

Revista da
anpoll 51
Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística

Estudos Literários

ISSN 1982-7830

Editoras

Andréia Guerini, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil
Mailce Borges Mota, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Editora responsável por este número

Andréia Guerini, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Editores Associados

Roberto Leiser Baronas, Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, São Paulo, Brasil
Vera Lúcia Lopes Cristovão, Universidade Estadual de Londrina. Londrina, Paraná, Brasil

Editores Assistentes

Julia Lourenço Costa, Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, São Paulo, Brasil
Pedro Ricardo Bin, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Comissão Editorial

André Luiz Gomes, Universidade de Brasília. Brasília, Distrito Federal, Brasil
Dermeval da Hora, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, Paraíba, Brasil
Elizabeth Brait, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, São Paulo, Brasil
Fabio Akcelrud Durão, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, São Paulo, Brasil
Frederico Augusto Garcia Fernandes, Universidade Estadual de Londrina. Londrina, Paraná, Brasil
Germana Salles, Universidade Federal do Pará. Belém, Pará, Brasil
Heronides Moura, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil
Sandra Goulart de Almeida, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil
Silvio Renato Jorge, Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Conselho Consultivo

Carlos Reis, Universidade de Coimbra. Coimbra, Portugal
Diana Luz Pessoa de Barros, Universidade de São Paulo. São Paulo, São Paulo, Brasil
Eduardo Guimarães, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, São Paulo, Brasil
Eni Pulcinelli Orlandi, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, São Paulo, Brasil
Evandra Grigoletto, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, Pernambuco, Brasil
Fabio Alves, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil
Freda Indursky, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil
Ida Maria Santos Ferreira Alves, Universidade Federal Fluminense. Niterói, Rio de Janeiro, Brasil
John Gledson, University of Liverpool. Liverpool, Inglaterra
José Sueli de Magalhães, Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, Minas Gerais, Brasil
Kenneth David Jackson, Yale University. Yale, Estados Unidos
Laura Padilha, Universidade Federal Fluminense. Niterói, Rio de Janeiro, Brasil
Leci Barbisan, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil
Lucia Teixeira, Universidade Federal Fluminense. Niterói, Rio de Janeiro, Brasil
Luiz Amaral, University of Massachusetts Amherst. Massachusetts, Estados Unidos
Mariangela Rios de Oliveira, Universidade Federal Fluminense. Niterói, Rio de Janeiro, Brasil
Maria Antonieta Jordão de Oliveira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Maria Célia M. Leonel, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Araraquara, São Paulo, Brasil
Maria de Lurdes Nogueira Escalera, Instituto Politécnico de Macau. Macau, China
Margarida T. Petter, Universidade de São Paulo. São Paulo, São Paulo, Brasil
Mercedes Marcilese, Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil
Morgana Cambussi, Universidade Federal da Fronteira Sul. Chapecó, Santa Catarina, Brasil
Milton Azevedo, University of California. Berkeley, Estados Unidos
Philippe Willemar, Universidade de São Paulo. São Paulo, São Paulo, Brasil
Pierre Rivas, Université de Paris X. Paris, França
Regina Dalcastagnè, Universidade de Brasília. Brasília, Distrito Federal, Brasil
Roberto Vecchi, Università degli Studi di Bologna. Bologna, Itália
Rogério da Silva Lima, Universidade de Brasília. Brasília, Distrito Federal, Brasil

Rosângela Hammes Rodrigues, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil
Sonia Netto Salomão, Università degli Studi di Roma “La Sapienza”. Roma, Itália
Stélio Furlan, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil
Tânia Regina Oliveira Ramos, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil
Teresa Cristina Cerdeira da Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Brasil
Walcir Cardoso, Concordia University. Montreal, Canadá

Revisão Geral

Andréia Guerini, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil
Julia Lourenço Costa, Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, São Paulo, Brasil
Pedro Ricardo Bin, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Diagramação

Pedro Ricardo Bin, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Revisão de metadados

Pedro Ricardo Bin, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Revista da Anpoll, v. 51, n. 3, 242 p., Florianópolis, Out./Dez. 2020

Revista da
anpoll 51
Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R349

Revista da ANPOLL / Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística. - 1(1994) - Brasília, DF: ANPOLL, 1994-.
242 p.

Quadrimestral ISSN 1982-7830

1. Literatura 2. Linguagem e Línguas I. Guerini, Andréia. II. Mota, Mailce. III. Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística (Brasil). IV. Título: Estudos Linguísticos.

12-3741.

CDD: 809

CDU: 82.09

036127

Sumário/Contents

| | |
|--------------------------|-----------|
| Apresentação..... | 09 |
| Introduction | |

Andréia Guerini

Artigos/Articles

| | |
|--|-----------|
| L'invenzione della Sirena: miti marini e figurazioni alate nella storia immaginaria del Mediterraneo..... | 11 |
|--|-----------|

The invention of the mermaid: sea myths and winged figures in the imaginary history of the Mediterranean

Biagio D'Angelo

| | |
|--------------------------------------|-----------|
| O inespecífico e a forma..... | 20 |
| Unespecificity and the form | |

Luciene Azevedo

| | |
|---|-----------|
| História, memória e identidade martinicana em <i>O Quarto Século</i> de Édouard..... | 33 |
| History, memory and martinican identity in <i>Fourth Century</i> by Édouard Glissant | |

Francisco de Assis Neto e Edna Sousa Cruz

| | |
|--|-----------|
| <i>O gestus social</i> em Brecht: uma análise acerca de <i>Histórias do Sr. Keuner</i>..... | 44 |
| The social <i>gestus</i> in Brecht: an analysis of <i>Stories of Mr. Keuner</i> | |

Thaís Aparecida Domenes Tolentino

| | |
|---|-----------|
| Literatura para infância e autoritarismo: releituras fascistas de Pinóquio..... | 54 |
| Children's literature and authoritarianism: fascist reinterpretations of <i>Pinocchio</i> | |

Heloisa Sousa Pinto Netto

| | |
|--|-----------|
| Antonio Tabucchi e a constante inconstância do amor na pós-modernidade..... | 65 |
| Antonio Tabucchi and the inconsistency of love in post-modernity | |

Karla Renata Mendes

| | |
|--|-----------|
| <i>To Take On the Nature of Wild Animals: Elements of Biological Horror in the Fourth Branch of the Mabinogi</i>..... | 74 |
|--|-----------|

Assumir a forma de animais selvagens: elementos de Horror Corporal no quarto ramo de Mabinogi

Gabriela Pirotti Pereira

Thematic Parallels in Shakespeare and the 19th Century Urdu Poetry: A Comparative Study.....84

Paralelos temáticos em Shakespeare e a Poesia Urdu do século XIX: um estudo comparativo

Muhammad Imran, Muhammad Afzaal, Neelum Almas e Hammad Mushtaq

Espumas Flutuantes de além mar: Castro Alves e Victor Hugo o porquê da análise comparativa.....96

Floating Foams from overseas: Castro Alves and Victor Hugo why comparative analysis

Cleonice Ferreira de Sousa

Tradução como (i)migração: Adrien Delpech, um dos primeiros tradutores de Machado de Assis.....107

Translation as (im)migration: Adrien Delpech, one of the first translators of Machado de Assis

Marie-Hélène Catherine Torres

As ranhuras da natureza humana em "Pai contra mãe", de Machado de Assis.....119

The cracks of human nature in "Pai contra Mãe", de Machado de Assis

Raquel Cristina Ribeiro Pedroso e Gabriela Kvacek Betella

A configuração do intelectual no romance *S. Bernardo*.....129

Intellectual configuration in the novel *S. Bernardo*

Benedito Antunes

Drummond e a poesia social.....138

Drummond and the social poetry

Marcelo Bortoloti

Os outros: o melhor de mim sou eles (encontros, acasos e silêncios na escritura de Manoel Barros).....148

Others: the best of me is them (encounters, chance, and silences in Manoel de Barros' writing)

Valdegilson da Silva Costa e Vera Lúcia Bastazin

O sertão como Paisagem: a relação subjetiva do espaço em Galileia, de Ronaldo Correia de Brito.....157

The Brazilian backlands as Landscape: the space subjective relation in Ronaldo Correia de Brito's Galileia

Ana Carolina Negrão Berlini de Andrade

Certas Marias, outras Marianas: a construção da identidade feminina em *O retrato do rei*.....167

Certain Marias, others Marianas: the construction of female identity in *O retrato do rei*

Cristina Reis Maia

***Leonorana*, de Ana Hatherly: o poema enquanto catedral barroca.....177**

Leonorana, by Ana Hatherly: the poem as a baroque cathedral

Luís Carlos S. Branco

Quantas vidas tem Camões? Sobrevidas rasurantes e representações do amor homoerótico na ficção de Frederico Lourenço.....189

How many lives does have Camões? Rasurant survivals and representations of homoerotic love in the ficcion of Frederico Lourenço

Jorge Vicente Valentim

Quando as personagens se sentam à mesa: a narrativa de Senna Fernandes de Luís Cardoso.....199

When characters sit at the table: Senna Fernandes' and Luís Cardoso's narrative

Pedro d'Alte

Rui Torres, precursor de Herberto Helder e Raul Brandão: reimaginação na poética digital.....211

Rui Torres precursor of Herberto Helder and Raul Brandão: reimagination in digital poetics

Keilla Conceição Petrin Grande e Rogério Barbosa da Silva

Resenhas/Reviews

AMARAL, Ana Luísa. *Ágora*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2020, 144 p.225

Maria Irene Ramalho

KITTLER, Friedrich. *Mídias Ópticas: Curso em Berlim, 1999*. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016, 344 p.230

Gabriel Salvi Philipson

Entrevista/Interview

Dualísticas: uma entrevista com Hans Ulrich Gumbrecht.....235

Dualistics: Interview with Hans Ulrich Gumbrecht

Gabriel de Melo Lima Leal e Oslei Bega Júnior

APRESENTAÇÃO

INTRODUCTION

Andréia Guerini

Universidade Federal de Santa Catarina/CNPq, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil
andreia.guerini@gmail.com

Este número da *Revista da ANPOLL* dedicado aos Estudos Literários apresenta 20 artigos, 02 resenhas e 01 entrevista. Abre o volume “L’invenzione della Sirena: miti marini e figurazioni alate nella storia immaginaria del Mediterraneo”. Nesse artigo, Biagio D’Angelo trata da “sirena/sereia” que é um dos mitos mediterrâneos mais profícuos na literatura e nas artes. Na sequência, em “O inespecífico e a forma”, Luciene Azevedo investiga o conceito de forma e sua operacionalidade para as obras inespecíficas produzidas hoje, analisando o romance da escritora mexicana Valeria Luiselli, *Arquivo das crianças perdidas*. Em “História, memória e identidade martinicana em *O Quarto Século* de Édouard Glissant”, Francisco de Assis Neto e Edna Sousa Cruz analisam o papel da história e memória no processo de recriação identitária dos antilhanos na obra *O Quarto Século*, de Édouard Glissant. Em “O *gestus* social em Brecht: uma análise acerca de *Histórias do Sr. Keuner*”, Thaís Aparecida Domenes Tolentino se debruça sobre o conceito de *gestus social* na obra de Bertolt Brecht, com atenção voltada para a relação entre sua teoria do teatro épico e seus escritos em prosa concatenados em *Histórias do sr. Keuner*. Em “Literatura para a infância e autoritarismo: releituras fascistas de Pinóquio”, Heloisa Sousa Pinto Netto aborda as releituras da obra *Pinóquio*, denominadas *pinocchiate*, enredos breves que foram publicados na Itália após a morte de seu autor, Carlo Collodi. Em “Antonio Tabucchi e a constante inconstância do amor na pós-modernidade”, Karla Renata Mendes reflete sobre a obra de Tabucchi, investigando seus diálogos com a pós-modernidade e a forma com que aborda questões contemporâneas como a fragilidade das relações, a inconstância que cerca o indivíduo e a fluidez das identidades. Em “*To Take On the Nature of Wild Animals: Elements of Biological Horror in the Fourth Branch of the Mabinogi*”, Gabriela Pirotti Pereira propõe uma leitura do conto “Math, son of Mathonwy”, como retrato do horror biológico. Em “Thematic Parallels in Shakespeare and the 19th Century Urdu Poetry: A Comparative Study”, Muhammad Imran, Muhammad Afzaal, Neelum Almas e Hammad Mushtaq objetivam destacar que a poesia de línguas e épocas diferentes podem compartilhar questões semelhantes como, por exemplo, a temática.

Dando continuidade, temos um conjunto de textos que tratam de literatura brasileira e comparada. No artigo “Espumas Flutuantes de além mar: Castro Alves e Victor Hugo o porquê da análise comparativa”, Cleonice Ferreira de Sousa objetiva, em um primeiro momento, compreender a importância de estabelecer um estudo comparativo e analítico das poesias alvesianas, que trazem referência explícita de Victor Hugo para, na sequência, traçar o panorama cultural e histórico que justifique as escolhas efetivadas pelo poeta brasileiro no intuito de reiterar em seus escritos o mago da poesia francesa. Em “Tradução como (i)migração: Adrien Delpech, um dos primeiros tradutores de Machado de Assis”, no qual Marie-Hélène C. Torres mostra e dá visibilidade aos agentes intermediários da circulação das obras literárias, e,



particularmente, a um tradutor esquecido pela história literária francesa e brasileira, Adrien Delpech, que foi um dos primeiros tradutores de Machado, responsável pela divulgação do autor não somente no sistema literário francês, mas também nos outros sistemas culturais-literários. Em “As ranhuras da natureza humana em ‘Pai contra mãe’, de Machado de Assis”, Raquel Cristina Ribeiro Pedroso e Gabriela Kvacek Betella analisam a representação de pulsões humanas no conto “Pai contra mãe”, publicado na coletânea *Relíquias de Casa Velha*, de 1906, por Machado de Assis. Em “A configuração do intelectual no romance *S. Bernardo*”, Benedito Antunes procura caracterizar a voz narrativa do romance *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos, como uma consciência crítica que acompanha e avalia os fatos ficcionais, apresentando-se, dessa forma, como um intelectual. Em “Drummond e a poesia social”, Marcelo Bortoloti apresenta alguns aspectos de atuação política de Drummond, e analisa o conceito de “poesia social”, conforme entendimento do próprio Drummond, a partir de textos que ele publicou na imprensa da época. Em “Os outros: o melhor de mim sou eles (encontros, acasos e silêncios na escritura de Manoel Barros)”, Valdegilson da Silva Costa e Vera Lúcia Bastazin analisam a maneira como a alteridade se inscreve na obra de Manoel de Barros, especificamente, no poema “Lições de R.Q”. Tomando por base procedimentos artísticos de Rômulo Quiroga nas artes plásticas e a poesia de Manoel de Barros, o estudo enfoca o encontro destas duas identidades: a do eu-lírico e a do artista plástico. Em “O sertão como Paisagem: a relação subjetiva do espaço em Galileia, de Ronaldo Correia de Brito”, Ana Carolina Negrão Berli de Andrade analisa as relações entre subjetividade e espaço no romance *Galileia* (2009), de Ronaldo Correia de Brito. Em “Certas Marias, outras Marianas: a construção da identidade feminina em *O retrato do rei*”, Cristina Reis Maia problematiza a construção da identidade feminina na realidade brasileira a partir do romance *O retrato do rei*, de Ana Miranda.

Na sequência, temos um conjunto de textos sobre literatura portuguesa e comparada. No artigo “*Leonorana*, de Ana Hatherly: o poema enquanto catedral barroca”, Luís Carlos S. Branco trata do poema “*Leonorana Variação VII*”, de Ana Hatherly, dando especial atenção ao modo como Hatherly se apropriou da Lianor, referida nos versos de Camões. Em “Quantas vidas tem Camões? Sobrevidas rasurantes e representações do amor homoerótico na ficção de Frederico Lourenço”, Jorge Vicente Valentim propõe uma leitura do conto “O retrato de Camões”, de Frederico Lourenço. Em “Quando as personagens se sentam à mesa: a narrativa de Senna Fernandes de Luís Cardoso”, Pedro d’Alte coloca em destaque dois autores portugueses que fornecem quadros literários que permitem, ao leitor, ampliar a experiência lusófona em vários prismas, tornando explícito choques identitários, conflitos étnicos e religiosos e determinados momentos históricos. Em “Rui Torres, precursor de Herberto Helder e Raul Brandão: reimaginação na poética digital”, Keilla Conceição Petrin Grande e Rogério Barbosa da Silva a partir de *Húmus - poema contínuo*, de Rui Torres, estabelecem um diálogo com o romance *Húmus*, de Raul Brandão, publicado em 1917, e o poema homônimo de Herberto Helder, de 1967, destacando como os meios digitais afetam a relação com o texto literário impresso, seja no ato da criação ou no da leitura, e discutir como se operam a retomada e o diálogo com as obras do passado.

Na seção “Resenhas”, Maria Irene Ramalho discute o livro *Ágora*, de Ana Luisa Amaral. Gabriel Salvi Philipson trata do livro *Mídias Ópticas: curso em Berlim*, de Friedrich Kittler e traduzido por Markus Hediger. Na seção “Entrevista”, Gabriel de Melo Lima Leal e Oslei Bega Júnior entrevistam Hans Ulrich Gumbrecht. Boa Leitura!

L'INVENZIONE DELLA SIRENA: MITI MARINI E FIGURAZIONI ALATE NELLA STORIA IMMAGINARIA DEL MEDITERRANEO

THE INVENTION OF THE MERMAID: SEA MITHS AND WINGED FIGURES IN THE IMAGINARY HISTORY OF THE MEDITERRANEAN

Biagio D'Angelo

Universidade de Brasília/CNPq, Distrito Federal, Brasília, Brasil

biagiodangelo@gmail.com

Riassunto: La sirena è uno dei miti mediterranei più prolifici tanto in letteratura come nelle arti. Macro-categoria culturale che “spiegava” un’esperienza del reale, il mito della sirena si è talmente trasformato durante i secoli e le culture da parodiare o mantenere appena tenuemente il legame con il celebre episodio omerico. Magritte, ne “L’invention collective”, raffigurando una creatura che avrebbe potuto far parte della zoologia fantastica di Borges e Guerrero, presenta all’osservatore, una sirena “al rovescio”. Significativamente fuori dall’acqua, la sirena ha gambe umane, femminili e il resto del corpo di un pesce. Già Diderot, nei suoi “Pensées détachées”, aveva riferito dell’orrore provocato da una sirena rovesciata. Le sirene, ad eccezione della nomenclatura di alcuni mammiferi marini, non esistono. Tuttavia, come suggerisce Agamben parlando delle “Ninfe”, esse sono « reali », poiché rappresentano, come si evince dal titolo del quadro di Magritte, un’« invenzione collettiva », cioè un concetto costruito per dimostrare l’origine di aspetti misteriosi della realtà. L’invenzione “collettiva” del mito della sirena, come Diderot e Magritte avevano osservato, rappresenta un rovesciamento della narrazione mitologica. Nella prospettiva inaugurata da Diderot e Magritte, e attraverso esempi tratti da opere di Giraudoux, Tanizaki e D’Arrigo, intuiamo che la modernità del mito della sirena risieda nell’ambiguità e dualità della sua figura a metà.

Parole chiave: Sirena; mito; immaginario; figura rovesciata; comparazione artistico-letteraria

Abstract: The mermaid is one of the most famous Mediterranean myths, both in literature and in the arts. As a cultural macro-category that “explained” an experience of reality, the myth of the mermaid has been so transformed over the centuries and cultures that it has barely maintained the link with the celebrated Homeric episode. In “The Invention Collective”, depicting a creature that could have been part of the fantastic zoology of Borges and Guerrero, René Magritte represents an “upside-down” mermaid. Significantly out of the water, the mermaid has human, female legs and the rest of the body of a fish. Already Diderot, in his “Pensées détachées”, had already reported on the horror caused by an inverted mermaid. With the exception of the nomenclature of some sea mammals, mermaids do not exist. However, as Agamben suggests, speaking of the “Nymphs”, they are “real”, since they represent, as can be seen from the title of the painting by Magritte, a “collective invention”, that is, a concept constructed to demonstrate the origin of mysterious aspects of reality. The “collective”



invention of the mermaid's myth, as Diderot and Magritte had observed, represents a reversal of the mythological narrative. In the perspective inaugurated by Diderot and Magritte, and through examples taken from works by Giraudoux, Tanizaki and D'Arrigo, we would like to argue that the modernity of the mermaid's myth resides in the ambiguity and duality of its half figure.

Key-words: Mermaids; Myth; Imaginary; Upside-down Figure; Literary-Visual Comparaison

“A lo largo del tiempo, las sirenas cambian de forma”
(Borges y Guerrero, *Manual de zoología fantástica*)

“Écrire, c'est entendre la voix perdue”
(Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*)

1 Voci e silenzi

Scrivere sulle sirene è, come a giusta ragione propone Pascal Quignard, citato in esergo, ascoltare una voce perduta, rimettersi all'ascolto di storie e miti, le cui variazioni non cessano di interrogare le letterature e le arti plastiche. La sirena, com'è noto, è uno dei miti mediterranei più proficui tanto in letteratura come nelle arti. Macro-categoria culturale che spiegava un'esperienza del reale, il mito della sirena si è talmente trasformato durante i secoli e le culture da parodiare o mantenere appena tenuemente il legame con il celebre episodio omerico. Creatura degli oceani e dei mari, ma anche dell'aria e delle rocce, semi-pesce, semi-donna, semi-ninfa, semi-uccello, la sirena, riunendo in sé il grido disperato e il canto armonioso, appartiene a due mondi separati, quello dei cieli e degli inferi, il mondo dei vivi e dei morti. La forza del canto delle sirene consiste nella loro ambiguità rivelatrice e ingannevole, ammaliatrice e mortifera al tempo stesso, un'energia comunicatrice enigmatica e meravigliosa. Le sirene, direbbe Foucault, “non sono che canto”, “promessa ingannevole e verace al tempo stesso”: “Le sirene sono la forma inafferrabile e proibita della voce che attira, esse non sono che canto [...] Offerto come risucchio, il canto non è che l'attrazione del canto, ma non promette nient'altro all'eroe che il doppio di ciò che egli ha già vissuto, conosciuto, sofferto: nient'altro che ciò che egli è” (Foucault 125-126).

Nella riproposizione del mito, si riscontra un denominatore comune: il rapporto tra la voce delle sirene e la scrittura emerge come un vero e proprio scontro tra materialità. Non a caso Quignard rileva che il linguaggio – ogni linguaggio – manca inevitabilmente di un *quid*. E a sua volta, la voce – la voce dell'artista e quella delle sirene – persegue, nostalgicamente, un luogo che possa recuperare la propria soddisfazione precaria e incompleta. Sappiamo, tuttavia, che la voce delle sirene nasconde pure una minaccia che aveva interrogato Kafka, un'arma ancor più terribile del loro stesso canto: il loro silenzio. Si potrebbe addirittura riuscire a sfuggire al loro canto, ma non certamente al loro silenzio: “Au sentiment de les avoir vaincues par sa propre force et à l'orgueil violent qui en résulte, rien de terrestre ne saurait résister” (Kafka 542). Kafka spinge il mito sirenico alla sponda del terrore del silenzio poetico. Ulisse è scampato al loro canto. E se invece le sirene avessero semplicemente taciuto, l'eroe omerico avrebbe ancora fatto esperienza della salvezza? Per Evanghelia Stead, le sirene kafkiane rappresentano quel fervore verso i miti, dei quali si sottolinea “un penchant pour l'érudition et la glose. Il n'est en ce sens qu'une fable moderne sur la menace que fait peser la science sur la

séduction du chant” (Stead 316). Il silenzio è un'altra invenzione affascinante del mito delle sirene, un'ulteriore possibile variazione del mito nella geografia omerica mediterranea.

A questo silenzio, però, Barthes, insoddisfatto, avrebbe indicato una sortita suggestiva: “Est-ce que j’entends des voix dans la voix? – Mais n’est-ce pas la vérité de la voix que d’être hallucinée? L’espace de la voix n’est-il pas un espace infini?” (Barthes 240).

Resistere alle sirene sarebbe dunque arduo e impossibile. Se la scrittura è udire la voce perduta, sotto forma di allucinazioni, proprio questo magnetismo è sirenico, irrefrenabile, quasi suicida. Decidere di abbandonarsi al canto delle sirene è castigabile. L'eroe sfiderebbe, altrimenti, le leggi della natura a lui vietate. Quello delle sirene è, difatti, un canto fatato e menzognero:

È un canto che è una promessa: se si fermerà presso di loro, se ne andrà «sapendo più cose». Le sirene, pur consapevoli della loro voce di miele, sanno che è irresistibile, per gli uomini che arrivano a sentirla, non tanto la dolcezza del canto, quanto il conoscere il proprio passato [...] (Esse) mentono o, incoerenza del mito che le vuole onniscienti, non sanno che il desiderio di «sapere più cose» ha portato tutti coloro che si sono fermati presso di loro per soddisfarlo a dimenticare gli affetti familiari, a trascurare tutto ciò che ha a che fare con la vita, fino a lasciarsi morire: sembrano non rendersi conto che, dal mare, si possono vedere tra i fiori, le loro ossa e loro membra imputridite... La bella voce è solo l'involucro della vera tentazione delle sirene omeriche: «sapere più cose». È la tentazione «originaria» dell'onniscienza. Cedere a questa tentazione, assecondare, in modo assoluto, questo desiderio porta a rompere i legami famigliari, a perdere la dimensione sociale e civile, a morire. Per questo Omero le condanna. Per questo l'eroe deve fuggirle, non deve interrompere il suo *nóstos*. (Canavero 134)

Abbiamo dunque due versioni apparentemente contraddittorie di queste figure mitologiche: esse sono leggiadre e gentili, dalla voce straordinaria, disponibili al sacrificio del loro stesso corpo, pur di restare fedeli all'amicizia di Proserpina; esse, però, sono anche causa di morte e di disorientamento fisico e psicologico dei mortali. Il loro canto assume, in questo caso, una funzione crudele, mortifera. Al tempo stesso esso incanta poiché evoca liricamente le grandi questioni ultime del destino umano. “Forse si può avere ragione di immaginare il canto degli angeli e delle sirene come il miracolo sonoro di una biunivocità siffatta, che nulla interviene a offuscare” (Sloterdijk 99). La sirena è un angelo, nuovo Adamo, che potrebbe rivelare all'uomo la natura divina, ma porta in sé una promessa di distruzione.

Cantando o, in altre parole, distillando un dolce veleno nelle orecchie, le sirene “spiegano” cos'è la morte, cos'è il destino. Un eccesso di sapere, che rivela, nientedimeno che il senso recondito dell'esistenza. Creature semidivine, ninfe messaggere della verità, molto prossime agli dei dell'Olimpo, le sirene, con il loro canto, ammaliano perché promettono agli uomini una conoscenza totale dei misteri, tutta la verità. Le sirene sono il serpente biblico, travestito da figure ibride nell'immaginario mitologico greco-antico. Come il serpente, resistere al loro fascino è impossibile e fatalmente mortale.

Tuttavia, ancor più pericolosa, perché più ambigua e seducente, per il desiderio d'orrore che essa provoca, lo è una sirena «rovesciata».

Magritte, ne *L'invention collective*, raffigurando una creatura che avrebbe potuto far parte della zoologia fantastica di Borges e Guerrero, presenta all'osservatore, una sirena al rovescio. Significativamente fuori dall'acqua, la sirena ha gambe umane, femminili e il resto del corpo di un pesce. Già Diderot, nei suoi *Pensées détachées*, aveva riferito dell'orrore provocato da una sirena rovesciata.

Le sirene, ad eccezione della nomenclatura di alcuni mammiferi marini, non esistono. Tuttavia, come suggerisce Agamben parlando delle *Ninfe*, esse sono «reali», poiché rappresentano, come si evince dal titolo del quadro di Magritte, un “invenzione collettiva”, cioè un concetto costruito per dimostrare l’origine di aspetti misteriosi della realtà. L’invenzione collettiva del mito della sirena, come Diderot e Magritte avevano osservato, rappresenta un rovesciamento della narrazione mitologica.

Se seguiamo la prospettiva inaugurata da Diderot e poi, sotto la lente surrealista, da Magritte, la modernità del mito della sirena risiede proprio nell’ambiguità e dualità della sua figura a metà. Mostruosa e, allo stesso tempo, affascinante, la sirena sembra dichiarare che le forme sono fallaci, che le apparenze sono illusorie e che il vero pilastro epistemologico del sapere oggi consiste nell’incertezza del visibile e del narrabile.

Nel celebre saggio sulle *Ninfe*, Agamben, ripercorrendo il concetto di *Pathosformeln* di Aby Warburg, ricorda quali emblemi antropologici sono nascosti nella ripresa del mito delle sirene: “L’umano si decide in quella terra di nessuno fra il mito e la ragione, nell’ambigua penombra in cui il vivente accetta di confrontarsi con le immagini inanimate che la memoria storica gli trasmette per restituire loro vita” (Agamben 34-35).

Che cosa sono, allora, le sirene? Incubi, fantasmi, simulacri? Cosa ci dicono certe riletture del mito classico?

2 Sirene rovesciate

Indubbiamente, risulta molto produttivo ripensare al concetto warburghiano di *Nachleben* per il quale la storia delle immagini e dei testi riprenda significato a partire da miti e figure del passato. Il loro significato, però, non rimane immutato, ma si contestualizza ed è sottoposto a nuove metamorfosi nel tempo e nello spazio. Alla sopravvivenza corrisponde, come ricorda Didi-Huberman, un rinnovarsi del senso: “Ciò di cui le sopravvivenze serbano memoria non è il significato – che cambia a ogni movimento e in ogni contesto – in ogni rapporto di forze in cui è incluso – ma lo stesso tratto significante” (Didi-Huberman 169). La descrizione visionaria che ne fa Laura Pugno, in un romanzo del 2007, fa delle sirene albine delle creature mostruose, studiate dagli scienziati in un futuro apocalittico perché immuni al cancro alla pelle:

C’era chi credeva che le sirene fossero una mutazione genetica, un’evoluzione dei dugonghi o lamantini quasi estinti, per fronteggiare un mondo da cui l’essere umano era destinato a sparire. Altre creature, suboceaniche, avrebbero dominato la Terra. Altri sostenevano che era normale scoprire specie sconosciute, visto che l’uomo era ormai in grado di abitare il fondo dei mari e degli oceani, anche se ci volevano molti soldi per farlo. Specie nuove, o forse antichissime, come le meravigliose sirene crudeli. (Pugno 16)

Prendendo spunto da un’antica tradizione sulle creature sireniche, parodiate già da Luciano di Samosata (vedasi il suo *De dea Syria*), ci interessano tre sirene moderne “rovesciate” che appartengono a culture differenti (la giapponese, la francese e la siciliana) e che guardano alla mediterraneità come lo spazio discorsivo a cui attingere per ricreare i miti e interrogare la storia.

Nel lontano Giappone, Tanizaki Jun’ichirō pubblica il racconto «Pianto di sirena» (人魚の嘆き, “Ningyo no nageki”). Siamo nel 1917. È certamente una geografia distante dalla

storia immaginaria del Mediterraneo. Tuttavia, non è del tutto fuori luogo. Riassumiamo la vicenda narrata. Un'incantevole sirena è acquistata dal nobile Meng Shishou in un imprecisato passato cinese quasi fiabesco. Insoddisfatto con la vita e desiderando la Bellezza più di qualsiasi altra cosa al mondo, il nobile personaggio si lascia convincere, da un mercante olandese che era giunto fino ai mari della Cina, di comprare una straordinaria e bellissima sirena. Conquistato dalla bellezza, ma anche dalla stranezza della figura umano-marina, Meng Shishou, meravigliato, acquista la sirena e passa il tempo alla sua contemplazione malinconica, conscio che non potrà mai possederla appieno. La sirena, infatti, è prigioniera di una gigantesca teca di vetro che la contiene. La sirena, tuttavia, convince il nobile, con seduttorie orazioni, languide e pacate, a liberarla. Una volta ritornata ai mari occidentali, Meng Shishou decide di seguirla, verso un viaggio indefinito, "verso la bramata e adorata Europa, verso il Mediterraneo, luogo natio della sirena" (Tanizaki 88). Chiediamoci, a questo punto, a quale tradizione mitologica Tanizaki si riferisce scrivendo "Pianto di sirena". Infatti, Tanizaki utilizza il termine *ningyo*, della mitologia nipponica. Tuttavia, siamo di fronte a una *ningyo* rovesciata.

Secondo Michael Dylan Foster (2014), una *ningyo* non corrisponde alla sirena del contesto mitologico occidentale. Iconograficamente, la parola *ningyo* identifica piuttosto una creatura dal torso umano, una bocca di scimmia e i denti di pesce. Uno studio di mitologia comparata sarebbe a questo punto necessario: la brutta sirena nipponica, però, possiede una coda di pesce dalle scaglie dorate e una voce dolce che rassomiglia, come nei miti marini europei, al suono di un flauto o del canto di un uccello. Unico e terribile svantaggio: incontrare o pescare una sirena sarebbe l'avviso di una disgrazia o di una catastrofe. Secondo la leggenda giapponese, se un pescatore dovesse prendere nelle reti una sirena, dovrà immediatamente ridonarla agli oceani. Non riconoscere una *ningyo* equivale ad attrarre su di sé e sul proprio paese guerre e altre calamità nefaste.

Come proposto dallo stesso racconto, la sirena di Tanizaki appartiene, dunque, più all'immaginario occidentale che a quello giapponese, e soprattutto alla tradizione che ha generato l'immagine delle sirene seduttrici di Ulisse ed Enea. Inoltre, la sirena di Tanizaki piange. Non capiremo mai se il suo pianto è un'altra arma incantatrice o il desiderio sincero di affrancarsi dalla prigionia degli umani. Tanizaki non lo svela appieno, e anche il suo lettore ne rimane perplesso. La sua sirena mediterranea, smarrita tra i mari orientali, supera la dicotomia limitatrice della sirena che riunisce (o separa) la vita e la morte. Ciò che più interessa a Tanizaki è che la sirena trascini con sé non solo la bellezza, ma pure l'enigma di sé stessa.

Nel breve racconto "Les sirènes", Giraudoux reinterpreta in chiave comico-parodica l'episodio delle sirene dell'*Odissea*: Ulisse non è il solo a sopravvivere alle mortifere figure alate. Elpénore, il più sciocco dei marinai, assiste, inconsapevole, alla tragica morte dei suoi compagni, perché sotto effetto di droghe. Le sirene non l'hanno ammaliato. Sono rimaste figure alate della letteratura e della mitologia, cioè della menzogna.

