o medo que sentia, desde aquela madrugada, quando constatei que a morte penetrara no meu corpo (Rubião, 1974, p. 19).

A cor amarela sublinha a sabedoria, a riqueza espiritual e, representa a materialidade que, na perspectiva metafísica se torna negativa, revelando o desapego desta para se atingir à transcendência.

Senti rodar-me a cabeça, o corpo balançar, como se me faltasse o apoio do solo. Em seguida fui arrastado por uma força poderosa, irresistível. Tentei agarrar-me às árvores, cujas ramagens retorcidas, puxadas para cima, escapavam aos meus dedos. Alcancei mais adiante, com as mãos, uma roda de fogo, que se pôs a girar com grande velocidade por entre elas, sem queimá-las, todavia.

– “Meus senhores: na luta vence o mais forte e o momento é de decisões supremas. Os que desejarem sobreviver ao tempo tirem os seus chapéus!” (Rubião, 1974, p. 14)

O negro simboliza dor e morte, representa aquilo que nega a luz do dia. Zacarias define o negro como sinônimo de trágico em seu discurso, em especial quando declara: “a noite estava escura. Melhor negra. Os filamentos brancos não tardariam a cobrir o céu. Caminhava pela estrada. Estrada do Acaba Mundo: algumas curvas, silêncio, mais sombras que silêncio” (Rubião, 1974, p. 15).

Para Jorge Schwartz, o fantástico em Murilo Rubião está no cotidiano. Isso acontece em decorrência da lacuna de rompimentos bruscos na sequência narrativa ou de efeito de suspense no leitor. Situações destoantes e inconciliáveis conciliam-se serenamente pela organização da linguagem. Animais mitológicos e ou reais como Dragões, coelhos e cangurus falam, mas não há mais o clássico “enigma” a ser desvendado em seu término. Pensar o elemento extraordinário não é a presença dos dragões no meio humano, todavia, a condição do meio e das relações nele criadas.

Em linhas gerais, na narrativa muriliana, o código social possibilita e traduz numa leitura ideológica e, além disso, tal aspecto não é simplesmente mera recriação na leitura do fantástico. Com isso, os valores da sociedade são postos à prova. Seu incessante apagamento é equivalente à baldia espera pelo retorno dos dragões.

O rito de morte apresentado no conto *O pirotécnico Zacarias* denota-se em essência ao elemento fantástico, porque o próprio narrador não hesita ou se assombra em nenhum instante diante da morte, morte esta, que não lhe arrancara a existência. Zacarias não se indaga, mas se frustra com o seu novo *status* e condição ritual, desse modo, aparece uma não aceitação por parte de seus amigos e novos conhecidos, pois eles categoricamente se hesitam diante do sobrenatural.

Dentro dessa perspectiva, Zacarias meramente concorda e passa a vivenciar o seu novo rito, o experimentando como os demais anteriormente vívidos. A exceção de Jorginho, sendo um dos rapazes que estavam no carro que atropelou Zacarias, ou seja, os outros amigos não apresentaram nenhuma hesitação, pelo contrário, eles demonstraram admiração, ao verem um morto falar: “Jorginho empalideceu, soltou um grito surdo, tombando desmaiado, enquanto os seus amigos, algo admirados por verem um cadáver falar, se dispunham a ouvir-me.” (Rubião, 1974, p. 17). As moças que acompanham os rapazes no carro, não fizeram nenhum contraponto, especialmente quando optaram que deixassem Jorginho, desmaiado, na estrada e, além disso, em seu lugar, levassem Zacarias, com intuito de concretizarem o passeio daquela noite.

Essa nova tentativa dos amigos com relação a Zacarias (“morto-vivo”) implica que, anteriormente, eles desejaram jogar o corpo do protagonista no precipício, ficando assim, impossível de encontrá-lo em meio aos pedregulhos e à vegetação, visando ocultar o assassinato, na tentativa de seu nome não ser divulgado nas manchetes dos jornais. Nesse ponto, o suposto morto Zacarias pede a palavra e

intervém no debate e diz que também gostaria de ser ouvido. Interessante esse aspecto da narrativa em apreço de Murilo Rubião, porque fica evidente a aprendizagem da personagem demonstrando que as experiências ritualísticas anteriormente vívidas, reforçam a tese de que não mais pode se calar, sua vida antiga tornou-se nova e, a partir de então, abolir o silêncio e o medo refletem nova postura e conduta em âmbito social.

Esse aspecto do fantástico presente no conto “O pirotécnico Zacarias” revela aquilo que Todorov descreve: o fantástico é um horizonte entre dois gêneros que se entrecruzam. De um lado, o estranho, uma vez que os acontecimentos são descritos com base nas regras naturais, de outro, o maravilhoso. Pode-se admitir novas regras com intenção de descrever as situações sobrenaturais, os quais não despertam nenhuma reação nas personagens e nem tampouco no leitor implícito (Todorov, 2014, p. 48). Vale ressaltar que no fantástico, as situações narradas não configuram nenhuma explicação.

“O pirotécnico Zacarias”, contudo, pode ser percebido sendo o fantástico-maravilhoso, haja vista que está latente a hesitação no começo da narrativa, identificada pelo olhar atento do leitor, bem como ao final, a situação sobrenatural é evidenciada, tanto pelo protagonista como pelos responsáveis por sua morte.

O elemento sobrenatural surge nesse contexto do conto como estratégia e artifício ficcional denotando atenção para os embates e dilemas da existência humana: “O fantástico deixa assim de ser um fim em si mesmo, deslocando o eixo da hesitação do leitor diante do fenômeno sobrenatural, para fazer daquilo que convencionalmente chamamos ‘realidade’ o centro da crítica ou atenção literária” (Schwartz, 2006 *apud* Rubião, 2006, p. 8). Assim sendo, lidar com o tema do fantástico institui, pois, sendo metáfora do real, experiência transvestida do sentimento realista humano mimetizado no texto literário.

A narrativa fantástica d’*O pirotécnico Zacarias* inicia-se de uma situação perfeitamente natural para alcançar o sobrenatural, o ritual de metamorfose do protagonista Zacarias se inicia do acontecimento sobrenatural (o seu atropelamento, morte e pós-morte) para dar-lhe, no curso da narrativa, uma aparência cada vez mais natural. “Qualquer hesitação torna-se de imediato inútil: ela servia para preparar a percepção do acontecimento inaudito, caracterizava a passagem do natural ao sobrenatural” (Todorov, 2014, p. 179). O trajeto fantástico é semelhante ao rito, quer dizer, em ambos temos a constituição das etapas em transição e nesse percurso o encontro do movimento contrário se acha descrito, por se tratar da adaptação, que se segue ao acontecimento inexplicável: e caracteriza a passagem do sobrenatural ao natural. “Hesitação e adaptação designam dois processos simétricos e inversos”. (Todorov, 2014, p. 179). Zacarias vive rituais diferentes ao longo do texto. Isso ocorre porque experimenta acontecimentos que vão da ordem do natural ao sobrenatural, pois

se anteriormente o herói com que se identifica o leitor era um ser perfeitamente normal (a fim de que a identificação seja fácil e possamos com ele nos surpreender diante da estranheza dos acontecimentos), aqui, é a própria personagem principal que se torna fantástica. (Todorov, 2014, p. 182)

Na alquimia, as cores também podem ser vistas como nigredo (negro), albedo (branco) e o rubeo (vermelho). Nise da Silveira descreve como essas etapas do trabalho alquímico são percebidas:

O *nigredo* corresponde ao encontro com a *sombra* em sentido psicológico. Seguem-se complicados procedimentos de lavagem, solução, separação de elementos, etc., a parte mais árdua de seu trabalho segundo os alquimistas. A seguir é atingida a segunda etapa, denominada *albedo*. Aqui a lua rege os fenômenos. Em termos psicológicos, o adepto estaria na condição do encontro com o princípio feminino (*anima*). Aquecimento intenso muda o *albedo* em *rubedo*. O sol surge. O vermelho e o branco são o Rei e a Rainha, que celebram suas núpcias nesta terceira etapa. Unem-se os opostos, os princípios masculino e feminino internos. (Silveira, 1997, p. 121, grifos da autora).

A operação da *mortificatio* que ocorre com Zacarias assinala e projeta uma relação dicotômica no ritual da paixão alquímica. Isso porque, de um lado, temos o aspecto cósmico, por outro, o espiritual. Desse embate, surge a *opus magnum*, percebida enquanto resgate da alma humana e salvação dos cosmos. O *nigredo* chamado também de “negrume” está imbricado nesse encontro, sobretudo, quando produz sofrimento, dor e tortura. Sendo assim, a matéria sofre mudança até o desaparecimento do *nigredo*, especialmente quando se anuncia um novo dia, o nascer de uma nova luz diante dos ritos de passagem, o que favorece o aparecimento do *albedo*, visto como um estado de “brancura”.

Depois desse estágio anterior, surge o *rubedo*, o insuflar-se da vida, o sangue é a sua válvula de escape, a “vermelhidão” da vida. Desse modo, tudo se integra na existência humana, uma vez que só a presença do sangue trará uma redenção e glória ao estado de consciência em que o último traço de negrume será dissolvido, portanto, o aspecto diabólico deixa de existir fragmentadamente e passa a se integrar à unidade da psique.

O vermelho se assemelha ao negro, por ser uma das cores que, inicialmente adquire um sentido simbólico. O vermelho está ligado ao mundo mágico, à cor da terra e do manto em que cobriam em tempos pré-históricos os mortos, a fim de garanti-los uma vida eterna. Além disso, o vermelho representa o amor carnal, a paixão, o erotismo, personifica o sangue, a luta, o perigo e a morte.

Essa correlação entre o negro e o vermelho é mencionada como uma etapa do rito de passagem do protagonista, em especial quando ele diz: “um negro espesso, cheio de listras vermelhas, de um vermelho compacto, semelhante a densas fitas de sangue” (Rubião, 1974, p. 14). Essa conjunção é viável no conto, uma vez que favorece ao personagem, uma imagem de si mesmo em transmutação alquímica, pois a morte é transformação e, não aniquilamento. É a última experiência, a mais significativa, mais profunda, que se pode sentir.

Jung descreve o Mar Vermelho como símbolo de água da morte para os “inconscientes” (entendidos aqueles a quem falta a *gnosis*, isto é, a iluminação a respeito da essência e do destino do homem no mundo cósmico), enquanto para os “conscientes” é água batismal da regeneração e do passar para o além. Esse processo de (re) nascimento traduz no que Zacarias enuncia: “sem cor jamais quis viver. Viver, cansar bem os músculos, andando pelas ruas cheias de gente, ausentes de homens” (Rubião, 1974, p. 15-16).

O ritual do protagonista Zacarias contempla um ponto culminante, uma apoteose do iniciado, determinado pelo sentido de se buscar um novo nascimento, um ritual de vida e morte e, a partir de então, libertar o espírito em direção ao transcendente. Daí o caráter fantástico da narrativa em estudo,

“a operação que consiste em conciliar o possível e o impossível pode fornecer a definição à própria palavra ‘impossível’. E, no entanto, a literatura *é*, *é* este seu maior paradoxo” (Todorov, 2014, p. 183, grifo do autor).

Por fim, Jung nos descreve uma imagem de uma ave em que se assemelha ao espírito e que, está aparentemente ligada ao ritual alquímico das cores. “Esta ave ou espírito aparece ligada às cores. Primeiro a ave *é negra*, então lhe crescem penas *brancas* e finalmente se tornam *coloridas*” (Jung, 1988, p. 187, grifos do autor).

A alquimia da cor negra do protagonista aparece diante da sua morte como passagem para uma mudança gloriosa, pois sua negrura *é* o começo da brancura. Esse processo de que todas as coisas vivas podem morrer, e as mortas decaem assinala que, posteriormente todas as coisas mortas voltam à vida. Dessa maneira, ele se submete e sofre à transformação. A transmutação do personagem serve para unir “tudo em um”, isto *é*, corpo, alma e espírito que serão unificados no âmago de sua personalidade completa, afinal “ao meu lado dançavam fogos de artifício, logo devorados pelo arco-íris” (Rubião, 1974, p. 14).

Em suma, o começo do conto *O pirotécnico Zacarias* acentua o seu próprio desfecho, ou seja, as opiniões advindas das pessoas sobre a morte do protagonista soam divergentes, pois uns acham que ele está vivo (“o morto tinha apenas alguma semelhança comigo”), os outros, mais crentes, sublinhavam que a sua morte pertencia ao rol dos fatos consumados e ele não passava de uma “alma penada”, há ainda os que afirmavam de maneira peremptória o seu falecimento e não aceitavam o cidadão existente como sendo Zacarias, o artista pirotécnico, mas alguém muito parecido com o finado.

O protagonista, sobretudo, envolvido com toda essa problemática existencial e insólita aponta para um fato que ninguém discutia a partir de então: se Zacarias morreu, o seu corpo não foi enterrado.

A única pessoa que poderia dar informações certas sobre o assunto sou eu. Porém estou impedido de fazê-lo porque os meus companheiros fogem de mim, tão logo me avistam pela frente. Quando apanhados de surpresa, ficam estarecidos e não conseguem articular uma palavra. Em verdade morri, o que vem ao encontro da versão dos que creem na minha morte. Por outro lado, também não estou morto, pois faço tudo o que antes fazia e, devo dizer, com mais agrado do que anteriormente (Rubião, 1974, p. 14).

Portanto, a versão da morte de Zacarias transparece ao leitor uma condição ambígua e alegórica, uma vez que ela não está simplesmente atrelada a algo físico e carnal, mas ultrapassa essa condição, pois se torna uma morte simbólica, um rito de passagem em direção à outra “realidade” que surge e, a partir de então, contempla identidades epifânicas e transitórias, uma renovação necessária e latente de que a vida continua existindo feito a luz que emana do sol.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ritual da paixão fantástica e alquímica de Zacarias se deu mediante a condição de sua existência, um martírio humano que necessitou descer as profundezas da terra, para voltar deste como ser humano purificado e rejuvenescido, pronto para elevar-se ao céu. Assim, da união do espírito com a alma formou-se um “espírículo da vida eterna”, uma espécie de janela para a eternidade, afinal apenas coisas separadas podem unir-se.

Portanto, o protagonista mediante sua experiência adquirida com relação à prática e efetividade dos ritos sublinha que:

Amanhã o dia poderá nascer claro, o sol brilhando como nunca brilhou. Nessa hora os homens compreenderão que, mesmo à margem da vida, ainda vivo, porque a minha existência se transmutou em cores e o branco já se aproxima da terra para exclusiva ternura dos meus olhos (Rubião, 1974, p. 19).

Essa afirmação de Zacarias traduz, contudo, na transmutação da matéria, que antes era vil metal e agora se tornou ouro, isto é, o encontro com o elixir da vida, o encontro com a pedra filosofal, que é potencialmente o momento mais solene e ínfimo do indivíduo, uma vez que sua identidade se integrou e, a partir de então, compreende o porquê de sua existência e sua condição sociocultural, bem como um novo rito de vida se instaurou nesse instante.

Sendo assim, a narrativa fantástica muriliana, além de determinar fortemente o processo de enunciação, ressalta, porém, o tempo de sua percepção e leitura, pontos fundamentais e inerentes de toda obra. Por fim, o fantástico sendo um gênero que aponta a convenção de uma leitura mais ordenativa e que se mostra claramente ritualizada na composição narrativa de “O pirotécnico Zacarias” em que intentamos analisar e discutir neste texto.

REFERÊNCIAS

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva; Raul de Sá Barbosa; Angela Melim; Lucia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- ELIADE, Mircea. *Ferreiros e Alquimistas*. Trad. Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. Trad. José A. Ceschin. São Paulo: Mercury, 1992.
- ELIADE, Mircea. *Os sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- GENNEP, Arnold Van. *Os ritos de passagem*. Trad. Mariano Ferreira. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.
- JUNG, Carl Gustav. *Mysterium Coniunctionis*. Trad. Frei Valdemar do Amaral. Petrópolis, RJ: Vozes, 1988.