Non vi è alcuna bellezza nelle sirene di Giraudoux. Le sirene attirano di solito gli uomini fino a farli schiavi e sopraffarli. Sono astute, romanticamente perverse, al punto che i marinai si getterebbero in mare pur di possederle o pur di morire. *Cupio dissolvi* o l'eterno ritorno ciclico del mito di Eros e Thanatos sotto mentite spoglie? Le sirene non attirano Elpénore. Così si salva. Senza attrazione, senza fascino. È stanco di credere nelle favole dei mostri. Sembra un degno erede della tradizione diderotiana: "C'est au goût de créer des monstres. Je me précipiterais peut-être entre les bras d'une sirène; mais si la partie qui est

femme était poisson, et celle qui est poisson était femme, je détournerais mes regards” (Diderot 762).

Le sirene darrighiane, invece, svelano le simbologie infinite del Mediterraneo e dei suoi abitanti. Esse abitano il luogo originale del mito, lo stretto di Messina¹, campo d'azione di quel romanzo-mondo che è *Horcynus Orca*. Sono figure notturne, che personificano l'amplesso metaforico tra l'esistenza precaria, alla ricerca di un senso, e il sesso e la sensualità, tentativi di risposta ai desideri umani attraverso un'animalità spesso censurata.

Le “femminote”, le sirene di cui si serve D'Arrigo come materiale indispensabile della narratività di un mondo mitico allo sfacelo, sono sprovviste di risposte al bisogno di erotismo ancestrale di 'Ndria Cambria, ma consentono di operare una trasformazione nel personaggio. Infatti, non solo il corpo sembra modificarsi, in un eterno fluire di corporalità e sensazioni intime, ma soprattutto l'anima, che comincia a respirare ed esistere in una nuova traslocazione, quasi un nuovo nomadismo interiore che si perpetua *ab aeterno*, e che manifesta la forza della natura e della vita, al di sopra della morte e della degradazione delle forme e delle sostanze. Donne contrabbandiere, così le raffigura D'Arrigo, in una quasi incosciente “sopravvivenza” warburghiana: “Femminote e fere, nei caratteri, in tutto, si trattavano, le une con le altre, come si meritavano, e forse c'era del vero in quello che sosteneva don Mimi Nastasi, che cioè erano intrinseche e avevano lo stesso sangue, perché discendevano tutte e due, per gradi, dalle sirene” (D'Arrigo 153).

Don Mimi è a suo agio tra le sirene. “Le aveva inventate lui”, osa scrivere D'Arrigo: “Fra gli ami don Mimi era nel suo, com'era in mezzo alle sirene” (D'Arrigo 667). “Parlava sempre e solo di sirene... e se fosse, sotto sotto, una sirena maschio, questo don Mimi? si dicevano, se fosse giusto giusto lui il maschio fatto su misura per le sirene? che ne sappiamo noi? e che ne sa lui?” (D'Arrigo 668).

Tra la sirena e la “femminota” si instaura un ponte tra sistemi cosmici: “Ma queste femmine sirene erano come le nostre madri, le nostri sorelle? gli facevano frequentemente per invitarlo [...] Le sirene invece sono un'altra cosa, altra razza di femmine: quelle, fatevi conto, sono femmine femminote” (D'Arrigo 676).

La donna-pesce è per D'Arrigo speranza e sventura, demoniaca e divina, mitica e mistica, incarna la voluttà e la saggezza che si cerca con cupidità. La sirena darrighiana riunisce la natura e la cultura, il mito e la storia, il grido disperato e il bisogno affettivo, il canto e il silenzio. La “femminota” è lontana parente della sirena evocata, non poche volte, da Charles Baudelaire.

Nei *Fleurs du Mal*, Baudelaire offre un'immagine audace della sirena: “Prends le masque d'une sirène/ Faite de chair et de velours”, scrive il poeta. La sirena è qui invocata come

¹ Le sirene della mitologia greca sarebbero le figlie del fiume Acheloo e, probabilmente, della musa Calliope. Amiche e compagne fedeli di Proserpina, che è brutalmente rapita da Platone, dio degli Inferi, nel fondo dei mari, le «dotte Sirene», come le denomina Ovidio (2005, libro V, 552-563), chiedono a Giove, padre di Proserpina, e ottengono di essere metamorfizzate in «sirene», appunto, creature ibride, metà donne e metà pesci, per poter restare per sempre in compagnia della sciagurata Proserpina. In origine, le sirene erano metà donne e metà uccelli. Ovidio stesso non fa nessun riferimento alla coda di pesce, ma parla del mare come il luogo in cui le giovani ammaliatrici avrebbero desiderato restare per cercare disperatamente e senza sosta la figlia vergine di Cerere, Proserpina, usurpata e schiavizzata. Queste creature abiterebbero allora all'entrata dello stretto di Messina, in Sicilia. Grazie al loro canto magico e seduttore, ai loro flauti e le loro cetre, le sirene della mitologia greca sono ritenute la causa della perdita del senso dell'orientamento dei naviganti, le cui imbarcazioni si distruggevano sulle rocce e che perdevano la vita sempre a mano di esse.

maschera, travestimento. La sirena di Baudelaire è inafferrabile, incomprensibile, desiderabile, sospesa tra passione e ragione, tra equilibrio e violenza. Angelo o sirena?, si domanda il Poeta nel celebre *Hymne à la Beauté* :

De Satan ou de Dieu, qu'importe ? Ange ou Sirène?
Qu'importe, si tu rends, – fée aux yeux de velours,
Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine ! –
L'univers moins hideux et les instants moins lourds ? (Baudelaire 25)

Angelo, sirena o fata: la sirena è una bellezza divina e infernale al tempo stesso. La sirena baudelairiana ricongiunge la “belle dame sans merci” di keatsiana reminiscenza e la *senhora* dei poeti provenzali.

La sirena di *Horcynus Orca* appartiene esattamente a questi due mondi, il *sans merci* infernale e la *senhora* celestiale, i mari e la terra, il mondo dei vivi e il mondo dei morti. Simbolo di un'alterità impenetrabile, la sirena darrighiana è il paradigma allegorico dei pericoli del viaggio esistenziale. O dal mare o dalla rocca, il suo punto d'origine è abissale. E verso questi maelstrom oscuri trascina chiunque si domandi sulla sua genesi.

3 Riscritture infinite

Nel tempo, il mito della sirena è stato costantemente reinventato. La sua «invenzione» ha liberato il mito antico dalla sua metafisicità, ma senza diminuire la sua funzione problematica, tragica e concettuale.

Negli esempi che abbiamo offerto, abbiamo assistito a un rovesciamento parodico della figura della sirena. Questa scrittura parodica, accentuata dall'iconografia della sirena «al rovescio», spinge la questione mitologica verso un territorio in cui la realtà diventa, a sua volta, «narrabile». Infatti, la realtà che il mito rivela è sempre fittizia e mitologica. Dal desiderio di conoscenza all'illusione della conoscenza. Nel regno del mito, la finzione è l'unica verità. Essa si unisce a un modulo, per così dire, didattico e esplicativo del reale. Si tratta, però, di un didattismo che vuol essere uno strumento di trasmissione del sapere: spiega, ma non risolve, cerca le ragioni e trova illusioni, trasformando così il mito in un metodo insoddisfacente ma generatore di molteplici storie.

Le sirene hanno il potere di metamorfizzare il soggetto che le ascolta. Immobili sulle rocce o nei fondali marini, le sirene, gorgoni di una bellezza mortifera, provocano l'uomo. La metamorfosi principale consiste nel desiderio, perché l'inquietudine del soggetto è aspetto irresolubile della condizione umana, e anch'essa partecipa del flusso continuo ed enigmatico delle trasformazioni degli esseri, in qualche modo, dell'Essere.

Da Tanizaki a D'Arrigo, passando per Giraudoux, gli autori lasciano dubitare il loro lettore dell'irrealtà stessa dei miti. Le sirene sono là, appollaiate, o nelle acque, pronte a cantare e a rivelare i segreti, o a restare in un tragico silenzio divino. Solo il desiderio muta. Comico, drammatico, erotico, l'uomo si piega al sacrificio: ecco la sua metamorfosi. Il mito è veramente, totalmente antistorico? Quale Bellezza è stata smarrita per sempre? Chi mai potrà rivelarcela? Il dubbio mitico invade le frontiere del sacro. Ma stavolta il sacro non è più un discorso che offre delle risposte prefabbricate. Certo, esso può essere ancora considerato come strumento di comprensione delle dinamiche della realtà, ma non è utilizzato che narrativamente, senz'alcuna pretesa di spiegazione totalizzante. Il mito funziona, allora, come un dispositivo in cui si gioca una dinamica di assenza-presenza. Il patrimonio sacro non è più indispensabile, pur se ancora

rispettato. A tale assenza di senso del sacro, l'artista risponde con un'altra presenza: l'immagine allegorica della trasformazione dei miti, e non solo della realtà. L'immagine della sirena è dunque il segno di una realtà che svanisce, un miraggio che riflette dei problemi profondi e angosciosi. Per l'artista, si tratta di un'immagine che si mantiene all'interno di una finzione narrativa, che, in un gioco di specchi, svela l'apparenza delle cose, così come l'illusione delle arti.

Il mito si riscrive così in opposizione alla vocazione di certezze che caratterizzava l'*hybris* dell'*homo technologicus* del XX secolo. L'unica certezza per Tanizaki, D'Arrigo e Giraudoux è l'ambivalenza del soggetto, il suo procedere verso il Nulla e, allo stesso tempo, verso il suo inesauribile desiderio di Bellezza. Le sirene sono reali, direbbe certamente Agamben, ma esse sono apparenza, apparenza reale, e la realtà non è che inganno, uno spettacolo di errori, dove tutto è relativo e instabile, anche i desideri fugaci e i sentimenti contraddittori per definizione.

Il mito si libera, allora, della sua metafisicità, sebbene la sua funzione sacra, tragica e concettuale non ne esca per nulla ridotta. Certo, il mito non è più (e forse non lo è mai stato) un blocco monolitico di domande e risposte. In esso permane, invece, il tentativo di interrogare la realtà vista come sembianza ingannevole delle forme, l'incertezza come pilastro epistemologico, il paradosso dei realismi che le letterature promulgano come loro principale attività nella *mimesis*.

Diderot e Magritte sanno bene che rovesciare il mito, metamorfizzarlo, è un'operazione che provoca il lettore e lo spettatore. Quest'ultimo, infatti, potrebbe ancora sospettare che nella realtà già trasformata dal mito, possa tuttavia esistere qualche indizio di ciò che era (spirituale o oggettivo). Diderot e Magritte insegnano che la metamorfosi del mito non è mai completa, totale, perché un frammento di sirena potrebbe occultarsi in qualche brandello di realtà nuova. Anche la sirena rovesciata riappare in altra parvenza: beffata dal marinaio ubriaco di Giraudoux, trasformata in "femminota" e progenitrice della Donna in *Horcynus Orca*, sfuggente e imprevedibile nel "Pianto" di Tanizaki.

La sirena è comunque una figura mostruosa, perché essa prefigura la Bellezza, e la Bellezza possiede, nella sua ontologia, qualcosa dell'orrore dell'uomo. Non l'orrore dettato dalla paura, ma da ciò che è *talmente* Altro-da-sé che fa paura, il Volto inconoscibile, cui si tende per natura.

Invece Giraudoux, in conclusione, sceglie di rompere l'incantesimo delle sirene, spezzando il binomio mitologico di Bellezza e Morte. La scelta della sua rilettura del mito in chiave ironica è una presa di distanza dal mito antico. Il vero significato, per l'autore di *Susanna e il Pacifico*, consiste nel fatto che il mito sirenico ha bisogno di essere rovesciato per essere compreso. Ma cosa si comprenderà? Nulla, sembra dire Giraudoux. Tutto è un gioco di chiaroscuri, un teatro d'ombre, pieno di impurezza, che solo a chi si allontana dall'oggetto del desiderio è dato percepire. Elpénore è sciocco, malandato, oppiomanes e beone. La sua opacità gli permette vincere le sirene. Un elogio dell'opacità, invece che un elogio dell'enigma del mito sirenico?

È un interrogativo che rovescia ancora una volta il mito mediterraneo delle sirene e offre una nuova strada interpretativa, sempre alla ricerca insoddisfatta di una rivelazione.

Riferimenti

Agamben, Giorgio. *Ninfe*. Torino: Bollati Boringhieri, 2007.

Barthes, Roland. *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris: Seuil, 1982.

Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Préface et notes de Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975.

Borges, Jorge Luis and Margarida Guerrero. *Manual de zoología fantástica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1957.

Canavero, Alessandra Tarabochia. Sirene, un canto per l'anima. In: AA.VV., *I Greci. Il sacro e il quotidiano*. Milano: Silvana Editoriale, 2004, p. 131-139.

D'Arrigo, Stefano. *Horcynus Orca*. Milano: Oscar Mondadori, 1982.

Diderot, Denis. *Œuvres esthétiques*. Paris: Garnier, 1959.

Didi-Huberman, Georgers. *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*. Torino: Bollati Boringhieri, 2006.

Foster, Michael Dylan. *The Book of Yokai. Mysterious Creatures of Japanese Folklore*. Berkeley: University of California Press, 2014.

Foucault, Michel. *La pensée du dehors* [1966]. In italiano, *Il pensiero del di fuori. Euridice e le Sirene*. In *Scritti letterari*. Milano, 1984, p. 125-126.

Kafka, Franz. Le silence des Sirènes. In *Œuvres complètes*. T. II. Paris: Gallimard, 1988.

Pugno, Laura. *Sirene*. Venezia: Marsilio, 2017.

Quignard, Pascal. *Le nom sur le bout de la langue*. Paris: Gallimard, 1993.

Sloterdijk, Peter. *Sfere. Microsferologia. Bolle*. Vol. 1. Roma: Meltemi, 2009.

Stead, Evangelia. Le silence des Sirènes. In *Ulisse da Omero a Pascal Quignard*, Atti del convegno internazionale, Verona, 25-27 maggio 2000, a cura di Anna Maria Babbi e Francesca Zardini. Verona: Fiorini, 2000, p. 293-317.

Tanizaki, Jun'ichirō. *Pianto di sirena e altri racconti*. Traduzione di Adriana Boscaro. Milano: Feltrinelli, 2009.

Recebido em: 01 de agosto de 2020
Aceito em: 09 de novembro de 2020
Publicado em dezembro de 2020

O INESPECÍFICO E A FORMA

UNESPECIFICITY AND THE FORM

Luciene Azevedo

Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil

aaluciene@gmail.com

Resumo: A noção de forma é cultivada como indispensável à arte desde Kant. E mesmo que os formalistas tenham tentado dissolver a oposição entre forma e conteúdo, esse embate continua mais vivo que nunca no presente. Ao analisar o trabalho de Nuno Ramos, Florencia Garramuño afirma que as obras do artista “se distancia[m] de questões puramente formais” e que o espectador é levado a “considerar os efeitos e enigmas” que a obra produz “em vez de concentrar-se na forma estética”. Também no *Indicionário do Contemporâneo*, no verbete sobre as “práticas inespecíficas” do presente, lemos que obras que se expandem na direção de outros gêneros ou materiais (artísticos ou não) “colocam em xeque uma noção de forma definida”. Considerando a relação entre as noções de inespecificidade e forma, nesta comunicação, gostaria de investigar melhor o conceito de forma e sua operacionalidade para as obras inespecíficas produzidas hoje. A premissa principal é que embora muitas produções não possam ser identificadas a gêneros específicos, talvez seja possível considerar que a inespecificidade é um indício que sugere a reinvenção das formas de contar no presente, mas não seu descarte. Assim, a comunicação quer realizar um levantamento teórico sobre a noção de forma para refletir sobre sua validade hoje, tomando para análise o mais novo romance da escritora mexicana Valeria Luiselli, *Arquivo das crianças perdidas*.

Palavras-chave: Inespecificidade; Forma; Literatura contemporânea; Valeria Luiselli

Abstract: The notion of form has been cultivated as indispensable to art since Kant. And even though the formalists tried to dissolve the opposition between form and content, this clash remains more alive than ever in the present. Analyzing the work of Nuno Ramos, Florencia Garramuño states that the artist's works “distance themselves [from] purely formal issues” and that the viewer is taken to “consider the effects and enigmas” that the work produces “instead of focusing on the aesthetic form”. Also, in the *Indicionário do Contemporâneo* (“Indictionary of the Contemporary”), in the entry on the “unspecific practices” of the present, we read that works that expand themselves in the direction of other genres or materials (artistic or not) “call into question the notion of a definite form”. Considering the relationship between the notions of unspecificity and form, in this article I would like to further investigate the concept of form and its operability for the unspecific works produced today. The main premise is that although many productions cannot be identified as pertaining to specific genres, it may be possible to consider that their unspecificity is an indication that suggests the reinvention of contemporary forms of telling, but not its disposal. Thus, by carrying out a theoretical survey on the notion of form to reflect on its validity today, I take as a focal point for the analysis the newest novel by Mexican writer Valeria Luiselli, *Archive of the Lost Children*.

Keywords: Unspecificity; Form; Contemporary literature; Valeria Luiselli



A noção de inespecificidade, que vem sendo discutida por Florencia Garramuño (2014), ou ainda a investigação sobre a saída da arte de seu próprio campo ou esfera autônoma como defende outra crítica argentina, Josefina Ludmer (2010), mas também o crítico paraguaio Tício Escobar (2004), lembram a reflexão já empreendida no campo das artes plásticas por Rosalind Krauss (1979) ao analisar o deslizamento da escultura modernista para uma forma que se confunde com a paisagem, como as obras de Robert Smithson. Assim, a ideia de um movimento de expansão que atinge as artes como um todo muitas vezes faz com que a recepção (especializada ou não) duvide de que alguns objetos alcancem a condição de arte ou literatura se observados a partir de parâmetros ou coordenadas que até bem pouco tempo funcionavam infalivelmente para o diagnóstico de sua condição artística.

Quando falamos de literatura hoje é fácil entender porque esse movimento pode ser caracterizado como uma saída da ficção, pois muitas narrativas habitam uma espécie de fronteira instável, um *dentro-fora* ou *realidadeficção*, como observa Ludmer (2010). Seja porque cada vez mais nos perguntamos pela ambiguidade cultivada por um número cada vez maior de histórias entre a voz narrativa e a figura autoral que assina as obras, seja porque não é raro nos depararmos com narrativas que se valem de documentos, investigações em arquivos, matérias jornalísticas para oferecer uma história que parece resistir à ficção, mas tampouco parece também totalmente confortável no terreno do realismo da realidade.¹ Algo desse movimento pode ser captado também no teatro pós-dramático ou no biodrama, na poesia com “passo de prosa”² e em muitas narrativas que já começam a ser chamadas de “romance sem ficção”.

Por causa dessa expansão, é muito comum que aliado ao comentário sobre a inespecificidade das produções literárias apareça um rechaço à discussão sobre a forma, entendida como um artifício insuficiente, que mais atrapalha que ajuda a pensar a dissolução das formas que caracteriza o momento contemporâneo das artes.

Nesse texto, eu gostaria de fazer um movimento contrário e refletir um pouco melhor sobre essa resistência a pensar as produções contemporâneas em termos formais. Minha hipótese principal é que talvez precisemos delimitar melhor o que estamos caracterizando como forma e que afirmar que “a arte contemporânea é antiformalista”, como o faz Tício Escobar (2004), significa apenas que as formas de narrar histórias hoje já não são as mesmas do modernismo, mas que isso não nos desobrigaria, nem aos próprios autores, de investigar as formas próprias de nosso tempo.

É bem verdade que a delimitação do que é literatura é frágil hoje. Discutindo as formas poéticas do século XXI, Jean-Marie Gleize utiliza o termo pós-poesia para qualificar parte do que identifica como a produção atual na França. O prefixo *pós* pode soar uma saída fácil para nomear o que ainda não conhecemos bem (“pós-verdade”, “pós-autonomia”...), mas Gleize (2013) argumenta que o prefixo *anti* não seria totalmente adequado porque na produção que analisa (poemas que abrem mão da metáfora, flertam com o banal e com a cadência narrativa) não há nenhuma declaração de guerra à tradição modernista ou qualquer postura de enfrentamento ou desejo manifesto de superação das formas poéticas do século XX. Trata-se apenas, diz o crítico, de uma outra concepção de fazer poético.³

¹ Poderia mencionar obras como *O material humano* de Rodrigo Rey Rosa, *O Impostor* e *O monarca das sombras* de Javier Cercas, *Viva!* e *Peste e cólera* de Patrick de Ville, por exemplo.

² A expressão é empregada por Florencia Garramuño ao analisar as produções de Carlito Azevedo e Tamara Kamenszajn (*Frutos estranhos*, 2014, p. 49-82)

³ “Não penso em termos de descontinuidade ou ruptura. Se digo “pós-poesia”, quero dizer em primeiro lugar que se trata de tomar ciência do fato de que a “poesia” (como gênero constituído, continuando a reivindicar sua

Me sinto tentada a me aproveitar do argumento do teórico francês a fim de defender que o que chamamos de saída da ficção ou de literatura fora de si se origina na dificuldade que temos de identificar antigas formas em operação em muitas narrativas atuais e por isso, só neste sentido, então, elas podem ser caracterizadas como informes, pois apresentam uma nova composição de formas, um outro arranjo para contar histórias e incorporar as transformações na maneira de experimentar nosso presente.

Mas afinal o que é a forma?

Embora tenha evocado há pouco a posição de Gleize que rejeita uma postura belicosa contra o modernismo, não é possível escamotear que a relação entre arte e forma é quase simbiótica para boa parte da reflexão sobre a produção artística moderna. A ideia de que a excelência repousa na criação da forma aparece em um texto fundador da modernidade artística como as *Cartas à educação do homem* de Friedrich Schiller: “O conteúdo, por sublime e amplo que seja, age sobre o espírito sempre como limitação, e somente da forma pode-se esperar verdadeira liberdade estética” (1991, p. 117), mas está presente também em um pensador da vanguarda como Peter Bürger (2008, p. 53): “O lado conteudístico da obra de arte, sua ‘mensagem’, cada vez mais se retrai frente ao formal, que se cristaliza como sendo o estético em sentido mais restrito”. Mesmo um pensador de extração marxista como Gyorg Lukács (que já havia inclusive criticado como experimentos alienados as produções de Joyce e Beckett) defende que o realismo deve ser mediado por um trabalho formal: “a reprodução criadora da realidade deve ser resumida no princípio da forma” (1978, p. 176). Essa tradição formalista constitui uma verdadeira marca da arte moderna, reconhecida pelo trabalho com o artifício, com o procedimento (o *prim* dos formalistas russos) na forma de criar o estranhamento para “épater le bourgeois”, um leitor irmão hipócrita desafiado a encarar sua própria alienação.

Mas logo a legitimação da forma vai ser posta sob suspeita. Acusada de afastar a arte da vida, da própria política, a forma começa a ser atacada como um instrumento de isolamento da arte em relação à realidade. Os testes com o limite do irrepresentável, que muitas vezes estava relacionado a um hermetismo formal, desperta críticas como, por exemplo, a de Virgínia Woolf contra o *Ulisses* de Joyce cuja leitura tinha causado tédio à autora.

Essa breve recuperação histórica do termo que pode parecer algo caricata é meu ponto de partida para pensar em uma razão principal que justifica a resistência à forma hoje. A forma seria identificada a um hermetismo pretensioso responsável por isolar a arte de sua relação com o mundo, provocando a incomunicabilidade com o leitor e falhando em provocar sua desautomatização, pois se daria por satisfeita com jogos linguísticos inacessíveis. A forma, a serviço da investigação dos limites da linguagem, seria então o elemento caracterizador da autonomia da arte, entendida como exercício definidor da diferença própria de todo conteúdo artístico em relação à vida.

A definição jocosa de forma dada pelo *Dicionário contemporâneo de arte contemporânea* escrito por Rafa Campos (2015) denuncia a tensão entre a forma e a dimensão ética da arte que atravessa toda a modernidade e é reavivada no contemporâneo: “Forma é a acusação dirigida a alguém que não se importa se o seu trabalho não influencia positivamente a vida da Comunidade de Pescadores de Atum da Córsega Setentrional”. Muitos dizem que as discussões sobre a ética e a estética hoje são uma maneira de reviver a velha tensão entre forma

especificidade formal, sua diferença específica, seja sob formas tidas por “essenciais” seja sob formas ‘inéditas’ está atrás de nós, ou ao lado, que não temos mais que protestar “contra” a poesia, mas elaborar outros lugares, outros dispositivos, e produzir ferramentas e quadros teóricos que permitam pensá-los [...] é o trabalho de poesia (sempre crítico dele mesmo desde o começo), estamos sem dúvida em estado de saída permanente, mas em estado de ‘saída interna’ (GLEIZE, 2013).

e conteúdo, de rearmar uma oposição entre o trabalho com a linguagem e a exigência de impacto social da arte. Seja porque se entende que a arte não tem mais um território próprio (está saindo de si, está se expandindo), seja porque se exige que tenha um alcance pragmático, a questão da forma é tratada como um excesso supérfluo e desacreditado quando se trata de pensar a produção artística contemporânea.

Mas vamos ouvir dois autores contemporâneos. O americano Ben Lerner reconhece que lidamos com obras que não sabemos classificar muito bem como ficção ou não ficção, pois em muitas delas o que lemos parecem digressões autorais, que descambam para o ensaio ou simulam entradas de diário, comentários sobre leituras ou episódios políticos. Estamos então no terreno do impróprio, nem sequer sabemos se o que estamos lendo pode ainda ser chamado de literário. Não apenas porque há muito de não ficção (em especial por causa de um embaralhamento entre o narrador e o autor, o enredo e a exposição da vida do personagem-autor), mas também porque a narrativa não apresenta exatamente um enredo com personagens e trama definida. Ainda assim, Lerner (2014) insiste: “A forma emerge como problema pela própria falta de forma”.

Já se falou de Karl Ove Knausgaard, autor norueguês cujas obras se encaixam perfeitamente na descrição apresentada aí acima, que sua verdadeira luta ao longo das mais de 3000 páginas da hexalogia intitulada *Minha Luta* é por definir o está escrevendo. Em um comentário que poderíamos chamar de autorreferencial ou metaficcional, Knausgaard é taxativo: “forma é um pré-requisito para a literatura. Essa é a sua única lei: tudo tem que se submeter à forma” (2013, p. 195).

Mas, de que forma estamos falando?

Escrevendo sobre o verbete, Carlos Ceia nos diz que o “conceito de forma (Gestalt) é recuperado por Goethe e diz respeito a um princípio de ordem dos elementos internos de um texto” (2009). Não é essa a noção de forma que me interessa, pois não estou à procura de uma estrutura rígida, pré-estabelecida pelo autor como um plano ou esquema de trabalho prévio, que ordena os elementos da narrativa. O estudo das formas contemporâneas me interessa porque vejo aí a possibilidade de entender a maneira como se contam histórias hoje, mesmo que essas formas sejam percebidas como sem formas, in-formes, pois muitas narrativas se parecem mais a um arranjo, a uma espécie de improviso que ganha algum equilíbrio à medida que são narradas e, nesse sentido, estão muito distantes de uma unidade visível, definida por um contorno.

Forma, então, pode ser compreendida como sinônimo de gênero?

É muito comum que, ao falarmos de forma, a noção de gênero seja evocada. Ninguém ignora que a questão dos gêneros literários tem uma longa tradição que começa com os gregos. Platão e Aristóteles, cada um a sua maneira, trataram de classificar e caracterizar os diferentes tipos de mimesis. A releitura da *Poética* feita pelos renascentistas atribuiu ao pensamento de Aristóteles um caráter prescritivo e normativo e é essa interpretação que marca a questão dos gêneros e motiva o romantismo a considerar uma perda de tempo estudar as formas literárias. Parte dessa querela entre os antigos e modernos diz respeito ao fato de que os primeiros viam na questão do gênero a possibilidade de instituírem um conjunto de regras de composição, disposição e proporção dos elementos que garantiria a excelência da produção de um determinado tipo de texto. Gênero significava, então, uma forma codificada que regulava a produção das belas letras. Avesso a normas, o romantismo, inspirado na originalidade do gênio criador, repudiava qualquer norma prescritiva para a criatividade do autor.

A moderna teoria literária inaugurada pelos formalistas russos talvez seja responsável por uma ambiguidade que persiste até hoje quando pensamos a questão dos gêneros literários.

Para Tomachevski, os gêneros dizem respeito a um conjunto de marcas que asseguraria a determinada classe de textos sua definição. Vistos dessa forma, os gêneros perdem a dinamicidade própria à historicidade dos textos, à forma como são lidos, como mais tarde vão defender os teóricos da estética da recepção alemã. Entendidos como recursos imanentistas de identificação do literário, de fato, os gêneros têm pouco interesse. Mas se adotamos a perspectiva de que “um gênero não pode ser bem captado mediante a pura inspeção verbal”, conforme adverte Costa Lima (2002, p. 271), pois através deles podemos acompanhar “sob que condições as formas emergem e como comunicam e transformam as condições sociais e autorais de sua própria emergência” (BUTLER, 2009, p. 4), então, procurar por uma forma (ou gênero) significa tentar capturar e entender a mudança.

Judith Butler, no magnífico prefácio do livro *A alma e as formas*, afirma que a abordagem da forma por Lukács “é mais sutil e complicada do que os advogados ou os detratores do formalismo poderiam ou podem imaginar.” (2009, p. 5). Butler lê no filósofo húngaro uma sugestão de entender a forma para além de gêneros específicos. “A forma nunca é estática” (p. 5), diz Butler, e é ela mesma irreduzível a formas, pois surge com a vida, é produtora e produto dela, das transformações existenciais e históricas que cercam autor, obra e leitor. Assim, uma forma “tem a vida como sua condição de emergência” e ao mesmo tempo também “codifica a vida que a origina” (p. 6). O que Butler lê no elogio das formas por Lukács é que por meio das formas podemos reimaginar a vida.

Mas, pergunta Jean-Luc Nancy, “Quais são as formas, as formações de formas que a arte [contemporânea] faz surgir?” (2013, p. 67). É claro que não tenho a pretensão de responder, mas lendo as narrativas contemporâneas me chama a atenção o fato de que já não é tão fácil atribuir a algumas delas a classificação como romance. Muitas delas são obras híbridas, verdadeiros monstros quiméricos que resistem à ficção, uma condição responsável por fazer do romance um gênero moderno. Mas não é raro ouvir, às vezes, mesmo daqueles que torcem o nariz para a discussão sobre os gêneros, que falar de hibridismo em relação ao romance é um oxímoro, pois o romance é uma forma sem forma.

Embora reconheça a dificuldade de reunir sob um número mínimo de marcas comuns obras tão distintas quanto *Moby Dick* de Herman Melville, *O som e a fúria* de Faulkner e *O amante* de Marguerite Duras, não é a diversidade de procedimentos presentes em cada um dos exemplos que me desaconselha a falar em termos de um gênero ou forma única, ou a abonar a ideia do romance como um gênero sem forma. O interesse na questão do gênero é que são obras que tentam lidar, cada uma a sua maneira, com o “alargamento do horizonte do ser humano” que se acelera de forma violenta no século XX, diz Auerbach (1971, p. 482) ao final da análise do episódio da meia marrom em *Passeio ao Farol* de Virgínia Woolf.

Embora arriscando-se a um determinismo e a um humanismo *passé*, assinalados por seus comentadores, Auerbach indica que o que chama de “reflexo múltiplo da consciência” em Woolf é uma forma de representar as transformações vividas pela autora e pelos próprios leitores (a experiência da Grande Guerra, a difusão da publicidade), a tomada de consciência sobre o “caráter elementarmente comum de nossa vida” (1971, p. 485). Auerbach parece sugerir algo parecido à leitura que Butler faz do elogio das formas por Lukács, pois reconhece que nos elementos formais do romance como a “representação consciente pluripessoal, a estratificação temporal e o relaxamento da conexão com os acontecimentos externos” (1971, p. 479) há uma relação com a vida, com um “complicado processo de dissolução” que surge com os perigos e as catástrofes do século XX. A forma é então também ética, no sentido de que compartilha um *ethos* próprio a seu momento histórico (ainda que não se encerre nele), pois, como afirma

Butler, faz da revolução da vida vivida no século XX “sua condição de emergência” ao mesmo tempo que dá forma ao “complicado processo de dissolução” que surge com os perigos e as catástrofes do século XX.

Será que é possível pensar que o romance hoje sob os mesmos pressupostos? Vamos pensar em apenas uma das formas possíveis de serem identificadas nas narrativas escritas nas primeiras décadas do século XXI. E estou me referindo ao uso do documento, do documental, por narrativas que lançam mão de uma rede de materiais (fotos, reportagens jornalísticas, dados de arquivo) evitando tanto a lógica estritamente ficcional (criação de personagens, invenção de acontecimentos), quanto a lógica argumentativa da retórica factual (comprobatória do que “realmente” aconteceu), fazendo aparecer o autor no próprio texto.

Essa capacidade de a literatura se apoderar de gêneros não literários não é novidade. O próprio romance é caracterizado como um gênero capaz de absorver o ensaio (como *O Homem de sem qualidades* de Robert Musil), o diário (*Robinson Crusoe* de Daniel Defoe) ou cartas (*As Relações Perigosas* de Choderlos de Laclos), incorporando-os ao jogo da ficção. O flerte com o documento também não é novo. Os russos deram um nome a isso: factografia⁴, mas mais recentemente Marie-Jeanne Zenetti (2011) trata a factografia como uma categoria formal própria ao contemporâneo, afirmando que muitas obras atuais exploram o que chama de “efeito de documento” (2011, p. 56), pois se valem de fotos, anotações, reportagens, insinuando uma “vontade de escapar do gênero romance... rejeitando a ficção” (2011, p. 67). Na definição de Zenetti, o que chama de “narrações documentais” são “obras híbridas, a meio caminho entre a reportagem, o testemunho, a pesquisa sociológica, o ensaio político e o relato de viagem” (2011, p. 395) nas quais muitas vezes a voz que narra é muito próxima ao autor e a narrativa pode ser um conjunto de anotações (muitas vezes parecidas a um diário) que relatam a pesquisa de materiais para a própria escrita que se transforma aos olhos do leitor em processo e produto ao mesmo tempo.

A investigação sobre essa possível forma contemporânea me interessa pelo modo como, em muitas narrativas atuais, se explora o documento que pode ser entendido não apenas como um flerte com uma dicção ensaística ou com a anotação diária que registra o contingente e não repudia a banalidade (ou seja, um flerte com gêneros não ficcionais), mas também como a incorporação na narrativa de fotos, comentários sobre leituras, reportagens, enfim, um conjunto de materiais que Zenetti diz que compõe uma “lógica enciclopédica” (2011, p. 396). Essas seriam formas que apontariam para uma saída da ficção? Poderiam ser ainda consideradas romances?

Vamos pensar em um exemplo específico: a mais recente publicação da autora mexicana Valéria Luiselli, *Arquivo das crianças Mortas* (2019). O romance poderia ser classificado como um *road book*, pois narra uma longa viagem de carro empreendida por quatro personagens que cruzam os Estados Unidos: Mamã, Papá, o menino e a menina. O homem e a mulher lidam com documentos sonoros, captam sons e ao longo da narrativa a sutil mas importante diferença entre as profissões de documentalista e documentarista parece alegórica do problema que Luiselli tem para narrar a história que deseja. Um documentalista é alguém que organiza, cataloga, gerencia as informações de um arquivo. Um documentarista é alguém

⁴ “Há períodos na história da literatura nos quais as fórmulas estéticas perdem eficácia e formas artísticas como o romance parecem ter esgotado suas possibilidades. Em tais momentos, a literatura, ameaçada de ficar paralisada, tem de ultrapassar a si mesma para recobrar sua vitalidade: tem que invadir a não-literatura, arrastando para sua órbita matérias-primas vitais, empregando ideias extra-estéticas.” (CHKLOVSKI *apud* ERLICH, 1974, p. 214). Erlich comenta que a saída foi a criação de um literatura do fato (ou fatografia) e cita ainda outro formalista russo, Yuri Tynianov, que, em artigo de 1924, afirma o cansaço com as fórmulas romanescas do século XIX.

que manipula e inventa, cria ficções. Há diferença? Essa pergunta permeia a escrita da obra de forma subliminar e reside nela minha hipótese de que a história de Luiselli está enfrentando o desafio de encontrar uma forma de narrar hoje ao explorar uma “tensão entre documento e invenção” (LUISELLI, 2019, p. 53).

É difícil realizar uma paráfrase da obra. O livro começa com o relato que se parece muito com anotações de um diário de viagem feito por Mamã que observa de perto o comportamento dos filhos, relata atritos na relação afetiva que mantém com o marido que viaja a seu lado, e reflete sobre as muitas dúvidas que tem a respeito de seus planos profissionais: ela quer fazer um documentário sobre as crianças que pedem asilo na fronteira dos Estados Unidos, o marido deseja viajar até o Arizona para coletar sons do vale onde os índios apaches foram assassinados.

Há aí já na paráfrase um amálgama entre o pessoal e o político que marca a dicção de toda a obra. Ao longo da viagem, o rádio do carro informa sobre o número cada vez maior de crianças que chegam à fronteira do México com os Estados Unidos, sofrem abusos e são deportadas a seus países de origem. Os fatos parecem irrealistas e distantes, uma dessas distopias tão presentes na grande indústria do entretenimento hoje. Mas a relação com uma mãe com quem se encontra fugazmente na porta da escola, quando vai pegar seus filhos, traz o horror para mais perto da personagem e não a abandona. Nessa breve conversa na porta da escola, a mulher, que é uma mexicana residente nos Estados Unidos conta que pagou para que suas duas filhas pudessem fazer a travessia, as meninas conseguiram chegar, foram capturadas na fronteira e estavam aguardando a deportação em um dos centros de detenção. No dia e hora previstos para a viagem de volta, as meninas tinham desaparecido, a mãe não havia conseguido nenhuma informação oficial do governo americano sobre o paradeiro delas.

A apreensão sobre o desfecho desse drama e todo o imaginário de horror que ele descortina acompanham as reflexões de Mamã ao longo de boa parte do livro e vai aprofundando seu desejo de produzir, registrar algo que faça lembrar os horrores da migração. Em muitos momentos, então, o leitor lê as hesitações da personagem sobre “como organizar todas as partes do que estava gravando e contar uma história importante e eloquente” (LUISELLI, 2019, p. 92) e não pode deixar de pensar que aí se reflete também um impasse da própria autora, de Luiselli, que se vê enredada no “labirinto documental da minha própria criação” (LUISELLI, 2019, p. 33), pois basta dar uma folheada no livro para vermos que sua estrutura mais parece uma maquete, um esboço para escrever.

Os viajantes arrumam seus pertences em sete caixas, cada uma delas tem seu conteúdo minuciosamente descrito, enumeram-se os livros, cds e partituras, mas também reproduzem parte dos documentos, mapas, anotações de leitura sobre a pesquisa que Papá está fazendo sobre os índios apaches, fichamentos de textos teóricos sobre a teoria dos arquivos, reprodução de um poema de Anne Carson com marcações de leitura, comentários soltos (“Palavras, palavras, palavras, onde você as coloca? Êxodo, Diáspora, Genocídio, Limpeza étnica”, (LUISELLI, 2019, p. 277), reproduções de fichas que registram a localização e a causa da morte das crianças migrantes: “Nome: Huertas-Fernandez, Nuria. Sexo: Feminino. Idade: 9 anos. [...] Causa da morte: Exposição a intempéries... determinada pelo consultório do médico-legista: **COMPLICAÇÕES DE HIPERTEMIA COM RABDOMIÓLISE E DESIDRATAÇÃO**” (LUISELLI, 2019, p. 265).

É como se Luiselli fizesse questão de compartilhar com o leitor a massa de materiais com os quais lida e que gostaria de incorporar à narrativa: a repetição da história de repressão contra o Outro, índios, latinos, crianças, a apreensão com a criação dos próprios filhos em um

mundo distópico, o desconforto com a impotência e o desejo de compartilhar com o leitor as dúvidas e os problemas que tem para organizar o “material, pensando em maneiras de montá-lo em uma sequência narrativa” (LUISELLI, 2019, p. 92).

Há, então, muitas dúvidas e hesitações a respeito de como manipular um arquivo próprio de leituras e documentos para transformá-los em uma narrativa e também muitas reticências sobre o valor dessa empreitada. Em um determinado momento, a personagem se pergunta se “um documentário radiofônico pode ser útil para ajudar mais crianças sem documentos a encontrar asilo” (LUISELLI, 2019, p. 92), mas uma inquietação estética não a abandona: “por que qualquer forma de narrativa deve ser um meio para um fim específico? ... o instrumentalismo, aplicado a qualquer forma de arte, é uma maneira de garantir resultados que são verdadeiramente uma porcaria” (p. 92). Podemos pensar, então, que a forma enciclopédica de narrar é um enclave a partir do qual vemos encenado o impasse entre o compromisso ético e autonomia da arte, pois a narrativa não apenas alude à “febre documentária” (p. 135) da personagem, como a própria Mã define sua pulsão por armazenar, coletar, arquivar, inventar, listar e catalogar, mas evidencia isso na sua própria forma, por meio de um “inventário de ecos”, um verdadeiro coral de vozes que costuram a narrativa, ou como diz a personagem refletindo sobre o trabalho de Pá: “uma colagem de ambientes e vozes contando a história por conta própria, em vez de uma única voz juntando tudo à força em uma sequência narrativa limpa” (p. 111).

A tensão entre a exposição do método, dos materiais do arquivo e a organização deles está exposta e é essa exposição que dá a impressão da dispersão e da complexidade da fragmentação que parece sugerir a implosão de uma forma. Mas é claro que não lemos uma história que se narra “por conta própria”, pois como a própria Luiselli diz na extensa nota ao final do livro há “muitas vozes na conversa”. São vozes que se emaranham à narrativa de Luiselli de maneiras muito diferentes. Há a menção explícita aos livros selecionados para a viagem e que aparecem relacionados na descrição das caixas. Todos eles mantêm alguma relação com a narrativa que Luiselli constrói, com a maneira como a constrói, seja porque tratam de temas como a memória, o esquecimento ou o exílio como o livro da croata Dubravka Ugresic, seja porque algumas delas, como *As obras completas de Billy the Kid* de Michael Ondaatje, são um verdadeiro *patchwork* de formas. Mas há também fontes que aparecem nas falas dos personagens (músicas como “Space Oddity” de David Bowie) e vozes de um personagem que são ecoadas por outro (“quem está aí, falei, quem está aí, fala ele”, p. 353). Nesta nota, Luiselli afirma que há “incorporações, retraduições e reconfigurações das obras literárias” utilizadas (p. 406) e rejeita a intertextualidade preferindo identificar o procedimento como um “método ou processo de composição”. Em meio a essa corralidade, inventa-se um livro e uma autora. *Elegias para crianças perdidas* é atribuído a Ella Camposanto e conta a história de sete crianças que viajam em La Bestia (o trem de carga que cruza o México e é utilizado por muitos migrantes que arriscam suas vidas para chegarem aos Estados Unidos), os perigos, os sofrimentos e os medos aos quais estão expostas. Nessa história dentro da história há muitas outras obras aludidas que dizem respeito a “viagens, jornadas, migrações” (p. 403): os *Cantos* de Pound, a *Odisseia* de Homero, *Coração das Trevas* de Conrad, *Pedro Páramo* de Rulfo, entre tantas outras cujas passagens utilizadas estão detalhadamente identificadas no final da obra, provavelmente por uma exigência editorial para evitar problemas de direitos autorais.

Mas se parece bastante evidente que o processo de composição, a forma que emerge da narrativa é a do “inventário de ecos” (p. 111) habilmente costurado, me interessa explorar uma dimensão a mais dessa estrutura coral que se estende também, ecoa, para fora dessa

narrativa, na direção de outro livro de não ficção da própria Luiselli. Trata-se de *Tell me how it ends* (2017), que é um ensaio em que a autora conta a experiência de atuar como tradutora trabalhando para Corte Federal de Imigração de Nova York entrevistando as crianças migrantes a fim de que com base nas respostas a justiça possa decidir pela permanência ou não delas em solo americano.

Aí, o “método de composição” também parece às voltas com materiais diversos: “boletins policiais, fichas técnicas, artigos de jornal e trocas de e-mails”. Ouvimos o relato da própria Luiselli empenhada não apenas em contar seu envolvimento pessoal com uma crise humanitária, mas a “febre documentária” (2019, p. 135) agora quer registrar, tornar mais concreto para os leitores o drama vivido pelas crianças que chegam aos Estados Unidos e as muitas vidas perdidas que ficam pelo caminho.

No ensaio, Luiselli afirma que era assombrada pelos relatos e pelas respostas, muitas vezes lacônicas, das crianças, o que criava para ela, na condição de tradutora, um dilema: “Ouço palavras ditas pela boca de crianças, enredadas em narrativas complexas. São entregues com hesitação, às vezes com desconfiança, sempre com medo. Tenho de transformá-las em palavras escritas, frases sucintas e termos estéreis. As histórias das crianças são sempre embaralhadas, gaguejadas, sempre destruídas além do reparo de uma ordem narrativa” (2017).

Em entrevistas, a autora diz que na tentativa de “compreender o impensável” (2017), começou a escrever um romance, mas cada vez que avançava na ficção, desconfiava do que estava escrevendo, percebia que estava usando a narrativa para entregar uma mensagem política: “en un momento dado me di cuenta de que estaba usando la novela como una especie de receptáculo, depósito, de los testimonios que escuchaba, de mi propia rabia política, mi frustración, mi tristeza... La estaba convirtiendo en un medio para un fin, o sea, en una novela francamente ilegible” (2019). Foi então que se decidiu pelo ensaio.

Mais que essa capitulação da ficção respaldada pela rejeição a entender a literatura como um fim pragmático, me interessa realçar uma tensão entre a ficção e a realidade que parece se insinuar na relação de escrita entre o ensaio e o romance. Há muitos trânsitos entre um e outro que sugerem um eco, uma conversação entre modos distintos, entre duas formas que se amalgamam e se distinguem se consideramos *Tell me how it ends* e *Arquivo das crianças perdidas*.

Para começar há muitas passagens que são reapropriadas ficcionalmente. No ensaio, Luiselli também quer cruzar sua vida pessoal ao acontecimento escabroso da detenção de quase dez mil crianças detidas na fronteira dos Estados Unidos. Toda sua família está solicitando o *green card*, o visto de permanência na América. O marido e os filhos recebem os vistos, mas não há notícia de seu documento e é obrigada a viajar na condição de “nonresident alien”. Há uma leve apreensão que a faz pensar na primeira pergunta que tem de fazer a todas as crianças que entrevista: “Por que você veio aos Estados Unidos?”

Lembrando os personagens do romance, a própria Luiselli, o marido e os dois filhos também empreendem uma viagem de férias para o Arizona, perto da fronteira com o México e muitos episódios relatados no ensaio aparecem também na narrativa ficcional. Se o leitor se aventura à leitura seguida das duas obras, como foi o meu caso, há um embaralhamento entre as duas ordens narrativas e o leitor se vê confuso para identificar o que leu no ensaio e o que soube por meio do relato ficcional. Há a história de Gerônimo, da resistência e do massacre dos apaches, as paradas na fronteira para explicar o motivo da viagem aos patrulheiros, o relato do estratagema de uma mãe que costurou nomes e telefones de pessoas conhecidas nos Estados Unidos nas golas das roupas das crianças enviadas para a travessia para que elas pudessem entrar em contato, caso sobrevivessem à viagem.

O ensaio também traz ao final uma lista com reportagens e fontes consultadas por Luiselli que registram relatos e estatísticas referentes a mortes, desaparecimentos, estupros e maus tratos, além de todos os entraves burocráticos impostos pelas leis americanas para o acolhimento das crianças refugiadas e não é difícil, como afirma Luiselli, ter a sensação de que tudo isso “parece completamente inimaginável, quase irreal” (2017). Comentando com estupefação o início de uma reportagem da Reuters sobre a deportação das crianças, Luiselli compara-a a começos de histórias cruéis e absurdas que poderiam ter sido escritas por Bulgakov ou Danilo Kharms: “Parecendo felizes, as crianças deportadas saíram do aeroporto em uma tarde nublada e sufocante. Uma a uma, entraram no ônibus, brincando com balões que ganharam de presente” (2017).

“A realidade está continuamente superando nossos talentos”, afirmava Philip Roth (1969, p. 144), já na década de 60. Será que é essa sensação de que a nossa realidade desafia qualquer noção de verossimilhança que faz com que hoje experimentemos a “impossibilidade da ficção na era da não ficção”, como afirma a personagem do romance de Luiselli?

Em *Arquivo das crianças perdidas*, numa das primeiras paradas que fazem na estrada durante a viagem, os personagens entram em uma livraria em que está acontecendo uma reunião de um clube de leitura. Mãe passeia pelas prateleiras e capta alguns comentários sobre a obra que está sendo discutida e fica desconcertada porque o “consenso entre eles parece ser o de que o valor do romance que estão discutindo é que não é um romance. Que é ficção, mas também não é.” (2019, p. 99). Será que a separação dos dois empreendimentos, o fato de Luiselli abandonar a narrativa ficcional que considerava mal sucedida para escrever o ensaio para só então voltar ao romance, e então provocar uma reverberação do ensaio no romance e vice-versa não pode servir como ilustração do movimento do que chamamos hoje de saída da ficção? A conversa entre os procedimentos, as fontes utilizadas, os episódios narrados, os temas discutidos não ecoam em um e outro acomodando-se em uma forma que é e não é ficção?

Talvez Luiselli não ficasse satisfeita com essa leitura, pois claramente seu livro quer fazer o elogio da ficção. A narrativa abandona a dicção diarística e o foco no relato que a Mãe faz da viagem e a entrega a outras vozes. É seu filho que, perdido na grande aventura de chegar ao vale do Eco, se encarrega de encerrar a história, dividindo espaço com a autoria inventada das Elegias. Se no ensaio trata-se de registrar as vozes dessas crianças perdidas para “ouvir e gravar repetidas vezes a fim de que possam voltar sempre” (2017), as histórias contadas pela ficção “não consertam nada nem salvam ninguém, mas talvez tornem o mundo mais complexo e tolerável. E às vezes, apenas às vezes, mais bonito.” (2019, p. 206).

O comentário que acabei de fazer pode funcionar como uma espécie de paráfrase da conclusão à longa resenha que James Wood (2019) escreveu sobre o romance de Luiselli. Diz o crítico: “É impossível não admirar a poderosa ambição do romance. Mas é também um livro estranhamente sintomático, característico das dúvidas e inseguranças de nossa época, dividido entre o realismo cotidiano da autoficção diarística e os privilégios mágicos da irrestrita criação ficcional (as crianças no deserto, os textos de Ella Camposanto). O que está faltando — a ausência é por certo intencional — é, precisamente, o meio: um artifício ousado o bastante para inventar e evocar as especificidades cotidianas de pessoas cuja vida é muito diferente da nossa e cujo sofrimento parece quase inacessível.”

Ao afirmar isso, Wood está dizendo que Luiselli não consegue se colocar no lugar do Outro, não consegue recriar o sofrimento das crianças perdidas que enfrentam os horrores da fuga para os Estados Unidos. E isso porque só consegue representá-las por meio do recurso à metanarrativa, delegando à autora fictícia Ella Camposanto a escrita da elegia para as crianças

perdidas, ou por meio da aventura dos próprios filhos da personagem que também se perdem no deserto tentando encontrar sozinhos o Cânion do Eco. Por isso, diz Wood, Luiselli não alcança “a escrupulosa compreensão dessa alteridade” e falha. Se entendo bem, Wood está dizendo que Luiselli falhou porque não soube representar a realidade, trabalhando o realismo de que só o romance é capaz, ao menos, segundo a ideia de realismo romanesco defendida pelo crítico: aquela que afirma que o romance é “capaz de oferecer percepção formal da configuração da vida de alguém” (2017, p. 25) porque é “muito bom em assegurar a forma acabada, completa de uma vida” (2017, p. 32). Mas será que não poderíamos pensar que o que o crítico aponta como falha é apenas uma inadequação às exigências dessa forma e uma tentativa de reinventar a maneira de representar a vida no século XXI?

Em uma passagem emblemática do romance, a personagem enumera as preocupações que a assombram quando pensa em realizar o documentário que planeja. Uma delas tem a ver com o temor de parecer que está se aproveitando da desgraça alheia, falando de um lugar confortável, parecendo que oferece uma resposta ou a salvação, ou nos termos da própria Mã, de que estaria “mijando na tampa da privada de outra pessoa, quem sou eu para contar essa história, microgerenciamento paranoico de políticas de identidade [...] sou mentalmente colonizada por categorias branco-saxônicas-ocidentais” (2019, p. 92).

A citação parece deixar claro que não se pretende falar no lugar de ninguém, que só se pode falar de seu próprio lugar, de sua própria visão de mundo, e mesmo assim sempre de forma deficitária: a personagem não entende a si mesma completamente, não tem clareza a respeito do que quer, não chega a compreender totalmente o marido, que parece um estranho a seu lado durante toda a viagem, e nem mesmo os filhos ou as dores que pode causar a eles, como ousaria “compreender a alteridade”? Mas isso não resulta em solipsismo. Pelo contrário, o ensaio e a ficção são tateios, tentativas de encontrar no labirinto de vozes a possibilidade de uma conversa.

Referências

AUERBACH, E. **Mímesis**. A representação da realidade na literatura ocidental. Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo. Editora Perspectiva, 1971.

BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CAMPOS, Rafa. Dicionário contemporâneo da arte contemporânea. **Revista Serrote**, n. 20, 2015.

CEIA, Carlos. “Forma”. **Dicionário Eletrônico de termos literários**. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/forma/>. Acesso em 15 nov. 2019.

COSTA LIMA, L. A questão dos gêneros. In: COSTA LIMA, L. **Teoria da literatura em suas fontes**. v. 1. Seleção, introdução e revisão técnica Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

ERLICH, V. **Russian Formalism: History – Doctrine**. 3. ed. The Hague: Mouton, 1969.

ESCOBAR, T. **El arte fuera de sí**. Asunción. FONDEC/CAV / Museo del Barro, 2004.

Versão on-line disponível em:

http://www.portalguarani.com/106_ticio_escobar/4778_el_arte_fuera_de_si_2004_por_ticio_escobar.html. Acesso em 15 nov. 2019.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GLEIZE, J.-M. **Poesia poor**. Entrevista. *Alea*, v. 15, n. 2, p. 438-446, 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n2/13.pdf>. Acesso em 15 nov. 2019.

KNAUSGAARD, K. O. **My Struggle**. Book 1: A Death in the Family. Tradução de Don Barlett. New York. Farrar, Straus and Giroux; 2013.

KRAUSS, Rosalind. “A escultura no campo expandido”. Disponível em <https://www.ufrgs.br/artevera/?p=240>. Acesso em 15 nov. 2019.

LERNER, B. Each cornflake. *London Review of Books*, v. 36, n. 10, 2014. Disponível em <https://www.lrb.co.uk/v36/n10/ben-lerner/each-cornflake>. Acesso em 15 nov. 2019.

LUDMER, Josefina. **Literatura pós-autônomas. Sopro**: Panfleto Político-cultural, Desterro, p. 1-6, 2010. Disponível em <<https://goo.gl/q4bHaz>>. Acesso em 15 nov. 2019.

LUISELLI, V. **Tell me how it ends**. An essay in forty questions. Harper Collins Publishers Inc. E-book edition, 2017.

LUISELLI, V. Entrevista concedida a Andrés Seoane em *El Cultural* em 19 de setembro de 2019. Disponível em: <https://elcultural.com/valeria-luiselli-solo-un-exiliado-puede-contar-realmente-su-historia>. Acesso em 15 nov. 2019

LUISELLI, V. **Arquivo das crianças perdidas**. Tradução de Renato Marques. Rio de Janeiro, Alfabeta, 2019.

LUKÁCS, G. **Introdução à estética marxista**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

LUKÁCS, G. **Soul and Form**. With an introduction by Judith Butler. Tradução de Anna Bostock. Columbia University Press. New York, 2009.

NANCY, J-L. El arte hoy. *Revista Otra Parte*, n. 28, p. 66-72, 2013.

ROTH, P. Writing American Fiction. In: KLEIN, M. (ed.) **The American Novel Since World War**. Greenwich: Fawcett, 1969. p. 144

SCHILLER, F. **Cartas sobre a educação estética da humanidade**. Introdução, tradução e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991.

WOOD, J. “Escrevendo sobre escrever sobre a crise na fronteira”. Tradução de Renato Marques. Publicado no blog da Companhia das Letras, em 2 de julho de 2019. Disponível em: <http://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Escrevendo-sobre-escrever-sobre-acrise-na-fronteira>. Acesso em 15 nov. 2019.

WOOD, J. **A coisa mais próxima da vida**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo, SESI-SP editora, 2017.

ZENETTI, M-J. **Factographies. Pratiques et reception des formes litteraires de l'enregistrement à l'époque contemporaine dans les littératures française, allemande et nordaméricaine**. Université Paris 8, 2011.

Recebido em: 27 de julho de 2020
Aceito em: 01 de novembro de 2020
Publicado em dezembro de 2020

DOI: <https://doi.org/10.18309/anp.v51i3.1427>

HISTÓRIA, MEMÓRIA E IDENTIDADE MARTINICANA EM O QUARTO SÉCULO DE ÈDOUARD GLISSANT

HISTORY, MEMORY AND MARTINICAN IDENTITY IN FOURTH CENTURY BY ÈDOUARD GLISSANT

Francisco de Assis Neto
Universidade Federal do Tocantins, Araguaína, Tocantins, Brasil
fas.neto@hotmail.com

Edna Sousa Cruz
Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão, Imperatriz, Maranhão, Brasil
edna.s.cruz@hotmail.com

Resumo: Este artigo analisa o papel da história e memória no processo de recriação identitária dos antilhanos na obra *O Quarto Século*, de Édouard Glissant.

Palavras-chaves: Romance; História; Memória; Narrativa

Abstract: This article analyzes the role of history and memory in the process of identity reconstruction of Antillean people, on the novel *The Fourth Century* by Edouard Glissant.

Keywords: Novel; History; Memory; Narrative



1 Introdução

O percurso que se desenvolve neste estudo segue a trilha do projeto literário desenvolvido pelo martinicano Édouard Glissant de (re)escrita da identidade (RAMOS JÚNIOR; MELO, 2013) do povo martinicano, desmitificando heróis, dando voz às minorias silenciadas pela história oficial, problematizando, por meio dos enredos, as consequências do processo de espoliação do sistema colonial europeu sob o qual muitos povos foram subjulgados.

Tomando a literatura glissantiana como ação de resistência às consequências do colonialismo, neste artigo, analisa-se o romance *O Quarto Século*, de Édouard Glissant, a partir dessas premissas: de que a memória oral afrocentrada carrega em si toda uma subjetividade oriunda, primeiramente, da relação dos sujeitos com os fatos, e, em seguida, da forma como se constroem os discursos. Essa memória oral apresenta-se como matéria prima para a poetização da escrita da experiência histórica que intenta resgatar vestígios da experiência mental e corporal de dor e prazer por vezes distorcida, outras negada pelo discurso dominante.

Para Joutard (2007), a memória tem uma relação direta e ativa com o passado. Ela traz consigo uma carga de reconhecimento e reconstrução de episódios vividos, distanciados pelo passar do tempo, mas presentificados nas lembranças e nos produtos culturais que dela se originam: narrativas, artefatos, dentre outros. Procurar na memória trilhas de um passado que se faz presente implica, por vezes, re-transitar por terrenos tensos e conflitivo em que o falar do acontecido, conduz a uma nova percepção da condição do indivíduo e do episódio ocorrido. Walter (2008, p. 2), sustenta que

A memória somente pode conduzir à conscientização e resultante agir, a um conhecimento produtivo da condição do indivíduo, dentro do coletivo e das forças e práticas históricas e socioculturais que a ocasionaram, se as experiências individuais e coletivas estiverem entrelaçadas (WALTER, 2008, p. 2).

É somente na coletividade que o sujeito se afirma, e deste modo as lembranças (re)vividas por ele são tomadas como patrimônio articulado coletivamente por uma comunidade, quase sempre em um arquivo que forma os sistemas de enunciados a partir dos quais se organizam os acontecimentos.

Foucault, em *Arqueologia do Saber* (2007), pondera a respeito da noção de arquivo relacionado à memória, como um sistema de enunciados que engloba acontecimentos e coisas. Seriam os princípios que dão origem às situações históricas, enunciados que permitem compreender discursos e sua formação efetiva, caracterizando-se por uma composição que se organiza pela seleção de estruturas formais, assim como pela exclusão ou esquecimento de outras.

O arquivo é o espaço da escrita do passado pela memória e pela história. O enunciado, como parte do arquivo, é percebido como um fato singular a partir de possibilidades regidas pela noção de arquivo, pois este é que permite a articulação de enunciados que formam práticas discursivas, as quais ordenam sistemas de enunciados relacionados a acontecimentos ou coisas. Cabe, pois, perguntar: qual é relação da memória oral afro-centrada com o arquivo mormente instituído pelo colonizador?

A narrativa oral se organiza a partir da seleção de determinados enunciados e da exclusão e/ou esquecimento de outros. Assim como as narrativas escritas, as narrativas orais organizam um discurso relacionado a fatos passados em conformidade com a relação dos sujeitos com o fato histórico, com o modo como querem que esse fato seja lembrado. É

importante ressaltar que a consciência histórica, ou seja, a compreensão de si como sujeito em relação com os fatos e com a sua historicidade, se configuram como o grande desafio daquelas sociedades que buscam compreender sua própria identidade e, a partir daí, configurar-se no tempo.

Nesse sentido a memória social, materializada em um arquivo democrático, exerce uma função de primordial importância nos processos históricos, a memória coletiva ao mesmo tempo que exerce o papel de guardião dos objetos culturais (HALBWACHS, 1990), é também guardada por eles. Por seu intermédio os acontecimentos históricos portadores de significação para uma dada comunidade atravessam o tempo, vindo posteriormente se constituir em fonte historiográfica. Vale lembrar que não obstante ser tecida na coletividade, a memória é também um trabalho do sujeito, o qual toma forma a partir das comparações que ele faz entre suas experiências do passado e as atuais, através do diálogo com outros indivíduos que lhe permite confrontar diferentes pontos de vista.

A memória, por construir-se rizomaticamente enraizada a diferentes conjunturas, cenários, experiências e atores, reflete os múltiplos pertencimentos a que o indivíduo está submetido. Embora o termo memória remeta, à primeira vista, às ocorrências particularizadas, estas somente adquirem sentido e significado porque são, antes e originariamente, resultantes de uma coletividade. Este dualismo que perpassa a memória indicia que é na coletividade que o sujeito se afirma, e deste modo as lembranças (re)vividas por ele são tomadas como patrimônio articulado coletivamente pelo grupo.

Apesar de a memória parecer, a princípio, um fenômeno individual, de relação íntima, própria de cada um em sua individualidade, ela é, na verdade um fenômeno coletivo, “um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes” (POLLAK, 1992, p. 202). Nesse sentido, o sujeito é histórica, social e culturalmente atravessado por todo um processo discursivo, imprimindo-lhe compreensões sobre sua própria identidade e posição no espaço em que vive.

Pollak (1992) observa que, apesar da característica flutuante e mutável da memória, em sua individualidade o no âmbito coletivo, há que se considerar o fato de que a memória ancora-se em marcos ou pontos mais ou menos invariáveis ou imutáveis. Isto significa que rememorar é sempre refazer, é flutuar e refletir, mas, sem dúvida, é manter pontos que servem de ancoragem, de marcos para a manutenção de uma história e da própria identidade.

Nesse sentido, compreende-se que numa história, tanto individual quanto coletiva, existem elementos irreduzíveis, assim sendo por um trabalho de solidificação da memória. Em um certo ponto, esses elementos ou alguns deles ganham estatuto de realidade e passam a configurar a essência da pessoa. Alguns outros elementos que compõem uma história se modificam por causa da interação dos interlocutores, ou por causa do movimento da fala (POLLAK, 1992).

As considerações de Pollak (1992) são fundamentais para se pensar a forma como são construídas e mantidas as relações dos sujeitos com a sua própria história e como a relacionam com os outros sujeitos. Os fragmentos ou enunciados que estruturam o discurso de uma história são elementos com níveis de importância, conforme estejam em função da organização ou da manutenção da identidade. Há, portanto, um movimento de interação entre a oralidade/o discurso e a realidade assumida/vivida pelo sujeito, uma vez que o discurso está em função da organização de si, da individualidade, assim como da alteridade.

Pollak (1992) ainda observa que os elementos constitutivos da memória, tanto individual quanto coletiva, são oriundos, a priori, de experiências pessoais, de fatos vividos na

individualidade. No entanto, a essa primeira categoria de elementos da memória se unem acontecimentos que o autor chama de “vividos por tabela”. Estes são fatos do passado coletivo que o indivíduo possivelmente não viveu mas herdou como seus, fatos da socialização histórica/política em que o sujeito se projeta e se identifica com determinado passado.

O indivíduo é marcado, nesse sentido, pelo desejo de saber e manter um passado que o afeta enquanto sujeito social e cultural. Há, portanto, sentimentos que conduzem ao movimento de busca do conhecimento dos elementos do passado, os quais interferem no imaginário que organizam o próprio EU do indivíduo, assim como a sua relação com o todo histórico e social.

A história, por sua vez, como afirma Joutard (2007) inicialmente, instaura uma distância do acontecimento, porque na grande maioria dos casos, o historiador, vê o fato histórico de longe. Haja visto que o tempo histórico difere do tempo vivido, (MONTENEGRO, 1992), ele descreve e escreve sobre um passado não vivenciado.

Neste distanciamento temporal, diferente da memória, não há uma ligação afetiva com o acontecimento, ainda que este ‘tenha alguma relação com sua própria história’ (JOUTARD, 2007). Isto apontaria a impossibilidade da história de ser objetiva, ainda que assim ela queira ser. Le Goff em *História e Memória* (2003) citando Ricouer afirma que a história mantém uma estreita ligação com a imprecisão. Ela “quer fazer reviver e só pode reconstruir. Ela quer tomar as coisas contemporâneas, mas ao mesmo tempo tem de reconstituir a distância e a profundidade da lonjura histórica” (RICOEUR *apud* LE GOFF, 2003, p. 22). Sob esta perspectiva, a história é fruto de negociações e reconstruções representativas do acontecimento e, portanto, sujeita ao viés de que a escreve. A memória social, por outro lado, por ser fluída abre espaço para a diferença, para que as experiências e pontos de vista de diversos sujeitos emerjam.

2 O Arquivo e a Diferença: história e memória em *O Quarto Século*

Em *O Quarto Século* (1986), de autoria do antropólogo, poeta, romancista e pensador Édouard Glissant, a memória e história são vias de acesso ao passado. A memória é delineada por este romancista antilhano, como um documento vivo de experiências que se fundem na dor de narrá-las. Já a história, no romance, ocupa-se de desconstruir “o processo de dissimulação a que foi submetido o passado antilhano” (DAMATO, 1995 p. 174) ao ressignificar no romance, por exemplo, figuras e acontecimentos da história da Martinica cujo valor foi gradativamente sendo esvaziado de seu sentido. Essa outra versão da história é inscrita no arquivo como versão afro-centrada da memória martinicana.

Glissant articula uma polarização entre duas situações: o que é memória e o que é história. No romance a memória está relacionada às questões de identidade que nos convidam a enveredar em uma narrativa de reconstrução histórica de um povo impedido, pelo processo de colonização, de construir uma imagem nítida do seu passado. Falamos da Martinica, cujo passado resta aos antilhanos apenas em resquícios, amarguras e sentimento de perda. Resta-lhes uma história estilhaçada pela prática de violência não apenas corporal, mas também mental e epistêmica.

Também conhecida como Ilha das Belas Flores, a Martinica situa-se nas Pequenas Antilhas ladeada pelas Américas do Norte e do Sul. Constituída a partir do ato colonial, nunca teve condições de exercer integralmente sua soberania (DAMATO, 1995). A Martinica só deixou de ser considerada colônia quando passou a fazer parte do departamento ultramarino da

França. Contudo, ainda que tenha recentemente se desmembrado do domínio francês, o que significa maior autonomia administrativa, “ela nunca deixou de estar incorporada a outro país, nunca deixou de estar inserida numa outra história” (DAMATO, 1995, p. 173). Não obstante sua de posseção histórica e identitária, conseqüentes da ação da colonização, no que concerne à sua formação étnica e cultural, a Ilha Martinica pode ser entendida como espaço onde ocorre um processo de constante interação entre elementos diversos.