JUNG, Carl Gustav. *Psicologia e Alquimia*. Trad. Maria Luiza Appy; Margaret Makray; Dora Mariana Ribeiro Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

NUNES, Benedito. Recensão Crítica a “O Convidado”, de Murilo Rubião. *Revista Colóquio Letras*, Lisboa, n. 28, p. 91-92, 1975.

RUBIÃO, Murilo. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1974.

SCHWARTZ, Jorge. Murilo Rubião: um clássico do conto fantástico. In: RUBIÃO, Murilo. *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: a poética do uroboro*. São Paulo: Ática, 1981.

SCHWARTZ, Jorge. O fantástico em Murilo Rubião. *Revista Planeta*, São Paulo, n. 25, set. 1974.

SILVEIRA, Nise da. *Jung*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

STEVENS, Anthony. *Jung*. Trad. Rogério Bettoni. Porto Alegre, RS: L&M Pocket, 2012.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VON FRANZ, Marie-Louise. *Alquimia*: Trad. Álvaro Cabral. Introdução ao Simbolismo e à Psicologia. São Paulo: Cultrix, 1996.

Artigo enviado em: 25 de janeiro de 2024

Artigo aceito em: 07 de julho de 2024

CIVILIZAÇÃO NEGRA DA DIÁSPORA

Maryse Condé

Tradução: Viviane Araújo Alves da Costa Pereira¹

Universidade Federal do Paraná

<https://orcid.org/0000-0002-1784-941X>

viviane.pereira.fr@gmail.com

O imbricamento entre poética e política é quase uma condição da literatura produzida nas Antilhas e, além, em países colonizados que têm o tráfico negreiro em sua formação. Indissociável a política, maiúscula ou minúscula, do pensamento intelectual e do fazer poético de seu povo. Não parece coincidência que Aimé Césaire tenha se tornado prefeito de Fort de France e deputado federal. Léopold Sédar Senghor, presidente do Senegal. Léon Gontran Damas, deputado na Guiana. Que Frantz Fanon tenha se alistado e se tornado membro do Front pour la Libération Nationale da Argélia. As obras dos intelectuais da Negritude são gestadas na relação com a política, em seu sentido estrito, de participação na esfera pública e de representação de anseios de um grupo.

Não é menos político o que esses escritores fazem na literatura. Pensar as identidades e culturas dos povos transplantados a partir das raízes africanas e, por aí mesmo, afirmar o orgulho negro, a não subserviência, contar o passado, revisitar a história, propor uma narrativa nova capaz de preencher a lacuna de uma voz historicamente calada, às vezes afogada no fundo do Atlântico. Nos poemas, nos ensaios, nos romances, é a representação poética, a criação e suspensão de imagens, o desenrolar de histórias acionadas a partir de outros pontos de vista que vemos surgir, fazendo face ao ponto de vista do outro (estrangeiro, europeu, colonizador, curioso, viajante). A história apagada daqueles que, durante muito tempo, mal faziam parte da condição humana, que tinham “menor capacidade intelectual” e que podiam, por isso, ser escravizados. Nas palavras de Rancière, daqueles que não partilhavam do sensível porque não pertenciam à mesma classe (ou à mesma cor) dos senhores.

Os anos 1990 marcam uma virada na literatura caribenha: a publicação do *Éloge de la créolité* em 1989 por Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant e Jean Bernabé desenha o novo movimento de afirmação de uma identidade e, por consequência, de uma literatura crioula, coroado em 1992 com o Prêmio Goncourt conferido ao romance *Texaco*, de Patrick Chamoiseau. Também é o momento da publicação de alguns dos principais textos do intelectual Edouard Glissant, notadamente *la Poétique de la Relation* (1990). Essas poéticas-políticas (a Negritude, a Crioulidade, a Antilhanidade) serão analisadas por escritoras caribenhas a fim de desvelar, por meio de um panorama dos movimentos identitários ao longo do século XX, a rigidez das regras que, por vezes, limitam o poder da imaginação e da criatividade. Nesse sentido, aulas, conferências e artigos de Maryse Condé interessam pelo que apresentam em termos

¹ Professora de Literatura Francesa e Francófona na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Doutorado em Língua e Literatura Francesa pela Universidade de São Paulo (USP).

de ruptura em relação a uma certa ideia de autenticidade e de pertencimento da obra literária a seu meio de origem. Herdeira do processo escravagista, mas também da conquista da liberdade, a autora reivindica que a criação artística possa se libertar dos limites impostos especialmente ao longo do século XX.

Maryse Condé representa aqui a presença cada vez mais sensível de escritoras caribenhas na crítica literária. Convidada a comentar seus romances, ela não se restringe, no entanto, à própria exegese, mas reflete sobre o conjunto dos escritos de mulheres em seu contexto. São artigos, mas também entrevistas, ensaios, aulas de literatura, prefácios para antologias: a produção do que temos chamado de uma “impostura crítica” de escritoras do Caribe francófono figura em vários volumes de periódicos, em livros e também em registros audiovisuais. Entre outros nomes, contemporâneos ou não, podemos citar Yanick Lahens, Suzanne Césaire, Gisèle Pineau, Paulette Nardal, Dominique Deblaine, Simone Schwarz-Bart, Sylvaine Telchid, Edwidge Danticat, Kettly Mars, Emmelie Prophète, Fabienne Kanor, apenas uma parte das escritoras que participam dessa renovação não apenas da literatura caribenha, mas também de sua crítica literária.

Maryse Condé tem vários de seus livros publicados em português, além de teses e dissertações dedicadas a seus textos de ficção. Uma bela redescoberta dessa escritora de Guadalupe que, apesar da idade avançada e dos problemas de saúde, seguiu publicando romances até muito recentemente. A autora faleceu em abril de 2024, mas sua obra, que transita entre tantos gêneros diferentes, continua aberta como convite à leitura e à aventura.

O texto aqui apresentado em tradução para o português é “Civilisation noire de la diaspora”, publicado na revista *Présence Africaine* em 1975². Maryse Condé é apresentada ao final como professora do Departamento interdisciplinar da Universidade Paris-Nanterre. É desse lugar que fala Condé na revista fundada por Alioune Diop em 1949, dedicada aos temas, aos escritores e aos pensadores da África e da Diáspora, que logo se tornaria também a principal editora ligada a tais temas. Esse artigo, publicado de forma independente na revista, constitui a introdução da tese *Stéréotype du noir dans la littérature antillaise Guadeloupe-Martinique*, defendida por Maryse Condé em 1976.

O ponto de partida do texto de Condé é a dependência que marca a história e a identidade das Antilhas. Passando pelas diferentes civilizações, do boçal, do crioulo e do *marron*, a autora questiona em que medida a produção literária das Antilhas expressa a identidade de seu povo ou, em outras palavras, o que seria autêntico em uma produção sempre enviesada pela exterioridade, pelo olhar tanto *de fora* quanto *para fora*: pelo olhar do colonizador branco para um povo que olha para a África em busca de seu reflexo no espelho.

A autora, quando questionada em entrevistas sobre escrever em francês ou em crioulo, costumava responder: “Eu escrevo em Maryse Condé” [J’écris en Maryse Condé]. Nossa proposta aqui é ler em Maryse Condé: ler sua ironia, seu posicionamento crítico firme, mas ler também certa reverberação do que virá a ser sua produção romanesca neste ensaio de 1975. Ler, sobretudo, o insistente desejo de não ser amalgamada por regras e estereótipos do que deveria ser a literatura antilhana. Essa busca por liberdade criativa, que veremos se desdobrar em *Eu, Tiuba: bruxa negra de Salém*, em *Corações migrantes*, em *Evangelho do novo mundo* e em tantos outros romances, é o ponto de inflexão de um pensamento rebelde que se propõe a ler e a escrever outras potencialidades do mundo.

² As notas de rodapé constam do texto original, exceto por aquela indicada por NT (nota da tradutora).

Civilização negra da Diáspora

Maryse Condé

Présence Africaine, 1975

Toda a história das Antilhas se situa sob o signo da dependência. O povo antilhano é um dos únicos que não escolheu o lugar de sua residência, mas a quem este foi imposto. Ele não apareceu nas diversas ilhas do Caribe, sob a condução de chefes, à procura de condições de vida melhores, de terras mais férteis, de caça mais abundante. Ele foi levado para lá a bordo dos navios negreiros. Chegando ao destino, não teve a liberdade de organizar seu universo. Foi submetido à cana de açúcar, ela mesma ironicamente objeto de importação, que delimitou o espaço deixado à cultura de viveres no seio de um sistema de produção bem definido. Os cantos da época nos lembram.

*É uma bela planta que brota
No clima opressor das Índias Ocidentais
Que faz, infelizmente, a desgraça do homem negro
E que também faz o crime do homem branco³*

Sua personalidade foi orientada para direções precisas. O escravo batizado não recebia nenhuma instrução, não aprendia nem a ler, nem a escrever, mas era autorizado a cantar e a dançar aos sábados e domingos, longe do Senhor cujo repouso não podia perturbar. Jean Fouchard o diz bem: “Ao escravo saído da linha de produção, o senhor dava uma serra, um violão, um pincel, um bandolim. Mas ele continuava proibido de ter um silabário⁴”. Não há nem suas preferências alimentares que não sejam o resultado de um hábito imposto. Esse “prato de porco com ou sem banana verde”, que ainda é o favorito e reina nas refeições de Natal, foi o Código Negro que obrigou a dar aos escravos “duas libras por semana, ou três libras de peixe com farinha de mandioca ou três cassavas”.

Essa dependência constitui uma herança pesada, sobretudo quando se sabe que o sistema de produção e a relação de forças presente nas Antilhas quase não mudaram a despeito da evolução de seu estatuto político.

Há várias gerações, esse povo dependente está à procura de sua identidade. Ainda desta vez, os termos dessa identidade lhe são ditados. Pesquisadores, eles próprios europeus, se esforçaram para avaliar em que medida o povo antilhano tinha “permanecido” africano. Ou “se tornado” europeu. Colocaram assim um postulado de base que não se cogita questionar. O título da obra de Michel Leiris, *Contacts de Civilisation en Guadeloupe et en Martinique*, é revelador. O mundo antilhano seria aquele em que as civilizações se cotejam, em um mosaico de elementos tão distintos, ainda que, no fim das contas, ele seduza. Pois fala-se muito de sedução das Antilhas.

Retomando para si esse postulado de base, África versus Europa, o antilhano diz para si mesmo que é preciso escolher. E o que escolher? Pois este postulado foi carregado de um significado político. Aquele que der predominância aos elementos vindos da África será qualificado como progressista. Rei-

³ Amélie OPIE, *The Black Man's Lament*.

⁴ Jean FOUCHARD, *les Marrons du syllabaire*, Editions Deschamps, 1953.

vindicando, de acordo com a expressão consagrada, sua herança africana, opor-se-ia ao assimilacionista, defensor dos valores europeus e, por isso, desprezível. Permitam-nos dizer que as coisas não são tão simples assim. Este postulado de base, África versus Europa, é na verdade um postulado racista herdado dos primeiros tempos coloniais e que retoma outro, Selvageria versus Civilização. Os europeus dos séculos XVII e XVIII, em sua visão parcial e seu conhecimento equivocado sobre o homem negro da África, fizeram deste um selvagem e, trazendo-o para as Américas, pretendiam levá-lo também à Civilização. Isso já foi muito repetido e não pretendemos voltar a esse ponto, os espíritos da época estavam convencidos de que o negro nas Antilhas era mais afortunado do que em seu antigo habitat, pois lhe era dada a possibilidade de aceder ao estatuto de Homem. Michèle Duchet, citando Raymond, lembra em sua *Anthropologie et histoire au Siècle des Lumières*: “Os negros se aproximam mais da condição de homens racionais tornando-se nossos trabalhadores do que permanecendo em seu país submetidos a todos os excessos dos roubos e da ferocidade”. Os espíritos da época não vislumbravam que o selvagem da África que, em liberdade, em seu continente de origem, nada tinha criado de valor, pudesse produzir qualquer forma de cultura quando transplantado para o Caribe. Assim, não lhe restava outra escolha a não ser esquecer seu eu precedente para nascer no seio do Novo Mundo.

O mal-estar que o antilhano sente vem precisamente da falsidade dessa proposição retomada sem discussão do postulado inicial e que o aprisiona em uma armadilha. Se o conhecimento que se tem hoje das civilizações africanas reduz a nada as antigas mentiras, não se reflete o bastante que, colocado em condições novas e radicalmente diferentes, o homem negro não se limite a repetir o que ele já sabia como a fábula que se repete desde a Antiguidade, mas que ele criou uma nova forma de civilização. Porque o próprio do homem é criar, criar destruindo, esquecendo, remodelando. Em síntese, convém recusar este postulado de base em torno do qual gira a identidade antilhana. A Europa e a África não se cotejam nas Antilhas. O homem negro, ao mesmo tempo plástico e dinâmico, depois de ter criado civilizações no continente africano, edificou uma nova nas ilhas. O primeiro asiento do muito católico Rei da Espanha autorizando a importação de um pequeno número de negros nas Antilhas anunciava o nascimento de um mundo, o mundo antilhano que só se define em referência a si próprio. Que é.

O que importa, portanto, é fazer o inventário desse mundo. E voltamos ao que colocamos anteriormente, a dependência, pois este é o fator chave da identidade antilhana.

A civilização do boçal⁵

Não voltaremos à descrição do boçal. Ela já foi feita. Sua silhueta é conhecida. Seu senhor deve lhe fornecer “por ano, a cada um, duas vestimentas de tecido, ou quatro alnas de tecido. Ele trabalha no campo do nascer ao pôr do sol com um intervalo de meio-dia a uma e meia ou duas horas. Se tiver sorte, é admitido na casa do senhor. Ele pode se tornar depois escravo de talento⁶. Ainda mais sortudo, pode se tornar alforriado. Essa alforria, no entanto, ainda que reduza os terríveis castigos corporais, é,

⁵ Daremos aqui às palavras boçal e crioulo uma acepção mais ampla do que a que é geralmente admitida. O boçal, para nós, não é apenas o escravo recém desembarcado da África, mas aquele que evolui em um universo escravagista.

⁶ Esclave à talents: escravo instruído levado para dentro da casa do senhor. (NT)

em larga medida, um engodo. Pois a terra continua pertencendo ao senhor, o alforriado aluga sua força de trabalho a este. Como dissemos, o boçal é autorizado a se agrupar com seus companheiros e é então que se cria uma literatura oral que circula de plantação em plantação, até mesmo de ilha em ilha.

É preciso primeiro assinalar que não se encontra nas Antilhas nenhuma memória da literatura séria dos africanos. Nenhum mito de origem, nenhuma genealogia de herói ou de reis semi-legendários. E isso por razões muito evidentes. Primeiro, essa literatura era o apanágio dos iniciados, dos altos dignitários da Corte, dos padres ou dos griôs que, certamente, poderiam cair nas mãos dos traficantes europeus, mas em proporção menor. Em seguida, ligada estreitamente a realidades étnicas ou políticas, ela não poderia encontrar uma audiência homogênea em ilhas onde o Fon cotejava o Bambara ou o Moudongue na mesma miséria. Como se sabe, a tribo é destruída nas Antilhas. As únicas formas de literatura existentes são, portanto, inspiradas em adivinhações, provérbios e contos africanos, ou seja, aquilo que chamamos de literatura popular ou profana. Toda uma escola de pesquisadores se extasia com a presença desse material oral nas ilhas, aponta maravilhada a permanência da Lebre que se tornou o Compè Lapin, de Ananse a Aranha... mais importante do que esta presença física, parece-nos necessário saber quais funções desempenham os provérbios e contos nas ilhas. Não poderíamos fazer aqui um estudo detalhado da literatura oral das Antilhas. Mas insistimos sobre alguns pontos.