O romance *O Quarto Século* (1986), assume o pesado exercício de reconstrução da composição da identidade martinicana, considerando o seu lugar enquanto parte da identidade caribenha e latino-americana, composta por fatos peculiares que imprimem características particulares àquele lugar. A reconstrução da identidade é dura porque se faz na opacidade da história. O que há são fragmentos dispersos dessa história, ou seja, enunciados separados que, por um movimento de reconstrução subjetiva, seleciona, relaciona, estrutura, apaga e constrói discursos.

Esta é a compreensão de historicidade marcada em Glissant, que aflora em *O Quarto Século*, e que, neste artigo, busca-se demonstrar pela análise dos diálogos travados entre Papa Longoué e o jovem Mathieu.

A historicidade, então, é um conceito ligado à ideia de arquivo de Foucault (2007), que, no caso do romance em foco, também se constrói pelo viés da narrativa escrita, isto é, encobre-se de uma linguagem significativa para a reflexão sobre a identidade do povo martinicano, mas que deve ser fecundada, segundo o autor, pela memória oral afrocentrada.

No nível da narrativa emerge, entre estes dois protagonistas, o jovem historiador, que após pesquisar em fontes documentais como livros e arquivos oficiais vai em busca de sua história, e um velho crioulo, que ao mesmo tempo que figura como guardião da memória de luta dos africanos e dos afrodescendentes escravizados, atua também como verdadeiro arquivo do colonizado pela memória oral de que é portador.

A este respeito autores como Laroche (1991), Chamoiseau e Confiant (1991) ao discutirem o papel da “oralitura” como relevante objeto cultural, ressaltam a figura do contador como aquele que transmitia oralmente os contos e provérbios constituídos ao longo do tempo, como inscrição do imaginário. Segundo esses autores, o contador narra, a partir de vestígios do passado, os sofrimentos dos seus antepassados escravizados, representando uma forma estética de resistência em que misturavam elementos de diversas culturas.

A trama do romance centraliza-se na formação das famílias de dois africanos que chegam à Martinica na condição de escravos, Loungoué e Beluse. Muito embora suas histórias estejam sempre se cruzando ao longo do enredo, seus destinos tomam rumos diferentes. Loungoué, alimentado pelo combustível do ódio guardado desde seu aprisionamento, após uma diversidade de embates com o homem branco contra sua nova situação, foge para as montanhas e lá constrói a linhagem dos Marrons. Beluse, tendo ‘esquecido’ seu ódio, torna-se escravo na plantação e tronco da família Béluse.

Os espaços pelos quais transitam Loungoué e Beluse, são determinantes na construção de novas identidades pois “[...] enquanto os negros da plantação recebiam os nomes dos senhores, os quilombolas escolhiam os seus nomes; as pessoas não os chamavam disto ou daquilo... Eles escolhiam e diziam e diziam a quem os cercava. Pronto meu nome é tal” (GLISSANT, 1986, p. 214). Nos encontros e desencontros destas duas linhagens, o velho e novo, o passado e o presente, a cultura popular e a erudita, se confrontam através dos diálogos entre o tradicionalista papai Longoué e o historiador ocidentalizado Mathieu os quais se lançam juntos numa longa interrogação do passado:

- Conte-me o passado, papai Longoué! O que é o passado?

Desta vez, o *quimboiseur* não se deixou enganar pela aparência. Compreendeu muito bem que sob esta forma infantil a questão ia envolvê-lo totalmente. Que esta forma não era mais que uma última concessão que Mathieu quisera fazer-lhe, quando o garoto poderia ter-lhe perguntado apenas: “Que nos resta do passado?”, ou, “Por que é preciso voltar ao passado?”, ou fazer qualquer outro tipo de pergunta franca, clara sem rodeios. Não, ele tinha refletido sobre o modo de dizer aquilo (GLISSANT, 1986, p. 20).

O passado em *O Quarto Século* é reinventado mediante a utilização de procedimentos que colocam em xeque a hegemonia da escrita, esta, motivo de orgulho dos ocidentais. Mathieu ao buscar definições sobre o passado se posta entre duas histórias: a história já vivida e a por ele pesquisada. No embate entre a história e a memória as “verdades” históricas de que Mathieu se considera conhecedor se diluem na narrativa de Loungoué sobre a história dos escravizados e da violência da escravidão.

Eu te digo, Mathieu meu filho, ainda bem que você tem os livros para esquecer o detalhe, mas para saber o que se esquece: o cheiro por exemplo, a equipe da noite, e os imprevistos na habitação Senglis, o terreno que se transforma por toda a parte, os cães amestrados. Tudo isto te dá a explicação! Porque você nunca saberá o que custou cada um dos livros que você soletra de *a a z* (GLISSANT, 1986, p. 157).

Pela oralização da memória Papa Loungoué reconstrói um lar dentro da linguagem imposta pelo colonizador, retifica as distorções e vazios da História oficial, a qual conta com o privilégio de diversos instrumentos documentais como fonte de conhecimento. A oralização da memória, resultante da depossessão linguística a que foram submetidos, instrumentaliza as personagens a recomporem por meio de rastros-resíduos suas línguas e manifestações artísticas.

Este termo caro para Glissant (2005), os rastros-resíduos estão relacionados a um pensamento assistemático e fragmentado, que traz em si a divagação do existente; que entrincheira a história por trás de obscuros retornos e aparentes reinícios, que agitam as incertezas daqueles que deram vida a ideia de História.

Nos rastros-resíduos da memória de papai Longoué, Mathieu inicia uma “pesquisa cuidadosa de reconhecimento daquilo que pode ser vestígio revelador do passado” (DAMATO, 1995, p. 174). Este trabalho de resgate torna-se desafiador porque implica refutar a história oficial, que ao impor sua versão dos fatos apaga os vestígios reveladores da história enquanto vivência que fundamenta o sentimento de pertença de Mathieu ao seu lugar. Com essa trajetória, o romance provoca uma reflexão em torno dessas interações enquanto deslocamentos, que rompem com uma concepção de fixidez e sedentarismo (ABDALA JUNIOR, 2002).

Sob esta perspectiva, cabe ao *quimboiseur*¹ manter sempre viva na cotidianidade do seu povo a experiência da diáspora negra, como forma de mostrar que a história do negro somente na memória pode ser encontrada. Através da oralização da memória transmitida de geração em geração, assim como os questionamentos do jovem Mathieu e o posicionamento do velho Longoué acerca da versão dominante da história apresentada como oficial, Glissant nos

¹*Quimbois*, ou *kenbwa*, é o equivalente, para as Antilhas francesas, ao candomblé brasileiro. Papai Longoué é um representante dessa manifestação religiosa trazida pelos africanos à Martinica, como um “fragmento cultural” (GLISSANT, 1997). Em alguns momentos usaremos o termo *quimboiseur* para nos referirmos a essa personagem. Fonte: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Quimbois> Acesso em: 12 dez. 2013.

convida a pensar a memória, a “escavar o solo vermelho e desenterrar, no centro, a nascente do mar” (*op. cit.* 1986, p. 346), trazendo à tona o que está submerso.

A esse respeito, afirma Benjamin (2000, p. 239): “quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava”. A disposição de Mathieu em escavar a história soterrada, em busca da recuperação de rastros residuais de um passado ofuscado e ocultado pela versão dominante, sinaliza, como alinhava a narrativa de papai Longoué, para a existência de uma multiplicidade de histórias e, portanto, possibilidades de outros itinerários de releituras das contradições históricas.

No romance, as brechas pelas quais os raios de luz penetram na obscuridade de uma história ‘mal contada’, efetiva-se através do diálogo entre o intelectual ocidentalizado – Mathieu, e o intelectual da oralidade, o velho feiticeiro Longoué. Este transmite seus saberes através de uma memória que, dada a sua fluidez, não se ampara em suportes concretos, enquanto que aquele questiona tais saberes ancorado na História que se apoia nos documentos escritos.

O jovem Mathieu, ante a percepção de que os livros didáticos, registros e arquivos por ele consultados não lhe permite conhecer o passado de seu povo, haja vista o processo de exclusão que se dá pela escrita, “precisou buscar na memória dos velhos, no patrimônio oral negro, que funciona na obra como lugar onde as experiências silenciadas pela história escrita do colonizador podem ser encontrada, conhecidas e dadas a conhecer” (RAMOS; MELO, 2013, p. 23). O encontro entre a fluidez da memória e a (aparente) concretude da história acaba por se confrontar sendo tal embate materializado nos diálogos entre estes dois protagonistas:

Então! Você acha que um registro, um desses grandes cadernos que eles abrem na prefeitura no teu nariz para te impressionar, pode dizer porque um Béluse seguia assim um Longoué? [...] ou ainda como é possível que todas as línguas africanas tenham saído da cabeça deles como um voo de pardais? Abre os teus registros, bom você soletra as datas; mas eu tudo o que sei ler é o sol que desce como um grande vento sobre minha cabeça (GLISSANT, 1986, p. 270).

O fragmento acima faz uma oposição entre duas concepções de história. O personagem do romance de Glissant opõe o que seria uma história oficial daquela que emerge das memórias dos que viveram os fatos a partir de um lugar de dominados em relação aos dominadores. Há uma menção a documentos registrados numa prefeitura e que poderiam ser utilizados para “impressionar”, ou seja, para subjugar os indivíduos a partir de um registro que institucionaliza a história e rompe com quaisquer fragmentos de memória, com as parcelas que ainda possam restar do que foi o passado de violência e dominação.

O objetivo de Glissant em *O Quarto Século*, como se vê no excerto anterior, é o de organizar uma poética em torno da proposição de que a história e a cultura fundam-se pela relação do homem com a natureza, isto é, com o seu espaço histórico, geográfico e político (*mas eu tudo o que sei ler é o sol que desce como um grande vento sobre minha cabeça*). As questões de identidade e cultura no romance estão intrinsecamente ligadas ao tráfico de africanos e à escravidão, fatos que transformam, marcam e identificam os sujeitos ali presentes. Propõe-se, por meio da narrativa, a reflexão sobre a não-relação dos homens com o espaço, com a história, com a própria língua. Isto é, há o enfoque no desapossamento do entorno original, da história e da língua de origem.

Portanto, a organização da literatura em Glissant se faz pela remissão às paisagens enquanto texturas e estruturas móveis. Em diversas partes de *O Quarto Século*, o espaço aparece constituído de vários outros espaços despedaçados, aos quais se unem, de modo acumulativo, estilhaços de ambientes descritos por meio de uma mistura do exótico com o estranho,

rizomaticamente ramificados. A linguagem da narrativa permite perceber esses espaços irrompendo de forma violenta, expostos por meio de um trabalho de gradação e soma da escrita e da clareza da intenção poética. Observa-se, claramente, uma relação interna com a paisagem, marcada sobremaneira pelo movimento, pela transformação, por jogos de luzes de sombra.

O movimento e a transformação violenta, marcada pelas estruturas da linguagem, remetem a um processo de desapropriação e imposição. Os contatos dos africanos recém chegados à América com o espaço e com os outros sujeitos subjugados são colocados no interior dessa dinâmica como elementos da transformação violenta, a partir da qual há o processo de perda das suas culturas originais (*como é possível que todas as línguas africanas tenham saído da cabeça deles como um voo de pardais?*) e de interação com outros povos e culturas, originando, inclusive a criouliização.

Em *O Quarto Século*, este processo de criouliização, dá-se, não apenas a partir da junção de elementos culturais, mas, também, pela privação deles. Despojados de toda espécie de referenciais de sua identidade, os africanos Longoué e Béluse, chegam ‘nus’ à nova terra. Esses migrantes africanos

Chegam despojados de tudo, de toda e qualquer possibilidade, e mesmo despojados de sua língua. Porque o ventre do navio negreiro e o lugar e o momento em que as línguas africanas desaparecem, porque nunca se colocavam juntas no navio negreiro, nem nas plantações, pessoas que falavam a mesma língua. O ser se encontrava dessa maneira despojado de toda espécie de elementos de sua vida cotidiana, e, sobretudo de sua língua (GLISSANT, 2005, p. 19).

Mathieu e Papai Longué são, no entender de Martins (2006), frutos de uma transculturação positiva, posto que não há adaptação passiva de um na cultura do outro. A postura dos dois protagonistas é pautada por um processo no qual tanto a cultura que tenta se impor como a que luta para não se subjugar sofrem transformações. Enquanto esses protagonistas veem-se envolvidos num jogo de negociações culturais, Fernando Ortiz (1978) ressalta que o processo de transculturação, também envolve todo um jogo de dominação e imposição. Para esse estudioso, esse processo se daria, primeiro, numa desculturação, em que o povo dominado sofre perdas de componentes de sua cultura; seguindo-se a incorporação da cultura externa imposta, que culmina numa neoculturação, isto é, a articulação de elementos culturais primitivos a elementos externos contraídos.

Ortiz (1978) justifica sua tese dizendo que não há, no Caribe, uma estrutura formada por dois povos em que uma única cultura influi sobre as outras. Há, na verdade, uma reunião de povos marcada por várias ondas migratórias, que reuniu, de modo livre ou não, negros de diversas nações africanas a povos indígenas, portugueses, espanhóis, franceses, judeus, chineses etc. Nesse encontro, não há hegemonia de um sobre o outro, no sentido de que todos, ao saírem de suas terras de origem, passaram pelo processo de distanciamento de uma cultura original, substituindo-a por uma nova formação.

O encontro, o choque, a imposição e a criouliização fazem parte desse processo que modifica os sujeitos e os coloca em contato com o novo espaço, envolvendo aí as questões culturais, históricas e geopolíticas. Daí a importância de uma estrutura da linguagem que põe em movimento violento, de modo dinâmico, essa interação dos sujeitos com o ambiente e de uns com os outros. Se por um lado, houve uma imposição para o apagamento da memória, por meio, inclusive, de registros oficiais em documentos guardados pelos dominadores, por outro, há a ativação da memória, que ocorre pela junção dos fragmentos de uma história oral com a relação dos homens com a natureza.

A natureza, por conservar marcas do passado, é um elemento fundamental na ativação da memória. O vento, de modo particular, é a memória em movimento, trazendo para a superfície “a invisível floração desta cepa humana” (GLISSANT, 1986, p. 58). Ao mover-se continuamente, vestindo o sujeito com sua brisa envolvente este elemento também reacende, de geração em geração, a lembrança sensorial, do odor do navio negreiro, da escravidão, da morte, e igualmente aquela da resistência, dos bosques, da vida e do sofrimento. O vento é a oralização da memória que estabelece a continuidade entre o passado e o presente nos diálogos entre Papai Longué e Mathieu.

Todo este vento, disse papai Longoué, todo este vento que está para subir, você não pode fazer nada, espera que ele suba até as tuas mãos, e depois à boca, aos olhos, à cabeça. Como se um homem existisse apenas para esperar o vento, para se afogar, sim, você está ouvindo, para se afogar de uma vez em todo este vento como no mar sem fim (*Id. Ibid.* p. 15).

No ambiente natural de *O Quarto Século*, a paisagem apresenta-se como portadora de uma linguagem que evidencia o seu valor na formação cultural e identitária da Martinica. De modo figurativo, as imagens e representações que ela evoca retratam os vestígios de uma memória e identidade coletivamente construídas. O mar por exemplo, figura como a tumba dos escravizados que eram lançados ‘como para dragar o fundo ou como para tomar a posição e calcular a profundidade’ (GLISSANT, 1986, p. 27).

Os saberes do velho *quimboiseur* acerca do ofício de feiticeiro são originários não apenas daqueles que vieram da África, mas também de várias outras fontes, tais conhecimentos são reelaborados à medida que são propagados no espaço antilhano. Retomando a transculturação positiva dos protagonistas sustentada por Martins (2006, p.106), vemos que o relato descontínuo e incisivo de papai Longoué “emancipa Mathieu, que carregava o legado cultural ocidental sob forma de uma leitura unilateral e alienante. Ajuda-o a refletir que a cronologia imposta pelo colonizador e a sua visão eurocêntrica não podem ser ponto de referência para a reconstrução da memória colectiva [sic!]”. Apesar do seu descrédito inicial acerca da versão do feiticeiro sobre a história de seu povo, Mathieu gradativamente começa a ver a realidade com lentes diferentes das habituais, e a partir deste novo olhar ele começa também a entender que é só escavando o passado, para revivê-lo e compreendê-lo que alguém poderá entender o presente.

3 Considerações finais

Em *O Quarto Século*, Édouard Glissant reforça a importância de se considerar a memória oral africana como elemento de construção do arquivo histórico no mesmo patamar que outros documentos já validados pela Ciência, posto seu papel de resgatar a voz do próprio sujeito inserido no processo, na cultura, ao presentificar um passado tenso e conflitivo, perturbado por um processo histórico de exploração e imposição do discurso externo.

O romancista Glissant, ao utilizar da linguagem literária impregnada em sua veia de romancista, aproxima-se das discussões dos autores transculturais da América Latina, com vistas a reconstruir a experiência da diáspora negra na Martinica através de uma narrativa que ressalta a importância da memória oral afrocentrada, como elemento norteador do caminho que levaria às trilhas do passado do povo antilhano mesmo que de modo fragmentado e desordenado.

O esforço do autor por construir uma narrativa que reúna diversos elementos tão próprios da Martinica afigura-se tentativa de ao articular a memória oral, catalisar identidade, resulta numa mostra do que o autor concebe como meio possível e único para se conhecer, o passado e o presente dos os martinicanos e caribenhos.

Referências

ABDALA JUNIOR, B. **Fronteiras múltiplas, identidades plurais**. São Paulo: Ed. Senac, 2002.

BENJAMIN, W. *Imagens de Pensamento*. In: BENJAMIN, W. **Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Barbosa, 5. ed., São Paulo: Editora Brasiliense, 2000, 278p.

CHAMOISEAU, P.; CONFIANT, R. *Lettres creoles*. Paris: Hatier, 1991.

DAMATO, D. B. **Edouard Glissant: poética e política**. São Paulo: AnnaBlume, 1995.

FOUCAULT, M. **Arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

GLISSANT, E. **O Quarto Século**. Tradução de Cleoné Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

GLISSANT, E. **Traité du Tout-Monde**. Paris: Gallimard, 1997.

GLISSANT, E. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Roch. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1990.

JOURTARD, P. Reconciliar história e memória? **Escritos Um: Revista da Casa de Rui Barbosa**, ano 1, n. 1, 2007.

LAROCHE, M. **La double scène de la représentation**. Oraliture et littérature dans la Caraïbe. Québec: GRELCA, coll. Essais, n. 8, Université de Laval, 1991.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

MARTINS, C. **O entrelaçar de vozes mestiças**. Análise das poéticas da alteridade na ficção de Edouard Glissant e Mia Couto. Principa Editora: Estoril, 2006.

MONTENEGRO, A. T. **História oral e memória: a cultura popular revisitada**. São Paulo: Contexto, 1992.

ORTIZ, F. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.

POLLAK, M. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

RAMA, A. Os processos de transculturação na narrativa latino-americana. In: AGUIAR, F.; VASCONCELOS, A. R. (orgs.). **Literatura e cultura na América Latina**. São Paulo: Edusp, 2001, p. 209-239.

RAMOS JÚNIOR, D. V.; MELO, M. A. Édouard Glissant e a narrativa da descolonização. **Revista Mosaico**, v. 6, n. 1, p. 17-23, 2013.

WALTER, R. Tecendo identidade, tecendo cultura: os fios da memória na literatura afro-descendente das Américas. **XI Congresso Internacional da ABRALIC. Tessituras, Interações, Convergências**. Julho de 2008. USP - São Paulo, Brasil.

Recebido em: 12 de julho de 2020
Aceito em: 16 de novembro de 2020
Publicado em dezembro de 2020

DOI: <https://doi.org/10.18309/anp.v51i3.1441>

O GESTUS SOCIAL EM BRECHT: UMA ANÁLISE ACERCA DE HISTÓRIAS DO SR. KEUNER

THE SOCIAL GESTUS IN BRECHT: AN ANALYSIS OF STORIES OF MR. KEUNER

Thaís Aparecida Domenes Tolentino

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

tolentinothais@gmail.com

Resumo: Este trabalho tem como objetivo, a partir da aproximação entre elementos estéticos e teóricos, debruçar-se sobre o conceito de *gestus social* na obra de Bertolt Brecht, com atenção especial voltada para a relação entre sua teoria do teatro épico e seus escritos em prosa concatenados em *Histórias do sr. Keuner*. Ao considerar a produção artística como um laboratório experimental de (des)montagem de pormenores significativos, as fronteiras entre formas de arte e formas de vida se diluem numa reinvenção da técnica de linguagem. Além disso, ao tomar a história como montagem, no caminho contrário ao historicismo clássico, ele desestabiliza paradigmas epistemológicos da história da arte para pensar a arte construída a partir da sobrevivência de imagens – *gestus*.

Palavras-chave: Bertolt Brecht; *gestus*; *Histórias do Sr. Keuner*

Abstract: This work aims to approach the concept of *social gestus* in Bertolt Brecht's work, with a special focus on the relationship between his theory of the epic theater and his concatenated prose writings in *Stories of Mr. Keuner*. In considering artistic production as an experimental laboratory of (dis)assembling significant details, the boundaries between art forms and life forms are diluted in a reinvention of the language technique. In addition, by taking history as a montage, on the road contrary to classical historicism, it destabilizes epistemological paradigms of art history to think of art constructed from the survival of images - *gestus*.

Keywords: Bertolt Brecht; *gestus*; *Stories of Mr. Keuner*



1 Introdução

Pensar a atualidade da obra de Bertolt Brecht bem como de sua teoria da arte requer um olhar, um ponto de vista, ou como o coloca Georges Didi-Huberman (2017) em *Quando as imagens tomam posição – O olho da história I*, uma tomada de posição, que ultrapasse a linearidade crônica do historicismo e seus pressupostos – e preconceitos – teóricos para entendê-la como história da sobrevivência de imagens, de ruínas. Pois que a contemporaneidade, em tempos de sobreposição de fluxos e refluxos de imagens que não cessam de constituir-se em novas configurações de formas e pensamentos, parece não mais sustentar uma teoria da modernidade que não se oponha à estética do “dever ser”, de uma exigência categórica dos conceitos. Frente ao estado de complexização da verdade, em que o factual e visível constituem-se como espécie de montagem, a arte choca-se com a memória, para abrir espaço ao entre-lugar da obra. À essa primeira tomada de posição, colocam-se questões fundamentais para sustentar a análise aqui pretendida acerca do *gestus social* brechtiano enquanto categoria estrutural de sua obra teórica e literária: sua condição/posição de exilado e seu método experimental de des-montagem, de tonar visível os anacronismos e as sobrevivências. A proximidade de tais elementos, que servem a Didi-Huberman na medida em que analisa o *Diário de Trabalho* e o *ABC da Guerra*, escritos por Brecht entre 1933 e 1955, parecem tornar fértil o terreno para pensar – desmontar e reaproximar – a inclassificável prosa do autor, produzida e publicada ao longo de trinta anos, reunida na obra *Histórias do sr. Keuner*.

2 Arqueologia do gesto: uma questão de método

Falar de Bertolt Brecht (1898 – 1956) requer algumas notas biográficas, não no sentido de que elas justifiquem sua produção, mas porque aqui o “tempo sombrio” parece penetrar de forma profunda vida e obra, tornando fértil o terreno de investigação sobre a complexa relação entre arte e modernidade. De sua geração, fizeram parte homens e mulheres que, na primeira metade do século XX, vivenciaram a emergência do totalitarismo, seja sob a forma do nazismo, seja sob a do fascismo ou do stalinismo; que carregam as distintas marcas do exílio em sua história – aqui não mais possível de ser apreendida como a História.

Hannah Arendt (1906 – 1975), no conjunto de ensaios biográficos *Homens em tempos sombrios*, escrito ao longo de um período de doze anos, além de compartilhar a vida afetada pelo tempo histórico com as pessoas sobre as quais dedica seu registro, empresta do poema *À posteridade*, de Brecht, o termo-chave para sua coletânea de biografias inseridas na desordem, na fome, nos massacres, “[...] quando havia só injustiça e nenhuma indignação [...]” (BRECHT *apud* ARENDT, 2008, p. 243), homens de “tempos sombrios”. A aproximação entre ambos não é fortuita. Para a filósofa, cuja relação com o dramaturgo alemão se intensifica a partir do contato com Walter Benjamin (1892 – 1940), falar de Brecht é caso de relação incerta entre poesia e política, capítulo inescapável de qualquer tentativa de apreensão do desenvolvimento das vanguardas da arte moderna, com a qual Brecht estabelece uma relação complexa.

Se, de partida, algumas pinceladas acerca da biografia do autor colocam-se como necessárias, a intenção não é a de constituir um todo coerente, mas dirige-se, antes, no sentido de não perder de vista o fato específico que se cristaliza em sua produção artística e teórica: a condição de poeta exilado, tanto de um lado quanto do outro da cortina de ferro que seria erigida nos anos subsequentes à ascensão fascista na Alemanha, condição que parece condensar-se numa configuração específica de discurso. Escamotear o contexto no qual Brecht parece esteve

inserido pode incorrer no perigo da esterilização da sua teoria. Interessa-me mais de perto, a partir do ensaio de Arendt, perceber não a relação entre o conteúdo político em si que perpassa os escritos de Brecht, tampouco sua atuação militante, mas destacar um elemento que salta aos olhos ao longo de sua produção – o *gesto* adotado pelo autor.

Em *Diário de Trabalho* e *ABC da Guerra*, Brecht constrói um verdadeiro atlas de imagens que, segundo Didi-Huberman no primeiro volume de *O olho da História*, trata-se de um conhecimento pela montagem: através do distanciamento, ele parece liquidar as fronteiras da obra de arte fechada. Enquanto o primeiro transita no terreno entre diário de pensamento e lírica de guerra, o segundo diz respeito à união entre imagens de crimes e textos de poesia que subvertem o sentido pedagógico clássico das cartilhas de alfabetização, ou os *ABCs...* – são obras em que o aspecto da montagem parece sobressair ao conteúdo da enunciação. A história é remontada a partir de uma tomada de posição que se constituirá elemento central de toda sua obra. Tomar posição é distanciar-se sem excluir a empatia, mas suspendê-la – esse é o *gestus* adotado pelo autor.

E o distanciar-se, para Brecht, não está desligado de sua posição de “exilado”, ou seja, a posição de “homem em tempo sombrio” conforme Hannah Arendt. A posição de exilado parece materializar-se na sua forma de disposição (observar a estranheza) e dis-posição (desmontar a ordem) das coisas, elementos indissociáveis e em constante relação de tensão, para remontar a história através da interposição de campos estéticos.

O caso de Bertolt Brecht surge sob esse aspecto, como exemplar: seu exílio começa em 28 de fevereiro de 1933, imediatamente após o incêndio do Reichstag. A partir desse momento, ele erra de Praga a Paris e de Londres a Moscou; estabelece-se em Svendborg, na Dinamarca; passa por Estocolmo; atinge a Finlândia; reparte para Leningrado, Moscou e Vladivostok; fixa-se em Los Angeles; detém-se em Nova York; deixa os Estados Unidos no dia seguinte ao seu depoimento diante da Comissão de Inquérito sobre as Atividades Antiamericanas; chega a Zurique antes de encontrar-se definitivamente em Berlim. Ele não voltará à Alemanha antes de 1948; terá, então, passado 15 anos de sua vida “sem teatro, muitas vezes sem dinheiro, vivendo em países cuja língua não era a sua”, entre o acolhimento e a hostilidade, sobretudo a dos processos macarthistas que teve de enfrentar na América (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 16-17, tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão).

A interposição de campos estéticos salta aos olhos quando se pensa a prosa brechtiana reunida em *Histórias do sr. Keuner*. Em que medida o processo de montagem e desmontagem estrutura, à exemplo do *ABC de Guerra* e do *Diário de Trabalho*, parece ser latente para se pensar a modernidade da obra de arte e as possibilidades da atualidade de Brecht. A experiência dadaísta com a montagem, especialmente após a carnificina da Primeira Guerra Mundial, é refratada em suas experiências artísticas, pensando-as como recomposição da atualidade.

Diário de Trabalho constitui-se como uma espécie de ateliê provisoriamente em desordem. Ele renuncia ao valor dedutivo da exposição da guerra para desenvolver mais livremente o valor mostrativo – um diário de pensamento como sala de montagem, reunindo recortes de textos e imagens que rompem as barreiras entre o privado e a história, a literatura e o documento. Ele alcança a arte da fotomontagem adotando uma tomada de posição, “Mas não via nada sem *desconstruir* e depois *remontar*, por conta própria, a fim de melhor expô-la, a matéria visual que havia escolhido examinar” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 30). A imagem torna-se superfície privilegiada para os complexos processos memoriais. Em *ABC da Guerra*, o poeta parece interrogar, subvertendo esse livro primordial que é a cartilha, a capacidade de saber ver, na atualidade, os documentos sombrios da história – são imagens dialeticamente

suspensas, em que o estranhamento se constrói através da superposição de imagens de crimes à textos líricos que retomam a forma epigramática, numa anamnese estilística que poderia ser vista como fotoepigramática. É clara a manipulação contrastante do material histórico, tornando visíveis as polaridades cuja lição política pode ser deduzida pela organização espacial da montagem: há lamento, mas há frieza, ironia, humor; há distanciamento sem excluir o caráter empático inerente ao horror, ao espanto; há uma tomada de posição por excelência; um *gestus*.

A crítica de Brecht à identificação reflete-se numa arte da observação em que o objetivo do distanciamento é extrair dos processos representados o seu *gestus social*, ou seja, criar intervalos onde só se via unidade. A montagem leva a novos agrupamentos entre ordens de realidade e desarticula a percepção habitual das relações, abrindo e rompendo a regra estabelecida para o poder crítico da exceção, leva ao conhecimento através da estranheza.

Distanciar é demonstrar desmontando as relações de coisas mostradas juntas e agrupadas segundo suas diferenças. Não há distanciamento sem trabalho de montagem, que é a dialética da desmontagem e da remontagem, da decomposição e da recomposição de toda coisa. Mas, ao mesmo tempo, esse conhecimento pela montagem será também *conhecimento por estranheza*. Brecht o assume, exigindo abertamente que o exercício da razão crítica não seja ofuscado, mas ao contrário, incitado, reiniciado por tal “estranhamento” das coisas (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 65-66).

Para Brecht, dis-por é uma maneira de compreender as coisas em dialética na sua concretude, característica marcante da arte moderna que aprimora seus procedimentos formais a partir da experiência da guerra e do desenvolvimento da técnica fotográfica e cinematográfica. Na des-montagem há a confrontação de diferentes pontos de vista, permitindo ver o que atravessa sintomaticamente os discursos e suas contradições – é salutar debruçar-se sobre seus escritos teóricos concomitantemente à análise de sua práxis.

Grande parte de seus escritos teóricos foram publicados em *Estudos sobre teatro* – Bolle (1976) chama atenção para o ensaio *Sobre poesia sem rimas com ritmos irregulares*, de 1939, ano em que ele se muda para a Suécia, planeja seu exílio nos EUA e publica *Mãe Coragem e seus filhos*, como importante orientação de Brecht sobre essa nova técnica de linguagem. O condicionamento da produção artística e literária pelas forças dominantes é uma das marcas da literatura alemã de exílio – grande parte de sua teoria foi desenvolvida nos anos que esteve fora da Alemanha, especialmente entre 1933 e 1945. Ao posicionar-se no caminho contrário à arte tradicional, ilusionista, que nas mãos do fascismo resultou na estetização da política, Brecht opõe uma arte atenta às contradições sociais e suas relações com a estética, ou seja, uma teoria da arte fundada na politização da estética. Os “tempos sombrios” exigiam que a linguagem fosse pensada na sua função pública, não bastando exigir que a obra de arte fale de alguma coisa; o caráter de rompimento da arte moderna encontra-se mais próxima do como.

Se, por um lado, sua estética se coloca contra a realidade histórica do fascismo nacional socialista, tampouco ela se alinha às fileiras do realismo socialista, a exemplo de Lukács, embora suas análises se aproximem em determinados pontos, especialmente no que diz respeito às inter-relações entre formas de vida e formas de arte – Brecht compreende o teatro como uma das artes mais humanas, mais frequentemente praticadas, seja na cotidianidade, seja numa apresentação no palco, na tela, em que o apresentado é sempre uma sugestão de valores. As forças históricas dominantes seriam também de ordem estética, em que pelo menos dois elementos se destacam na sua análise sobre os discursos e a propaganda nazista: a da

representação e a dramatização do discurso pautada numa relação de empatia de alto teor emotivo.

A pompa dos fascistas, considerada simplesmente como pompa, tem um gestus vazio, o gestus da pompa em si, um fenômeno sem qualidade; ao invés de pessoas andando, há pessoas marchando, alguma rigidez, muito colorido, peitos cheios de autoconfiança ostensiva, etc.; tudo isso poderia ser ainda o gestus de um divertimento para o povo, algo inócuo, algo puramente factual. Mas, no momento em que eles pisam em cima de cadáveres, surge o gestus social do fascismo (BRECHT, 1978, p. 195).

Daí que sua resposta teórica à esteticização da política, em que uma ideologia se apresenta como estética, seria a politização da estética, sob a qual se fundamenta seu teatro épico, que procura desmascarar tais encenações de uma estética política anestesiante através da análise crítica do *gestus* ideológico dominante. O conhecimento histórico torna-se, assim, uma verdadeira montagem temporal: a história tirada de seu lugar habitual tal qual aparece nas teses benjaminianas, com a condição de que o caráter anacrônico não se reduza a um amor aos escombros.

Retomando e retornando à ideia de gesto adotado por Brecht, e insistindo na hipótese de que ele transpassa seus escritos para tornar-se elemento estruturante de sua obra, não dissociado da complexidade de sua posição política e marcada pela história de seu tempo, dentro da qual se encontra a figura do poeta exilado, é salutar a reflexão sobre o entre-lugar ocupado pela sua obra num momento em que o surgimento das vanguardas artísticas ressignificaram o conceito de engajamento. Pois que Brecht, poeta de tempos sombrios, compartilha com o século XX uma radicalização da autocrítica da arte que na pintura, nas artes plásticas, na música, no cinema, na fotografia, dentre outras formas, se concretiza em termos de rompimento profundo com limites de uma arte e de uma hermenêutica tradicional.