Primeiro, essa literatura é em crioulo. Elodie Jourdain, em uma tese publicada em 1956, e que – infelizmente! – ainda permanece (“*Du français aux parlers créoles*”), escreve: “Pode-se acreditar que este instrumento (o crioulo) cômodo e suave tinha saído de restos do francês, instrumento muito delicado nas mãos inábeis de grandes crianças negras”. Desenvolvendo seu pensamento, ela continua: “Pode-se dizer que, espelho fiel das almas que expressa, o crioulo tem as qualidades e os defeitos dessas populações de cor que se desenvolveram nas colônias sob a égide da França: populações refinadas pelo contato com os Brancos, mas preservando ainda ingenuidades e grosserias devidas sobretudo à sua antiga condição social”.

Em sua maioria, os antilhanos, ainda que ligados à língua crioula, durante muito tempo a sentiram como um elemento de folclore, feito para as brincadeiras e as canções paródicas. Foi preciso esperar até anos recentes para que se desenvolvesse um movimento profundo de reabilitação do crioulo. Dany Gissler, em *Langue, Enseignement, Colonisation*, estuda as relações de força e de sentido entre o crioulo e o francês. Ela afirma: “A linguagem é apenas uma dimensão da dominação econômica, política, social, cultural francesa”. A relação folclorizada que o antilhano teve durante muito tempo com a sua língua é um espelhamento da relação que ele tinha com todo o seu eu, visto pela referência ao modelo do colonizador. É preciso dizer: um estudo da literatura oral das Antilhas é um estudo da alienação dos antilhanos.

Diferente das civilizações africanas que visam a integrar o indivíduo em uma sociedade harmoniosa, a reduzir os conflitos e a neutralizar as tensões, a civilização do boçal liberta o individualismo; faz da “malandragem”, do egoísmo, uma lei; da agressividade, uma regra. É que o mundo onde evolui o boçal é um mundo sem piedade, onde o indivíduo, para escapar do inferno do trabalho forçado, dos suplícios corporais e do desespero, deve utilizar todos os meios ao seu dispor, sem escrúpulos, sem remorso. O Respeito aos Antigos, pedra de toque das civilizações africanas, vira pó. Pois o Antigo é

um Vencido. É aquele que não soube se opor à técnica do Senhor; e, em uma nova hierarquia, a criança nascida na ilha, e por isso mais afeita aos modos em vigor, ultrapassará o escravo mais velho que não sabe se adaptar ao novo modo de vida. Da mesma maneira, o boçal será levado a se ver com o olhar do outro. Ele se verá preguiçoso, falastrão, hipócrita, covarde, perdulário... Pois o Senhor todo-poderoso o vê assim. Os provérbios são numerosos a ilustrar esse estereótipo. Os contos os substituem.

É preciso sublinhar a natureza particular da relação público/herói do conto antilhano. No conto africano, a identificação com o herói animal não é total. A aranha, em particular, que está no centro dos chamados contos da floresta, é apresentada como um animal que não convém de maneira alguma imitar. Dadié escreve: “Ekédéba⁷ é um ser cheio de vícios dos quais a malícia e a perfídia são os menores”. Sem entrar nas classificações já muito conhecidas do herói positivo e do herói negativo, digamos apenas que a identificação com o herói não é uniformemente reivindicada. Leulk a Lebre, em relação ao qual alguns contadores são mais indulgentes, se encontra com frequência em situações em que está coberto de vergonha ou de ridículo.

Nos contos antilhanos, como nos que compõem o que se chama de Ciclo de Ti-Jean (Joãozinho) ou o Ciclo do Compè Lapin, o modelo proposto é o herói, Ti-Jean ou Lapin, que possui as qualidades pregadas pelos provérbios. “Malandragem”, egoísmo, dissimulação, paciência. Quer dizer que contos e provérbios perderam todo o valor pedagógico nas Antilhas? Ao contrário. Trata-se de uma pedagogia autêntica. A pedagogia da sobrevivência em uma sociedade do salve-se quem puder. Cada civilização forja para si as armas que lhes convêm. O problema do boçal é sobreviver em um mundo dominado pela força, pela produtividade, onde o fraco é eliminado sem piedade. A menos que se aquilombe, que fuja para as montanhas, ele deve se proteger o melhor que puder diante de uma realidade cotidiana implacável.

Paralelamente aos provérbios e aos contos, canções circulam. Não conhecemos muito das canções de escravos. A *biguine* já é o resultado de uma adaptação, imposta pelo senhor, de certas danças europeias “mais corretas” que aquelas vindas da África, e é, portanto, o produto de uma coerção. Quer dizer que ela se inscreve na lógica de um sistema castrador. Parece, no entanto, que uma forma musical, a *gros-ka*, tenha sido uma das formas mais autênticas dessa época. É preciso ir buscá-la no mais profundo dos campos, pois foi lá que ela se refugiou. Seria ingenuidade se espantar com o conteúdo negativo da civilização do boçal, quer dizer, com os estereótipos que os contos e os provérbios veiculam. “Um negro é um ciclone ou um terremoto”, diz o provérbio. Entenda aí tudo o que há de perigoso e de ruim. Ou ainda: “fazer o bem a um negro é bater no bom Deus”...

Teria sido um milagre o boçal produzir outra coisa que aquilo que produziu. Agredido em todos os recônditos de seu ser, penetrado pelo ódio de sua cor, mantido na ignorância, o boçal, como escreve ainda Dany Gissler, “interioriza que ele só pode ser aquilo que o Senhor quer que ele seja...”. O boçal é, portanto, também criação do senhor, e a civilização lúdica daquele é o avesso da sua, tecnicista e dominadora.

⁷ Nome dado à Aranha.

A civilização do crioulo⁸

As revoltas de escravos, ainda que conscienciosamente silenciadas, junto com as revoluções industrial e econômica e com o clamor antiescravagista, conduzem à abolição da escravidão.

Nós o dissemos, essa abolição não significa o fim do regime de plantações açucareiras. O trabalho assalariado quase não difere do trabalho servil e o escravo recém-alforriado sabe bem. Desde então, o processo de escravização, logo, de alienação, vai ganhar uma forma nova. O crioulo que não está mais confinado a tarefas grosseiras e subalternas deve se mostrar digno da liberdade que lhe foi dada. Insistimos nessa última palavra. A liberdade foi dada ao crioulo. Ele não a conquistou. Ele não saberia conquistá-la.

Jean Raspail, que lamentamos ter que citar, finge se espantar com a proliferação de ruas, bibliotecas, museus, praças e escolas com o nome de Schoelcher e exclama: “Se eu fosse negro e antilhano, esses Schoelcher abusivos me esquentariam o sangue. À força de me ouvir repetir, a cada menção ao nome de Schoelcher, que meu avô era apenas um escravo, ou que minha avó, se eu fosse mulato, servia o branco em sua cama e voltava para dormir junto dos escravos, eu acabaria por detestar talvez o neto do Branco”⁹.

Devemos dizer que, o que quer que pense Jean Raspail, ele não compreendeu nada? Na verdade, é importante que o crioulo não esqueça nem por um instante que ele deve sua liberdade à vontade do Senhor, impenetrável como Deus, que da noite pro dia fez do escravo um Homem Livre à sua imagem. E que este dom inesperado do Senhor, e imerecido, é preciso merecê-lo. É importante provar, então, que essa qualidade de Homem, liberalmente garantida, não o foi por engano. Se as formas físicas da coerção serão abolidas, uma outra será criada, a Escola.

Um pedagogo antilhano, Gérard Lauriette, em uma obra exuberante, volumosa, às vezes, desajeitada, sempre generosa, chamada *De la rédaction à la dissertation et du régionalisme à l'universalisme – initiation à la vie intérieure*, coloca os problemas essenciais do ensino nas Antilhas. Este tem apenas um objetivo: formar cidadãos franceses, ou seja, dissimular a dependência. Pois entre irmãos, pode existir relação de dominantes e dominados?

Ao longo dos programas escolares, a única face que será apresentada e em primeiro plano é a da Mãe-Pátria generosa, cuja doutrina figura nas fachadas de todas as prefeituras.

Durante esse tempo, o que acontece com a literatura oral e, de forma mais geral, com a civilização do boçal? Ela entra nas sombras. Porque, a despeito dos estereótipos que veicula, ela existe em língua crioula e a língua crioula tornou-se a inimiga número um. Se o boçal podia se servir desse “jargão”, desse “dialeto”, o homem livre não pode mais. Ele deve utilizar a língua da Europa, e o crioulo não se priva disso. Pois ele sabe que possuir a língua do outro já é ser o outro. A abolição da escravidão não é acompanhada, portanto, de uma libertação no sentido verdadeiro. O estatuto de assimilação vem completá-la em 1946. E é com uma violência maior, ainda que silenciosa, que os modelos culturais em vigor há séculos e nunca questionados continuam a ser impostos ao antilhano.

⁸ Da mesma maneira, o crioulo é o antilhano libertado da escravidão.

⁹ Jean Raspail, *Secouons le Cocotier*, Laffont, 1973.

Toda medalha, como sabemos, tem seu reverso. No sufocamento em que se encontra, o antilhano vai desesperadamente buscar uma saída. Ele sente que a assimilação é a morte do seu ser e a rejeita. Também, em sua recusa dos valores ocidentais e em sua impossibilidade de se referir à África, ele vai se apegar ao que acredita ser a expressão autêntica do seu ser, ou seja, ao que nós chamamos de civilização do boçal. Ele vai preferir a *gros-ka* à *biguine*. Os estudantes vão multiplicar as teses sobre o provérbio e o conto. Todo mundo vai querer falar crioulo. Se ele se limitar a isso, o antilhano corre sério risco de não ir muito longe. Essa civilização do boçal, cujos ouropéis ele deseja ostentar, não corresponde mais às exigências deste último quarto do século XX. O próprio camponês que ficou em seu vilarejo não pode mais ser identificado com o herói dos contos, Ti-Jean ou Compè Lapin. Pois o mundo rural conhece uma terrível mudança. Sob o pretexto de concentração, as usinas fecham. A cana de açúcar, companheira secular, inimiga, mas inimiga familiar, é atacada sem que no entanto novos laços sejam estabelecidos com a terra. As culturas de viveres, com a concorrência da Europa, perdem terreno. Os antilhanos migram aos milhares.

São esses migrantes que constituem o setor mais desfavorecido da sociedade antilhana. Pelo menos no plano espiritual. Para eles, diariamente confrontados com o mundo branco, industrializado, implacável, trata-se de uma verdadeira sobrevivência. Transplantado nesse universo radicalmente diferente, muito frequentemente hostil, o migrante vai elaborar um mito das Antilhas. Tomando emprestado, mais uma vez e à sua revelia, o olhar do outro, o migrante antilhano verá seu país de origem como aquele do Calor, do Sol, do Riso, da Liberdade. Agências de viagem cujos preços não lhe são acessíveis expõem nas vitrines as imagens desta terra da qual teve que se separar. Ele esquecerá o quanto ela foi ingrata com a sua vida, portadora de uma pequeno-burguesia parasitária preocupada em manter seus magros privilégios. Ela se tornará o Paraíso Perdido ao seio do qual ele merecerá voltar... assim que tiver feito as economias necessárias. A separação será sentida como uma maldição que vem ilustrar o que o provérbio clama desde o início dos tempos antilhanos: “O infortúnio é o irmão do negro”. E não como uma deposeição inaceitável. A despeito de algumas diferenças, o migrante e o não-migrante vão se juntar em uma mesma relação mentirosa com a sua realidade. O primeiro a poetiza. O segundo a folcloriza, ainda que negue. Pois torna-se folclore todo costume que não mergulhe suas raízes na vida, que não se justifica por ela. A civilização do boçal, adaptada às suas necessidades e às suas possibilidades, emerge hoje do folclore. O boçal criou. Mas nunca será demais repetir, sua criação não é o esboço do que o antilhano de amanhã pode ser. Ela é apenas a imagem daquilo que o obrigaram a ser.

Yolaine de Vassoigne, em um capítulo dedicado à “*Femme dans la société antillaise française*”¹⁰, aponta como a departamentalização é hoje questionada como um novo fenômeno se inicia nas ilhas: uma revolução cultural. Seria paradoxal que essa revolução cultural se limitasse a substituir o postulado África versus Europa pelo seguinte: Boçal versus Assimilado. Uma revolução cultural é mesmo possível enquanto não tivermos acesso aos mecanismos que fabricam artificialmente a personalidade antilhana? E, antes de tudo, ao aparelho pedagógico? Uma equipe de jovens pesquisadores elabora uma série de livros ilustrados que apresentarão às crianças antilhanas a verdadeira história de sua terra. O extermínio dos indígenas, o tráfico negreiro e a escravidão, apresentados não mais como fatos meio

¹⁰ Em *La femme de couleur en Amérique Latine*, Anthropos, 1974.

vergonhosos, de origem racial (conhecemos as divagações de Sartre: “Uma vez que é oprimido em sua raça e por causa dela”...), mas como a primeira fase de uma exploração cujos mecanismos posteriores serão desmontados. Eles propõem ampliar esse processo de desmistificação, desmascarar falsos heróis. Colocar em primeiro plano os verdadeiros. Os primeiros, braços, orelhas, pernas cortadas por ter tentado fugir. Os seguintes, supliciados. Delgrès. Os mortos das duas guerras. E mortos por quê?

*Quanto sangue na minha memória! Na minha memória estão as /
lagunas. Cobertas de cabeças de mortos. Não estão cobertas de /
nenúfares. /
Na minha memória estão as lagunas. Sobre suas margens não /
estão estendidos panos de mulheres. /
Minha memória está rodeada de sangue. Minha memória tem /
seu cinturão de cadáveres!¹¹*

Com esses versos de Césaire, que os jovens pesquisadores escolheram como epígrafe de seu segundo volume, paramos a descrição do projeto. Quer dizer que eles visam desencadear um processo de tomada do poder no plano cultural. Ele conseguirá se acomodar com a manutenção da dependência que já indicamos?

Queremos mostrar sobretudo o impasse no qual, se não prestar atenção, o antilhano corre o risco de se encontrar. Não ter mais vergonha do boçal é um fato positivo. Por que ter vergonha da vítima de um sistema? Mas é preciso ter presente no espírito a ambiguidade de sua criação, de sua civilização. Ela certamente é a prova da sua vitalidade, mas de uma vitalidade canalizada em limites definidos e permitida por aquilo mesmo que ela apresentava de pouco perigoso. Na verdade, o boçal é o ancestral do assimilado, na medida em que ele aceita e interioriza as imagens impostas. O postulado “boçal versus assimilado” se revela uma armadilha impressionante.

A civilização do marron¹²

Seria do maior interesse poder estudar o funcionamento interno das sociedades marrons que se constituíram nas diversas ilhas. A ausência compreensível de documentos torna esse estudo aleatório e limitado a reconstituições, a descrições exteriores, ainda que preciosas, como as de Jean Fouchard em *Les Marrons de la Liberté*. Sabemos quais escravos marronavam e porquê, como se vestiam, como conseguiam comida. No caso das ilhas anglófonas maiores e, por isso mesmo, mais favoráveis à constituição de sociedades marrons, sabemos quais tratados foram assinados com os colonos e em que circunstâncias. Mas isso não é o essencial e nós continuamos ignorando qual “revolução cultural” *avant la lettre* se produzia quando o boçal, enfim liberto do embate com o Senhor e com a imagem de si mesmo que aquele lhe impunha, podia deixar desabrochar uma personalidade diferente. Estaríamos errados de acreditar que a existência perigosa das comunidades marrons, sobretudo nas ilhas pouco extensas

¹¹ Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Présence Africaine, 1956.