Uma via para tornar mais palpável a ideia de pose, *gestus*, ou tomada de posição, adotada por Brecht pode ser pensada a partir da construção de *Histórias do sr. Keuner*. As 102 histórias que compõe a obra, postumamente reunidas no formato de um único volume, foram escritas ao longo de sua vida como uma espécie de diário de trabalho, recorrentemente compreendidas pela crítica a partir de um viés autobiográfico, sendo que muitas foram publicadas de forma esparsa e inseridas nas suas peças. Ou seja, são narrativas interpeladas a outros trabalhos estéticos e teóricos, mas que dialogam entre si, visto o constante trabalho crítico do autor de colocar em suspensão os modelos ideológicos da arte burguesa e, conseqüentemente, seus pressupostos ideológicos. As reminiscências da história, sem distinção das grandes e pequenas, são subvertidas por esse narrador, lidas a contrapelo, para que a partir delas seja possível analisar dialeticamente os homens em relação – que é também uma relação com toda a história.

3 Histórias do sr. Keuner: quando as imagens tomam posição

A aproximação entre o romance e o teatro não é fortuita para pensar aqui a dimensão em que se insere a prosa de Bertolt Brecht, reunida em *Histórias do sr. Keuner*. As 102 histórias, como antecipamos, são narrativas interpeladas a outros trabalhos estéticos e teóricos, que dialogam entre si, visto o constante trabalho crítico do autor de colocar em suspensão os modelos ideológicos da arte burguesa. Retomando o esforço à que, por ora, me dedico, o de pensar o *gestus social* de Brecht enquanto categoria estruturante de montagem, próxima de um caráter ensaístico, o faço tomando a prosa de Brecht em seu conjunto e vista como uma reação

à tradição de um modelo de narrativa burguesa, resquício do Iluminismo que preponderava hegemonicamente até então. Se por um lado a considero literatura, visto seus elementos estéticos formais específicos, do qual sobressai o dialético narrador Keuner, por outro, também a aproximo do ensaio, uma vez que, ao questionar filosófica e politicamente os pressupostos da tradição, não se pode negar-lhe também o fato de ser teoria transmutada em experiência.

Muitas dessas considerações têm como ponto de partida o ensaio *A verdade, minha vida e meu carro*, de Vilma Botrel Coutinho de Melo, que acompanha a edição em língua portuguesa de *Histórias do sr. Keuner*, lançado em 2013 pela editora 34 e que contém quinze novos textos recém-descobertos. Além disso, a constante censura que Brecht enfrentou ao longo de sua vida reflete-se também, em certa medida, no fragmentarismo de sua obra.

Esse entre-lugar em que se encontra a prosa de Brecht, tal qual *ABC de Guerra e Diário de Trabalho*, embora não determinado, não é desprovido de uma lógica de organização própria, no entanto, ela rompe e subverte a ordem epistemológica idealista e positivista. Ela é ficção amarrada/narrada por essa personagem Keuner, ao passo que é também teoria, na medida em que nelas encontramos os fundamentos do teatro épico bem como os princípios de seu pensamento ético e político-filosóficos.

Embora o autor nunca tenha feito menção ao significado do nome da personagem, ele “[...] pode ser entendido por duas vias: pelo termo grego koinós, ‘o que diz respeito a todos’ – que se figura como ninguém em particular –, ou pela palavra keiner, ‘ninguém’, que se pronuncia ‘koiner’ no dialeto suábio alemão” (MELO, 2006, p. 125-135). Ele aparece pela primeira vez na peça-fragmento *Decadência do egoísta Johan Fatzer*, escrita em 1926, como um dos quatro famintos soldados convencidos por Fatzer a abandonar a guerra. Keuner é aquele que tem a sensibilidade maior para levar seus companheiros a refletir sobre si mesmos e a refletir sobre a possibilidade da bondade diante da barbárie, da necessidade de sobreviver na guerra, ele é o pensador distanciado – “KEUNER – Quanto mais se olhar, tanto menos / Um homem se parece com um homem (...)” (BRECHT, 1995, p. 214, tradução de Paulo César de Souza). Posteriormente Keuner passa a ser apresentado com a epígrafe ‘aquele que pensa’. Para Brecht, na história intitulada *Organização*, “Aquele que pensa não usa nenhuma luz a mais, nenhum pedaço de pão a mais, nenhum pensamento a mais” (BRECHT, 1995, p. 12). Não é preciso grande esforço para aproximar “aquele que pensa” do historiador materialista de Benjamin – e, por quê não?, do ensaísta. Parece que não importa aqui saber sobre “sua pessoa”, mas sim a postura que assume.

O interesse de Keuner não está, pois, na representação do ‘sujeito’, mas sim na relação entre os sujeitos – que é, no fundo, um dos temas recorrentes na obra de Brecht. Novamente as narrativas de Brecht se aproximam do teatro: grande parte de suas histórias compuseram suas peças didáticas que, para além de um possível “ensinamento do marxismo”, ligavam-se muito mais a um trabalho experimental de montagem teatral a partir do reconhecimento das contradições da realidade concreta. Se a realidade concreta não poderia ser abarcada pelas formas tradicionais de expressão, seja a arte ou a filosofia, o teatro também requeria novas funções.

Ao se colocar na função épica de comentador das ações, nas peças didáticas de Brecht, a personagem Keuner cumpre a função de desnudar as contradições, sejam elas do ponto de vista histórico, político, social ou estético. As contradições surgem das relações e, ao comentá-las, Keuner as suspende para serem apresentadas dialeticamente, no momento em que relampejam. Ele interrompe a cena e torna a história um gesto citável. Brecht precisava de um ‘pensador’ que fizesse os comentários das parábolas entre os textos, como aparece na *Peça*

didática de Baden-Baden sobre o acordo e como estava previsto para o Fatzler. “O pensador ficaria assentado numa cadeira e teria uma postura inquisidora e sábia” (MELO, 2006, p. 159).

Porém, Keuner é um sábio consciente da impossibilidade de uma verdade totalizante: talvez possamos pensá-lo como o ensaísta cuja argumentação não conduz a nenhuma verdade que não seja ela, também, dialética. ““Quando estou em harmonia com as coisas”, disse o sr. Keuner, “eu não compreendo as coisas, elas me compreendem”” (BRECHT, 2013, p. 107). Esse micro-conto de poucas linhas parece sintetizar de forma potente que não há uma conclusão fechada para a argumentação de Keuner – trata-se de desnudar e deixar a história em aberto para ser pensada a partir de suas próprias contradições. Vista em seu conjunto, em que prevalece a ordenação dos elementos, não há uma conclusão senão um intenso processo dialético em que cada história é uma condensação extrema de ficção e teoria.

Assim como o ensaísta, Keuner é radical no não-radicalismo – penso por exemplo na história *O que é sábio no sábio* é a postura, em que ele rechaça a postura do filósofo justamente por uma questão de gesto – “Você fala obscuramente, e nada esclarece ao falar. Vendo sua postura, não me interessa o seu objetivo” (BRECHT, 2013, p. 11), ou sintetizada no aforisma “Pensar significa transformar” (BRECHT, 2013, p. 70). Em *Conhecimento dos homens*, para além do ficcional, vemos a crítica ao tradicionalismo dos modelos de expressão, do papel do filósofo. Keuner é a retomada crítica do *écrivain* que fora excluído do âmbito acadêmico pelos defensores da ideia de uma verdade como totalidade, que só toleram como filosofia aquilo que é signo do universal. Outro aspecto importante que colabora para que a compreensão do surgimento das *Histórias...* é o combate que Brecht faz ao conceito wagneriano de obra de arte total, apontando para a separação dos elementos na composição de uma nova ópera, capaz de resultar numa atitude objetiva e distanciada do espectador. Para Benjamin (2017), o teatro épico de Brecht refletia essa nova postura que a realidade impunha ao artista de transformar o palco em tribuna, de liquidar a ideia de um teatro controlado pela literatura.

Para Brecht, somente o distanciamento permitiria uma atitude crítica do espectador frente à realidade. E é precisamente esse distanciamento uma marca característica da postura adotada pela personagem Keuner, capaz de tornar estranho aquilo que, pelo hábito, tornou-se natural. Keuner não age, ele é o que pensa diante da observação distanciada das ações, a partir das relações entre os homens. Há sempre um discípulo, um aluno, um filósofo, um menino etc., que o procura para indagar-lhe sobre as questões que excedem qualquer mediação unicamente literária, são homens que lhes pergunta sobre a vida. E suas respostas vêm sempre da história retomada criticamente, despida de qualquer “h” maiúsculo.

Sobre a verdade

O discípulo Tief foi ao sr. Keuner, o que pensa, e disse: “Quero conhecer a verdade”. “Que verdade? A verdade é conhecida. Você quer saber a verdade sobre o comércio peixeiro? Ou sobre os impostos? Se, ao lhe dizerem a verdade sobre o comércio peixeiro, você deixar de pagar tanto pelos peixes, você nunca saberá a verdade”, disse o sr. Keuner.” (BRECHT, 2013, p. 13).

Keuner encarnaria a figura do homem como processo, “para quem pensar não constitui uma atividade filosófica passiva, mas está profundamente ligado a uma “operação”, de base dialética, que se destina a intervir nas relações entre o indivíduo e a coletividade” (MELO, 2006, p. 133), para quem a conceitualidade não passa de vivência.

Ressalta na obra também a organização fragmentária desse seu vasto trabalho, em que o parcial se acentua diante do total. Não há uma organização linear das histórias de forma que o leitor fica desobrigado de uma leitura encadeada e sequencial – seus fragmentos carregam a

potência teórica e artística ainda que lidos independentemente. Ademais, Brecht não considerava seus trabalhos como obras prontas e acabadas, interessando-lhe antes o processo – é possível pensar inclusive o anacronismo como elemento estruturante de sua obra, considerando as inúmeras intersecções existentes entre seus poemas, dramaturgia, ensaios, prosa, etc., constantemente retomados ao longo de sua produção.

Na esteira da mudança do pensamento filosófico e epistemológico do século XX, cuja relação com a crise do sistema capitalista burguês de produção é estreita, a obra de arte não passa imune. Se por um lado o ensaio – ou diário de pensamento, retomando Didi-Huberman – ganha força como gênero de expressão do pensamento moderno que se coloca na contramão de uma filosofia tradicionalista pautada nos modelos totalizantes de verdade, ao se aproximar da obra de arte parece-me que colocou em xeque também a sua forma, sendo possível falar em cinema-ensaio, ensaio literário, foto ensaio, fotoepigrama, etc. A arte moderna e toda crítica à rigidez dos modelos burgueses idealistas desnudou também uma história em crise, uma crise da experiência materializada numa crise da narração típica das formas e modelos pautados numa lógica cartesiana que já não dava conta de explicar as contradições que se colocavam na ordem do dia. A prosa brechtiana faz parte desse conjunto de abalos que a arte e o pensamento moderno sofreram na medida em que ruía a hegemonia dos modelos tradicionalistas. Reconstruir *Histórias do sr. Keuner* é muito menos juntar peças de um quebra-cabeças ou ordenar fatos a partir de uma lógica historicista, do que compreender a dialética do pensamento em processo de Bertolt Brecht.

4 Considerações finais

Mostrar o mundo como ele aparece e como ele se deforma – eis *gestus* fundamental para se aproximar da produção artística e teórica de Bertolt Brecht. No caminho contrário à tomada de partido, da qual seria necessário pensar, por exemplo, a relação do dramaturgo alemão com o Partido Comunista soviético, Didi-Huberman mobiliza o olhar para a tomada de posição que salta aos olhos nas escolhas estéticas e teóricas da intrigante obra brechtiana. No seu ato de des-montagem, as emoções tornam-se históricas, atravessadas por uma memória que a aproxima de um lirismo fotográfico, imbuído da coragem de designar, de não deixar mudo o inaudito da história. Se do século XX, não imunes aos efeitos das catástrofes de duas guerras mundiais, pode-se falar em artistas empenhados numa arte da memória, Didi-Huberman toca na materialidade da produção de Brecht para esmiuçar o seu caráter épico, capaz de trazer à luz o latente. O tempo, esse passado-presente memorável, é, no teatro épico, um *épos*, em oposição ao *lógos*; ele é memória em ato, reunião da origem – *arché* – e não determinação da causa. O palco, a poesia, a teoria, a prosa são, para Brecht, um laboratório experimental de (des)montagem de pormenores significativos, de *gestus sociais*, de momentos citáveis, segundo Benjamin, em que as fronteiras entre formas de arte e formas de vida se diluem numa reinvenção da técnica de linguagem.

É fértil pontuar também outros elementos possíveis para se pensar as razões do teatro épico, que não estão desligadas da necessidade de apresentar as determinantes sociais das relações inter-humanas e ao intuito didático, construindo uma arte – e um método – capaz de esclarecer o público sobre a realidade social e a suas contradições. O teatro épico desenvolvido por Brecht surge, entre outras coisas, como expressão dos movimentos revolucionários pelos quais a Alemanha passou entre 1918 a 1923, período dentro da República de Weimar (1918-1933). Ao colocar entre seus temas a luta de classes, transformou as formas de produção teatral,

subvertendo os mecanismos tradicionais da burguesia e agindo no sentido contrário ao abastecimento do aparelho produtivo pela indústria cultural. Ou seja, teatro épico não era apenas uma questão estética, mas apontava também para uma práxis social.

Se pensarmos a obra de arte como uma espécie de sismógrafo das estruturas sociais – , cabe-nos (nós pesquisadores, teóricos críticos, professores, estudantes, etc.) estarmos atentos ao debate sobre o papel social da arte e do teatro nessa nova conjuntura política, econômica e social que se abre, sem perdermos de vista tanto o papel social de nossa própria função bem como contribuirmos com a retomada crítica do papel progressista – no sentido discutido por Benjamin (1994), em artigos como *O Narrador* e *A obra de arte na Era de sua reprodutibilidade técnica* – da obra de arte e do autor como produtor na contemporaneidade.

Referências

- ADORNO, T. Engagement. *In: ADORNO, T. Notas de literatura*. Tradução de Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991. p. 51-71.
- ARENDDT, H. Bertolt Brecht (1898 – 1956). *In: ARENDT, H. Homens em tempos sombrios*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 151-184.
- BENJAMIN, W. **Ensaio sobre Brecht**. Tradução de Claudia Abeling, São Paulo: Boitempo, 2017.
- BENJAMIN, W. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In: BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito da História. *In: BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.
- BOLLE, W. A linguagem gestual no teatro de Brecht. **Língua e Literatura**, v. 5, p. 393-410, 1976.
- BRECHT, B. Acerca da música-gesto. *In: BRECHT, B. Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. p. 193-197.
- BRECHT, B. Bertolt Brecht: teatro completo, volume 12. *In: BRECHT, B. Decadência do egoísta Johann Fatzer*. Tradução de Ingrid D. Koudela. São Paulo: Paz e Terra, 1995. p. 205-223.
- BRECHT, B. **Histórias do sr. Keuner**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2013.
- BRECHT, B. **Poemas 1913 – 1956**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2000.

DIDI-HUBERMAN, G. **Quando as imagens tomam posição**. Tradução de Cleonice Paes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

MELO, V. B. C. "A verdade, minha casa e meu carro!". In: BRECHT, B. **Histórias do sr. Keuner**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 125-135.

Recebido em: 29 de julho de 2020

Aceito em: 13 de outubro de 2020

Publicado em dezembro de 2020

LITERATURA PARA INFÂNCIA E AUTORITARISMO: RELEITURAS FACISTAS DE PINÓQUIO

CHILDREN'S LITERATURE AND AUTHORITARISM: FACIST REINTERPRETATIONS OF PINOCCHIO

Heloisa Sousa Pinto Netto

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

heloisaspnetto@hotmail.com

Resumo: O presente artigo aborda as releituras da obra *Pinóquio* (1883), comumente denominadas *pinocchiate*, enredos breves que foram publicados na Itália após a morte de seu autor, o jornalista e escritor Carlo Lorenzini, mais conhecido por Carlo Collodi (Florença, 1846-1890). O que motivou este exame foram os questionamentos acerca do valor simbólico da literatura para infância, de seu aspecto permeável a diferentes ideologias e de sua sujeição a diversos tipos de apagamentos, especialmente ao longo do século XX quando estados autoritários encabeçaram ações capazes de questionar a própria noção de civilização ou humanidade. Governos de caráter autoritário tendem a tomar a educação escolar como canal de cooptação aos seus regimes e, por consequência, os livros de leitura escolar se transformam em vetores modelares para que tal arregimentação se efetive. As derivações da obra *Pinóquio* destinadas ao uso escolar cujos enredos tomaram por base ideais defendidos pelo regime fascista italiano encabeçado por Benito Mussolini (Forlì 1883 – Mezzegra 1945) são exemplos concretos destes veículos de doutrinação.

Palavras-chave: *Pinocchiate*; *Pinóquio*; Fascismo; Literatura para infância

Abstract: This article deals with the reinterpretations of *Pinocchio* (1883), commonly called 'pinocchiate', brief stories that were published in Italy after the death of its author, the journalist and writer Carlo Lorenzini, better known as Carlo Collodi (Florence, 1846-1890). What motivated this study were the questions about the symbolic value of children's literature, its aspects permeable to different ideologies, and its subjection to different types of erasures, especially throughout the 20th century, when authoritarian states led actions capable of questioning the very notion of civilization or humanity. Authoritarian governments tend to take school education as a channel for co-opting the youth to their regimes and, consequently, school books became vectors for such regimens. The derivations of *Pinocchio* intended for school use, whose plots would be based on ideals defended by the Italian fascist regime headed by Benito Mussolini (Forlì 1883 - Mezzegra 1945) are concrete examples of these vehicles of indoctrination.

Keywords: *Pinocchiate*; *Pinocchio*; Fascism; Children's literature



1 Introdução

Não deixa de ser um desafio lidar com um objeto que ocupa espaço lateral na história da cultura e sobre o qual não há consenso nem mesmo em termos de definição ou competência. Sendo a literatura para infância

um objeto carregado de dubiedade no que diz respeito à representação hegemônica de sua função social, e seus destinatários, as crianças, atores sociais e históricos marcados pela subalternidade, sua investigação torna-se marginal mesmo nos espaços institucionais em que os pesquisadores conseguem aferir alguma legitimidade ao seu estudo. (HANSEN, 2016, p. 135).

Como bem apontam Lajolo e Zilberman (2007, p. 17), “trata-se de uma literatura *para*”, isto é, que visa um mercado específico, o infantil, “cujas características precisa respeitar e mesmo motivar, sob pena de congestionar suas possibilidades de circulação e consumo”. As duas autoras afirmam ainda que a literatura para infância “depende também da escolarização da criança, e isso a coloca numa posição subsidiária em relação à educação” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 17). O papel da escola é determinante para o acesso da criança ao universo literário e não há dúvida que a literatura para infância contribui no desenvolvimento infantil e para a formação escolar, não só por seu caráter preponderantemente edificante, mas por ser um canal efetivo para o estímulo à imaginação. Entretanto, por mais que recorram a recursos narrativos e à liberdade de imaginação, os textos dirigidos à infância deixam “transparecer o modo como o adulto quer que a criança veja o mundo” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p.17), o que implica em dizer que os propósitos de tal estímulo podem variar de acordo com interesses políticos, ideológicos, religiosos e mesmo de mercado. Ainda segundo Lajolo e Zilberman (2007, p.19), o escritor, invariavelmente um adulto, busca a adesão sentimental da criança através da incorporação ao texto de seu universo afetivo e emocional. Estes dois movimentos, segundo as autoras, não são necessariamente contraditórios, “pois a visão do adulto pode se complementar e fortalecer com a adoção da perspectiva da criança”. Nem sempre tal associação é construída desinteressadamente, como denotam as *pinocchiate* fascistas. Nelas, os autores/adultos buscam por meio de seus textos a adesão da criança ao regime autoritário vigente, ao qual eles, autores, estão vinculados ou tem interesse em apoiar, e o fazem através da apropriação de um símbolo da literatura para infância italiana, o boneco Pinóquio.

O pesquisador pode examinar a literatura para infância como fonte de pesquisa e analisá-la em seus aspectos externos – sociais, econômicos, políticos, culturais –, ou pode tomá-la como objeto de pesquisa e a partir de seus aspectos internos ou formais analisá-la em sua realização estética. Ainda que a condição da literatura para infância possa ser, por vezes, subestimada, neste trabalho ela será tratada como potencial material para a produção de conhecimento histórico por oferecer indícios sobre os parâmetros vigentes nas sociedades em que circulam, especialmente porque transita entre os setores público, isto é, a escola, e privado, a família. Examinar a literatura para infância através de lente sócio-histórico-política, tomando como critério de análise períodos cujos regimes autoritários a utilizaram como meio de propagação de suas ideias, permite refletir sobre o quanto práticas conservadoras e excludentes podem interferir na formação escolar e no caráter dos futuros cidadãos e na sua futura compreensão de mundo e das relações sociais. Além disso, é tema que adquire relevância na

contemporaneidade, quando ideias que atacam as conquistas democráticas e igualitárias ganham perigosamente visibilidade.

2 Pinóquio e seu contexto¹

Vista do ângulo histórico, a literatura destinada às crianças nasce, com efeito, durante o século XIX em paralelo ao surgimento de uma nova noção de infância, enfim percebida como um período distinto da idade adulta. Na Itália, a afirmação da produção literária para os pequenos se dá nas últimas décadas do século, quando, finda a Unificação, entram na pauta governamental planos de alfabetização em massa e ganham impulso os setores editorial e jornalístico dirigidos aos leitores infantis. Vários editores identificaram o terreno fértil que se constituía e decidiram dirigir seus esforços para a produção de coleções de livros escolares, especialmente àqueles de leitura, considerados veículos eficientes para o ensino da língua italiana padrão, a toscana, e para a formação da identidade nacional unitária. Duas vertentes se afirmaram a partir de então, uma mais vinculada ao terreno da fábula e outra ao realismo educativo, herdeiro da cultura pedagógica que preponderou no século XIX. Tais vertentes se opunham à primeira vista, no entanto “foi a síntese das duas formas que caracterizou boa parte da produção para infância italiana daquele período, promovendo uma complexidade literária e educativa que se desdobrava entre pedagogia exemplar e estímulo à imaginação” (NETTO, 2019, p. 73).

É neste contexto que surge a produção para infância de Collodi, cuja realização maior é *Pinóquio*, obra que traz as aventuras de um boneco moldado a partir de um pedaço de madeira mágica por Gepeto, um velho carpinteiro praticamente sem recursos. Concebida como uma fábula do homem moderno, a trama mostra um herói de caráter ambivalente que cumpre um percurso de formação que se desdobra entre controle e liberdade. O enredo fabular funde real e maravilhoso: Pinóquio fala, corre, brinca, como qualquer garoto, mas ainda assim é uma marionete, embora não tenha fios que a prendam. Ele é desobediente, teimoso, insaciável. E costuma fugir da escola, priorizando as brincadeiras aos compromissos. Quando o boneco mente e não assume seus erros, seu nariz cresce um pouco. A capacidade de criar cenas divertidas e ao mesmo tempo pungentes é, por certo, um dos pontos fortes do livro. Entretanto, as atitudes insolentes e a rebeldia de Pinóquio são relativizadas pelo narrador, que aparentemente se compraz com o comportamento do protagonista. Os infortúnios decorrentes de suas peripécias são muitos, contudo ele sempre conta com o perdão de Gepeto, com os conselhos do Grilo Falante e com a complacência da Fada dos Cabelos Azuis. Pelo intermédio desta é que Pinóquio se tornará finalmente um menino de verdade, de carne e osso, responsável e obediente.

Em *Pinóquio* não há indulgência com as faltas e tampouco é subestimada a condição degradante que quem erra está sujeito a atingir. Ainda que o boneco aprenda a não mais se aproveitar da ingenuidade alheia, a obra está repleta daqueles que tiram vantagens dos outros sem demonstrar arrependimento. Casos do Gato e da Raposa, que se aproveitam da credulidade de Pinóquio para roubar suas moedas de ouro e do cocheiro que atrai os meninos ao País dos

¹ A trajetória intelectual do escritor e jornalista italiano Carlo Collodi, tendo o contexto histórico e cultural da Itália como pano de fundo e como fio condutor o processo de formação da nação e do próprio cidadão italiano orientado a partir do projeto educacional preconizado pelo Ressurgimento, do qual a literatura para infância foi alicerce, foi tema de minha tese de doutorado, defendida em 2019 junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS. A obra *Pinóquio*, por sua relevância, ganhou subcapítulo exclusivo no referido trabalho.

Brinquedos, onde eles serão transformados em burricos e explorados de forma inescrupulosa. O limite da exemplaridade será atingido com Pavio, o companheiro de escola que, convertido em burrico, morre de tanto trabalhar. A presença do trabalho e da escravidão infantil são, a propósito, questões presentes na trama. Conforme Poettinger (2011, p. 13), a Itália unitária não derrotara a pobreza e pais vendiam ou cediam os filhos para exploração de todo tipo ou deixavam suas crianças ao deus-dará para que vagassem pelas ruas a mendigar, a praticar pequenos furtos ou a fazer serviços menores em troca de um pedaço de pão. Aliás, a fome é representada de forma importante na obra: o faminto boneco é a metáfora da desnutrição infantil que assolava a população empobrecida.

A infância em Carlo Collodi é representada por uma oposição: de um lado está a infância burguesa e de outro a popular, a primeira em toda sua formalidade resignada, a segunda plena de indignação inconformada e tendo como síntese o *ragazzo di strada*². Segundo Cambi (1984, p. 40), o *ragazzo di strada* de Collodi é filho do povo e, embora seja pobre, não é uma criança privada de infância ou degradada. Sua marca decorre de sua condição social, pois pobreza e transgressão são os parâmetros deste tipo de infância, e estes são parâmetros sociais. Ainda assim, mesmo referindo tantos aspectos duros da realidade italiana, a obra vem atravessada por um otimismo singelo: Pinóquio é capaz de tomar caminhos errados e cometer atos condenáveis sem sentir remorso, mas isso não faz dele um boneco insensível. Coragem e generosidade movem algumas de suas atitudes, como quando sem hesitar se joga ao mar para salvar Gepeto do imenso tubarão branco³ ou enfrenta o gigante Come Fogo para salvar seu amigo Arlequim.

3 O fascismo italiano e a cooptação da infância

A experiência italiana na Primeira Guerra desmantelou a economia e acentuou a fragmentação política. Inicialmente tomado por um movimento sem maior expressão ou que apresentasse real possibilidade de vir a se tornar uma força política importante, o fascismo foi rapidamente angariando adeptos entre as classes medianas das cidades e dos campos ao adotar um discurso antissocialista e anticomunista e ao tecer críticas ao liberalismo. Opondo-se a este e ao comunismo, do qual tomou a concepção de revolução, o fascismo se apresentou como uma terceira via, capaz de transformar a sociedade então vista pelo movimento como um organismo degradado.

A posição de resistência aos ideais socialistas preconizada pelas elites italianas fez com que o avanço do fascismo fosse facilitado. Em face da nova situação política na Rússia, os grandes proprietários e industriais italianos julgavam o fascismo um mal menor e Mussolini um mero instrumento para garantir a tranquilidade das elites. Sua ascensão contou, por isso, com a benção da monarquia e com o apoio explícito de alguns e implícito de outros, tanto do setor político quanto da intelectualidade italiana, todos certos de que freada a ameaça comunista o fascismo poderia ser dispensado. Conforme Sassoon (2009, p. 145), quando Mussolini chegou ao poder em 1922 recebeu a aprovação empolgada de nacionalistas e da direita em geral e a aquiescência resignada dos liberais. Para todos estes, antes Mussolini, o mal necessário, do que

² Menino de rua.

³ No enredo original Gepeto e Pinóquio são engolidos por um *pescecane*, ou seja, um tubarão branco. Na versão cinematográfica da Disney o animal aparece transformado em baleia, imagem que passou desde então a preponderar nas adaptações da obra.

a esquerda. Adiante, em 1929, acrescenta Sassoon (2009, p. 152), a Igreja sucumbiria ao regime fascista ao ter reconhecida pelo governo a almejada soberania do Vaticano. Conforme Duggan (2016, p. 234), em deferência à Igreja, indenizações foram pagas, o catolicismo voltou a ser considerado religião de Estado e o ensino da doutrina católica retornou às escolas.

O fascismo se apoiava numa ideia de "vontade geral", de massa de pessoas agindo juntas para um propósito nacional transcendente. O regime evocava uma sociedade perfeita, uma realidade utópica, pelas quais o indivíduo deveria se sacrificar. Mussolini se valia desta retórica sacrificial para convocar manifestações públicas de lealdade à nova ordem. Por meio de discursos inflamados mantinha afirmada e sob controle a soberania popular, isto é, oferecendo ao povo um meio aparentemente real de participação no processo político, que fazia os italianos se sentirem integrantes de uma comunidade verdadeira e legítima, mascarava a manipulação ideológica. Para o fascismo, a liberdade de agir de acordo com a vontade individual era uma porta para a degeneração, sem o Estado o indivíduo se perderia. A personificação do Estado se deu através do chamado "culto ao Duce", que levou Mussolini "a um processo de quase deificação" (Duggan, 2016, p. 250). Segundo George Mosse (1999), era a própria estética fascista que refletia as necessidades e experiências da sociedade, contribuindo para que o fascismo se transformasse em uma espécie de religião cívica.

A construção de um mito de renovação, de renascimento, de um novo começo da nação foi base do discurso fascista e dinâmica fundamental para a instauração e permanência do regime⁴. O processo de recriação da nação se deu de forma simbólica através da escolha dos passados que mais convinham ao discurso fascista (a mítica Roma Antiga, o heroísmo dos que lutaram pela unificação, o nacionalismo defendido pelo Ressurgimento). Para a afirmação de tal discurso, nada mais apropriado do que tomar a criança como meio de regeneração da pátria. Neste sentido, a institucionalização da ideologia fascista através da tomada das máquinas do Estado, sobretudo a educativa, encaminhou para a legitimação do regime e de suas ações⁵. Mussolini foi hábil ao convocar a juventude italiana a fim de torná-la a base de seu movimento. Os jovens rapazes fascistas viam a si próprios como representantes de uma cruzada épica em favor da reconstrução do país. A ressignificação do sentido de liberdade a partir da noção de "pátria" foi constantemente evocado para fortalecer a nação. O fascismo apontava para a criação de um homem novo e desde muito cedo as crianças iniciavam sua formação galgando diferentes níveis de doutrinação. Aos quatro anos já eram denominados "filhos ou filhas da loba".⁶

A partir de 1926, as organizações jovens do PNF assumiram uma importância crescente quando foram reunidas em uma instituição única, a *Opera Nazionale Balilla*, que compreendia a *Balilla* (para meninos de oito a quinze anos), a *Avanguardie* (de quinze a dezoito) e a *Piccole Italiane* (para meninas). A ênfase ficava com o esporte, mas havia também um elemento paramilitar forte, com uniformes, paradas e comícios, exposições de ginástica e muita propaganda para alimentar a lealdade e o orgulho pela nação (e ao PNF). (DUGGAN, 2016, p. 252-253).

Uma das características do fascismo é naturalizar a violência. Desde o início os atos truculentos de seus seguidores foram tolerados pela sociedade e pelas autoridades.

⁴ Roger Griffin se refere ao processo de renovação como "mito palingenético" (de palingênese: palin-novamente e gênese-criação, nascimento). GRIFFIN, R. *The nature of fascism*. New York: Routledge, 1991, p. 56.

⁵ Ver DUGGAN, C. *História concisa da Itália*. Tradução: Natália Petroff. São Paulo: Edipro, 2016, p. 256-257.

⁶ Nome que evoca um emblema da Roma Antiga: o mito da loba que amamentou Rômulo e Remo.

Os *fascisti* estavam ensinando aos italianos, e especialmente à burguesia, que a violência era legítima, já que o Estado era por demais fraco, corrupto e covarde para impor sua vontade, fazendo uso do monopólio da força de que dispunha. Era necessário, portanto, estabelecer um Estado paralelo, não para destruir o antigo, mas para fortalecer seu modo de agir. (SASSOON, 2009, p. 124).

Quando ao fim de cinco anos o regime se transformou efetivamente em ditadura, as ações violentas passaram a ser ratificadas pelo Estado.

Nesse momento, numa combinação de brutalidade e procedimentos legais questionáveis, os adversários do fascismo — socialistas, comunistas, sindicalistas, liberal-democratas e os poucos conservadores que haviam se arrependido do apoio inicial ao fascismo — foram eliminados, destituídos de todo poder, espancados nas ruas por esquadrões fascistas, forçados a se exilar ou encarcerados (SASSOON, 2009, p. 20).

Segundo o filósofo e jornalista italiano Paolo Flores D'Arcais (2011), a ditadura fascista preconizou a violência paramilitar: grupos armados ateavam fogo às sedes dos sindicatos, dos partidos de esquerda e das associações populares e colecionavam vítimas de espancamentos brutais. Um dos atos comuns protagonizados pelos fascistas, especialmente nos anos iniciais do regime, era o de forçar os adversários a beber óleo de rícino, o que só fazia acrescentar humilhação ao ato de violência. Por mais descabidas que possam significar aos olhos de hoje, práticas deste tipo foram incorporadas e naturalizadas pela literatura para infância.

4 As *pinocchiate* fascistas⁷

As *pinocchiate* circularam por décadas e em grande número, recorrendo temas diversificados. Somente a casa editora Nerbini, de Florença, publicou mais de sessenta histórias protagonizadas pelo boneco de madeira criado por Carlo Collodi. As primeiras *pinocchiate* surgiram logo após a morte do autor, com enredos criados a partir de personagens identificados por laços de parentesco com o protagonista Pinóquio⁸. Naquela altura as aventuras do boneco de madeira já gozavam de amplo reconhecimento por parte do público leitor ao qual o livro fora destinado, o que significa dizer que publicar continuações ou recriações da obra de Collodi passava a ser uma atividade economicamente atraente.

Boa parte das releituras da obra maior de Collodi tem na produção literária de Emilio Salgari (1862-1911) uma importante referência. Seguindo o modelo das aventuras salgarianas,

⁷ No Brasil, um dos poucos trabalhos que menciona as *pinocchiate* fascistas é a dissertação de mestrado de Juliana Venera Inacio, intitulada *Pinóquio no Brasil: estudo dos paratextos das traduções do século XXI*, defendida em 2018, pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UFSC. Na Itália, a tese de doutorado de Nicoletta Peluffo, intitulada *Le avventure di Pinocchio: narrativa transmediale e parodia* e defendida em 2019 pela IULM, faz igualmente referência aos textos inspirados em *Pinóquio*. Já na Bélgica, com a dissertação de mestrado de Katrijn Vercauteren, defendida em 2010 na Universidade de Gent, na área de Letras – Língua e Literatura franco-italiana, intitulada *Le avventure di Pinocchio durante il ventennio fascista*, as *pinocchiate* fascistas foram tomadas como centro de um estudo acadêmico. Luciano Curreri é a maior referência no que tange ao material que serviu aos propósitos do regime fascista de Benito Mussolini. O estudioso realizou um trabalho importante ao recuperar os quatro textos mais representativos publicados entre 1923 e 1944 e não é exagero dizer que foi a partir da publicação de seu livro que o tema adquiriu maior projeção. Em 2017 Luciano Curreri publicou ainda *Play it again, Pinocchio. Saggi per una storia delle "pinocchiate"* [Play it again, Pinóquio. Ensaio para uma história das 'pinocchiate'].

⁸ Entre outros, Oreste Boni publicou em 1893 *Il figlio di Pinocchio* [O filho de Pinóquio], adiante, em 1898, foi a vez de Ettore Ghiselli publicar *Il fratello di Pinocchio* [O irmão de Pinóquio] e em seguida dele, em 1901, surgiu *Il cugino di Pinocchio* [O primo de Pinóquio], escrito por Augusto Piccioni. Cf. PELUFFO, 2017-2019, p. 155.

várias peripécias de Pinóquio se desenrolam em lugares distantes e exóticos. O jornalista e escritor Giuseppe Petrai publicou *Pinocchio in Cina* [Pinóquio na China] e *Pinocchio nell'Alaska* [Pinóquio no Alasca]. Bettino D'Aloja escreveu *Pinocchio a Ceylan: avventure straordinarie del celebre burattino* [Pinóquio no Ceilão: aventuras extraordinárias da célebre marionete], *Pinocchio nella Malesia: avventura di terra e di mare* [Pinóquio na Malésia: aventura na terra e no mar], *Pinocchio in Siberia: avventure... ghiacciate* [Pinóquio na Sibéria: aventuras... geladas] e *Pinocchio in India: racconto d'avventure per ragazzi* [Pinóquio na Índia: contos de aventuras para garotos], os dois últimos os únicos com data de publicação no catálogo da Nerbini: 1928. Até mesmo uma viagem à lua faz parte do conjunto das *pinocchiate*: escrito por Vittorio Lucatelli, *Pinocchetto dalla luna* [Pinoquinho na lua] foi publicado em 1932 pela Bietti, di Milão. Nas estórias em que aparece como protagonista Pinóquio também se dedica a diferentes atividades: é astrônomo, inventor, ciclista, explorador, professor de geografia, boxeador e, é claro, corsário, como Sandokan, o herói salgariano. A tradição literária italiana também foi visitada: Pinóquio viaja na companhia de Dante Alighieri pelos três níveis que compõem a *Divina Comédia*: inferno, purgatório e paraíso. Alguns textos inspirados em *Pinóquio* foram publicados com a intenção de arregimentar jovens ao regime fascista. O já citado Giuseppe Petrai publicou em 1923 *Avventure e spedizioni punitive di Pinocchio fascista* [Aventuras e expedições punitivas de Pinóquio fascista] e em 1927 saiu *Pinocchio fra i balilla. Nuove monellerie del celebre burattino e suo ravvedimento* [Pinóquio entre os 'balilla'. Novas estripulias da célebre marionete e sua conversão], de Gino Schaitti, ambos editados pela Nerbini. Já o livro *Pinocchio istruttore del Negus* [Pinóquio instrutor de Negus], de 1939, saiu pela Marzocco e não tem seu autor identificado, enquanto *Viaggio di Pinocchio* [Viagem de Pinóquio], de 1944, ganhou edição pela Erre e refere como autor Ciapo. O pequeno romance *Pinocchio... Un altro mondo!* [Pinóquio... Um outro mundo!], de Palmira Malesi-Fanti foi publicado em 1938 pela Società Editrice Internazionale⁹.

Os livros *Avventure e spedizioni punitive di Pinocchio fascista* e *Pinocchio fra i balilla* dizem respeito aos acontecimentos políticos e sociais do período inicial do governo fascista. Entre os temas preferidos desenvolvidos nos enredos estava a luta contra o grande inimigo, o comunismo. O livro *Avventure e spedizioni punitive di Pinocchio fascista* narra as ações do boneco, que vive com o pai adotivo, um sapateiro patriota e ex-combatente nas Guerras de Independência, tendo em mente a obtenção da carteirinha de fascista. Em sua primeira ação ele impede a publicação de um periódico comunista roubando as provas de impressão da gráfica responsável e na segunda ele sai à caça de comunistas levando nas mãos vidros de óleo de rícino e de malva. As continuações de *Pinóquio* ligadas ao fascismo também estimulavam as crianças para que se tornassem verdadeiros *balilla*¹⁰. A trama de *Pinocchio fra i balilla* tem início com as estripulias que mantêm o boneco longe da escola e da disciplina fascista. A empolgação e o orgulho de um amigo *balilla* levam Pinóquio a refletir sobre a possibilidade de se tornar ele também um jovem adepto ao regime. A distribuição de chocolate e o acesso gratuito ao cinema estão entre os recursos utilizados pelo companheiro para o convencimento de Pinóquio.

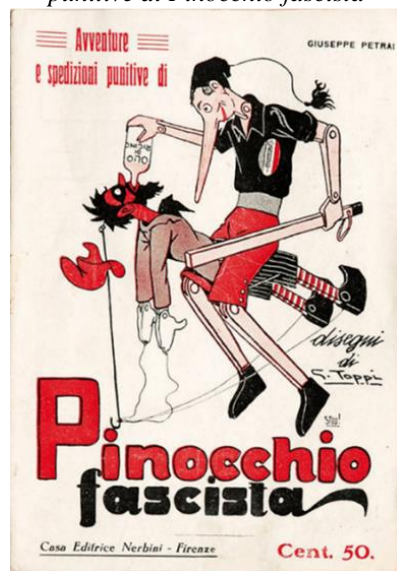
⁹ Os cinco textos citados foram reunidos no livro *Pinocchio in camicia nera. Quattro "pinocchiate" fasciste* [Pinóquio em camisa negra. Quatro 'pinocchiate' fascistas], publicado em 2008 pela Nerosubianco, de Cuneo, com organização e aparato crítico de Luciano Curreri, professor da Università de Liège. Os quatro primeiros aparecem integralmente e o último de forma parcial.

¹⁰ É importante salientar que a literatura para infância é atravessada por questões de gênero, sendo comum a diferenciação entre enredos para meninas e para meninos. No caso das *pinocchiate* isto é relevante: os enredos são dirigidos aos meninos fascistas.

As conquistas na África estiveram presentes nas continuações fascistas através de *Pinocchio istruttore del Negus*, de 1939. Pinóquio, um auxiliar de confeitaria, após ter derramado sobre si um caldeirão de chocolate sai correndo em disparada enquanto seu patrão o chama, aos gritos, de abissínio, por causa da coloração que tomou. Um inglês que vê a cena se impressiona com a aptidão do boneco para corrida e, acreditando que Pinóquio vem do país africano, acaba por levá-lo a Abissínia para treinar os soldados daquele país, então aliado da Inglaterra, para que superassem o exército italiano. No fim Pinóquio é localizado e salvo por um avião italiano após ter chamado a atenção agitando com ímpeto a bandeira tricolor. *Viaggio di Pinocchio* se insere no contexto da última tentativa do fascismo de refundação da pátria, a República de Salò¹¹, e não faltam menções ao herói nacional Giuseppe Garibaldi. No decorrer de suas aventuras e infortúnios, Pinóquio se depara com soldados que estão abandonando a luta fascista, aos quais tece críticas contundentes. É o enredo mais próximo do original, tanto em relação aos acontecimentos quanto por retomar personagens criados por Collodi. Já *Pinocchio... Un altro mondo!* é ambientada entre missionários na China. Segundo Curreri (2008, p. 135), é uma narrativa que, embora remeta ao aspecto propagandista do regime fascista, e ainda se coloque como meio difusor do catolicismo, se identifica fundamentalmente com as *pinocchiate* do gênero aventura.

A capa do primeiro livro mostra um Pinóquio que não esconde o sorriso enquanto enfia goela abaixo do barbudo comunista um vidro de óleo de rícino. A camisa negra dos fascistas e um arremedo de cassetete compõem o visual do boneco. A segunda capa demonstra o orgulho que o boneco sente por ser um *balilla*, a terceira mostra Pinóquio chutando Negus¹² e na última Pinóquio aparece sendo levado para a prisão.

Figura 1 – Capa do livro *Avventure e spedizioni punitive di Pinocchio fascista*



Fonte: Petrai (1923). Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Pinocchio-fascista-Petrai-1923_fig3_335292737.

Figura 2 – Capa do livro *Pinocchio fra i balilla*



Fonte: Schizzo (1927). Disponível em: <http://ilkim.it/pinocchiate-fasciste/>.

¹¹ República de Salò ou República Social Italiana, “estado” governado por Mussolini entre 1943 e 1945. Salò é um município na região de Brescia, na Lombardia.

¹² Negus: título real na Abissínia, hoje Etiópia.

Figura 3 – Capa do livro *Pinocchio istruttore del Negus*



Fonte: Autoria desconhecida. Disponível em: <http://www.raiscuola.rai.it/gallery-refresh/il-mito-di-pinocchio/879/4/default.aspx#header>.

Figura 4 – Capa do livro *Il Viaggio di Pinocchio*



Fonte: acervo da autora.

Os textos que retomaram a obra maior de Carlo Collodi, embora a tenham adaptado a diferentes contingências, nem sempre se organizaram de forma estritamente narrativa ou mesmo atingiram efetiva realização estética. Para Curreri (2017, p. 2), as *pinocchiate* podem ser dispostas conforme duas tendências opostas: uma de linha futurista-fascista, que desnatura a predisposição à aventura que caracteriza o boneco criado por Collodi e reforça sua adesão ao regime mussoliniano, outra de filiação salgariana, voltada essencialmente ao universo fantástico, exótico e aventureiro, que mantém a original tendência anárquica do boneco. Segundo o estudioso, a relevância deste material é conferida por sua condição de registro histórico, social e cultural, caráter que pode ser identificado a partir das referências e alusões a costumes, práticas sociais e políticas. Para Curreri (2008, p. 155), por mais incômodas que sejam, as *pinocchiate* fascistas fazem parte da história da Itália e como tal devem ser analisadas.

5 Considerações finais

Nas primeiras décadas do século XX, na Europa, ao mesmo tempo em que era feita a defesa do progresso e da liberdade, se estabeleciam políticas para as quais não havia parâmetros na modernidade. Buscar nexos entre a literatura para infância e a formação da criança, tendo por elo a ascensão de regimes autoritários, auxilia na compreensão da permeabilidade a que está sujeita a literatura dirigidas aos pequenos.

Nos textos derivados de *Pinóquio* publicados com a finalidade expressa de arregimentar jovens para as fileiras do regime fascista a transformação de Pinóquio não ocorre em nível emocional (amadurecimento) e físico (de boneco para menino de verdade) como na estória original, mas em nível ideológico: Pinóquio passa de boneco irreverente para um exemplar *balilla*, os meninos treinados pelo regime, ou se transforma em eficiente defensor das conquistas africanas da Itália. A apropriação da imagem do boneco pelo regime fascista foi de tal maneira valorizada que quando a aparição de personagens norte-americanos nos jornais

italianos foi vetada pelo Estado, Pinóquio assumiu o lugar de herói em histórias que remetiam ao faroeste estadunidense.

O fato de Pinóquio protagonizar peripécias sem fim favoreceu amplamente sua adaptação em novos enredos dentro do gênero de aventura. Já a forma como se deu sua apropriação pelo regime fascista é menos óbvia, afinal, Pinóquio cumpre uma trajetória de certa maneira libertária na busca por autonomia e falar em liberdade e autonomia como princípios de ordenamento da infância fascista resulta em descompasso. Por isso mesmo, por esta tensão que aparentemente causa, as recriações fascistas de *Pinóquio* são tão surpreendentes. Se o que rege a trajetória de formação em *Pinóquio* é a oposição entre liberdade e controle, nas *pinocchiate* fascistas o boneco transita entre ativismo e ordem, desenvolvendo ações que mesclam violência e obediência patriótica, que podem ser sintetizadas pela máxima “o fim justifica os meios”, tão cara aos regimes autoritários.

Referências

CAMBI, F. **Collodi, De Amicis, Rodari. Tre immagini d'infanzia.** Bari: Edizioni Dedalo, 1985.

COLLODI, C. **Pinocchio.** Milão: Giangiaco Feltrinelli Editore, 2014.

CURRERI, L. **Pinocchio in camicia nera. Quattro “pinocchiate” fasciste.** 2. ed. Cuneo: Nerosubianco, 2011.

CURRERI, L. **Play it again, Pinocchio. Saggi per una storia delle “pinocchiate”.** Bergamo: Moretti & Vitali, 2017.

D'ARCAIS, P. F. Fascismo e Berlusconismo. **Novos estud. – CEBRAP**, São Paulo, n. 91, 2011. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002011000300003. Acesso em jul. 2020.

DUGGAN, C. **História concisa da Itália.** Tradução de Natália Petroff. São Paulo: Edipro, 2016.

GRIFFIN, R. **The nature of fascismo.** New York: Routledge, 1991.

HANSEN, P. S. A literatura infantil no Brasil e em Portugal: problemas para a sua historiografia. **Sarmiento** n. 20, 2016, p. 133-161. Disponível em: https://www.academia.edu/31275400/A_literatura_infantil_no_Brasil_e_em_Portugal_problemas_para_a_sua_historiografia_Children_s_literature_in_Brazil_and_Portugal_historiography-related_problems. Acesso em mai. 2020.

INACIO, J. V. **Pinóquio no Brasil: estudo dos paratextos das traduções do século XXI.** 2018. 231 p. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/193914>. Acesso em jun. 2020.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. **Literatura infantil brasileira. História e Histórias**. 6. Ed. SP: ed. São Paulo: Ática, 2007. *Ebook*. Disponível em: https://www.academia.edu/33861303/Marisa_lajolo_regina_zilberman_literatura_infantil_brasileirahistoria_e_historiasdocrev. Acesso em jun. 2020.

MOSSE, G. **The Fascist Revolution: Toward a General Theory os Fascism**. New York: Howard Fertig, 1999.

NETTO, H. S. P. **Fatta l'Italia bisogna fare l'italiano. Carlo Lorenzini, pseudônimo Collodi: patriotismo, humor e desencanto**. 2020. 315 p. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/205426>. Acesso em jun. 2020.

PELUFFO, N. **Le avventure di Pinocchio: narrativa transmediale e parodia**. 2019. 257 p. Tese (doutorado em Letteratura e media: narrativa e linguaggi) – Libera Università di Lingue e Comunicazione, IULM, Milão. Ano acadêmico 2017-2019. Disponível em: <https://apeiron.iulm.it/handle/10808/28183#.X5rO94hKjIU>. Acesso em jul. 2020.

POETTINGER, M. **Pinocchio, un burattino in liberta nell'italia di fine ottocento**. Università Bocconi, Milão, 2011. Disponível em: https://www.academia.edu/1905202/Pinocchio_Un_burattino_in_libert%C3%A0_nellItalia_d_i_fine_Ottocento. Acesso em jul. 2020.

SASSOON, D. **Mussolini e a ascensão do fascismo**. Tradução de Clovis Marques. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

VERCAUTEREN, K. **Le avventure di Pinocchio durante il ventennio fascista**. 2010. 79 p. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura franco-italiana) – Faculteit Letteren, Wijsbegeerte, UGENT, Gent. Ano acadêmico 2009-2010. Disponível em: https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/457/878/RUG01-001457878_2011_0001_AC.pdf. Acesso em mai. 2020.

Recebido em: 01 de agosto de 2020

Aceito em: 13 de outubro de 2020

Publicado em dezembro de 2020

ANTONIO TABUCCHI E A CONSTANTE INCONSTÂNCIA DO AMOR NA PÓS-MODERNIDADE

ANTONIO TABUCCHI AND THE INCONSISTENCY OF LOVE IN POST-MODERNITY

Karla Renata Mendes

Universidade Federal de Alagoas, Arapiraca, Alagoas, Brasil

karla.mendes@arapiraca.ufal.br

Resumo: Antonio Tabucchi, escritor italiano falecido em 2012, ganhou notoriedade pela tradução, pesquisa e difusão da obra de Fernando Pessoa. Como ficcionista, alcançou êxito a partir da década de 80 com a publicação de livros como *O jogo do reverso* (1981) e *Afirma Pereira* (1994). Desde então, destacou-se no cenário dos grandes nomes da literatura contemporânea com uma extensa e variada produção literária traduzida para diversas línguas e com adaptações para o cinema. Seus textos, permeados de características do pós-modernismo, apresentam-se ao leitor como um retrato da observação da realidade e dos sujeitos em constante transformação e instabilidade. Exemplo disso é o texto aqui destacado, “Bom como você é”, que compõe a obra *Está ficando tarde demais*, publicada em 2001. Desenvolvido em forma de epístola, a carta problematiza uma das facetas mais presentes e mais passíveis de mudanças na vida humana: o sentimento amoroso. Assim, o artigo tem por objetivo refletir sobre a obra de Tabucchi, investigando seus diálogos com a pós-modernidade e a forma com que aborda questões tipicamente contemporâneas como a fragilidade das relações, a inconstância que cerca o indivíduo e a fluidez das identidades.

Palavras-chave: Antonio Tabucchi; *Está ficando tarde demais*; Pós-modernidade; Amor; Identidade

Abstract: Antonio Tabucchi, an Italian writer deceased in 2012, gained notoriety for his translation, research and promotion of Fernando Pessoa’s works. As a fiction writer, he was successful since the 1980s with the publication of books such as *O Jogo do Reverso* (1981) and *Afirma Pereira* (1994). Since then, he stood out among the great names of contemporary literature by his large and varied body of work which became widely translated and received many movie adaptations. His texts, full of postmodernist features, present themselves to the readers as a portrait drawn from observation of reality and ever-changing unstable individuals. One example is the text highlighted here, “*Bom como você é*”, which integrates the 2001 work *Está ficando tarde demais*. Written as an epistle, the letter investigates one of the most prominent and shifting dimensions of human life: the feeling of love. Therefore, the present article aims to reflect on Tabucchi’s work, looking into its dialogues with post-modernity and the way it faces typically contemporary questions such as the frailty of relationships, the inconsistency that surrounds the individual and the fluidity of identities.

Keywords: Antonio Tabucchi *Está ficando tarde demais*; Post-modernity; Love; Identity



O “maior autor de língua italiana contemporânea”. É assim que Ignácio de Loyola Brandão se referiu ao amigo e tradutor de *Zero*, Antonio Tabucchi, em artigo publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, em 2012, na ocasião da morte deste. A assertiva do brasileiro dava indícios da relevância do escritor italiano no cenário literário. Além da pesquisa e tradução da obra de Fernando Pessoa, fatores que por si só fizeram com que seu nome se destacasse nas letras, Tabucchi, que iniciou a publicação de seus livros em meados da década de 70, foi ganhando cada vez mais notoriedade também como escritor de romances e contos. Com o surgimento de *Afirma Pereira* (1994), uma de suas obras mais famosas e que seria adaptada para o cinema no ano seguinte, ele obteria a ascensão definitiva no rol de grandes nomes da literatura de nossa época. A heterogeneidade de suas criações, o caráter metaliterário, a intertextualidade e fragmentação de seus textos e o enfoque em temas como a identidade, a experiência complexa de vivenciar o tempo ou a memória contribuíram para que sua escrita fosse vista como um reflexo da pós-modernidade.

Nesse sentido, observa-se que a análise de diferentes textos a respeito do Pós-Modernismo indica que as tentativas de teorização do assunto passam, necessariamente, pela dificuldade de encerrar em limites precisos e absolutos um tema tão “escorregadio”. Linda Hutcheon, por exemplo, já inicia seu texto *Poética do Pós-Modernismo*, deixando clara sua opinião de que o fenômeno sobre o qual se debruça é fundamentalmente “contraditório” e que “usa, abusa, instala e subverte os próprios conceitos que desafia” (HUTCHEON, 1991, p. 19). Para David Harvey, se a Modernidade já assinalava uma ideia de fragmentação, efemeridade e transformação caótica, tais perspectivas são exacerbadas na pós-modernidade em um processo muito mais complexo e mutável, e assim o pós-modernismo é aquele que “nada, e até se espoja, nas fragmentárias e caóticas correntes da mudança, como se isso fosse tudo o que existisse.” (HARVEY, 1992, p. 49). Já em Zygmunt Bauman, acentua-se a ideia de que o fenômeno da pós-modernidade nos confronta, justamente, com a ausência de regras definitivamente estabelecidas, uma vez que “as regras estão perpetuamente se fazendo, sendo buscadas e encontradas, cada vez de uma forma analogamente única e como um evento analogamente único, em cada sucessivo encontro com os olhos, os ouvidos e a mente do leitor, espectador, ouvinte.” (BAUMAN, 2004, p. 133). Em *O fim da modernidade*, por sua vez, o filósofo italiano Gianni Vattimo afirma haver uma “dificuldade real” de “identificar um autêntico caráter de mudança radical nas condições – de existência, de pensamento – que se indicam como pós-modernas, em relação às características gerais da modernidade, o que tornaria “qualquer discurso sobre a pós-modernidade contraditório”. (VATTIMO, 2002, p. viii-ix). Por fim, no Brasil, Leyla Perrone Moisés, ao comparar a modernidade e a pós-modernidade, afirma que essa última é

muito mais difícil de ser definida por conceitos ou examinada a partir de práticas particulares (visíveis, como traços estilísticos, na arquitetura, muito menos visíveis na literatura), o que se deve tanto a sua heterogeneidade e indeterminação de princípio quanto a sua condição de algo que está sendo feito “agora mesmo”, algo que ainda não nos oferece, e nem pretende oferecer, nenhuma perspectiva futura. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 188-189).

Se o caminho é espinhoso e o número de problemas levantados nem sempre encontra um número correspondente de respostas, é inegável que a pós-modernidade trouxe consigo mudanças que, apesar de instáveis e de limites imprecisos, provocam um novo olhar sobre o mundo, os sujeitos e a realidade. Compactuando com a ideia defendida por Frederic Jameson de que o pós-modernismo “não é apenas mais um termo para a descrição de determinado estilo”,

mas é também, “um conceito de periodização cuja principal função é correlacionar a emergência de novos traços formais na vida cultural com a emergência de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica” (JAMESON, 1985, p. 17), entende-se aqui que os textos de Antonio Tabucchi refletem, justamente, esse “novo tipo de vida social”, escancarando ao leitor as contradições que emanam da vida contemporânea, que cindem o sujeito e tensionam também a própria criação artística. Por isso, o mais comum é nos depararmos, ao longo dos livros do escritor italiano, com personagens que transitam em meio a um mundo plural, em constante movimentos internos e externos, procurando caminhos que não são estáveis, descobrindo a si mesmos enquanto questionam (e encontram ou não) seus diferentes “eus”. Na transposição ficcional desse mundo e dos indivíduos em permanente mutação e fragmentação, o autor não se rende a uma visão unívoca e centralizadora do real, mas o aborda a partir de diferentes perspectivas, afinal, como afirma Terry Eagleton, a pós-modernidade coloca em revisão as “noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação.” (EAGLETON, 1998, p. 7).

Assim, pode-se dizer que surge, a cada parágrafo, como afirma o próprio Tabucchi, no prefácio à edição italiana da obra *Jogo do reverso*, a “imprevisível circunstância da vida de que uma certa coisa que era assim, também era de outra maneira.” (TABUCCHI, 1998, p. 5).¹ Essa ambiguidade que permeia sujeitos e situações, que não permite um encontro com a Verdade, mas com a multiplicidade de verdades possíveis, relaciona-se diretamente ao fato de o pós-modernismo, como afirma David Harvey, propor um “contra-ataque a presunções universalizantes” (HARVEY, 1992, p. 52) e um questionamento permanente da noção de unidade à qual o indivíduo poderia estar subordinado.

Nesse contexto, situa-se a obra *Está ficando tarde demais*, publicada em 2001 e formada por espécies de “contos epistolares”. A falta de limites precisos entre o conto e carta advém da própria dificuldade de classificação dos textos que compõem o livro. Segundo Harvey, nota-se no pós-modernismo um “perpétuo entretecer de textos e sentidos” (HARVEY, 1992, p. 54) e o impulso dominante é o de “procurar, dentro de um texto por outro, dissolver um texto em outro ou embutir um texto em outro” (HARVEY, 1992, p. 54). Assim, o subtítulo – “Romance em forma de cartas” – mais do que enquadrá-lo em um possível gênero, evidencia o jogo ambíguo que perpassa toda a obra. Conforme quer sugerir o autor, trata-se de um romance, mas em que medida pode-se entender isso que se chama aqui de romance? O gênero se desenvolve ao longo das cartas? As cartas contêm uma matéria romântica? Como se perceberá ao longo da leitura, não há linearidade, personagens, espaço, tempo e enredo fixos, estabelecendo-se ali, em grande medida aquilo que, segundo Hutcheon, seria característico do pós-modernismo: uma “relação intertextual paródica com as tradições e as convenções dos gêneros envolvidos.” (HUTCHEON, 1991, p. 28). Assim, cada carta apresenta um novo universo com novos sujeitos e novas situações totalmente independentes, atadas, a princípio por um único fio comum: a temática amorosa. As dezoito cartas que compõem a obra também subvertem a estrutura tradicional do gênero epistolar, seguindo um padrão de composição que apresenta apenas título, destinatário da missiva e texto, excluindo, assim, outros elementos comuns ao gênero, tais como local, data, despedida. Os remetentes são sempre masculinos e os destinatários mulheres, com exceção da última carta. Os vocativos (“minha querida”, “querida

¹ No original: “Le imprevedibili circostanze della vita, che una certa cosa, che era ‘così’ era invece anche in un altro modo”.

queridíssima querida”, “amor”, “amiga”) dão indícios da relação íntima que aproxima os personagens.

É nesse sentido que Tabucchi, no *post-scriptum* à obra, oferece uma tentativa de definição da essência desses textos:

Se me pedissem para me pronunciar sobre a natureza destas cartas feitas romances não excluiria defini-las como cartas de amor. Em um sentido bastante lato, assim como é vasto o território do amor, que invade muitas vezes territórios ignotos e aparentemente não seus, como o rancor, o ressentimento, a nostalgia, o remorso. Que são alguns dos lugares por onde estes personagens, remetentes das epístolas que pus a escrever, vagam como perdidos. (TABUCCHI, 2004, p. 190)

Como afirma o escritor, ao longo das cartas são retratadas situações e personagens que exploram as mais variadas contradições do amor: a saudade, a distância, a traição, o reencontro ou desencontro, o abandono, o arrependimento, a espera, a decepção, o desejo, o sexo. Através de narrativas e diálogos entrecortados, histórias de amor vão tomando corpo à medida que os personagens deixam os pensamentos, sentimentos e emoções fluírem sem a exigência de uma ordem e sequência lógicas. Tal fragmentação parece decorrer também da essência do gênero epistolar, afinal a carta é um testemunho íntimo, pessoal em que apenas remetente e destinatário conhecem os pormenores das situações que engendraram e antecederam a escrita do texto. Aos leitores, como elemento “intruso” nessa equação, cabe a tarefa de tentar preencher as lacunas das histórias que acompanham, uma vez que é peculiar da arte pós-moderna estimular os receptores do texto ou imagem “a produzir uma significação que não poderia ser unívoca nem estável.” (DERRIDA *apud* HARVEY, 1992, p. 55). A estabilidade do texto e da recepção é contestada aqui, também, pela fluidez que emana do estilo das cartas. Diferentes sujeitos, inseridos em acontecimentos diversos, requerem diversas formas de narrar. Assim, Tabucchi reinventa-se a cada carta, havendo variações na linguagem: um tom mais amargo e irônico em certas ocasiões, delicadeza e singeleza em outros momentos, um vocabulário mais agressivo ou de forte conotação sexual vão se alternando conforme o remetente e o tema da epístola. Confirma-se, assim, a hipótese de que no pós-modernismo é “vão tentar dominar um texto, porque o perpétuo entretecer de textos e sentido está fora do nosso controle; a linguagem opera através de nós” (HARVEY, 1992, p. 54) e, assim, múltipla, ajusta-se à necessidade de cada personagem e de cada narrativa.

O que, paradoxalmente, parece uma constante ao longo de toda a obra, é justamente a certeza da inconstância que assola as relações humanas e os indivíduos. A epígrafe do livro, uma canção popular italiana (Avanti, 'ndrè / avanti, 'ndrè / Che bel divertimento. / Avanti, 'ndrè / avanti, 'ndrè / la vita è tutta qua.)², já deixa clara a ideia de que todos estão submetidos a constantes reviravoltas e que os sujeitos, os relacionamentos e a própria vida estão em permanente transformação. Se na pós-modernidade tudo se mostra muito mais fluido, em constante movimento como os passos de uma dança, as relações interpessoais certamente se ressentem deste fator. É o que Zygmunt Bauman afirma no livro *Amor líquido*, destacando a fragilidade das conexões estabelecidas na “nossa líquida sociedade moderna”:

Desligados, precisam conectar-se... Nenhuma das conexões que venham a preencher a lacuna deixada pelos vínculos ausentes ou obsoletos tem, contudo, a garantia da permanência. De qualquer modo, eles só precisam ser frouxamente atados, para que

² Para frente, para trás / para frente, para trás / que divertido. / Para frente, para trás / para frente, para trás / isso é que é a nossa vida.

possam ser outra vez desfeitos, sem grandes delongas, quando os cenários mudarem – o que, na modernidade líquida, decerto ocorrerá repetidas vezes. (BAUMAN, 2004, p. 7)

A instabilidade dos vínculos afetivos e a facilidade do esfacelamento das uniões que, em nossa época, ocorrem por motivos cada vez mais banais e com uma rapidez assustadora é também enfocada no conto-carta “Bom como você é”. Percebe-se que esse texto, em especial, enquadra-se em um tipo peculiar de carta mencionada pelo próprio Tabucchi em seu *post-scriptum*:

O que mais me inquieta e róí, como um cupim teimoso metido numa velha mesa e que é impossível fazer com que se cale a não ser com um veneno que nos envenenaria também, é a carta que nunca escrevemos. “Aquela” carta. Aquela que todos nós sempre pensamos em escrever, em certas noites insones, e que sempre deixamos para o dia seguinte. (TABUCCHI, 2004, p. 190)

A carta aqui analisada contém justamente a faceta de ser “aquela” carta. Escrita sob o domínio das mais fortes emoções, de sentimentos como a vingança e o rancor, que escapam a qualquer racionalidade. Como se percebe ao longo da leitura do texto, a carta nada mais é do que a resposta a uma missiva recebida sete anos antes. Como em outras cartas, aqui também há a imersão de uma narrativa dentro da narrativa, pois, embora o leitor se depare com um texto dedicado a um destinatário feminino – “Minha querida” –, seu início denota as palavras também em uma voz feminina: “...porque assim não pode continuar [...] eu tenho o dever de pensar em mim mesma, portanto, de me proteger. Houve noites em que pensei: Mas eu, o que sou para ele?” (TABUCCHI, 2004, p. 105). A abertura de aspas e as reticências indicam um discurso entrecortado, reproduzido. O que se entende na continuação é que, no princípio, não se trata das palavras do emissor, mas que este apenas está citando o discurso da carta que recebera anteriormente.

Nem destinatário nem remetente são nomeados, e as circunstâncias descritas nos levam a saber pouco sobre eles. Trata-se de um casal que se separa em condições adversas, uma vez que ele, médico de uma Organização Mundial de Saúde, e, portanto, em constante deslocamento graças ao seu trabalho humanitário, ao voltar de uma de suas viagens, descobre ter sido abandonado e, no lugar da esposa, teria encontrado apenas uma carta. Seriam trechos exatamente dessa carta de despedida os reproduzidos por ele no início da sua própria redação como uma espécie de introito aos motivos que o levaram a escrever depois de passados tantos anos. O que se sabe é que as linhas deixadas pela mulher tentavam explicar o abandono dando como principal justificativa o fato de ela já não suportar mais viver sozinha, e, ao mesmo tempo, comunicava ao marido que encontrara conforto ao lado de outro homem (Gianni, ou como ironicamente se refere o emissor “Giannischicchio”, referindo-se ao personagem do “Inferno”, na *Divina Comédia*), restando-lhe apenas partir. Assim, o mote central da narrativa constrói-se em torno de uma das afirmações da mulher em relação ao companheiro: “e tenho certeza que, bom como você é, conseguirá compreender tudo o que...” (TABUCCHI, 2004, p. 106). Nesse momento, a reprodução das palavras da mulher é cortada, e, apesar de seu discurso permanecer como “eco” às palavras do emissor, é ele quem assumirá a sequência da carta. A partir daqui, seu ponto de vista e seus sentimentos virão a lume e se entenderá o porquê da missiva.

Se, como afirma Bauman, a identidade é comparada a um “quebra-cabeças *incompleto*, ao qual faltam muitas peças” (BAUMAN, 2005, p. 54), o conto problematiza essa questão, salientando o quanto a formação identitária é complexa para o sujeito, pois, além da tentativa

individual de definição de quem se é, o indivíduo também lida com a interpretação e as expectativas dos outros a seu respeito. Vemos que, para mulher, a identidade construída para o marido como “bom” (desenvolve um trabalho voluntário e humanitário, sacrificava-se e doava-se em prol de terceiros), ainda que ausente, levou-a a acreditar que ele também compreenderia sem maiores dificuldades o abandono e a traição. Essa perspectiva dos fatos apenas acentua, como destaca Bauman, o quanto “temos opiniões definidas sobre como fazer as coisas e sobre como os outros deveriam ser” (BAUMAN, 2004, p. 32), sendo justamente a fragilidade dessas certezas a temática problematizada na narrativa de Tabucchi. Isso porque apesar de, ao longo do conto, o homem repetir constantemente coisas como “entendi perfeitamente”, “acha que não sou capaz de entender”, “isso também é compreensível”, “mereceu a minha mais sincera compreensão”, “compreendi perfeitamente”, vemos que a possível identidade de um sujeito “bom”, generoso e absolutamente compreensivo em todos os âmbitos não se coaduna à realidade. Da mesma forma que ela construiu uma identidade para ele, pode-se imaginar que ele também esperasse nela a concretização de suas expectativas (fidelidade e companheirismo) quanto a um relacionamento amoroso. Por isso tornar-se-á óbvio seu rancor ao voltar e se deparar com a ausência da mulher.