¹² O marron é o negro fugitivo.

como Guadalupe e Martinica, constituía um obstáculo. Pois, como disse Frantz Fanon, a cultura de um povo se forja na luta.

Nunca lamentamos o bastante a nossa ignorância, pois talvez seja no seio das sociedades marrons que se tenha revelado a primeira face autêntica do antilhano.

E aqui estamos hoje, desconhecidos de nós mesmos. O sucesso efêmero da Negritude de Césaire, a imprecisão da Antilhanidade de Glissant marcam nossa busca por uma identidade que não para de se dissimular. Esperemos que esta chegue ao seu fim e que os obstáculos sejam superados.

Referência

CONDÉ, Maryse. Civilisation noire de la Diaspora. *Présence africaine*, Paris, n. 94, v. 2, 1975, p.184-194.

ONDE LITERATURA E MEMÓRIA SE ENCONTRAM: PARA UMA ABORDAGEM SISTEMÁTICA DOS CONCEITOS DE MEMÓRIA USADOS EM ESTUDOS LITERÁRIOS^I *

Astrid Erll
Ansgar Nünning

Tradução: Simone Garcia de Oliveira
Instituto Federal de Minas Gerais²
<https://orcid.org/0000-0003-1994-1591>
simone.garcia@ifmg.edu.br

Introdução: Conceitos de Memória em Estudos Literários

Desde que o sociólogo Maurice Halbwachs e o historiador da arte Aby Warburg publicaram seus trabalhos pioneiros sobre a importância dos quadros sociais e das representações midiáticas da memória cultural, demonstrando que a memória sempre possui um componente social e que deve ser compreendida como um fenômeno cultural, o interesse nas dimensões sociais, culturais e midiáticas da memória individual e coletiva aumentou significativamente, alcançando seu ponto mais alto na década precedente ao milênio. Poder-se-ia ir tão longe quanto Jan Assman que argumenta que um novo paradigma de *Kulturwissenschaft** poderia desenvolver-se perfeitamente em torno do conceito de memória cultural ou coletiva. A utilíssima enciclopédia sobre memória, editada por Nicolas Pethes e Jens Ruchatz (2001), e a abrangente série de oito volumes *Literature as Cultural Memory* (1997; 2000) parecem corroborar Assmann, evidenciando tanto a grande quantidade de pesquisas sobre memória individual e cultural, quanto sua orientação interdisciplinar.

Os estudos recentes de memória coletiva redirecionaram a atenção acadêmica para as dimensões sociais, culturais e políticas das “culturas da memória” (*Erinnerungskulturen*)*, reexaminando o relacionamento e as ligações entre o passado e o presente, e iluminando a multiplicidade de formas e funções das culturas da memória. Expressivamente intitulado *Acts of Memory: Cultural Recall in the*

1 Gostaríamos de agradecer a Sara Young, que traduziu uma versão anterior deste ensaio: Astrid Erll & Ansgar Nünning, “Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Ein Überblick”, *Literatur – Erinnerung – Identität: Theoriekonzeptionen und Fallstudien*, ed. Astrid Erll, Marion Gymnich & Ansgar Nünning. Trier: WVT, 2003, p. 4-27.

* Esta tradução parte dessa versão de Sara Young: “Where Literature and Memory Meet: Towards a Systematic Approach to the Concepts of Memory in Literary Studies.” *Literature, Literary History, and Cultural Memory*. REAL: Yearbook of Research in English and American Literature 21. Ed. Herbert Grabes. Tübingen: Narr, 2005, p. 265-98. Revisão: Duda Machado e Mônica Gama. (N.T)

2 Professora de Língua Inglesa no Instituto Federal de Minas Gerais, campus Ouro Preto. Mestre em Letras: Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Ouro Preto e doutoranda pela Universidade Federal de Santa Catarina.

Present, um volume recente sobre o assunto serve para mostrar que a “memorização cultural” deve ser vista “como uma atividade acontecendo no presente, na qual o passado é continuamente modificado e redescrito, mesmo enquanto continua a moldar o futuro”: “A presença da memória do passado toma muitas formas e serve a muitos propósitos, variando de uma recordação consciente a uma reemergência irrefletida, de um anseio nostálgico pelo que foi perdido ao uso polêmico do passado para moldar o presente” (Bal, 1999, p. vii).

A compreensão cognitivista e construtivista da memória individual e cultural como uma atividade situada no presente e inserida na consciência atual que emergiu em estudos recente (Cf. Schmidt, 1991; Schacter, 1996), possui implicações e consequências de longo alcance para os estudos tanto da memória individual quanto das culturas da memória. Em primeiro lugar e, acima de tudo, enfatiza que a memória cultural de uma sociedade é sempre um reflexo de seus interesses, necessidades e níveis atuais de experiência. Estes últimos determinam tanto o modo como uma sociedade lida com o passado quanto as formas que uma dada cultura da memória assume, a qual está sujeita também à mudança histórica. Em segundo lugar, o uso do plural na expressão “memórias culturais” refere-se à hipótese central da investigação desenvolvida pelo *Centro de Pesquisa Colaborativa de Culturas da Memória (Sonderforschungsbereich Erinnerungskulturen)* em Giessen: i.e. que a noção de memória cultural (Cf. J. Assman, 1992) precisa ser radicalmente repensada na medida em que há diferentes tipos de memórias históricas, regionais, étnicas e nacionais. Em terceiro, o foco da investigação gira, portanto, em torno de uma moldura social e historicizada da recordação cultural explorando diferentes gêneros, *mídia*, instituições e lugares da memória (Nora, 1984; 1992), assim como as funções políticas que os atos de memória desempenham.

Porque a memória é feita de formas, narrativas e relações socialmente constituídas, mas também é passível de atos individuais de intervenção, a memória está sempre aberta à revisão e manipulação social. Isso a torna mais um exemplo de ficção que de registro, frequentemente mais de esquecimento social do que de recordação. A memória cultural pode ser localizada em textos literários, pois estes são contínuos aos impulsos comunitários de ficcionalização, idealização e monumentalização, que florescem em uma cultura em conflito. (Bal, 1999, p. XIII)

As últimas abordagens sobre a memória individual e cultural tenderam a enfatizar, não somente sua natureza construída socialmente, mas também seus aspectos ficcionais (ficcionalizantes). Em sua consideração seminal sobre a criação de um eu autobiográfico, Paul John Eakin, por exemplo, ilumina as maneiras complexas pelas quais nos lembramos e nos tornamos quem acreditamos ser por meio de estórias do eu que aprendemos a contar, às quais são baseadas tanto em modelos ficcionais e socialmente constituídos do eu e da identidade fornecidos pelas respectivas culturas em que vivemos, quanto em fatos. Eakin enfatiza a natureza construtiva da recordação autobiográfica e “o fato de que nosso sentido de identidade contínua é uma ficção, a ficção primordial de toda auto-narração” (Eakin, 1999, p.94). Em um exame mais cerrado, a noção de identidade contínua revela-se, portanto, nada mais que “uma ficção da memória” (Eakin, 1999, p.95): isto é, uma (re)construção imaginativa, resultante de uma interação sutil entre passado e presente, assim como entre literatura e memória.

As questões e objetivos do panorama que se segue sobre os conceitos de memória nos estudos literários são derivados de um paradoxo interessante. Os conceitos de memória são onipresentes nos estudos literários e, no entanto, quase não receberam nenhuma consideração teórica. Que abordagens estão disponíveis para aqueles que desejam trabalhar com o tópico da “memória” dentro da perspectiva dos estudos literários? Há de fato conceitos de memória específicos aos estudos literários ou ocupar-se da memória significa necessariamente abandonar a disciplina – rumo à psicologia cognitiva, etnologia ou história? O objetivo deste artigo é fornecer um panorama do espectro dos “conceitos da memória nos estudos literários”, que se estenda dos estudos literários em seu sentido mais estrito até abordagens fortemente influenciadas pelos estudos culturais e pela interdisciplinaridade. Tal panorama não pode, naturalmente, ter a pretensão de ser exaustivo, e é necessário enfatizar que hoje não se pode falar *da* abordagem dos estudos literários e sua área de interesse, nem *do* conceito de memória nos estudos literários. Em vez disso, estamos lidando aqui com numerosas áreas de pesquisa e conceitos de memória nitidamente divergentes (Cf. Erll; Nünning, 2005).

Apresentamos a seguir uma breve história de três conceitos básicos da memória nos estudos literários e de suas hipóteses básicas, métodos e perspectivas de pesquisa. Dentre a grande variedade de abordagens a propósito da relação entre literatura e memória, estas três foram escolhidas devido à sua influência nos discursos acadêmicos e a seu importante potencial para um desenvolvimento posterior:

I. A Memória da Literatura

Os três conceitos seguintes destacam a dimensão diacrônica da literatura. As obras literárias e suas formas estéticas são entendidas como sendo “recordadas” por autores, leitores e instituições; atribui-se à literatura até mesmo (metaforicamente) uma memória própria.

1) *Mnemônica intertextual como “a memória da literatura*. Este conceito refere-se à ideia de uma memória intra-literária no sentido de um *genitivus subjectivus*, como uma memória do sistema simbólico “literatura” que se manifesta em textos individuais. No interior das obras literárias existe uma memória de textos anteriores. Esta pesquisa sobre a “memória da literatura” intertextual estende-se desde os estudos dos *topoi* literários aos conceitos de intertextualidade pós-estruturalistas – e está sempre ligada aos conceitos da antiga tradição da mnemônica.

2) *Gêneros como repositórios da memória*. Dentro do complexo fenômeno de possíveis relações entre gênero e memória, deve-se distinguir entre vários níveis: a) “A memória dos gêneros literários” é um fenômeno de relações intertextuais e, portanto, uma expressão adicional de intertextualidade como “a memória da literatura”. O significado de “gêneros como repositórios da memória”, no entanto, vai muito além desta área tradicional de pesquisa em estudos literários; b) Em primeiro lugar, os *schemata*

de gênero são importantes para a recordação autobiográfica (“memórias como gênero”); c) Em segundo, os “gêneros da memória” (tais como romance histórico, livros de memórias ou biografia) têm um papel significativo na configuração da memória cultural.

3) *O cânone e a história literária como memória institucionalizada dos estudos literários e da sociedade*. Este conceito refere-se à ideia de uma memória intra-literária no sentido de um *genitivus objectivus*. Por meio da escrita da história literária e da formação de cânones, o campo dos estudos literários – e não apenas a literatura – está envolvido na criação e na manutenção da memória cultural. Através de pesquisas sobre a formação de cânones, a escrita da história literária e a consideração teórica de como a história literária é escrita, a disciplina observa e reflete sobre sua própria atividade.

II. Memória na Literatura, ou Mimesis da Memória

Um número considerável de novos estudos lida com a apresentação da memória em obras literárias. Baseiam-se, em primeiro lugar, na suposição de que a literatura mantém uma relação com os discursos contemporâneos de memória, e ilustra funções, processos e problemas da memória no *medium* da ficção por meio das formas estéticas. O conceito de “mimesis da memória” será usado aqui como um termo coletivo para todas as formas de representação da memória (individual e coletiva) em textos literários.

III. Literatura como um *medium* da memória coletiva

A pesquisa sobre o caráter midiático dos textos literários e suas funções na formação e transformação das memórias coletivas está apenas começando. No entanto, uma tal compreensão do papel que as obras literárias desempenham como *mídia* da memória em culturas históricas da memória contém um grande potencial para a aplicação interdisciplinar dos estudos literários ao novo “paradigma dos estudos culturais” que, segundo Jan Assmann, “está crescendo em torno do conceito de memória” (J. Assmann, 1992, p. 11).

I. A Memória da Literatura

I.1 Mnemônica Intertextual: Warburg, Yates, Curtius, Bloom e Lachmann

O conceito de uma “memória da literatura” como uma memória intra-literária que se manifesta em textos literários individuais está intimamente ligado à tradição mnemônica do mundo antigo e aos conceitos de retórica, que serão, portanto, brevemente apresentados aqui. O mito fundador do conceito de memória artificial nos é transmitido pelo *De Oratore*, de Cícero. É a história do poeta grego Simônides de Ceos (557-467 AC) que foi capaz de identificar os convidados de um banquete que tinham morrido como resultado de uma catástrofe, porque tinha previamente guardado na memória o lugar de cada um à mesa. A descoberta de que imagens espacialmente organizadas na imaginação podem servir de apoio à memória teria supostamente inspirado o poeta a inventar a arte da memória. O sistema mnemônico do mundo antigo funciona de acordo com o princípio de *loci et imagines*: na imaginação, vinculamos a uma sequência de lugares (*loci*) reais ou imaginados as imagens, de preferência, vívidas

e intensas (*imagines agentes*) que se referem às coisas que devem ser lembradas. Mais tarde pode-se caminhar por esses lugares dentro da mente e reunir cada imagem com aquilo que deve ser recordado. Deste modo, o processo é uma espécie de roteiro mental, que foi utilizado principalmente no mundo antigo para memorizar discursos. Por esta razão, a mnemônica da antiguidade nos foi transmitida exclusivamente em escritos sobre a retórica, como um dos cinco elementos de escrita do discurso: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *actio*.

Nos últimos anos houve um aumento notável do interesse pela *ars memoriae* nos estudos literários, que se deve, por certo, em grande parte, à historiadora literária Frances Yates. Seu estudo *The Art of Memory* (1966) é uma historiografia da arte da memória desde a antiguidade até o início do período moderno. Yates argumenta que a arte, a organização do conhecimento e também os sistemas de pensamento da Idade Média e da Renascença recorrem, em grande medida, à mnemônica do mundo antigo. Seus comentários sobre a história da arte da memória desde a mnemônica do mundo antigo até a imaginação religiosa da Idade Média e aos sistemas mágico-herméticos da memória de Giulio Camillo, Bruno Giordano ou Robert Fludd no Renascimento e no início do período moderno deixam claro que a arte da memória era uma tradição bastante adaptável, que ainda estava muito viva e não era usada para fins meramente retóricos mas também na área do pensamento cristão, da organização cultural do conhecimento ou como meio de expressão artística³.

O entrelaçamento íntimo da literatura e de expressões históricas da *ars memoriae* está baseada no fato de que, em ambas práticas culturais, a invenção de imagens desempenha um papel importante: “A arte da memória foi criadora de uma imagística que certamente desembocou em obras criativas de arte e literatura” (Yates, 1966, 91). Assim como a arquitetura gótica ou as pinturas de Giotto ou Ticiano, as imagens impressionantes de *A Divina Comédia*, de Dante, por exemplo, podem ser entendidas também como a expressão de uma arte medieval da memória. Representam uma forma cristã da memória platônica (*anamnesis*) – do céu e do inferno, de vícios e virtudes – pelo uso de técnicas mnemônicas da antiguidade de combinar lugares a *imagines agentes*.