Além do sentimento de traição e abandono, evidenciados pelo tom de mágoa e ironia que perpassam o conto, o emissor destaca a surpresa com aquilo que julga ser uma prova da volatilidade da relação:

Sabe, em toda a sua carta, que é tão sincera e que mereceu a minha mais sincera compreensão, tem uma coisa que não está certa. Talvez lhe pareça estranho, ou um detalhe insignificante, mas é quando você me diz que respondeu a um pedido de afeto. Ou melhor, que você respondeu a um pedido de amor. A um amor se corresponde quando se está apaixonado, minha querida, e isso eu esperava que você me tivesse escrito, com a grande lealdade que sempre caracterizou a nossa vida. Você poderia (ou melhor, deveria) ter me dito: Sabe aconteceu que, quando você não estava, eu me apaixonei. Pouco ou muito não tem importância, porque há várias graduações no amor, assim como na febre, pode ser um febrão ou uma febrícula, mas em todo caso é uma elevação de temperatura. Mas, não, você me apresenta o seu Giannischicchio assim, como se fosse um refresco. Como quem diz: Sabe, você não estava, e enquanto isso tomei um refresco. (TABUCCHI, 2004, p. 109-10)

Como aponta o emissor, através da mordaz sugestão do “refresco”, nunca foi tão fácil substituir um parceiro ou romper um relacionamento como em nossa contemporaneidade. Na modernidade líquida, como afirma Bauman, as relações pessoais se desenvolvem cada vez mais a partir de um “modo consumista”, o qual “requer que a satisfação precise ser, deva ser, seja de qualquer forma instantânea, enquanto o valor exclusivo, a única ‘utilidade’ dos objetos é a sua capacidade de proporcionar satisfação.” (BAUMAN, 2005, p. 70). Assim, quando a satisfação se interrompe, quando o “objeto” se desgasta, torna-se familiar demais e pode ser trocado por uma versão nova e mais estimulante, não haveria razões para “entulhar a casa com objetos inúteis. [Por isso], no caso dos relacionamentos, você deseja que a ‘permissão de entrar’ venha acompanhada da ‘permissão de sair’ no momento em que não veja mais razão para ficar.” (BAUMAN, 2005, p. 70-71).

Para Bauman, o que impera é a constatação de que muitas relações tornaram-se absolutamente descartáveis, flexíveis, flutuantes, preservadas em grande parte apenas pela utilidade e satisfação que oferecem. E tal perspectiva é enfocada na narrativa tabucchiana tanto na personagem feminina, como também na figura do próprio remetente e de Gianni. Quanto a esse último, sabe-se que está no terceiro relacionamento, tendo netos do primeiro casamento e

filhos da segunda união, desfeita justamente em virtude do novo envolvimento, definido ironicamente na carta, como um “*amor fou*”. Já o narrador, uma vez sozinho, encontrou em uma nova companheira a comodidade adequada aos seus interesses:

Entretanto, encontrei a Giovanna. Que também me quer bem. E eu a ela. Ingênua, é ingênua, não nego, mas é preciso levar em consideração a idade que ela tem, no fundo, em relação a você é uma garota, (...) e quis um filho meu e consegui, coisa que nós dois nunca conseguimos. (...) Não é uma mulher complicada (...) e juro que a sua maior satisfação foi mudar o parquê. Mas pelo menos não fica nervosa, e seu eu viajo por alguns meses não me faz choradeiras, não se sente uma pobre derrelita como acontece com *certas mulheres que não conseguem estar mais de uma semana sem um homem*. (TABUCCHI, 2004, p. 112) [*grifos nossos*]

Assim como Gianni se ajustara às necessidades da mulher, Giovanna (nota-se a semelhança inclusive no nome) simplesmente adequara-se à nova situação do remetente, e, embora tivesse pouco a oferecer, também não exigia muito, o que acaba por ser uma espécie de compensação para o possível vazio do relacionamento. O que se percebe também é que cada vez mais o tom da carta, ainda que irônico, vai permitindo entrever o rancor e a mágoa latentes. As comparações implícitas entre a antiga e a nova situação amorosa evidenciam o ar provocativo do emissor. Nota-se a tentativa de humilhar a mulher, ao mencionar, por exemplo, a condição da maternidade fracassada de outrora e realizada com êxito no presente. Dessa forma, a verdadeira razão da escrita da carta vai se delineando cada vez com mais precisão: trata-se de uma vingança, um revide ao sofrimento provocado anos antes e é esse o sentimento que se avulta e domina a narrativa nos parágrafos finais.

Como se sabe pelas palavras do narrador, a esposa teria partido com Gianni para Foz do Iguaçu porque esse recebera um convite para atuar como engenheiro em uma obra de grande porte. Passados sete anos, no momento atual da escrita, ele descobre que o casal retornara à Itália: “Por pura casualidade fiquei sabendo que você e Gianni tinham voltado. A barragem ficou pronta, e já era hora que vocês voltassem, disse-me por acaso o médico que trata o Gianni, que como você sabe é um bom amigo meu.” (TABUCCHI, 2004, p. 112). Nesse ponto, o texto que, anteriormente, preocupara-se em resgatar os meandros do passado e da separação, ganha uma nova perspectiva temporal: trata-se do momento presente. Visitando o consultório do amigo e médico de Gianni e lá se encontrando sozinho, o narrador acaba tendo acesso aos exames do “Giannischicchio”, e a descoberta de que ele estava gravemente doente, vítima de um “sarcoma na próstata”, foi, na verdade, o que o incitara a escrever desde o princípio:

Pois então, bom como sou, pensei em eu mesma avisá-la, já que apesar de tudo continuo sendo seu amigo. Quando se entra em metástase completa, as dores são muito fortes, realmente muito fortes, e Gianni vai ganir como um cachorro. E você ficará aterrorizada, por que os gemidos de um doente assim são a pior coisa que se pode ouvir. E num país como o nosso, onde a terapia da dor não é absolutamente levada em consideração, o farão sofrer realmente como um animal, porque os médicos têm medo de enfrentar os rigores da lei se receitarem doses de morfina superiores às consentidas. (TABUCCHI, 2004, p. 113-14)

A vingança do emissor pela traição e abandono experimentados anteriormente se dá de uma maneira mais do que cruel ainda que pontuada por um irônico “bom como sou”. Se ele fora simplesmente “trocado” por outro, agora tinha o prazer de informar que justamente esse outro era acometido por uma terrível doença e as perspectivas de evolução do quadro o encaminhavam para uma eminente morte. Ao discorrer sobre os efeitos da enfermidade, um

verdadeiro sadismo toma conta do enunciador, há prazer em revelar o quanto haverá de sofrimento, de tristeza, de dor física e psicológica. Como se observa, a justificativa irônica para ser o portador de uma notícia tão nefasta e fazê-lo nesses termos, decorre justamente da antiga presunção da esposa a seu respeito. Correspondendo ao pressuposto de ser “bom”, seu ato era quase um obséquio.

Contrariando possíveis vestígios de benevolência, que se esperavam intrínsecos à sua personalidade, o narrador continua seu discurso pontuado de cinismo e desdém, como se observa na sequência:

Caso isso [o padecimento de Gianni] se verifique, como acho que se verificará, você pode se dirigir a mim, tenho duas malas de morfina, com as quais viajo pelo mundo, não tenho nenhum problema em lhe abastecer do que for necessário. Em todo caso, me avise antes do final de dezembro, porque depois eu e a Giovanna planejamos fazer uma longa viagem pelo México e provavelmente só voltaremos depois da entrada da primavera, percorreremos todo o Yucatán e talvez a gente dê uma espichada até a Guatemala. (TABUCCHI, 2004, p. 114)

Ao encerrar a carta, o emissor reforça a finalidade vingativa de seu escrito. Assim, pode-se dizer que o texto possui uma estrutura quase cíclica, pois o personagem que inicia a narrativa abandonado, sofrendo, humilhado, enquanto a mulher, feliz, viajava acompanhada por outro para um lugar paradisíaco, aparece no fim em uma posição de superioridade, constatando e fazendo questão de evidenciar como a situação se invertera. Agora, quem deveria se sentir humilhada, sozinha, suportando grandes sofrimentos era ela, enquanto a ele eram concedidos os prazeres de uma longa viagem ao lado da jovem Giovanna.

Tabucchi afirma que “vasto é o território do amor”. Tão vasto a ponto de, por vezes, ultrapassar suas fronteiras habituais e invadir os limites do ódio, rancor e ressentimento. Esse texto explora justamente as facetas contraditórias incitadas pela paixão. Por isso, para Bauman, o amor é “uma hipoteca baseada num futuro incerto e inescrutável, pode[ndo] ser, e frequentemente [sendo], tão atemorizante quanto a morte. Só que ele encobre essa verdade com a comoção do desejo e do excitamento.” (BAUMAN, 2004, p. 23). Sem mascaramentos, a carta coloca essa “faceta atemorizante” do amor em evidência, uma vez que o lugar da enunciação é o da mágoa e da vingança, ele torna-se sinônimo da aniquilação, da destruição do bem, que, um dia, já foi amado. Dessa forma, Tabucchi relativiza as verdades tidas como absolutas e os pontos de vista consensuais sobre os sujeitos e situações, inclusive sobre o amor, algo amplamente explorado ao longo de todas as cartas que compõem o livro *Está ficando tarde demais*.

Na esteira da pós-modernidade, observa-se que a liberdade concedida ao artista e ao receptor, bem como a nova concepção do status do objeto artístico, conduzem a uma aproximação visceral entre arte e vida. Bauman, por exemplo, vê tal questão sob uma perspectiva positiva, uma vez que para ele arte e realidade não artística passam a funcionar nas mesmas condições e já não há uma posição vantajosa, ao invés de refletir a vida, a arte contemporânea se soma a seus conteúdos (cf. BAUMAN, 1998, p. 135). E assim, como afirma Cátia Inês Negrão Berli de Andrade, “os textos de Tabucchi inserem o real na ficção, destacando sempre a preocupação com as questões existenciais (...) na esperança que, de um modo ou de outro, a ficção possa “interferir” na realidade. (ANDRADE, 2012, p. 19). E pode-se pensar que nada é mais presente na vida humana, passível de interferências e de “somar-se” à arte, do que a temática amorosa. Por isso, analogamente à canção italiana apresentada como epígrafe da obra, o emissor da carta, “bom como era”, em dado momento afirma: “a vida é assim mesmo, é feita de idas e vindas” (TABUCCHI, 2004, p. 113), ao que se poderia

acrescentar: o amor também. Talvez esse seja o grande mérito da obra de Tabucchi: “somar-se” à vida, traduzindo a instabilidade da existência, dos sujeitos e dos sentimentos que, mais do que nunca, permanecem em eterno e instável movimento em nossa era pós-moderna.

Referências

ANDRADE, C. I. N. B. Um passeio pelos bosques ficcionais de Antonio Tabucchi. **Revista Rascunhos Culturais**, v. 3, n. 6, p. 13-28, 2012.

BAUMAN, Z. **O mal-estar na pós-modernidade**. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BAUMAN, Z. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BAUMAN, Z. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BRANDÃO, I. L. B. Lembranças de fins de tardes com Tabucchi. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 28 de março de 2012. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,lebrancas-de-fins-de-tardes-com-tabucchi-imp-854320>. Acesso em 27 mar. 2020.

EAGLETON, T. **As ilusões do pós-modernismo**. Tradução de Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

HARVEY, D. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1992.

HUTCHEON, L. **Poética do Pós-Modernismo**: História, Teoria, Ficção. Tradução de Ricardo Cmz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, F. Pós-Modernidade e sociedade de consumo. **Novos Estudos**, n. 12, p. 16-26, 1985.

PERRONE-MOISÉS, L. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TABUCCHI, A. **Il gioco del rovescio**. Milão: Feltrinelli, 1998.

TABUCCHI, A. **Está ficando tarde demais**: romance em forma de cartas. Tradução de Ana Lúcia Belardinelli. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

VATTIMO, G. **O fim da modernidade**: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

Recebido em: 03 de julho de 2020

Aceito em: 13 de outubro de 2020

Publicado em dezembro de 2020

TO TAKE ON THE NATURE OF WILD ANIMALS: ELEMENTS OF BIOLOGICAL HORROR IN THE FOURTH BRANCH OF *THE MABINOGI*

ASSUMIR A FORMA DE ANIMAIS SELVAGENS: ELEMENTOS DE HORROR CORPORAL NO QUARTO RAMO DE MABINOGI

Gabriela Pirotti Pereira

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil

gabrielpirottip@gmail.com

Abstract: Jason Colavito describes biological horror as a branch of horror fiction which deals with “uneasy feelings related to the physical body and its relationship with the natural world” (113). Those narratives often emerge during times in which there are social anxieties related to the unchecked expansion of science and the defiance of moral values is at play. In this article, I propose a reading of the tale of “Math, son of Mathonwy” which explores the possibility that this story depicts aspects of biological horror. By looking to the social and historical context of the medieval manuscript *Y Mabinogi (The Mabinogi)*, this study goes over the scientific developments of twelfth-century Britain and correlates them to the instances of bodily transformation and physical punishment within the fourth branch of the *Mabinogi*. The analysis takes particular attention to the metamorphosis of the character Blodeuwedd, who is permanently altered in her physicality as judgment for her moral actions. Ultimately, the fluid nature of bodies within the tale does depict some aspects of biological horror which seem to echo some of the questions which monastic scholarly introduced during the Middle Ages.

Keywords: Body Horror; Blodeuwedd; Medieval Science; Welsh Literature

Resumo: Jason Colavito (2007) descreve “horror corporal” como uma seção na ficção de horror que se ocupa das “inquietações relacionadas ao corpo físico e seu relacionamento com o mundo natural” (p. 113). Tais narrativas frequentemente emergem durante períodos nos quais há ansiedades sociais conectadas à expansão científica e algum desafio aos valores morais. O presente artigo propõe uma leitura da história “*Math, son of Mathonwy*” explorando a possibilidade de que esta narrativa apresenta aspectos de horror corporal. Olhando para o contexto histórico e social do manuscrito medieval *Y Mabinogi (O Mabinogi)*, este estudo revisa os debates científicos que ocorreram na Grã-Bretanha durante o século XII, e os relaciona com as transformações corporais e punição física apresentadas no quarto ramo do *Mabinogi*. Esta análise foca principalmente na metamorfose da personagem Blodeuwedd, cujo corpo é permanentemente alterado como parte de um julgamento por suas ações morais. Por fim, a natureza fluida dos corpos nesta narrativa demonstra alguma semelhança com o horror corporal, por se aproximar de alguns dos debates e questionamentos introduzidos pelos estudos monásticos durante a Idade Média.

Palavras-chave: *Body horror*; Blodeuwedd; Ciência medieval; Literatura galesa



The fourth branch of the *Mabinogi* features several instances of bodily transformation – all of them arguably horrifying, as they violate and pervert the boundaries of an individual’s physiology. The present article intends to analyze these metamorphoses as depicting some aspects of biological horror. Other authors have already hinted to the monstrous nature of the transformations which the *Mabinogion*’s¹ characters suffer; however, it seems scholars have yet to examine the metamorphoses featured within these tales in relation to the turbulent social background of their writing. In light of that, I intend to associate the contents of the fourth branch of the *Mabinogi* to the scientific and philosophical developments which took place in the twelfth century, thus linking it to the concept of biological horror.

Jason Colavito looks to horror motifs in correlation to the social and historical context those themes first appeared, or the times in which they have been revisited in fiction. The author explains the emergence of iconic horror figures like Frankenstein’s creature, Dr. Jekyll and Hyde, and Dracula, by linking them to anxieties brought on by the nineteenth century’s technological discoveries (Colavito). Throughout this analysis, I seek to look at the transformations in the fourth branch of the *Mabinogi* – paying particular mind to Blodeuedd’s – under a similar light. By revisiting the social and scientific upheaval during the time period scholars have named the “Medieval Renaissance”, this article aims to identify and debate elements of biological horror in the tale of Math, son of Mathonwy.

Before plunging into this study, I must make some notes concerning the *Mabinogi*: its tales are ancient. They were originally developed in early medieval oral Welsh literature, then transcribed into manuscripts by Christian monks, and finally translated into English during the nineteenth century. It is hardly possible to exact at which point, if at all, they have been changed over time in oral literature, or even if there were any alterations to the stories when they were first transcribed. Therefore, the present analysis will look at the *Mabinogi* as they were put into writing, considering much of its aspects might reflect fears that people in the High Middle Ages may have experienced. Although these stories date from an even earlier time (Lupack) and circulated mainly among people who would almost certainly not be inserted in the monastic debates, I argue that what these tales display – and its cultural relevance – was considered an important subject at the time of their writing, for the people writing them, precisely because new philosophical ideas were on the rise and, along with them, uncertainty and fear. Therefore, I understand that looking at the metamorphoses this text presents in relation to the social anxieties that have assailed Europe in the Middle Ages is a viable line of thought, and that it can be understood as a form of biological horror. Throughout this article, I will reference Sioned Davies’ even more contemporary translation (published in 2007), considering it does retain a core element from the medieval version – a horrible bodily transformation –, which is the main object to this study.

The *Mabinogion* are nineteenth-century translations of the medieval Welsh manuscripts *Llyfr Coch Hergest* (The Red Book of Hergest) and *Llyfr Gwyn Rhydderch* (The White Book of Rhydderch). They were possibly written between the eleventh and the fourteenth centuries, in a wide time frame during which Wales was in constant clash with invading Anglo-Norman forces; that conflict “ultimately transformed the society, economy, and church of Wales” (Davies xviii). As a response to the colonization process imposed upon them, the Welsh developed a strong sense of community. Through language and literature, the people within that

¹ The term *mabinogion* gained traction with Charlotte Guest’s translation; it was originally a scribal error for *mabinogi*, as the suffix *-(i)* on is a common plural ending in Welsh. (Davies ix)

region began referring to themselves as a unity: they were the *Cymry*, meaning “fellow countrymen” (Fear 46-47) and thus created an identity in opposition to that of the invaders.

The work is composed of eleven tales; four of those are distinctively grouped into what scholars consider to be “branches” due to their all ending with the similar line of “and so ends this branch of the *Mabinogi*” (Davies x). Throughout these tales, the only recurrent character is Pryderi, a prince and warrior; other figures often possess supernatural powers. That is particularly relevant to the fourth branch of the *Mabinogi*, as the character who gives this section its title – Math son of Mathonwy – has a magical rod which grants him the ability of mutating others’ bodies at will. According to the story, Math was the lord of Gwynedd, one of the four Welsh independent kingdoms, who could not live without resting his feet on the lap of a virgin, unless he was at war; Goewin was the woman to play that role, and kept the ruler constant company. Gilfaethwy and Gwydion, Math’s nephews, plotted to get the lord and Goewin apart by arranging a war with the kingdom of Powys. Gilfaethwy was said to have fallen madly in love with the maiden, and with the help of his brother, assaults her when Math is away.

Once the lord learns of what happened, he punishes his nephews by turning them both into animals with his magical rod, one male and one female, so they would produce offspring by each other, declaring that they would “take on the nature of the wild animals” (The Mabinogion 52-53) whose shape they assume; the brothers undergo this process three times before they are allowed to come back to court. As Math now needs to find another maiden to hold his feet he, again with his magical rod, tests a woman named Aranrhod by having her pass over his bent wand. When Aranrhod takes a step over the rod, she instantly births a full-term infant, which would prove she was not a virgin; as she runs out of the room, she drops another baby, this time not fully formed, who Gwydion wraps in silk and hides in a chest.

That baby grows up to be Llew Llaw Gyffes: he is cursed by Aranrhod – who could not stand the shame of bearing that child – to never have a name, weapons, or a wife. Gwydion, by trickery and shape-shifting, grants Llew all of those. At this point, Bloddeuedd enters the story; Math and Gwydion join their magic to shape a woman out of “the flowers of the oak, and the flowers of the broom, and the flowers of the meadowsweet” (The Mabinogion 58) so she could be Llew’s wife. After their marriage, Llew goes away to visit Math. In that time Bloddeuedd meets a lord named Gronw and they soon become lovers; together, they plot to murder Llew, but are discovered. Gronw is killed, and Gwydion punishes Bloddeuedd for her adultery and betrayal by turning her into an owl, and henceforth she is known as Blodeuwedd. As Llew reestablishes his rule and subdues those who threatened it, the tales end. Upon turning the woman made of flowers into a bird, Gwydion makes a statement about her fate, making it clear the scorn which would forever be directed towards her, as she held the shape of a nocturnal bird:

And because of the shame you have brought upon Llew Llaw Gyffes, you will never dare show your face in daylight for fear of all the birds. And all the birds will be hostile towards you. And it shall be in their nature to strike you and molest you wherever they find you. You shall not lose your name, however, but shall always be called Blodeuwedd. (The Mabinogion 63)

Colavito’s definition of biological horror (also called body horror) is “horror directed towards the physical being of the protagonist and the supernatural entity” (78). This type of narrative often portrays creatures which are both human and some sort of beast – an attempt at reconciliation of “mankind” with the “natural world”. At the heart of biological horror is the

binary notion of civilization vs. savagery, and how the first could easily dissolve into the latter. Another prevalent aspect in these narratives is the dangers of knowledge; overreaching ambitions, learning some forbidden art – and at times, willful ignorance – are often the cause for a character's downfall.

The author correlates the dawn of biological horror to the scientific developments of nineteenth century England. As the evolutionary theories – along with medical studies – became more widespread, there was an increasing fear of the consequences that these discoveries could bring. From a moral and theological standpoint, defying the creationist view would imply that humans were no ultimate, perfect creation of God – instead, they were animals as much as any other natural beast. It proved an uncomfortable notion to the Victorian society, that which deemed humanity capable of savagery. It confronted people with the notion that the “civilized” man was constantly on the edge of giving in to base animal instincts, which only gained traction as a variety of serial killers emerged towards the end of the century (Colavito). In regards to the rise of violence during the nineteenth century, the author describes:

Across the nineteenth century landscape, the paradox of progress led to a schizophrenic century, one simultaneously defined by progress and by brutality, by science and by savagery. It is therefore unsurprising that this period created the horror fiction icons that ever after defined the genre (...). These horror figures attempted to bridge the contradictory impulses of the society in which they were formed, and they attempted to navigate the shifting boundaries between humanity's traditional role as separate from and ruling over nature with its new position as merely one part of a bloody, violent world of competition, exploitation, and fear (Colavito 77).

In light of that, one can affirm that social and scientific change is often met with anxiety; fear arises, as where there is “progress” there are also horrors lurking about. As previously mentioned, the *Mabinogion* were transcribed at some point during the High Middle Ages, within a context of political clashes, cultural turmoil, and a blossoming intellectual scene. In 1927, historian Charles H. Haskins devoted his work to what he identified as “the renaissance of the twelfth century”. Haskins' analysis seeks to point out the many cultural developments which took place during such time-frame, being one of the first to contradict the idea of the “Dark Ages”, which portrayed the medieval era as centuries of ignorance and stagnation. The author understands that there is continuity to history, meaning that the more widely known Italian Renaissance only became possible because medieval scholarly had laid the path for the scientific discoveries and cultural expansion to come. According to Haskins (b), the Middle Ages witnessed a vast search for knowledge, novelty in the arts and literature, as well as philosophical and political debates. Among the scientific accomplishments of the twelfth century were the translation of Greek, Latin, and Arabic texts, the beginning of vernacular literature, development of Romanesque art and Gothic architecture, and the origins of European universities.

Robert Benson et al. expand on Haskins' studies, delving deeper into the intellectual production of the twelfth century and its cultural impact. They also develop on the notion of a “twelfth-century renaissance”, and give the concept a clearer outline demonstrating that the epoch's strongest feature “was the consciousness of its position in history, its sense of time and of times, of change and innovation” (Benson et al xxv). For instance, in describing the work of Bernard Silvester, medieval poet and scholar, the authors display the extensive discussion on cosmography – or the matter of creation – which emerged during the “Medieval Renaissance”. The study of the cosmos consisted on the search for understanding the macrocosmos – space,

the stars, astrology, and celestial bodies – and the microcosmos – the study of the human body itself (Hannan). When explaining Bernard Silvester’s line of thought, the authors state that creation was considered to be a product of desire – the wish of chaotic matter to take on different shapes, and it “envisages periodic renewals of the universe and of man: everything that exists in time was first born in eternity and will return to it, only to be born again” (Benson et al 6). Concerning the elements of matter and nature, the aforementioned authors stress that,

In twelfth-century terminology and ideology the word *nasci*, with which *natura* is often closely linked, is more important than the term *renasci*, and the terminology of nature, birth, and growth represents one of the most characteristic aspects of the twelfth-century renaissance (Benson et al 10).

Creation, renewal and re-forming, then, were key concepts to the twelfth century scholarly. While authors like Bernard Silvester approached creation in a material sense by personifying nature, others like St. Bernard of Clairvaux and Anselm of Canterbury would understand the re-formation of man as a mystical force which could bring him to divine grace, and so, closer to the likeness of God. What can be concluded is that there were seemingly contradictory stances on the same subject, and creation was sometimes viewed as natural, and other times as supranatural; both were, nevertheless, pervaded by Christian spirituality (Benson et al). The revival of Aristotle’s studies on physics and the natural realm originated comparisons between human and animal nature, “discussing intelligence, free will, and the senses” (Haskins (a)).

Within the fourth branch of the *Mabinogi*, in particular, bodies are mutable and ambiguous as they change size, shape, and sex – and often engage in taboo sexual acts. Those, nevertheless, are very much connected to birth, renewal and creation, which are arguably the tale’s main themes. That is made clear by the prevalence of giving birth and procreating, which is represented by Gilfaethwy and Gwydion human offspring, and by Aranrhod. Sarah Sheehan analyses those aspects in the tale of Math son of Mathonwy under the light of gender and psychoanalytical theories and notes:

Characters both female and male lack control over their bodies, which become subject to compulsion or violation: a virgin is raped; a woman is forced to give birth in public; two brothers must engage in incestuous, procreative sex. Phallic symbols do not function quite as we might expect, and the text’s depictions of female anatomy and childbirth are hard to decipher (Sheehan 319).

Sheehan points out the linguistic ambiguities within the Welsh text, which allow for a reading that, in order to survive, Math would have to keep his feet in the *womb* of a virgin – rather than “lap”, as it is often translated – which may recall the importance of growth and reproduction. The author also makes remarks about Aranrhod’s public parturition; first, an infant is born, but the second child is described as a “kind of little thing (*ryw bethan*), which, as we can infer from later narrative developments, is an embryo” (Sheehan 325). Not only does this imply a kind of abortion, the following segment shows how Gwydion hides the “little thing” in a chest and brings it to what Sheehan describes as an “extrauterine birth” (326). Finally, Bloddeudd’s origins are completely detached from any form of human procreation, as Math and Gwydion form her out of flowers. Sheehan also declares that the punished brothers’ essence would have been completely unaffected by their shape-shifting, and thus, the fact that they were originally male humans who gave birth to one another’s offspring would not present a source of horror to Welsh audiences. All those depictions of “unnatural” births seem to

explore and experiment with the limits of creation, while echoing the twelfth century inquiries over change, renewal and rebirth.

Roughly around the same time as the debate over cosmography gained traction, Hildegard of Bingen wrote treaties on medicine directly linking bodily humors and “temperaments of the soul” to moral agency. By altering certain fluids of a person’s body, she stated, they could be more inclined towards virtuous action; the ethical “soul” and physiology appear inextricably joined within Hildegard’s work and again those are connected to nature as she compares repentance and penance to “greening and regreening of the life of man” (Benson et al 17). Those ideas derived from Greek theories on the elements of hot, cold, wet and dry. That discussion is particularly relevant in regards to Blodeuedd’s transformation; while Gilfaethwy and Gwydion regain their human bodies and are redeemed by the end of their punishment, Blodeuwedd is permanently changed – and thus, never forgiven by her moral shortcomings. The consequences of her punishment are marked within the character’s name, demonstrating that the alterations of her body result in a change of essence:

This metamorphosis worse than death prescribes banishment from daylight and ostracism in the shape of a bird, the owl; for a Welsh audience, the similarity of blodeu-edd (flowers-es, a double plural) to blodeu-wedd (flower face) may have marked the flower woman as always already punished (Sheehan 334).

And as such, the fate of Blodeuwedd warns against the subversion of the social order. As a whole, the fourth branch’ central point is “the violation of a status quo caused either by adultery, overlapping of the sacred and the profane, interference with nature and the otherworld” (Bednarski 239). Davies argues that the *Mabinogi* tales imply certain moral lessons concerning social values and the norms of the newly established feudal system, while also never making any direct commentary and leaving the readers to draw their own conclusions (xxiv). When it comes to Blodeuwedd’s role,

She is human but, being an aberration of natural order and a simulacrum, she also transgresses human moral norms. As the product of “magical” experimentation, despite her beauty, Blodeuwedd can also be seen as inscribed in the modern tendency to explore the motif of artificially created anthropomorphic beings like Frankenstein’s monster or, more recently, robots endowed with artificial intelligence (Bednarski 243-244).

The comparison to Frankenstein’s creature clearly points to Blodeuwedd’s monstrosity, as she is a liminal and ambiguous figure, which is what Aleksander Bednarski argues throughout his study. Her lack of identity, or rather, her overlapping of boundaries and fluid form, strongly speak of an anxiety over “being”, and an exploration of the concept of “self”. Arguably, one of the most relevant notions to emerge in the twelfth century’s burst of scholarly is a conception of the “inner-self”, which evolved into an early notion individuality; developed mainly through the renewal of religious views in this “new age” and through a deeper practice of self-examination (Benson et al), that concept would soon become subject of other cultural manifestations,

They [religious thinkers] contributed to the growing sense of individualism, or of individuation, both of people and of groups, which was founded on an examination of the inner life and awareness of self; they contributed also to the emerging doctrine of the dignity of man, based far more on religious than on secular sources and attitudes.

The concept of experience, conscience, and virtue were the discoveries of the twelfth-century renaissance no less than of the later Italian Renaissance (Benson et al xxiii).

In refining language to refer to the internal life of a person, twelfth century renaissance encouraged a clearer awareness of the “self” in relation to previous philosophical discussions. It is by no means the definition of “personality” which was conceived in the nineteenth century and developed from then onwards, but it presented a significant and unprecedented change in thought. The metamorphoses presented in fourth branch of the *Mabinogi* often have a strong implication to a character’s being. Sheehan demonstrates that both body and name are strongly tied to the sense of identity within the *Mabinogion*, which makes Blodeuwedd’s transformation unique.

Bednarski concisely describes how scholarly has established Blodeuwedd as a frontier figure: as a woman made of flowers, she dwells between the vegetable and the animal realms. Her later transformation into an owl further reinforces that role, as she turns from woman to beast, and such association with the owl also places Blodeuwedd on the boundary between life and death (Bednarski). The author remarks that Blodeuwedd’s moral and sexual transgression is yet another form of ambiguity to her character;

Another important point is that the ambivalence inherent in the fourth branch is also transferred to the linguistic level of the narrative. In the tale, the name of Lleu’s wife has two forms: Blodeuedd (“flowers”) and Blodeuwedd (“flower face”) after her transformation into an owl. The latter name, as declared by Gwydion and confirmed by the narrator, from then on has been used to refer to the nocturnal bird. Thus, an additional layer of ambiguity is added to the picture as the transformation in body is followed by a shift in language (Bednarski 239).

Shape shifting, or losing control over one’s body, is often portrayed as punishment for defying a lord’s authority. The association between an unchangeable, wholesome body and power is consistent within narratives of body horror, as “in order for the body to represent the symbolic order it must be unmarked” (Creed 47). The *Mabinogion*, then, display a certain set of values which should be conveyed to society – but even when portraying punishment, these tales put emphasis on reconciliation and forgiveness, as “the image of a man alone, at the end of the Fourth Branch, with no wife and no heir, does not make for a promising future” (Davies xxvi). The nature and impact of such punishment is not the same to every character, though. Gilfaethwy and Gwydion are never called by their own names when in animal shape, and eventually regain their bodies, and “the text’s unexpected lack of discomfort with its queerly engendered births suggests that the transformed brothers should be regarded as having completely lost their human gendered identity” (Sheehan 332). Alternatively, Blodeuwedd’s transformation proves to be permanent precisely because her name has been irrevocably changed (Sheehan).

The emphasis given to names clearly demonstrates a deep concern with outlining identity, be that of an individual or a group. That would have been a relevant topic of debate to European scholars during the twelfth century; then, the nearby threat of the “Other” was a constant issue which took on the shape of foreign science, as “in the time of the Crusades, knowledge which came from the pagan past via the Saracens was doubly troubling, and had to be handled with extreme care” (Lawrence-Mathers 103). The matter of “identity” would be rather urgent within Britain, and especially to the Welsh, considering that the Norman expansion over Wales was at full force, and feudalism was forcibly established as the ruling

system. It could be argued that the wars and violence which occurred during that period forced those concepts to be developed, and jumpstarted early notions of a distinct cultural identity. When it comes to the social and political atmosphere of Wales during the twelfth century, it is relevant to remark that:

As a linguistically and culturally distinct population within Britain, the medieval Welsh occupied a marginal position in relation to those who shaped the political and intellectual climate of the period; in the later Middle Ages, the Anglo-Normans constructed the Welsh as colonial others partly by exploiting Welsh cultural difference (Sheehan 320).

In some ways, that political environment recalls Colavito's description of the nineteenth century; at that time, European colonialist expansion and racism were on the rise, and Darwin's evolutionary theory was twisted in order to justify those actions, as "early supporters of evolution attempted to classify human beings by race, assigning each a slot on the developmental scale" (Colavito 77). The twelfth century brought about the Anglo-Norman invasion in Britain, as well as the expansion of the Crusades; even though the latter is not connected to the wave of translations of Arabic texts, there were certain boundaries which separated the acceptable sciences from the perceived dark and strange arts which should not be touched. Astrology was considered a part of the latter, as an ambiguous line study which could be good when used as a means of understanding the signals and movements of the universe, but heretic when done as a means of predicting the future.

Even texts which were translated from Greek and Latin – often studies on what was called "natural philosophy" – were at times viewed with some suspicion, as "from the early Middle Ages, the Catholic Church was divided as to the extent to which pagan literature could or should be studied" (Deming 123). Moreover, even that knowledge which might not have been condemned by the religious doctrine of the time presented some sort of novelty, and thus evoked a certain amount of intellectual exploration, if not some level of discomfort.