Nos escritos teóricos sobre a memória da literatura, diferentemente do estudo de Yates, o interesse na análise historicamente exata da relação entre a mnemônica do mundo antigo com a arte e a literatura é menor. Em seu lugar, as abordagens teóricas no campo da arte e da literatura utilizaram a *ars memoriae* como um modelo – amplamente interpretado e vinculado a vários outros conceitos para formar novas teorias – com o fim de poder descrever fenômenos tais como a recorrência e a transformação de formas estéticas. Quatro destas tentativas serão apresentadas aqui: o conceito de uma “memória social”, associada a Aby Warburg (que, em sentido estrito, deveria ser atribuído à disciplina vizinha da História da Arte, mas que, devido à sua importância fundamental para os estudos literários, precisa

³ Nas duas últimas décadas, particularmente, as áreas de estudos literários que estão intimamente ligadas à história e aos estudos culturais produziram um grande número de estudos sobre a arte da memória e a organização do conhecimento na Idade Média e no início do período moderno. Ver Friedrich Ohly (1984), “Bemerkungen eines Philologen zur Memoria”; Mary Carruthers (aquí também uma crítica das teorias de Yates), *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture* (1990); *Ars memorativa: Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400-1750* (1993). Sobre o conceito retórico de *memoria*, ver Klaus Dockhorn, “‘Memoria’ in der Rhetorik (1964); sobre o desenvolvimento da arte da memória, ver Stefan Goldmann, “Statt Totenklage Gedächtnis: Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos” (1989).

absolutamente ser considerado aqui); a *Tópica* histórica de Ernst Robert Curtius; e, finalmente, as teorias de intertextualidade de Harold Bloom e Renate Lachmann. A recapitulação desses conceitos não irá somente delinear a história de quase um século inteiro de pesquisa, mas também cobrir todo o espectro de teorias fundamentais na arte e nos estudos literários – desde a história alemã das ideias e da hermenêutica até o pós-estruturalismo. O que conecta estas quatro abordagens (Warburg, Curtius, Bloom, Lachmann) entre si é o fato de retornarem explicitamente aos conceitos de memória do mundo antigo para descrever em termos teóricos, as continuidades e as mudanças em arte e literatura – isto é, uma memória da arte e da literatura.

O interesse de Aby Warburg (1979) concentrava-se na memória da arte, na readoção de detalhes vívidos em diferentes épocas e culturas⁴. Warburg observou um retorno de formas artísticas – por exemplo, motivos de afrescos clássicos em pinturas renascentistas de Botticelli e Ghirlandaio ou até mesmo em selos da década de 1920 – e em vez de interpretar a reutilização dessas formas como o resultado de uma apropriação consciente do mundo antigo por artistas de épocas posteriores, atribuiu-as, antes, ao poder dos símbolos culturais de ativar memórias. Uma importância especial é atribuída à chamada “*Pathosformeln*” (“*Fórmulas de pathos*”), uma espécie de *imagines agentes*. Os artistas do Renascimento, na tentativa de representar “superlativos” da expressão humana (por exemplo, o despertar apaixonado no gesto ou na fisionomia), regressaram ao simbolismo de modelos antigos. Segundo Warburg, uma intensidade emocional pagã encontrou expressão nestas fórmulas de *pathos*.

Para explicar o poder dos símbolos culturais de sobreviverem ao tempo, o historiador de arte recorreu à terminologia do psicólogo Richard Semon: *Pathosformeln*, disse Warburg, eram “engramas” ou “dianogramas” culturais que armazenam “energia mnêmica” que eles são capazes de descarregar mesmo sob circunstâncias históricas modificadas ou em locais distantes. O símbolo é um armazém de energia cultural. A arte e a cultura estão fundadas na memória dos símbolos. Desta maneira, Warburg desenvolveu uma teoria da memória coletiva de imagens a que chamou de “memória social”. Em meados da década de 1920, ele concebeu um projeto para uma exposição chamada *Mnemosyne* (Warburg, 2000)⁵, um atlas destinado a ilustrar a memória global de imagens, que atravessa as fronteiras cronológicas e espaciais de épocas e países. Ao reunir painéis aparentemente heterogêneos, o atlas apresenta um esboço de uma “comunidade de memória” que conecta Europa e Ásia.

A relevância deste conceito de memória social para os estudos literários resulta da ênfase dada por Warburg à repetição de motivos e estruturas em obras de arte. O conceito de Warburg é aplicável principalmente às teorias da literatura que entendem literatura e cultura como um processo contínuo de “dessemiotização e ressemiotização” (a desatribuição e reatribuição de significado a signos) (Lachmann, 1993). A memória da literatura está baseada em uma ressemiotização de signos, em um processo que recarrega elementos de antigos textos com significado. O fenômeno que Warburg observou e chamou de memória social é concebido nos estudos literários como “intertextualidade” em seu sentido mais amplo – como uma retomada de *topoi* tradicionais ou referências a textos individuais ou

4 Ver também: Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography* (1970) e Roland Kany, *Mnemosyne als Programm: Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Umbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin* (1987).

5 Ver: *O Atlas de Imagens Mnemosyne*. (NT)

a um gênero.

Os membros do círculo de Warburg e o Instituto Warburg de Londres produziram importantes estudos histórico-literários que explicam os fenômenos e tradições literárias utilizando os conceitos da *ars memoriae*, embora de maneiras bem diferentes. Um exemplo é o estudo *The Art of Memory* de Frances Yates, já mencionado. Mais enraizado na teoria literária, é o conceito de *Tópica* histórica, desenvolvido pelo filólogo Ernst Robert Curtius em seu livro *Literatura Europeia e Idade Média Latina* (1948). Curtius dedica seu livro a Aby Warburg e, assim, situa sua teoria e método da *Tópica* histórica dentro dos conceitos histórico-culturais da memória. Curtius vê a Europa como uma unidade histórica e intelectual: a literatura europeia “é coextensiva no tempo à cultura europeia, abarcando por conseguinte um período de aproximadamente vinte e seis séculos (considerando-se de Homero a Goethe)” (Curtius, 1990)⁶. De acordo com Curtius, um olhar sobre a literatura limitada a certas épocas e nações mostra que se perdem de vista aspectos importantes. Para demonstrar as continuidades e mudanças das formas literárias, ele concentra sua atenção nos *topoi*, ou seja, nos lugares comuns da teoria retórica clássica ou padrões estabelecidos de pensamento e expressão. Curtius inclui nessas categorias *topoi* retóricos, tais como o *topos* da modéstia, o *topos* do indizível ou o *topos* do “mundo às avessas”, e, em um sentido mais amplo, também as metáforas, tais como “o mundo como um palco”⁷. Curtius busca dois objetivos com seu conceito de *Tópica* histórica. Em primeiro lugar, está interessado em uma história de gêneros e formas, no “conhecimento da genética dos elementos formais da literatura” (Curtius, 1990, p.82). Em segundo lugar, é guiado por um interesse relacionado à “história das ideias” alemã, já que o estudo da recorrência de formas literárias de expressão contribui, segundo Curtius, para uma “compreensão da história psicológica do Ocidente” (Curtius, 1990, p.82).

A memória da literatura, tal como é vista pela *Tópica* histórica de Curtius, caracteriza-se pela base da *inventio* literária na *memoria*: a atividade artística é também sempre um ato de recordação, pois precisa recorrer a imagens e elementos tradicionais. A pesquisa de Curtius deixa claro também que a literatura tem uma dimensão diacrônica e transcultural. Assim como as *fórmulas do pathos* (*Pathosformen*) “armazenam” a energia da memória coletiva de imagens, a memória literária encontra expressão nos *topoi*.

As origens dos conceitos pós-estruturais de intertextualidade e de uma memória da literatura, tal como elaboradas por Harold Bloom e Renate Lachmann, podem ser rastreadas até a década de 1920 – até o conceito de dialogismo de Mikhail Bakhtin⁸. Julia Kristeva, seguindo os escritos de Bakhtin sobre “o discurso no romance”, cunhou o termo “intertextualidade” (Kristeva, 1972). Da perspectiva da teoria pós-estruturalista, a memória da literatura parece ser uma referência a pré-textos culturais que se manifestam em um nível intratextual, atualizando-os e transformando-os.

Em *A Angústia da Influência* (1973), Harold Bloom está interessado nas relações “intra-poéti-

6 Tradução brasileira: *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Trad. Paulo Rónai, Teodoro Cabral. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1996. (NT)

7 O conceito vago de *topos* de Curtius teve muita influência nos estudos literários, mas foi igualmente muito criticado. Peter Jehn, por exemplo, escreveu: “O *topos* curtiano [...] é um Proteu cuja identidade não é verdadeira, mas antes o falso resultado de equações ahistóricas de diferentes termos retóricos” (Jehn, 1972) Sobre a pesquisa em *topos*, ver *Topik: Beiträge zu einer interdisziplinären Diskussion* (Breuer; Schanze, 1981).

8 Para saber mais sobre o conceito de memória de Bakhtin, ver Rainer Grübel (1979), e Matías Martínez (1996).

cas” (Bloom, 1973, p. 5)⁹, também no sentido de um conceito dos estudos literários de uma memória da literatura. Tomando a poesia romântica inglesa como exemplo, ele mostra que a “angústia da influência” (usada por Bloom em um sentido freudiano: o medo que um jovem poeta – o *efebo* – mostra diante das obras de um “pai poeta” aparentemente todo-poderoso) é o que torna possível, acima de tudo, a produção literária: “A poesia é a angústia da influência” (Bloom, 1973, p. 95). Essa angústia da influência conduz a mecanismos literários de defesa, particularmente à desleitura (Bloom, 1975)¹⁰. Em “A Angústia da Influência” ele escreve: “Todo poema é uma interpretação equivocada de um poema paterno” (Bloom, 1973, p. 94). Bloom distingue entre as várias expressões de tais “relações revisionistas” (Bloom, 1973, p. 14) – formas de atualização e variação intertextual – de elementos da tradição literária que são reconhecíveis no texto como estratégias retóricas¹¹.

Em seu livro *Gedächtnis und Literatur* (1990) (*Memory and Literature*, na tradução inglesa de 1997), Renate Lachmann dá uma contribuição fundamental para o conceito pós-estruturalista de memória baseado nos conceitos de intertextualidade. A abordagem influente de Lachmann caracteriza-se pela equação consistente da memória com a categoria de intertextualidade: “A memória de um texto é sua intertextualidade” (Lachmann, 1997, p.15). Lachmann situa o fenômeno literário de intertextualidade em um quadro de referência estruturado pela teoria da memória. Com o conceito de “texto como memória”, ela se dedica a “interpretar a intertextualidade de textos concretos como um espaço mnemônico que se desdobra entre textos, e o espaço da memória dentro de textos concretos que é construído pelos intertextos neles registrados” (Lachmann, 1997, p.XXIV). Sobre a relação entre *ars memoriae* e literatura, Lachmann escreve: “Para a crítica literária, o problema crucial aqui é definir os modos pelos quais a *imaginatio* mnêmica e a imaginação poética interagem” (Lachmann, 1997, p.14). Os textos literários “constroem uma arquitetura da memória, na qual depositam imagens mnemônicas baseadas nos procedimentos de *ars memoriae*” (Lachmann, 1997, p.15). Deste modo, a literatura demonstra estar entrelaçada com a memória e cultura de diversas maneiras: é uma “arte mnemônica *par excellence*. A literatura fornece a memória para uma cultura e registra tal memória. É em si mesma um ato de memória. A literatura se inscreve em um espaço da memória feito de textos, e esboça um espaço da memória no qual os textos anteriores são gradativamente absorvidos e transformados” (Lachmann, 1997, p.15).

Os conceitos de uma memória da literatura aqui apresentados exibem importantes características comuns. Nos estudos literários, não somente é comum retomar termos e concepções da disciplina da retórica, mas este recurso também é geralmente associado a uma apropriação produtiva e a uma

9*Tradução brasileira: *Introdução à Semanálise* (São Paulo: Perspectiva, 1974). (NT)

Tradução brasileira: *A Angústia da Influência* (Rio de Janeiro: Imago, 1991). (NT)

10 *Um Mapa da Desleitura* (Rio de Janeiro: Imago, 1995). (NT)

11 Já em 1919, T.S. Eliot desenvolveu um conceito similar em seu ensaio “Tradição e Talento Individual”. Eliot argumenta que a verdadeira novidade e originalidade de um texto literário só pode ser o resultado de um debate com a tradição. De modo semelhante, cada “grande” nova obra literária exerce um efeito sobre a estrutura existente dos textos clássicos tradicionais ou canônicos: “Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, que é modificada pela introdução da nova (a verdadeiramente nova) obra de arte entre eles. A ordem existente está completa antes da chegada da nova obra; para que a ordem persista após a superveniência da novidade, toda a ordem existente deve ser, ainda que alguma vez bem levemente, alterada; e assim as relações, proporções, valores de cada obra de arte em direção ao todo são reajustadas, e esta é a conformidade entre o velho e o novo” (Eliot, 1975 [1919], p. 37-44).

mudança (muitas vezes profunda) nos ensinamentos históricos sobre a memória. Os estudos literários introduzem duas modificações importantes na *ars memoriae*. Em primeiro lugar, o processo abstrato de conectar *loci* e *imagines*, destinado à memória individual, ganha uma dimensão coletiva, midiática e diacrônica: as tradições literárias e suas mudanças são descritas com conceitos mnemônicos. Em segundo, as abordagens dos estudos literários concebem as cinco etapas da retórica clássica como um círculo. Na perspectiva dos estudos literários, *memoria* não se refere à simples memorização de algo que já existe, mas fornece, em vez disso, uma base para a criação de nova literatura. *Inventio*, *dispositio* e *elocutio* baseiam-se na *memoria*. Cada novo texto literário baseia-se em textos anteriores, padrões de gênero, formas literárias e *tropos* comuns à cultura.

Além disso, os estudos de Warburg, Curtius, Bloom e Lachmann mostram que o interesse pela memória no campo das artes e dos estudos literários está fortemente conectado às teorias contemporâneas predominantes da memória e de discursos do passado: enquanto Warburg explica suas observações usando a teoria do “engrama” do psicólogo Richard Semon e as concepções contemporâneas da memória involuntária, Curtius, em uma era de guerras mundiais, recorre à imagem conservadora de unidade e continuidade europeias. As teorias da intertextualidade de Bloom e Lachmann, finalmente, baseiam-se não somente em elementos das teorias pós-estruturalistas, mas também das psicanalíticas. Os conceitos de memória individual e coletiva, bem como o de memória orgânica e de construções midiáticas do passado, geralmente fluem de uma para a outra nas abordagens da arte e dos estudos literários¹².

1.2 Gêneros como Repositórios da Memória:

“A memória de gêneros literários” – “memórias como gênero” – “gêneros da memória”

Os gêneros – chamados por van Corp e Musarra-Schroeder (2000) de “repositórios da memória cultural” – são um exemplo paradigmático da variedade e complexidade das relações entre literatura e memória. Os gêneros podem ser entendidos como repositórios convencionalizados da memória de modos muito diferentes. Têm um papel tanto na memória individual e coletiva quanto na memória literária e cultural – e representam uma importante interface na conexão e no intercâmbio entre estes níveis diferentes. Pode-se distinguir, a grosso modo, três aspectos da relação de memória e gênero: no domínio da literatura, falamos de “memória *dos* gêneros literários” (como parte da “memória da literatura”), no domínio da recordação autobiográfica individual de “memórias como gênero”, e no domínio da construção-significação social e cultural de “gêneros da memória”.

a) A “memória dos gêneros literários”

O conceito da “memória dos gêneros literários” é uma outra ideia enraizada nos estudos literários. A existência de gêneros é um fenômeno da memória intra-literária, que se constitui por meio de relações intertextuais (Cf. Broich; Pfister, 1985). Os conceitos de gênero, portanto, que são enfocados

¹² Para uma concepção mais recente de intertextualidade que considera os estudos da memória, ver *Intertextualität in der Frühen Neuzeit*, ed. Wilhelm & Wolfgang Kühlmann Neuber (1994), e Oliver Scheiding (2003).

no nível da memória literária, estão intimamente relacionados às teorias do *topos* e da intertextualidade discutidas acima. Em particular, os gêneros fortemente convencionalizados são o resultado de processos fundamentais da memória, a saber, a repetição contínua e a atualização.

A estreita conexão entre o nível literário e o individual torna-se particularmente clara com o exemplo da memória dos gêneros: os gêneros literários e suas características formais estão intimamente relacionados às expectativas convencionalizadas (ou, para usar um termo da psicologia cognitiva: *schemata*). Os repertórios de formas específicas de determinados gêneros são elementos da memória coletiva e, como tais, pertencem ao saber comum das sociedades, que os indivíduos adquirem pela socialização e pela formação cultural. Baseado no fato de que os leitores estão familiarizados com as convenções de gênero (ou seja, concretizam coletivamente *schemata* compartilhados), eles supõem, ao ler um romance policial, por exemplo, que no fim do livro encontrarão a solução para o caso. As características de gêneros como elementos da memória literária e elementos da memória coletiva (compartilhada por autores e leitores), cristalizados em *schemata*, orientam as estratégias interpretativas e as expectativas ao longo de certos caminhos:

Para o leitor, os gêneros constituem conjuntos de expectativas que orientam o processo de leitura. Os repertórios dos gêneros podem ser considerados corpos de saber compartilhados que foram inferidos a partir de regularidades percebidas em textos literários individuais. Como conjuntos de normas dos quais leitores e escritores estão cientes, os gêneros cumprem um papel importante no processo de comunicação literária. (Wesseling, 1991, p. 18)

b) “Como nossas vidas se tornam histórias” (Eakin, 1999): Memórias como gênero.

As convenções de gênero não são apenas um elemento recuperável da memória (semântica) individual, pois também moldam o processo de recordação autobiográfica individual¹³. Desempenham um papel não apenas na recepção da literatura, mas são também um elemento inegável na (re)construção e interpretação de nossas próprias experiências de vida. Nossa memória autobiográfica é, assim, tanto um efeito das “memórias como gênero” quanto uma representação de eventos passados.

As memórias individuais dentro da moldura da memória autobiográfica estão fundadas em processos de “transformação simbólica” (Polkinghorne, 1998, p. 23). Os padrões narrativos exercem um papel especialmente importante neste processo, como Jerome Bruner enfatiza em seu ensaio seminal “A Construção Narrativa da Realidade”: “organizamos nossa experiência e nossa memória dos acontecimentos humanos principalmente na forma de narrativa.” (Bruner, 1991, p.4). Por meio de formas narrativas e padrões de gênero, experiências pré-narrativas e anteriormente sem forma são simbolizadas, organizadas e interpretadas, e assim se tornam memoráveis. Os gêneros são um elemento constitutivo de nossa memória. Eles “(re)formam” as memórias individuais e desempenham também um papel importante na construção e transmissão de experiências de vida dentro da moldura da memória comunicativa (Welzer, 2002).

As pesquisas recentes sobre a autobiografia voltam-se para o nexo entre memória individual e a

¹³ Para saber mais sobre a distinção entre diferentes sistemas de memória individual, ver Schacter, *Searching for Memory* (1996).

memória literária dos gêneros. Os trabalhos nesta área enfatizam que, embora a autobiografia seja um gênero paradigmático para a formação da experiência, ela não produz, de modo algum, uma imagem exata de uma vida passada. Ao contrário, ela representa uma construção retrospectiva textualizada, que extrai uma parcela significativa de seu sentido de sua forma narrativa (por exemplo, a estrutura do enredo e outras características constitutivas). Wagner-Egelhaaf mostra que a autobiografia como um gênero da memória literária representa não apenas uma conexão com a memória individual, mas também com a memória cultural ao escrever que

em primeiro lugar, o texto autobiográfico em si mesmo funciona como uma construção espacial de um padrão da memória, que conecta um conteúdo específico a uma topografia textual, tal como colocar fotografias dos pais na “entrada” de um texto; e, em segundo, o texto autobiográfico individual convoca as *imagines* armazenadas na memória cultural e, desta forma, a memória individual recorre à memória coletiva. (Wagner-Egelhaaf, 2000, p.14)

Os textos pertencentes ao gênero da autobiografia empregam formas que são típicas dos processos da memória; isto é, seus processos de representação são semelhantes às formas usadas para codificar a memória individual (tal como a mnemônica), e estão integrados na moldura da memória cultural, com seu repertório de *topoi*¹⁴ e, claro, de gêneros.

c) *Dando sentido à história: “Gêneros da memória”*

A memória cultural é gerada e transmitida pelos gêneros da memória. Compreender os processos históricos, conceber normas e valores compartilhados, estabelecer e manter conceitos da identidade coletiva – todas essas atividades de recordação cultural (histórica e culturalmente variáveis) estão ligadas a gêneros (igualmente mutáveis). Os estudos de historiografia do século XIX de Hayden White (1973, sobretudo) deixaram claro que a própria escolha do gênero é decisiva para a natureza da mensagem. White mostra que as estruturas de enredo do romance, da tragédia, da comédia e da sátira podem ser encontradas na historiografia europeia do século XIX e correlaciona, em acréscimo, esses padrões com implicações ideológicas (anarquistas, radicais, conservadoras e liberais).

Na área da literatura, o épico foi durante muito tempo o padrão central usado para focar a origem e a individualidade de comunidades culturais. No século XIX, o romance histórico tornou-se um gênero de memória dominante na Inglaterra e na Alemanha, ilustrou processos históricos e ajudou a formar conceitos de identidade nacional. Para a memória cultural francesa, os livros de memória nesta época, preenchem as funções de formação de identidade e transmissão de valores na França, como Nora mostrou. Nos romances ingleses de guerra da década de 1920, os padrões do gênero pastoral e os elementos de comédia assumiram a função de interpretar experiências coletivas traumáticas e de criar modelos de memória cultural (Erl, 2003). No final do século XX, as imagens e conceitos fragmentados de identidade, pós-modernos, assim como a compreensão da natureza construída de versões do passado encontraram expressão adequada no gênero da meta-

14 Ver Stefan Goldmann, “Topos und Erinnerung: Rahmenbedingungen der Autobiographie” (1994); Frauke Berndt, *Anamnesis: Studien zur Topik der Erinnerung in der erzählenden Literatur zwischen 1800 und 1900* (1999).

ficção historiográfica¹⁵.

Em pesquisas de gênero literário, os conceitos da memória são explicitamente tematizados principalmente quando o assunto trata de “gêneros literários específicos ligados à memória.” (Van Gorp; Musarra-Schroeder, 2000, p. iii). Mas não somente a (auto)biografia e o romance histórico são gêneros da memória. Por exemplo, as estruturas do *Bildungsroman* são modelos culturais que codificam experiências de vida. Relatos de viagem, com sua conexão específica de *loci* (por exemplo, as paragens de uma viagem por terras estrangeiras) e *imagines* (ideias de identidade nacional e cultural, por exemplo) apontam para características centrais do conceito de mnemônica (Seixo, 2000)¹⁶. Os padrões de gênero para romances de cavalaria e histórias de aventura fornecem uma forma para as mudanças que surgem como resultado do confronto com novas situações ou tarefas. Realidades e passados são formados e interpretados através de uma variedade de padrões de gênero familiares na cultura, que, em geral, se tornam disponíveis através do sistema literário.

Pode-se supor, entretanto, que, de modo particular, os gêneros fortemente convencionalizados são usados (consciente ou inconscientemente) como fórmulas familiares para dar uma forma significativa às experiências coletivas, que são difíceis de interpretar, ou para codificar valores e normas. Deste modo, a imagem que se descreve aqui dos gêneros como “repositórios” de diferentes níveis e sistemas da memória volta ao ponto de partida, pois o gênero, como uma parte da memória intra-literária (a memória dos gêneros literários) realiza-se efetivamente em tais casos e assume uma função na memória cultural como uma fórmula interpretativa já preenchida com o significado apropriado à cultura (gêneros da memória).

1.3 Cânone e História Literária como Memória Institucionalizada dos Estudos Literários e da Sociedade

Enquanto as teorias de intertextualidade e dos gêneros representam abordagens do campo de estudos literários com os quais uma memória do sistema simbólico “literatura” pode ser considerada, a pesquisa sobre cânones e a teoria da historiografia literária permite *insights* sobre o sistema social “literatura” (Schmidt, 2000). A formação de cânone e a história literária são mecanismos centrais e *mídia* com base nos quais a memória da literatura é mantida nas sociedades. Instituições como o campo dos estudos literários são necessárias para a escolha de um *corpus* de textos que devem lembrados dentro da amplitude de textos literários disponíveis, bem como para organizar estes textos e garantir que sejam transmitidos.

Além daqueles envolvidos nos estudos literários, são os representantes das áreas de estudos religiosos e de história antiga e moderna que lidam, principalmente, com os processos de formação de cânone como processos centrais na formação e manutenção de uma memória coletiva (Assmann; J.

15 Ver Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (1988) e Ansgar Nünning, *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion* (1995). Para todos os exemplos citados aqui, os textos concretos e individuais em que esses gêneros encontraram expressão tornaram-se “meios da memória coletiva em culturas históricas da memória”.

*Tradução brasileira: *Poética do pós-modernismo* (Rio de Janeiro: Imago, 2002). (N.T)

16 A edição original é portuguesa: *A Viagem na Literatura*, coord. Maria Alzira Seixo (1997). (NT)

Assmann, 1987; J. Assmann, 2001; Grabes, 2001; Nünning, 2001). O cânone – um termo que se referia originalmente ao *corpus* de textos sagrados reconhecidos – tem uma relevância social e cultural de grande alcance. Incluídos nas funções que a historiografia literária e a formação do cânone podem exercer estão a criação de identidades coletivas, a legitimação de relações políticas e sociais, bem como a manutenção ou o enfraquecimento de sistemas de valores. As culturas empregam seus *corpus* de textos frequentemente usados (J. Assmann, 1988) para se descreverem, e, assim como os conceitos de identidade e as estruturas de valor das culturas mudam, seu cânone também muda. A memória do sistema social “literatura” é, portanto, cultural e historicamente variável.

O início da década de 1970 assistiu a uma crítica cada vez maior dos conceitos antiquados de cânone e de história no campo dos estudos literários. Na esteira da *Ideologiekritik* (crítica ideológica) e da pesquisa feminista, os critérios usados na formação de um cânone também foram considerados. Exigiu-se uma revisão do cânone que pudesse abrir o cânone intelectual e elitizado e que levasse também em conta os autores anteriormente marginalizados¹⁷. Seguindo o paradigma do pós-estruturalismo, exigiu-se, até mesmo, uma renúncia completa a qualquer tipo de formação canônica. Estes debates sobre o cânone que movimentaram a imprensa sob os nomes de “A Grande Controvérsia Canônica” (numa referência ao livro de William Casement, “The Great Canon Controversy”), ou “Guerras Culturais” (Jay, 1997) tiveram um efeito enorme, especialmente nos Estados Unidos.

No mundo de língua alemã, no contexto da “virada linguística” e da discussão sobre as possíveis representações de história (White, 1973), um conceito que surgiu da teoria da historiografia literária teve significativa influência, a saber: o cânone e as histórias literárias constituem a memória institucionalizada dos estudos literários e de uma sociedade. O interesse teórico da historiografia literária foi menos orientado para o processo histórico da própria literatura do que para o processo de seu entendimento, interpretação e representação através da historiografia literária. A partir de uma compreensão da “natureza construída de cada história literária” (Voßkamp, 1989), examinaram-se os critérios de seleção e mecanismos de construção desta forma de historiografia (Grabes, 1988; 1992; Nünning, 1996).

Embora o debate sobre o cânone e a reflexão teórica da historiografia literária sejam, no fim de contas, processos de formação de memória, tais como seleção, avaliação, e excisão (o que se deveria escolher para ser lembrado, o que se deveria esquecer?), há, contudo, raramente uma menção explícita à memória neste contexto. Um exemplo interessante e muito controvertido para o uso do termo memória em relação à formação de cânone está, no entanto, no livro *O Cânone Ocidental* de Harold Bloom (1994) – uma reação ao acalorado debate nos EUA sobre a revisão do cânone. Bloom não só discute de forma altamente seletiva as obras de vinte e seis autores (tais como Shakespeare, Goethe, Tolstoi e Proust), como também responde à crítica do cânone da “Escola do Ressentimento” com uma lista de leituras incluída em seu livro.

Bloom conscientemente retorna aos conceitos de mnemônica para explicar e apoiar a correção e a importância da formação do cânone e, assim, de uma memória de literatura. Enquanto nos estudos

¹⁷ Para saber mais sobre o cânone feminista, ver Margaret J. Ezell, *Writing Women's Literary History* (1993), e Ina Schabert, *Englische Literaturgeschichte: Eine neue Darstellung aus der Sicht der Geschlechterforschung* (1997).

culturais a importância do cânone para a memória cultural (religiosa, étnica e nacional) é enfatizada, Bloom, curiosamente, explica que o cânone desempenha um papel importante no nível da memória individual (de autor e leitor):

Uma vez que consideremos o Cânone como a relação de um escritor e de um leitor individual com o que foi preservado daquilo que foi escrito, e esqueçamos o cânone como uma lista de livros para determinados estudos, ele será considerado idêntico à Arte da Memória literária, sem o sentido religioso de cânone. (Bloom, 1994, p.17)¹⁸

O cânone, portanto, adquire a função de um sistema da memória (“o Cânone como um sistema da memória”). Assim como na mnemônica clássica, há também uma conexão entre *loci* e *imagines* da memória apoiada pelo cânone do leitor individual:

O que acredito ser a principal função pragmática do Cânone: a recordação e ordenação da leitura de toda uma vida. Os maiores autores assumem a função de “lugares” no teatro da memória do Cânone, e suas obras-primas ocupam a posição ocupada pelas “imagens” na arte da memória. Shakespeare e Hamlet, autor central e drama central, obrigam-nos a lembrar não somente o que acontece em Hamlet, como também, de modo mais crucial, o que acontece na literatura que a torna memorável e assim prolonga a vida do autor. (Bloom, 1994, p.37)

Os estudos literários criam e mantêm a memória cultural, como os debates sobre a revisão do cânone e a natureza construída da historiografia literária mostraram. Uma vez que a historiografia literária e a criação ou mudança dos cânones sempre pertenceram às tarefas centrais da disciplina, a memória institucionalizada da literatura é um fenômeno que – implicitamente, mas com um efeito duradouro – formou e ainda forma os estudos literários. Os mecanismos e as variadas funções sociais da referência do campo ao passado só chegaram à linha de frente nas últimas décadas. Como resultado, o campo dos estudos literários está, hoje em dia, cada vez mais interessado não só na criação de cânones e histórias literárias, mas também na reflexão crítica sobre tais processos de construção. O campo observa sua própria atividade – a produção e a transmissão da memória cultural – a partir de uma perspectiva histórico-cultural e teórica sobre a memória.

II. Memória na Literatura ou: Mimesis da Memória

Pode-se dizer que todas as abordagens discutidas até agora são baseadas em um conceito de uma “memória da literatura”, já que a teoria da intertextualidade e a história de gênero lidam, em grande parte, com processos intra-literários e pesquisas de cânone, e a teoria da historiografia literária lida com processos intra-sistêmicos. Em contraste, nos estudos sobre a representação literária da memória, a relação dialógica entre literatura e discursos extra-literários está mais no primeiro plano. Tais estudos partem da premissa de que a literatura se refere à realidade cultural extra-textual e a torna observável pela ficção. Baseiam-se, portanto, em modelos miméticos da relação entre memória e literatura.

O conceito de mimesis, no entanto, não se refere a um conceito ingênuo de mero reflexo, mas

¹⁸ Tradução brasileira: *O Canóne Ocidental: os livros e a escola do tempo* (2001). (NT)

antes a conceitos teóricos que dizem respeito à criação ativa de realidades (“poiesis”) por meio de textos literários, que, todavia, são simultaneamente caracterizados por uma referência à realidade extra-literária, como enfatizado unanimemente, se bem que com base em conceitos diferentes, por Ricoeur (1984), Iser (1991) e Link (1988)¹⁹. Ricoeur deixa claro que a criação de versões da realidade por meio de obras literárias reside em processos de transformação dinâmica – numa interação entre a “prefiguração” do texto, isto é, sua referência ao mundo extra-textual pré-existente (*mimesis* I), a “configuração” textual que cria um objeto fictício (*mimesis* II) e a “refiguração” pelo leitor (*mimesis* III). O processo literário aparece, portanto, como um processo ativo e construtivo, no qual os sistemas culturais de significado, os processos literários e as práticas de recepção estão igualmente envolvidos, e no qual a realidade não é apenas refletida, mas, antes, poeticamente criada (Ricoeur, 1984, p. 107) e, então, “iconicamente enriquecida” (Ricoeur, 1984, p. 127). A ordem simbólica da realidade extra-literária e os mundos criados dentro do *medium* da ficção entram numa relação mútua de influência e mudança. O “círculo da mimesis” de Ricoeur pode contribuir para uma diferenciação entre os diversos níveis da relação entre literatura e memória: em primeiro lugar, as obras literárias estão relacionadas a memórias extra-literárias; em segundo, representam o seu conteúdo e funcionamento no *medium* da ficção; e, em terceiro, podem ajudar a formar memórias individuais e culturas da memória²⁰.

A relação da literatura com discursos extra-literários da memória (*mimesis* I de Ricoeur) e as formas literárias específicas de representação da memória (*mimesis* II) têm sido uma área central de interesse nos estudos literários, pelo menos, desde Marcel Proust. *A la recherche du temps perdu* de Proust (1913) é um romance em que os conceitos de memória involuntária, a partir do início do século XX (por exemplo, o conceito do inconsciente, de Freud, e de *mémoire involontaire*, de Henri Bergson) são representados com meios especificamente literários (em particular, por meio de um ‘eu’ dominante que narra ou recorda). Um conjunto de estudos nos últimos anos foram dedicados à referência literária, aos discursos da memória e à representação da memória na ficção. Usando exemplos de diferentes épocas, gêneros e autores, passou a mostrar-se que a memória – individual e coletiva – desempenha um papel importante na literatura, temática e estruturalmente²¹.

A literatura pode virtualmente ser descrita como um modo de representar a memória individual. Os textos narrativos em particular demonstram formas que revelam uma afinidade especial com a memória. Desta maneira, não surpreende que a distinção narrativa entre um “eu” que experimenta e um “eu” que narra já esteja assentada em um conceito (amplamente implícito) de memória, a saber, no conceito de uma diferença entre a experiência pré-narrativa de um lado e, de outro, uma memória que forma o passado por meio da narrativa e, retrospectivamente, cria o significado. Portanto, o trabalho

19 Traduções brasileiras. Paul Ricoeur: *Tempo e Narrativa* (1994); Wolfgang Iser: *O Fictício e o Imaginário* (1996). (NT).

20 Sobre o conceito de mimesis em três passos como um modelo da relação entre literatura e cultura de memória em Astrid Erll (2003).

21 Os responsáveis por muitas outras publicações sobre a representação literária da memória individual e coletiva consideram os volumes da série como *Literature as Cultural Memory* (2000). Ver também *The Poetics of Memory* (1998); Martin Löschnigg, “The Prismatic Hues of Memory...”: Autobiographische Modellierung und die Rhetorik der Erinnerung in Dickens’ *David Copperfield*” (1999); Philipp Wolf, *Modernization and the Crisis of Memory: John Donne to Don DeLillo* (2002); Suzanne Nalbantian, *Memory in Literature: From Rousseau to Neuroscience* (2003); *Fictions of Memory*, (2003); *Literatur – Erinnerung – Identität* (2005).

com narradores em primeira pessoa é também sempre um trabalho com a representação literária da memória. Os diferentes processos utilizados para representar a consciência são um exemplo adicional da capacidade da literatura de representar a memória, pois podem trazer à luz processos conscientes e inconscientes de recordação individual através de privilégios especificamente ficcionais (Birke; Basse-ler, 2005).

Literatura e memória coletiva foram estreitamente entrelaçadas desde a *Ilíada* de Homero. Especialmente sob a luz do interesse crescente pelo tópico “culturas da memória” desde o final da década de 1980, temos cada vez mais publicações no campo dos estudos literários dedicadas à relação entre literatura e memória coletiva. A pré- formação de textos literários, a representação e a reflexão crítica sobre a referência da sociedade ao passado, a representação de intersecções entre memória individual e coletiva ou a negociação literária de memórias concorrentes pertencem todas ao espectro dos tópicos visados por uma abordagem dos estudos literários que é informada por teorias da memória.

Em *Erinnerungsräume* (1999), Aleida Assmann escreve sobre a memória cultural e as formas de sua representação literária, considerando, por exemplo, os dramas históricos de Shakespeare e sua representação da conexão entre memória e identidade pessoal, assim como a relação entre conceitos de história e nação – partindo da tese “de que os atores reais nestes dramas são as memórias” (Assmann, 1999, p.64)²².

Assmann descreve a mudança de um paradigma mnemônico espacialmente organizado da memória para um paradigma orientado pelo tempo, por volta de 1800, com os conceitos de *ars* e *vis*. Até o século XVIII, a retórica clássica influenciou fortemente a literatura. No período romântico, em contraste, com o “decrecente prestígio da mnemônica clássica” (Assmann, 1999, p.89), desenvolve-se um conceito de memória que não mais se dedica essencialmente ao armazenamento de informação, mas que, ao contrário, acentua o esquecimento e a construção da identidade individual através da referência seletiva e construtiva ao passado (*vis*). Assmann mostra como esta mudança e a competição entre os diferentes conceitos de memória podem ser ilustrados por um poema de Wordsworth. Finalmente, Assmann considera as formas de representação literária dos conceitos de memória por volta de 1900, usando um conto de E.M. Forster, no qual o peso do historicismo – “o peso do conhecimento e as bênçãos do esquecimento” (Assmann, 1999, p.128) – é representado por uma caixa extremamente pesada de livros que, no final, cai em um desfiladeiro.

Os textos literários são caracterizados por suas referências a outras versões do passado e aos conceitos de memória de outros sistemas simbólicos – psicologia, religião, história, sociologia, etc. – e por sua capacidade de ilustrar o conhecimento cultural por meios literários específicos (por exemplo, imagens verbais, formas semantizadas, ou com o uso de privilégios específicos de ficção, tais como a representação de mundos interiores). Com base em estudos sobre a “mimesis da memória”, pode-se mostrar como as representações literárias da memória existem em uma relação dinâmica e evoluem juntamente com os conceitos sociais da memória.

²² A obra foi traduzida para o inglês com o título de *Cultural Memory and Western Civilization – Functions, Media, Archives* (2011). (N.T.)

III. Literatura como um Medium da Memória Coletiva

Os estudos influentes feitos por Renate Lachmann, que hoje, em muitos círculos, representam metonimicamente o conceito de memória no campo dos estudos literários, ilustram um problema central de como esse campo lida com a memória. A literatura aparece em grande parte como um sistema fechado. Apesar de o conceito de Lachmann de memória cultural estar baseado na semiótica cultural, em *Memory and Literature* (1997), outros *mídia* culturais que não os textos literários, na verdade, nunca são mostrados. As questões sobre a relação da literatura com outros sistemas simbólicos, sobre os contextos históricos de atos literários da memória, ou sobre a função social das obras que aparecem como uma “câmara de ecos” (Barthes) do passado por meio de processos de intertextualidade estão em grande parte ocultas por abordagens que analisam a memória do sistema simbólico literário.

No entanto, a oportunidade para o campo dos estudos literários estabelecer uma conexão com os estudos histórico-culturais da memória depende precisamente da questão de onde os textos literários podem ser localizados na moldura dos processos coletivos de significação. Como a literatura funciona como um *medium* para a memória coletiva? Quais as funções que os textos literários desempenham em culturas da memória?

IV. Para os Estudos Literários de Culturas da Memória

Os três conceitos básicos de memória aqui nomeados pertencem às abordagens mais cuidadosamente desenvolvidas, mas há ainda outras relevantes para a memória que deveriam ser pelo menos mencionadas. Os estudos de metáfora, nos quais teorias e métodos dos estudos literários e conceitos de memória são entrelaçados (Weinrich, 1964; Assmann, 1991; Draaisma, 1999; Birke, 2005), edições e traduções literárias, que também representam processos de reconstrução e armazenamento de memória (D’Hulst; Milton, 2000); e, finalmente, as abordagens localizadas na fronteira entre literatura, ideologia e história que consideram as possibilidades e limites das obras literárias para criar memórias alternativas e transmitir experiências (Benjamin, 1977 [1955]; Pethes, 1999)²³.

Que contribuições os conceitos de memória aqui considerados podem trazer para o estabelecimento da pesquisa sobre a memória nos estudos literários, já que até agora mal tem sido considerada uma área de pesquisa independente? As abordagens bastante heterogêneas, que operam em diferentes configurações (desde conceitos pós-estruturalistas de intertextualidade a uma teoria histórico-cultural dos *mídia* e uma história das funções literárias) podem ser frutíferas para um desenvolvimento mais amplo do trabalho com a relação entre literatura e memória. No entanto, a referência às diferentes abordagens deveria incluir várias formas de interconexão e diálogo. Três desideratos para futuras pesquisas sobre a memória nos estudos literários devem ser, portanto, designados aqui na conclusão deste panorama:

1. Uma consideração dos conceitos tradicionais de memória (tais como *memoria* ou estudos de

²³ Tradução brasileira do ensaio de Walter Benjamin: “O narrador. Consideração sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Obras Escolhidas, volume I, Magia e Técnica. Arte e política*, São Paulo: Brasiliense, 1985. (NT)

topos) e sua conexão com os mais novos desenvolvimentos nos estudos literários: objetivos e métodos de um Novo Historicismo ou “ecologia cultural” (Zapf, 2002) poderiam contribuir para uma historicização e contextualização dos fenômenos intra-literários.

2. Novas conexões entre as abordagens teóricas e objetos de estudo. Este artigo mostrou os aspectos importantes pelos quais, por exemplo, a “memória da literatura” (intertextualidade e gêneros), de um lado, e a “literatura como um *medium* da memória coletiva” de outro, se superpõem. A conexão de diferentes abordagens e métodos dentro da moldura da pesquisa sobre memória promete ser proveitosa, pois abre várias perspectivas sobre a questão em pauta.

3. Diálogo interdisciplinar. Um reconhecimento de abordagens da psicologia cognitiva, dos estudos de história ou da arte significaria não apenas um enriquecimento de questões e conceitos nos estudos literários, mas também um pré-requisito para a aplicabilidade interdisciplinar da pesquisa no campo dos estudos literários, para a “exportação” de seus conceitos e, por fim, para uma compreensão geral da literatura como um elemento constitutivo da cultura da memória.

Referências

Assmann, Aleida. “Zur Metaphorik der Erinnerung.” *Mnemosyne: Formen und Funktionen der Kulturellen Erinnerung*. Ed. Aleida Assmann & Dietrich Harth. Frankfurt am Main: Fischer, 1991, p. 13-35.

Assmann, Aleida. “Was sind kulturelle Texte?” *Literaturkanon – Medienereignis – kultureller Text: Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung*. Ed. Andreas Poltermann. Berlin: Erich Schmidt, 1995, p. 232-44.

Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. Munich: C.H. Beck, 1999.

Assmann, Aleida; Assmann, Jan. (ed.) *Kanon und Zensur: Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II*. Munich: Wilhelm Fink, 1987.

Assmann, Jan. “Kollektives Gedächtnisses und kulturelle Identität.” *Kultur und Gedächtnis*. Eds. Jan Assmann e Tonio Hölscher. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988, p. 9-19.

Assmann, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. Munich: C.H. Beck, 1992.

Bakhtin, Mikhail M. *Die Ästhetik des Wortes*. Ed. Rainer Gröbel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.

Bal, Mieke; Crewe, Jonathan; Spitzer, Leo. *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Hanover, NH & London: UP of New England, 1999.

Bal, Mieke, “Introduction”. In: Bal, Mieke; Crewe, Jonathan; Spitzer, Leo. *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Hanover, NH & London: UP of New England, 1999, p.vii-xvii.

Benjamin, Walter. “Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows” *Illuminationen: Ausgewählte Schriften I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, p. 385-410.

- Berndt, Frauke. *Anamnesis: Studien zur Topik der Erinnerung in der erzählenden Literatur zwischen 1800 und 1900 (Moritz – Keller – Raabe)*. Tübingen: Carl Niemeyer, 1999.
- Berns, Jörg Jochen; Neuber, Wolfgang. *Ars memorativa: Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400-1750*. Tübingen: Carl Niemeyer, 1993.
- Birk, Hanne. “Das Problem des Gedächtnisses [...] drängt in die Bilder’: Metaphern des Gedächtnisses.” In: *Literatur – Erinnerung – Identität*. Ed. Erll, Gymnich & Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2005, p. 79-105.
- Birke, Dorothee; Basseler, Michael. “Mimesis des Erinnerns.” In: *Literatur – Erinnerung – Identität*. Ed. Erll, Gymnich & Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2005. 123-47.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford UP, 1973.
- Bloom, Harold. *A Map of Misreading*. New York: Oxford UP, 1975.
- Bloom, Harold. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York: Riverhead, 1994.
- Borsò, Vittoria. “Gedächtnis und Medialität: Die Herausforderung der Alterität. Eine medienphilosophische und medienhistorische Perspektivierung des Gedächtnis-Begriffs.” *Medialität und Gedächtnis: Interdisziplinäre Beiträge zur kulturellen Verarbeitung europäischer Krisen*. Ed. Vittoria Borsò, Gerd Krumeich e Bernd Witte. Stuttgart & Weimar: J.B. Metzler, 2001, p. 23-54.
- Breuer, Dieter; Schanze Helmut (ed.) *Topik: Beiträge zu einer Interdisziplinären Diskussion*. Munich: J.B. Wilhelm Fink, 1981.
- Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (ed.) *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Carl Niemeyer, 1985.
- Bruner, Jerome. “The Narrative Construction of Reality.” *Critical Inquiry*, n.18, 1991, p. 1-21.
- Carruthers, Mary. *The Book of Memory’: A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge UP, 1990.
- Casement, William. *The Great Canon Controversy: The Battle of the Books in Higher Education*. New Brunswick, NJ: Transaction, 1996.
- Curtius, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Age*. Trans. Willard Trask. 1953. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990. [Orig: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. 11th ed. Tübingen & Basel: A.B. Francke, 1993.]
- D’haen, Theo, ed. *Literature as Cultural Memory: Leiden, 16-22 August 1997*. Proceedings of the XVth Congress of the International Comparative Literature Association. Amsterdam: Rodopi, 2000.
- D’Hulst, Lieven; Milton, John. (ed.) *Reconstructing Cultural Memory: Translation, Scripts, Literacy: Literature as Cultural Memory 7*. Amsterdam & Atlanta, GA: Rodopi, 2000.
- Danneberg, Lutz, & Friedrich Vollhardt, ed. *Vom Umgang mit Literatur und Literaturgeschichte: Positionen und Perspektiven nach der ‘Theoriedebatte’*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1992.
- Dockhorn, Klaus. “‘Memoria’ in der Rhetorik.” *Archiv für Begriffsgeschichte*, n. 9, 1964, p. 27-35.
- Draaisma, Douwe. *Die Metaphernmaschine: Eine Geschichte des Gedächtnisses*. Darmstadt: Primus, 1999.
- Eakin, Paul John. *How Our Lives Become Stories: Making Selves*. Ithaca, NY & London: Cornell UP,

1999.

Eliot, T.S. “Tradition and the Individual Talent”. 1919. *Selected Prose of T.S. Eliot*. Ed. Frank Kermode. London: Faber & Faber, 1975, p. 37-44.

Erl, Astrid. “Literatur und kulturelles Gedächtnis: Zur Begriffs- und Forschungsgeschichte, zum Leistungsvermögen und zur literaturwissenschaftlichen Relevanz eines neuen Paradigmas der Kulturwissenschaft.” *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, n.43, 2002, p. 249-76.

Erl, Astrid. *Gedächtnisromane: Literatur über den Ersten Weltkrieg als Medium englischer und deutscher Erinnerungskulturen in den 1920er Jahren*. Trier: WVT, 2003.

Erl, Astrid; Nünning, Ansgar. “Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Ein Überblick.” *Literatur – Erinnerung – Identität: Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Ed. Astrid Erl, Marion Gymnich e Ansgar Nünning. Trier: WVT, 2003, p. 4-27.

Erl, Astrid; Nünning, Ansgar with Haine Birk, Birgit Neumann e Patrick Schmidt (ed.) *Medien des kollektiven Gedächtnisses: Historizität – Konstruktivität – Kulturspezifität*. Berlin & New York: de Gruyter, 2004.

Erl, Astrid; Nünning, Ansgar with Haine Birk e Birgit Neumann (ed.) *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin & New York: de Gruyter, 2005.

Ezell, Margaret J. *Writing Women’s Literary History*. Baltimore, MA: Johns Hopkins UP, 1993.

Fluck, Winfried. *Das kulturelle Imaginäre. Eine Funktionsgeschichte des amerikanischen Romans 1790-1900*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

Goldmann, Stefan. “Statt Totenklage Gedächtnis: Zur Erfindung der Monemotechnik durch Simonides von Keos.” *Poetika*, n.21, 1989, p. 43-66.

Goldmann, Stefan. “Topos und Erinnerung: Rahmenbedingungen der Autobiographie.” *Der ganze Mensch: Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*. Ed. Hans-Jürgen Schings. Stuttgart & Weimar: J.B. Metzler, 1994, p. 660-75.

Gombrich, Ernst H. *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. London: Warburg Institute, 1970.

Grabes, Herbert. “Selektionsprinzipien und Literaturbegriff in der anglistischen Literaturgeschichtsschreibung.” *Germanisch-Romanische Monatschrift*, n.38, 1988, p. 3-14.

Grabes, Herbert. (ed.) *Literary History/Cultural History: Forcefields and Tensions. REAL 17*. Tübingen: Gunter Narr, 2001.

Grübel, Rainer. “Zur Ästhetik des Wortes bei Michail M. Bachtin.” Ed. Rainer Grübel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, p.21-78.

Haverkamp, Anselm; Lachmann, Renate (ed.) *Memoria: Vergessen und Erinnern*. Poetik und Hermeneutik XV. Munich: Wilhelm Fink, 1993.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London & New York: Routledge, 1988.

Iser, Wolfgang. *Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

- Jay, Gregory S. *American Literature & the Culture Wars*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1997.
- Jehn, Peter. “Ernst Robert Curtius: Toposforschung als Restauration.” *Toposforschung Eine Dokumentation*. Ed. Peter Jehn. Frankfurt am Main: Athenäum, 1972, p. vii-lxiv.
- Kaiser, Gerhard R., & Stefan Matuschek, ed. *Begründungen und Funktionen des Kanons: Beiträge aus der Literatur – und Kunstwissenschaft, Philosophie und Theologie*. Heidelberg: Carl Winter, 2001.
- Kany, Roland. *Mnemosyne als Programm: Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*. Tübingen: Carl Niemeyer, 1987.
- Kristeva, Julia. “Wort, Dialog und Roman bei Bachtin.” *Literaturwissenschaft und Linguistik*. Vol 3. Ed. Jens Ihwe. Frankfurt am Main: Athenäum, 1972. 345-75. [Orig. Semeiotikè: Recherches pour une sémanalyse. Paris: Seuil, 1969.]
- Kühlmann, Wilhelm, & Wolfgang Neuber, ed. *Intertextualität in der Frühen Neuzeit*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1994.
- Lachmann, Renate. *Memory and Literature: Intertextuality in Russian Modernism*. Minneapolis & London: U of Minnesota P, 1997. [Orig. *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.]
- Renate Lachmann, “Kultursemiotischer Prospekt”. In: Haverkamp, A.; Lachmann, R. *Memoria: Vergessen und Erinnern* (ed). *Poetik und Hermeneutik XV*; Munique: Wilhelm Fink, 1993, p. xvii-xxvii.
- Link, Jürgen. “Literaturanalyse als Interdiskursanalyse: Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik.” *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Ed. Jürgen Fohrmann & Harro Müller. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.
- Löschnigg, Martin. “‘The Prismatic Hues of Memory...’: Autobiographische Modellierung und die Rhetorik der Erinnerung in Dickens’ *David Copperfield*.” *Poetica*, n. 31, 1-2, 1999, p. 175-200.
- Martinez, Matías. “Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis.” *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. Ed. Heinz Ludwig Arnold & Heinrich Detering Munich: dtv, 1996, p. 430-45.
- Nalbantian, Suzanne. *Memory in Literature: From Rousseau to Neuroscience*. Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- Nora, Pierre. *Les lieux de mémoire*. 1984. Paris: Gallimard, 1992.
- Nünning, Ansgar. *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*, vol 1.: *Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*. Trier: WVT, 1995.
- Nünning, Ansgar. “Kanonisierung, Periodisierung und der Konstruktcharakter von Literaturgeschichten: Grundbegriff und Prämissen theoriegeleiteter Literaturgeschichtsschreibung.” *Eine andere Geschichte der englischen Literatur: Epochen, Gattungen und Teilgebiete im Überblick*. Ed. Ansgar Nünning. Trier: WVT, 1996, p. 1-24.
- Nünning, Ansgar. “On the Englishness of English Literary Histories: Where Literature, Philosophy and Nationalism Meet Cultural History.” *Critical Interfaces: Contributions on Philosophy, Literary Theory and Culture in Honour of Herbert Grabes*. Ed. Gordon Collier, Klaus Schwank & Franz Wieselhuber. Trier: WVT, 2001, p.55-83.
- Nünning, Ansgar. (ed.) *Fictions of Memory. Journal for the Study of British Cultures*, n. 10.1, 2003.

Öhlschläger, Claudia, & Birgit Wiens, ed. *Körper – Gedächtnis – Schrift: Der Körper als Medium kultureller Erinnerung*. Berlin: Erich Schmidt, 1997.

Ohly, Friedrich. “Bemerkungen eines Philologen zur Memoria.” *Memoria: Der geschichtliche Zeugniswert liturgischen Gedenkens in Mittelalter*. Ed. Karl Schmid e Joachim Wollasch. Munich: Wilhelm Fink, 1984, p. 9-68.

Pethes, Nicolas. *Mnemographie: Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin*. Tübingen: Carl Niemeyer, 1999.

Pethes, Nicolas; Jens Ruchatz, ed. *Gedächtnis und Erinnerung: Ein interdisziplinäres Lexikon*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001.

Polkinghorne, Donald E. “Narrative Psychologie und Geschichtsbewusstsein. Beziehungen und Perspektiven.” *Erzählung, Identität und historisches Bewusstsein: Die Psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte*. Ed. Jürgen Straub. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998, p. 12-45.

Ricoeur, Paul. *Time and Narrative*. Chicago & London: University of Chicago Press, 1984.

Schabert, Ina. *Englische Literaturgeschichte: Eine neue Darstellung aus der Sicht der Geschlechterforschung*. Stuttgart: Alfred Kröner, 1997.

Schacter, Daniel L. *Searching for Memory: The Brain, the Mind and the Past*. New York: Basic Books, 1996.

Scheidung, Oliver. “Intertextualität.” “Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Ein Überblick.” *Literatur – Erinnerung – Identität: Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Ed. Astrid Erll, Marion Gymnich & Ansgar Nünning. Trier: WVT, 2003, p. 53-73.

Schmidt, Siegfried J. *Gedächtnis: Problem und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

Schmidt, Siegfried J. *Kalte Faszination: Medien, Kultur, Wissenschaft in der Mediengesellschaft*. Weilerswist: Velbrück, 2000.

Seixo, Maria Alziro, ed. *Travel Writing and Cultural Memory*. Literature as Cultural Memory 9. Amsterdam & Atlanta, GA: Rodopi, 2000.

van Gorp, Hendrik; Ulla Mussara-Schroeder, ed. *Genres as Repositories of Cultural Memory*. Literature as Cultural Memory 5. Amsterdam & Atlanta, GA: Rodopi, 2000.

Vobkamp, Wilhelm. “Theorien und Probleme gegenwärtiger Literaturgeschichtsschreibung.” *Literaturgeschichtsschreibung in Italien und Deutschland: Traditionen und aktuelle Probleme*. Ed. Frank Baasner. Tübingen. Carl Niemeyer, 1989, p. 166-74.

Wägenbaur, Thomas, ed. *The Poetics of Memory*. Tübingen: Stauffenburg, 1998.

Wagner-Egelhaaf, Martina. *Autobiographie*. Stuttgart. J.B. Metzler, 2000.

Warburg, Aby. *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Ed. Dieter Wuttke. Baden-Baden: Koerner, 1979.

Warburg, Aby. *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Ed. Martin Warnke. Berlin: Akademie, 2000.

Weinrich, Harald. “Typen der Gedächtnismethaphorik.” *Archiv für Begriffsgeschichte* (1964), p. 23-26.

Welzer, Harald. *Das kommunikative Gedächtnis: Eine Theorie der Erinnerung*. Munich: C.H. Beck, 2002.

Wesseling, Elisabeth. *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Amsterdam & Philadelphia, PA: John Benjamins, 1991.

White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination of Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, MD & London: Johns Hopkins UP, 1973.

Wolf, Philipp. *Modernization and the Crisis of Memory: John Donne to Don DeLillo*. Amsterdam & New York: Rodopi, 2002.

Yates, Francis. *The Art of Memory*. London: Routledge, 1966.

Zapf, Hubert. *Literatur als kulturelle Ökologie: Zur kulturellen Funktion imaginative Texte an Beispielen des amerikanischen Romans*. Tübingen: Carl Niemeyer, 2002.

LITERATURA SUPLEMENTAR

Butzer, Günter. *Fehlende Trauer: Verfahren epischen Erinnerns in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Munich: Wilhelm Fink, 1998.

D’haen, Theo, & Patricia Krüs, ed. *Colonizer and Colonized. Literature as Cultural Memory 2*. Amsterdam & Atlanta, GA: Rodopi, 2000.

Dehne, Corinna. *Der “Gedächtnisort” Roman: Zur Literarisierung von Familiengedächtnis und Zeitgeschichte im Werk Jean Rouauds*. Berlin: Erich Schmidt, 2002.

Düsing, Wolfgang. *Erinnerung und Identität: Untersuchungen zu einem Erzählproblem bei Musil, Döblin und Doderer*. Munich: Wilhelm Fink, 1982.

Erll, Astrid. “‘Mit Dickens spazieren gehen’: Kollektives Gedächtnis und Fiktion.” *Kontexte und Kulturen des Erinnerns: Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses*. Ed. Gerald Echterhoff & Martin Saar. Konstanz: UVK, 2002. 253-65.

Erll, Astrid. “Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen.” *Konzepte der Kulturwissenschaften: Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*. Ed. Vera Nünig & Ansgar Nünig. Stuttgart: J.B. Metzler, 2003, p.156-85.

Erll, Astrid. *Gedächtnisromane: Literatur über den Ersten Weltkrieg als Medium englischer und deutscher Erinnerungskulturen in den 1920er Jahren*. Trier: WVT, 2003.

Erll, Astrid. “The Great War Remembered. The Rhetoric of Collective Memory in Ford Madox Ford’s *Parade’s End* and Arnold Zweig’s *Der Streit um den Sergeanten Grischa*.” *Fictions of Memory*. Ed. Ansgar Nünig. *Journal for the Study of British Cultures* 10.1 (2003), p 49-75.

Erll, Astrid. “Reading Literature as Collective Texts: German and English War Novels of the 1920s

- as Media of Cultural and Communicative Memory.” *Anglistentag München 2003: Proceedings*. Ed. Christoph Bode & Hans Sauer. Trier: WVT, 2004, p. 335-53.
- Erl, Astrid, Marion Gymnich & Ansgar Nünning, ed. *Literatur – Erinnerung – Identität: Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Trier: WVT, 2003.
- Glomb, Stefan. *Erinnerung und Identität im britischen Gegenwartsdrama*. Tübingen: Gunter Naar, 1997.
- Haverkamp, Anselm. “Die Gerechtigkeit der Texte: Memoria: eine ‘anthropologische Konstante’ im Erkenntnisinteresse der Literaturwissenschaften?” *Memoria: Vergessen und Erinnern*. Ed. Haverkamp & Lachmann. Munich: Fink, 1993, p. 17-27.
- Ibsch, Elrud, ed., with Douwe Fokkema & Joachim von der Thüsen. *The Conscience of Humankind: Literature and Traumatic Experiences. Literature as Cultural Memory 3*. Amsterdam & Atlanta, GA: Rodopi, 2000.
- Koch, Manfred. *Mnemotechnik des Schönen: Studien zur poetischen Erinnerung in Romantik und Symbolismus*. Tübingen: Carl Niemeyer, 1988.
- Kurz, Gerhard (ed.) *Lyrik und Erinnerung*. Special issue of *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, n.83, 1999.
- Kurz, Gerhard (ed.) *Meditation und Erinnerung in der Frühen Neuzeit*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.
- Meng, Hua; Hirakawa, Sukehiro (ed.) *Images of Westerners in Chinese and Japanese Literature. Literature as Cultural Memory 10*. Amsterdam & Atlanta, GA: Rodopi, 2000.
- Neubauer, John; Geyer-Ryan, Helga (ed.) *Gendered Memories. Literature as Cultural Memory 4*. Amsterdam & Atlanta, GA: Rodopi, 2000.
- Nora, Pierre. “Die Staatsmemoiren von Commynes bis de Gaulle” (1990). *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Frankfurt am Main: Fischer, 1998, p. 96-137.
- Nünning, Ansgar. “Literatur, Mehrlichkeiten und kulturelles Gedächtnis: Grundrib, Leitbegriffe und Perspektiven einer anglistischen Kulturwissenschaft.” *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden: Eine Einführung*. Ed. Ansgar Nünning. Trier: WVT, 1995, p. 173-97.
- Peil, Dietmar, Michael Schilling & Petra Stronhschneider, ed. *Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur*. Tübingen: Carl Niemeyer, 1998.
- Rist, Katharina. *Gedächtnisräume als literarische Phänomene in den Kurzgeschichten von Elizabeth Bowen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999.
- Rüsen, Jörn. *Historische Orientierung: Über die Arbeit des Geschichtsbewusstseins, sich in der Zeit zurechtzufinden*. Cologne: Böhlau, 1994.
- Siegmund, Gerald. *Theater als Gedächtnis: Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas*. Tübingen: Gunter Narr, 1996.
- van Gorp, Hendrik, and Ulla Mussara-Schroeder. “Introduction: Literary Genres and Cultural Memory.” *Genres as Repositories of Cultural Memory*. Ed. van Gorp and Mussara-Schroeder. Literature as Cultural Memory 5. Amsterdam & Atlanta, GA: Rodopi, 2000, p.i-ix.

Vervliet, Raymond, and Annemarie Estor, ed. *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory*. Literature as Cultural Memory 6. Amsterdam & Atlanta, GA: Rodopi, 2000.

Weigel, Sigrid. *Bilder des kulturellen Gedächtnisses: Beiträge zur Gegenwartsliteratur*. Dülmen-Hiddingest: tende, 1994.

Weinrich, Harald. *“Lethe”: Kunst und Kritik des Vergessens*. Munich: C.H. Beck, 1997.



Wort
e B
fahung
genau
Demütigung
zerstöre
man Ruhe
heit etwas
mit Freuden
den Kraf
und lebendig
zu sein
das Londo
ereigere

BINARIO ARMADA

Binario Armada #2024