By going over those aspects and briefly relating them to the *Mabinogi*'s context of production, this article has intended to point elements of biological horror in the tale of Math, son of Mathowny. The twelfth century renaissance in Britain was a period of both blossoming intellectuality and of vicious war and oppression. In some ways, this turbulent environment proves similar to that of the nineteenth century Europe – with scientific developments, moral and philosophical inquiries, imperialism and colonization. The *Mabinogi*, as a work originated by Welsh oral literature, was not directly aligned with the Christian, aristocratic scholarly – even still, it is through those registers that these tales have eventually reached English literature, and as both traditions interact, they are inevitably influenced by one another.

The fourth branch of the *Mabinogi* displays all sorts of bodily transformations, which more often than not consist of punishment through the violation of a character's physiology. Those metamorphoses appear to echo some of the questions which monastic scholarly introduced: the great interest in birth, growth, and creation in general is addressed by the diverse and unusual parturitions within the story. Bodies are also related to authority, which is a relevant issue to the medieval society as the feudal system settled – and lack of control over one's physicality is used multiple times as a punishment for defying said authority. A strong sense of "identity" would have been important both to the Normans, as they implemented feudalism and dominated Britain, and to the Welsh, who attempted to resist that and maintain their own culture. Therefore, power is related to the dominium of one's form. The permanence of names

is connected to an early notion of individual identity, as the physical transformations the characters undergo might be reversed as long as their name remains unchanged.

There is much to be said about the interest in corporeal physiology within the *Mabinogi*, particularly when analyzing the figure of Blodeuwedd. Her creation is wholly unnatural: she is magically formed out of flowers, and only meant to become Lleu Llaw Gyffes' wife. Once she deviates from such purpose, and along with her lover attempts to murder Lleu, her form is again twisted, this time, into an owl. There is no permanence to her shape, and she is made totally powerless before the magic of Gwydion and Math. As her moral stance is presented as ambiguous, so is the fluidity of her body, and her fate is ultimately defined by her physical form. Thus, the metamorphoses Blodeuwedd magically undergoes throughout the fourth branch connect this character to the revival of Greek philosophy and to the recent developments about the physical matter of the world by evoking the problem of creation. As she is molded out of flowers into the shape of a human woman, then turned into a night bird, Blodeuwedd is deeply linked to nature, the macrocosmos, which then forms her body, a mutable microcosm.

The two main aspects of a narrative of biological horror, as Colavito describes, are the overreaching plot, the discovery plot, and the text's links to social anxieties concerning the unchecked expansion of science and defiance of moral values. Though the search for knowledge is not depicted within the story of the fourth branch as a source of horror, the fear of scientific and philosophical discoveries which happened as the *Mabinogi* was being written is weaved through its plot and characters. The overreacher plot is somewhat present through Blodeuwedd's transgressions, as she aspires to break the established social order and rise above it. There are a few aspects within this narrative which are meant to evoke fear – punishments and tests that bring great shame to those who experience them – that are directly related to the violation of the boundaries of one's body; the story is populated by hybrids and mutations, and those are linked to a set of moral values implied by the narrative. It serves, in its own way, as a cautionary tale which is relevant to its time: a body which is whole and incorruptible stands as a similarly resilient, moral, character.

References

Bednarski, Aleksander. "A Hybrid made of Flowers: Blodeuwedd in Gwyneth Lewis's 'The Meat Tree'". In: BAŃKA, Ewelina et al (ed.). *Borderlands: Art, Literature, Culture*, edited by Ewelina Banka, Wydawnictwo Kul, 2016, pp. 235-252.

Benson, Robert L et al, editors. *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, Toronto, University of Toronto Press, 1999.

Colavito, Jason. *Knowing Fear: Science, Knowledge and the Development of the Horror Genre*, Jefferson, McFarland & Company, 2007.

Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, New York, Routledge, 2007.

Davies, Sioned. "Introduction". *The Mabinogion*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

Deming, David. *Science and technology in world history*, Jefferson, McFarland & Company, 2010.

Fear, Alan P. *A Search for Identity and Memory in Sharon Kay Penman's Novel Here be Dragons*. 2016. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PhD Dissertation.

Haskins, Charles H. (a). *Studies in the History of Mediaeval Science*, Cambridge, Harvard University Press, 1924.

--- (b). *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge, Harvard University Press, 1927.

Hannam, James. *The Genesis of Science: How the Christian Middle Ages lauched the scientific revolution*, Washington, Regnery Publishing, Inc., 2011.

Lawrence-Mathers, Anne. *The True Story of Merlin the Magician*, Padstow, Yale University Press, 2012.

Lupack, Alan. *The Oxford Guide to Arthurian Literature and Legend*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

Sheehan, Sarah. "Matrilineal Subjects: Ambiguity, Bodies, and Metamorphosis in the Fourth Branch of the Mabinogi". *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 34, no. 2, 2009, pp. 319-342. doi: 10.1086/591089.

The Mabinogion. Translated by: Sioned Davies, Oxford, Oxford University Press, 2007.

Recebido em: 01 de agosto de 2020

Aceito em: 09 de outubro de 2020

Publicado em dezembro de 2020

DOI: <https://doi.org/10.18309/anp.v5i13.1469>

THEMATIC PARALLELS IN SHAKESPEARE AND THE 19th CENTURY URDU POETRY: A COMPARATIVE STUDY

PARALELOS TEMÁTICOS EM SHAKESPEARE E A POESIA URDU DO SÉCULO XIX: UM ESTUDO COMPARATIVO

Muhammad Imran
University of Sahiwal, Sahiwal, Punjab, Pakistan
imranjoyia76@gmail.com

Muhammad Afzaal
Foundation University, Rawalpindi, Punjab, Pakistan
muhhammad.afzaal1185@gmail.com

Neelum Almas
Foundation University, Rawalpindi, Punjab, Pakistan
neelumalmas@fui.edu.pk

Hammad Mushtaq
National University of Sciences and Technology, Islamabad, Pakistan
hamaadhashmi@gmail.com

Abstract: This paper highlights that although Urdu poetry in the 19th century and English in Shakespeare's time is the embodiment of two different cultural, social, religious, and environmental factors, in their basic philosophies, both shared much that seems to be brought from a similar realm of thought. In this paper, the authors focus only on the thematic comparison of the key ideas, concentrating on topics and themes familiar in that time like life and death, love, self-praise, compensation theory, immortality, loss and exile, and music. This paper further discusses how Shakespeare's sonnets and plays and Urdu poetry of the 19th century poets Ghalib, Mir, Zafar, and Zauq presents common human concerns regardless of geographical boundaries and time.

Keywords: Urdu poetry; Shakespeare; Universal ideas; Subcontinent; Human nature

Resumo: O presente artigo destaca que, apesar da poesia Urdu no século XIX e o Inglês no tempo de Shakespeare serem a personificação de dois diferentes fatores culturais, sociais, religiosos e ambientais, em suas filosofias básicas, as duas obras compartilham muito daquilo que aparenta ser originário de um mesmo domínio de pensamento. Neste artigo, os autores focalizam apenas na comparação temática de ideias centrais, concentrando-se em tópicos e temas familiares naquele tempo, como vida e morte, amor, o elogio de si mesmo, teoria da compensação, imortalidade, perda e exílio e música. O artigo discute também como os sonetos e peças de Shakespeare e os poetas Ghalib, Mir, Zafar e Zauq, da poesia Urdu do século XIX, apresentam inquietações comuns apesar das fronteiras geográficas e temporais.

Palavras-chave: Poesia Urdu; Shakespeare; Ideia universais; Subcontinente; Natureza humana



This paper analyzes similar themes and ideas expressed in Shakespeare's selected writings and Urdu poetry in the 19th century from the Indian Subcontinent.¹ There are many reasons which have let the authors to compare Shakespeare with Urdu poetry of the said era. Firstly, Urdu was the most widely celebrated poetic language in India in the 19th century and had primary importance in literary and royal circles. Secondly, Urdu poetry's independence of ideas and thoughts was free from Western influence or association; the age produced new words and novel ideas in Urdu poetry. Shakespeare's universality and dynamic approach in English literature has continued to inspire critics and readers alike. Shakespeare's present time popularity in South Asian (Indian and Pakistani) academia, literature, cinema, and theatres² is another reason for choosing him for the present discussion. Shakespeare is not limited to any specific age or region as Emerson wrote, "It was not possible to write Shakespeare's history till now."³ In The Oxford dictionary of literary quotations, Kemp mentions Ben Jonson's famous saying attests to Shakespeare's universality that 'He was not of an age, but for all times' (Kemp 272). Therefore, the present essay takes Shakespeare and Urdu poets into account, highlighting the similarities of themes and ideas presented in two different languages that represent diverse cultures. The increasing popularity of Urdu poetry in European countries and their interest in the poetry of South East Asia is fascinating the Europeans and their civilization (Graham 1974). Being humans, emotions, and feelings are necessary for life irrespective of region, caste, creed, or even language. So, poetry becomes the language of those feelings and helps to make catharsis. Sometimes, the intensity, description, and examples highlight the proposed notions in the poetry of different regions and periods and the different languages observed the same without copying or imitating any idea or thought from other languages and literatures. While reading a piece of literature either in English or Urdu language one comes across the similar ideas and intellectual approaches towards certain themes, which amazes the reader. Mirza Ghalib, Momin, Mir Taqi Mir, Ibrahim Zoqu, the last Mughal Emperor of India Bahadur Shah Zafar, and Jaleel Manikpuri are the most celebrated figures in the 19th century Urdu poetry. They have rendered remarkable efforts to nourish literature by enriching not only the Urdu language but also the thoughts in Urdu literature. Brian Silver writes that for a comprehensive understanding of the Indo-Muslim culture and society, it is necessary to be familiar with the Urdu Ghazals of that time. Without knowing about Urdu Ghazal, literary exploration is incomplete. The genre of Urdu Ghazal is shaped by the master practitioners within the framework of Indo-Muslim culture's traditional perspectives. According to Brain Silver, Urdu Ghazal is dynamic in its phonetic manipulation techniques, comparisons, and contrasts, ellipsis,

¹ Urdu poetry up to 19th is selected because of the fact that all Urdu poets selected for this essay were unfamiliar with English literature, especially from Shakespearean works. The basic purpose of comparing these English and Urdu poets is that there was no common readership of English Literature existed in India before 1875 and especially among Muslim families as it was considered unpatriotic to read and write in English. However, it was with the establishment of Muhammadan Anglo-Oriental College at Aligarh in 1875 by Sir Sayyid Ahmad Khan that the Muslim of colonized India started taking interest in Western Academia. See for details Graham, G. F. I. (George Farquhar Irving) *The life and work of Sir Syed Ahmed Khan* (New and revised ed., reprinted / with a new introduction by Zaituna Y. Umer). Oxford University Press, Karachi; London, 1974.

² Mark Brown in an essay 'Shakespeare more popular abroad than in Britain', expanded in *The Guardian magazine* on Monday 18th April 2016 by Mark Brown. See the essay <https://www.theguardian.com/culture/2016/apr/19/shakespeare-popular-china-mexico-turkey-than-uk-british-council-survey>

³ See, for instance, John Hollander: *Melodious Guile, Fictive Patterns in Poetry*, Yale University Press, 1988. The second chapter, entitled 'Questions of Poetry' is devoted to the possibilities of semantic richness in the interrogative.

interrogative forms, rhyme schemes, allusions, parallelism, paradox. And kinetics in imagery are the notable features of Urdu poetry up to the 19th century (Sliver 2016).

While reading Shakespeare's plays and sonnets, it is observed that many ideas resemble the thought expressed by the Urdu poets of the Mughal era in India. Although, English poetry of Shakespearean time has a typical disagreement in almost all basic norms and tenets from Urdu poetry in composition due to differences of time, social and cultural context, geographical boundaries and language variation, perspectives such as the Urdu poetry of that time revolves around ghazal and every ghazal somehow addresses to 'Mahboob'⁴ a typical word used for beloved, but in English poetry, it is quite different in approach and sensitivity especially towards the addressee.

The theme of life and death has a significant part in Shakespearean and Urdu poetry. In Shakespeare's most celebrated soliloquy in the play *Hamlet* 'To be, or not to be' in (Act III, Sc. I) Hamlet, the protagonist of the play, has been musing about the circumstances around him and on the alternative to find out from the two choices: life or death. He makes contemplates and thinks of bearing the hardships and of injustice or to take decisive action against the overwhelming powers. He also contemplates the reality of death, is it just a state of sleep, a departure from the worldly existence, relief from the sorrows and end of all troubles, or whether there may be something more grave and painful waiting for us after death. This famous soliloquy is reflective of meditation on life and death, and a conflict that man faces in terms of finding peace in the world by taking matters in one's own hand and setting things right for himself or to let death bring an end to all sorrows.

A famous Urdu poet of the 19th century Sheikh Mohammad Ibrahim Zauq (1790-1854) has described the same idea and theme artistically in his Ghazal,

اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مر جائیں گے
مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے

[Being agitated I express the hope to die, although
in death,
if solace is not found, then where shall I go?]^{5,6} (Zauq 2018)

The poet has expressed his fear about fruitless escapism from worries and hardships of life in the shape of death because after death he does not know what will happen and where he would find a refuge and peace if something terrible is awaiting him after death. In both the writers' pieces, the common theme observed is 'the immortality of the soul' and a strong belief that all human beings have a mortal body and immortal soul. Shakespeare has crafted unique images to describe the scene of the departure of the soul from the body. His words 'To die, to sleep' refers to death as a type of sleep, and at another place in the same soliloquy, he determines that the fear of death is not the fear of complete annihilation and invisibility of man instead he is worried about the life after death. The fear of the unknown sufferings and uncertainties a person has to face after death makes him anxious. There are many other places in Shakespeare's works where he discusses immortality, for example, in *Antony and Cleopatra*, Cleopatra describes her longings of immortality and says, 'Give me my robe, put on my crown; I have/immortal longings in me. Now no more/the juice of Egypt's grape shall moist this lip'

⁴ 'Mehboob' it is a typical word used for beloved in Urdu and every romantic and love based ghazal revolves around this character.

⁵ All translations from Urdu to English are done by the author of this essay.

⁶ All translations of Urdu verses into English are done by the writers themselves.

(Shakespeare 2018) (*Antony and Cleopatra, Act V, Sc. II*). In his sonnet 146, he describes in detail the theme of immortality and the duality of body and soul and used the phrase ‘fading mansion’ regarding the body and the concluding lines sum up that the physical body will be destroyed and the soul remains forever as there is no more death after this bodily death. He says, ‘and the death once dead, there’s no more dying then’. (Shakespeare, *Sonnet 146*, line: 14)

The ideas of sadness and sorrow are equally present in Mir Taqi Mir (1722-23-1810) as in Shakespearean writings. A famous critic of Urdu poetry, Majnun Gorakhpuri,⁷ sees Mir Taqi Mir as a revolutionary Urdu poet, who introduced new trends and modern approaches in subject matter and themes. He has observed moral, revolutionary, and didactic thoughts in his poetry and titled him the poet of sorrow by claiming that; Mir is the poet of sorrow. Mir’s age was the age of sorrow. If Mir, had not been the poet of sorrow he would have committed treason against his age, and would not have been such a great poet for us either (Gorakhpuri 196). Another well-known critic of Urdu poetry specifically Mir’s poetry is Maulvi Abdul Haq (1929), who also takes his poetry as serious and filled with sorrow that even in his comic poems he finds sorrowfulness (16-31). Abdul Haq references Mir’s famous verse to prove his thesis that he shows the signs of sorrow and despair in the comic tone.

Mir too was mad, but while passing by,
In a jesting way
He would rattle the chains
Of us, the shackled ones (Abbasi 1968)

So, Mir Taqi Mir has an excellent approach towards the use of words and tone as his humor was mature and pregnant with multiple layers of meanings. From these remarks, the readers can easily conclude that Mir’s poetry has a variety of themes including tragic and comic mixture, however, his poetry is the voice of his time to reflect the anguish and pain in a very light and gentle manner.

The theme of love is the most celebrated theme in the Urdu poetry of the 19th century and Shakespeare’s poetry. In Urdu ghazal, the dominant themes of love, and descriptions of the feelings of a lover, and beloved are present in abundance. The size of a ghazal and Shakespearean sonnet is almost equal but their way of dealing with these themes is different. In Urdu ghazal, general ideas about love and the beloved’s beauty are commons, however, in Shakespeare’s sonnets the idea of love tends towards the idea of Platonic love and it’s relevant to Shelley’s ‘Hymn to Intellectual Beauty’ (1817) based on pure and abstract beauty that reflects from the actions and sentiments of human beings. Urdu poet Jaleel Manikpuri (1866-1946), as Shakespeare in his sonnet number 130, describes the beauty of his beloved and traditionally praises her beauty, but in reality, shows that nothing looks charming and beautiful like his beloved. In the first eight lines, he describes the beauty of his beloved through a conventional device of comparison but in the last six lines, he describes the matchless beauty of his beloved beyond any comparison. Shakespeare writes in sonnet 130:

My mistress’ eyes are nothing like the sun;
Coral is far more red than her lips red; (Shakespeare 2018)

⁷ Majnun Gorakhpuri’s essay was first published in the 1940’s and later in M. Habib Khan’s edited book *Afkar-e Mir* in Delhi by Abdul Haq Academy first edition in 1967 and second edition in 1996.

And in the last lines, he concludes the sonnet with the praise of his beloved and says that his mistress is the most beautiful and matchless lady in the world. The whole idea of the sonnet is compressed in the following couplet by Manikpuri;

نگاہ برق نہیں چہرہ آفتاب نہیں
وہ آدمی ہے مگر دیکھنے کی تاب نہیں
[Eyes are not lightning, the face is not sun'
That is a person, but have no endurance to glance at] (Manikpuri 2018)

Jaleel Manikpuri has laid stress on describing his beloved's personality traits in an unconventional way as Shakespeare has done in his above-mentioned sonnet. In sonnet 53, Shakespeare admires the everlasting beauty omnipresent in all manifestations of nature's beauty and reflects in actions and behaviours of human beings.

Shakespeare and Urdu poets have frequently used the theme of weariness from this mortal world for example in his comedy play, *Twelfth Night*, Shakespeare has described the scene of inviting death by Feste, the Clown, in play in Act II and Scene IV. Shakespeare in his play says that:

“Come away, come away, Death.”
“Not a flower, not a flower sweet (*Twelfth Night*, Act II, Sc. IV)

Interestingly, Mirza Ghalib (1797-1869), the most influential Urdu poet, has described the exact theme in his ghazal and says;

رہیے اب ایسی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو
ہم سخن کوئی نہ ہو اور ہمزباں کوئی نہ ہو
[To go and live in such a place where no one else should be
No one there to share one's thoughts no soul for the company] (Ghalib 2018)

In these verses, Shakespeare and Ghalib: the best among poets of their ages and languages reflected the same thought of weariness from this mortal world and its existence and wished to be absolved from all the worldly concerns and contacts. The two examples are closely interconnected in content and themes because the world's weariness is due to its problems and worries. The killing is in the sense of destroying someone with a sensuous look. The slaying of the lover by beloved in both Urdu and Shakespeare's poetry is a common motif. In the *Twelfth Night*, Shakespeare describes this theme in the following words:

Come away, come away death,
My part of death no one so true
Did share it. (*Twelfth Night*, Act II, Sc. IV)

Metaphorically, Shakespeare has highlighted the cruel behavior of the beloved, the beloved's slaying attitude for a lover, burial, and enshrouding of the lover, and finally lover's desire to haste to death (Kochar 2020). The same themes are vividly enunciated in Urdu Ghazal. Mirza Ghalib describes the same theme of brutality and ruthlessness of his beloved's behavior in his famous ghazal. He is the first modern Urdu poet who has adopted a change in the ideas of poetry as well as in its form. That's why he is viewed as standing at the crossroads of modern history and literary culture. He has portrayed the mental and psychological fears and uncertainties of a man about death and its sufferings. In his poetry, he has repeatedly described the painful nature of death.

کہوں کس سے میں کہ کیا ہے شب غم بری بلا ہے
مجھے کیا برا تھا مرنا اگر ایک بار ہوتا

[Of gloomy nights alone and sad, to whom should I complain?

Dying just once would not be bad, but each evening again?] (Ghalib 2018)

In these verses, Ghalib describes his misfortune and desire to meet his beloved but he waited for this longing in vain. He has also remembered the arrows (a metaphor for beloved's cruelties), worries, and death. Parting with the beloved is equal to death. He expresses that he has to undergo the pain of death every day.

The compensation theory is also shared between Urdu poets of the 19th century and Shakespeare as all human actions in this world either good or bad will have consequences after all. Emerson in his essay on 'Compensation' (1841) described the consequential nature of human actions in this world. He said, 'every secret is told, every crime is punished, every virtue is rewarded, every wrong is redressed, in silence and certainty. What we call retribution is the universal necessity by which the whole appears wherever a part appears' (Emerson 1900). In the opening lines, three witches in Shakespeare's tragedy *Macbeth* sing a sinister song in which they repeat the phrase: 'Fair is foul and foul is fair; Hover through the fog and filthy air' (Ben Amor 2020). The theme of the whole play is a dramatic confirmation of Emerson's theory of compensation, as Shakespeare aims to dismiss the devilish theory to consider fair as foul and reinstating that the truth and virtue are always rewarded and foul is still foul. In *King Lear*, the perfect example is Lear himself who suffered due to his injustice at the start of the play with his youngest daughter and he admits that he is being punished due to that act of injustice. In the historical play *King Richard II*, Shakespeare describes the consequences of King Richard's negligence of public affairs and office. King Richard in his last speech admits that

I wasted time, and now doth time waste me;

For now, hath time made me his numbering clock: (*Richard II*: Act. V, Sc. V)

After being dismissed from the court, King Richard II was put into prison by his cousin Bolingbroke, thus lamented on his lot and repented on his misfortune and described his griefs. Shakespeare truly presented an analysis of a humanist character who admitted his wrongdoings and repented upon them to find a way for catharsis.

That bucket down and full of tears am I,

Drinking my griefs, whilst you mount up on high. (*Richard II*: Act. IV, Sc. I)

After discussing his misfortune and helplessness, King Richard II further describes his mental situation and life in imprisonment along with his negligence of public office on which he is embarrassed. He is regretful that he wasted time and resources and says;

Mount, mount my soul! Thy seat is up on high;

While my gross flesh sinks downward, here to die. (*Richard II*: Act. V, Sc. V)

The poetic expressions and choice of themes and ideas of Bahadur Shah Zafar (1775-1862), the last Mughal King of India and a great Urdu poet and King Richard II, have similar repentance upon their loss of kingdoms and imprisonment. Shakespeare highlighted through this historical play the game of power between rulers similarly Bahadur Shah Zafar wrote his autobiography during the downfall of his kingdom in his poetry.

In his last poems, he described his loss and the tragic life in exile with repentance and admits his defeat against the British Army in the war of 1857. He writes that:

لگتا نہیں ہے دل مرا اجڑے دیار میں
کس کی بنی ہے عالم ناپائیدار میں

[My heart has no repose in this despoiled land
Who has ever felt fulfilled in this futile world?] (Zafar 2018)

This poem explains the whole story of the last Mughal Emperor Bahadur Shah Zafar's regret, misfortune, and mortality of this worldly existence and his wish to be buried in his homeland where he and his ancestors ruled like gods for many years. Mirza Ghalib expressed his compensational thought in his well-known ghazal, 'Visaa'le Yaar' translated as union with beloved, in an interesting dialogue with himself. He summarizes his unfortunate lot in this ghazal as a central theme and curses himself for not being blessed with the company of his beloved. In the last verse of this ghazal, he lays stress on his qualities for being a philosopher and excellent poet as these qualities lead a man to become very pious and a saint but he is unfortunate in this venture to become a saint due to his habit of drinking.

یہ مسائل تصوف یہ ترا بیان غالب
تجھے ہم ولی سمجھتے جو نہ بادہ خوار ہوتا

[on mystic philosophy, Ghalib, your words profound
a saint we'd surely think you be if drunken you weren't found] (Ghalib 2018a)

The theme of self-praise is found common between Urdu poets and Shakespeare as most of the great poets do in the world, however, the distinguishing element in praising oneself among Urdu poets is that they use a specific term "Taa'lla" for [self-praise], widely used and poets use their name in poetry frequently which is known as 'Takhallus'^[v] pen name. Urdu poetry has developed a discourse of its kind around this subject. Mirza Ghalib and Mir Taqi Mir similarly praise themselves and their poetry in numerous ghazals. Ghalib, in one of the famous ghazals, admires his poetic talent and says:

ہیں اور بھی دنیا میں سخن ور بہت اچھے
کہتے ہیں کہ غالب کا ہے انداز بیان اور

[while there are many poets great, for in the world to speak
but it is said that Ghalib does, possess a style unique] (Ghalib 2018b)

The element of self-praise makes him unique among all his contemporaries. No doubt, Ghalib has given Urdu poetry a new dimension of romanticism and idealism. Mir Taqi Mir (1722-23- 1810), his contemporary and another renowned Urdu poet, pays homage to himself by praising his poetry, he says:

سارے عالم پر ہوں میں چھایا ہوا
مستند ہے میرا فرمایا ہوا

[I have dominated the whole world, whatever I say, it is credible'] (Mir 2018)

In this verse, Mir Taqi Mir claims his superiority of knowledge and credibility upon the literary world around him. The interesting fact in claiming his credible approach in Urdu poetry is that he is the pioneer in Urdu poetry to set it on modern trends and he has contributed a lot in shaping the Urdu language. His followers like Ghalib praised his talent and uniqueness of his poetry and paid homage to him in his ghazal and said: 'You are not the only master of

Urdu, Ghalib. They say there used to be a Mir in the past' (Ghalib 2018). So self and praising others by name is a common theme in Urdu poetry. To praise himself by name is more prevalent in Urdu poetry.

At the same time, Shakespeare emphasizes the power of his poetic qualities and uniqueness by glorifying his poetry. He has conquered time as time is portrayed as a destructive force in his poetry and he through his poetic magic resisted against time and defeated it. According to Shakespeare, it's only through poetic talent that one can win time and emerge as victorious. In Sonnet 55, he says: "Or who his spoil of beauty can forbid? O, none, unless this miracle has might, That in black ink my love may still shine bright"(L. 5-7) metaphorically these lines suggest that only the miracle of his poetry will help his beloved to shine brightly forever due to the eternal inscription in the ink of his poetry.

Shakespeare, in his sonnet 55 while addressing his beloved, says that no piece of marble monuments will outlive my powerful poetry and you will glitter in my poetry more brightly than that 'unswept stone' that from the disrespect of time has become ugly. He further says that death will destroy everything but on the day of judgement you will rise as immortal in my poem (*Sonnet 55*). In sonnet 19, he praises himself and reproaches devouring time for ravaging youth and beauty but keeps on saying, 'ye do thy worst, old-time, despite thy wrong/my love shall in my verse ever live young' (*Sonnet 19*). This whole sonnet and many others have a similar theme of self-praise and glorification of his own poetry.

Another theme equally famous and common in Shakespearean and Urdu poetry of the 19th century is music. It is considered to have been awarded from the highest source—divine intervention. In Shakespeare's plays and sonnets, music holds a very important place. It is taken as a truth and the farther one goes from this truth and knowledge, the farther one is considered from the morality, understanding of the soul, and ethical refinement. His excessive use of music is the evidence of his familiarity with Neo-platonic and classical views of the moral nature of music as Catherine Dunn (1969) states that Shakespeare's views about music were mostly based on the musical theories of Plato and Pythagoras, the Greek philosophers and his contemporary Roman theologian and philosopher Boethius. Boethius has divided music into three categories; music of spheres, music that signifies the harmony between the human soul and body, and the last one is the instrumental performance of music. So the first two branches are the representatives of speculative or theoretical music, while the third one represents practical music. The views of the Puritan critics of the sixteenth and early seventeenth centuries consider theoretical music dangerous as according to them, it promoted sensuous and worldly pleasure only and the modern critics argue that Shakespeare has incorporated with Neo-platonic and classical theories of music but he also shows the power and significance of music in his writings (Dunn 1969: 391). In *Twelfth Night*, Shakespeare remarks that music is as important in life as food for survival. It provides solace and festive sentiments to the melancholic hearts. In the very beginning, he writes, 'If music is the food of love, play on. Give me excess of it that, surfeiting, the appetite may sicken, and so die' (Act1, Sc. 1, Line: 1-3). These lines show the Duke's idea of finding a cure for his disease of insanely in love with a rich and resistant woman and find himself sick with his obsession with love and passion. According to Thelma N. Greenfield (1966), Shakespeare has successfully made music a part of his narrative to describe and delineate the situation and character and to present it in the development of the thematic argument²⁸. Shakespeare relates music to character development and remarks that a person who doesn't know the importance and how to enjoy the music in life keeps a malevolent

character. He calls such a person untrustworthy, treacherous, disloyal, and immoral. In his play *The Merchant of Venice*, Shakespeare writes that;

The man that has no music in himself,
Nor is not mov'd with concord of sweet sounds,
Is fit for treason, stratagem, and spoils;
The motion of his spirit are dull as night,
And his affections dark as Erebus;
Let no such man be trusted. Mark the music. (Act V, Sc. I)

In his historical play *Richard II*, Shakespeare uses the power of music on human psychology and emotions which Boethius refers to as 'musica humana' [subjective music of the soul], and King Richard in his last speech refers to the medical powers of music while saying;

This music mads me, let it sound no more,
For though it have help madmen to their wits,
In me, it seems it will make wise men mad. (Act V, Sc. V)

Similarly, in *Troilus and Cressida*, Shakespeare shows the relationship between music and the human psyche by comparing a bad and untuned string to an immoral act. He takes both of them as pieces of disproportionate attributes lacking in harmony and balance. He writes, 'take but degree away, untune that string and hark what discord follows. Each thing meets in mere oppugnancy' (Act I, Sc. III).

According to J. M. Nosworthy (1958), Shakespeare marks the climax of his philosophy of speculative music in *The Tempest*, as this play doesn't carry the steady progression through the Romances. He further remarks that *Pericles* is "retrograde in dealing with music that it has non-adhesive elements whose presence or exclusion makes no or little difference in play" (Nosworthy 1958: 66) so the play deals with the philosophical concept of music in a specific way. However, the matter is different in *Cymbeline*, as the music plays a vital role in the concluding part of the play. In this play, musical instruments played by gods become the symbol of the reconciliation of both the divine and the human, since the platonic image of the world in the shape of the musical performance of gods. In another play, *The Winter's Tale*, like in *Cymbeline*, the attention is paid more to the pastoral and traditional elements of music. The element of music is organic in nature here but it is more practical than theoretical as it can be seen in the last two acts it is a symbol of reconciliation and restoration.

For Urdu poets, music and miracles of musical philosophy are associated with harmony and beauty and relate closely to the Platonic sense of health and goodness. According to Viitanaki, the music in Urdu poetry represents spiritual and Sufi thoughts as several poets, scholars and Sufis alike have selected to belittle the significance of music in the quest and attribute to it only instrumental value. Nevertheless, the participants are hardly immune to the aesthetic pleasure created by a combination of fine music and well-selected poems (Viitamäki 2015: 311). Mirza Ghalib in his ghazal, "*na gul-e-naghma hun na pardah-e-saaz*" translated as [No flower of song, no fretting of a guitar] by Andrew McCord, remarks in a similar way to Shakespeare on the ability of music to influence the lives of people and determine their attitude and lifestyle (McCord 2014). In this respect, readers of Urdu and English literature can find how the theme of music is common in both languages and share virtually identical views based on the significance of music for elevating the moral grievances of human beings. In both Shakespeare's works and Urdu poetry, the inspirational comparison among human life, music,

and sentiments suggests that the slightest mistake or disorder/break of the notes of life's proportions and their conduct would turn the happy life into a mournful regret just like sweet music into sour cacophony. In another ghazal, Mirza Ghalib says, [I die at that sound, my head would fly away from me, But let me hear her tell my scourge, "Try some other blows."] (McCord 2014) and the fair and dainty human relations are changed to harsh and unbearable connections the same as the slightest mistake in numbers of proper proportions in life's conduct.

To conclude the discussion based on a comparison of selected works of Shakespeare and Urdu poetry of the 19th century regarding ideas and themes, the authors conclude the basic purpose behind this essay and suggest some further ideas to be explored in the future in this context. This paper shows that it is possible to have a similarity of intellection, ideas, and thought among intellectuals of the world as 'great minds think alike' irrespective of far off lands, cultures, and ethnicity. They are universal mirrors of humanity and well advocated and reflected their ideas, liking and disliking, an enriched literary world with precious poetry, quotations, lofty ideas, deep wisdom, and insightful message to the readers of various cultures. This comparative study helps us to understand the concepts of love, morality, life, death, and beauty or in any negative emotions like jealousy and pride, etc. beyond specific boundaries. The more comparative studies of great writers and their works in different regions and languages have been conducted, the more readers understand how literature is a reflection of universal ideas and thoughts.

References

- Abbasi, Zill-e Abbas. Ed. *Kulliyat-e-Mir*, Delhi, Ilmi Majlis, Vol. I, 1968, p. 616. She occurs in the Fourth Divan, composed before 1794, though after 1785.
- Ben Amor, Z. "Mapping Sight and Blindness in the King Lear(s) of William Shakespeare and Roberto Ciulli: Towards a Poly-Optic Reading". *International Review of Literary Studies*, vol. 2, no. 2, Dec. 2020, pp. 14-33, <https://irlsjournal.com/ojs/index.php/irls/article/view/21>.
- Dunn, Catherine M. "The Function of Music in Shakespeare's Romances." *Shakespeare Quarterly*, vol. 20, no. 4, 1969, pp. 391-405. JSTOR, www.jstor.org/stable/2868536.
- Emerson, Ralph Waldo. *Works of Ralph Waldo Emerson*. Edited with an introduction by J.P E.W. Cole Melbourne, 1900.
- Ghalib, Mirza. *Rekhta-poetry-collection-online*. Retrieved on April 13, 2018. See <https://www.rekhta.org/poets/mirza-ghalib>
- Gorakhpuri, Majnun "Mir aur Ham", in M. Habib Khan, (Ed.), *Afkar-e Mir*, Delhi, Abdul Haq Academy, 1996 [1967], p. 196.
- Graham, George Farquhar Irving. *The life and work of Sir Syed Ahmed Khan* (New and revised ed., reprinted / with a new introduction by Zaituna Y. Umer). Oxford University Press, Karachi; London, 1974

Haq, Maulvi Abdul. *Intikhab...*, Delhi, Anjuman Taraqqi-e Urdu (Hind), 1945 [1929], pp. 16, 31.

Kemp, Peter. (Ed.) *The Oxford dictionary of literary quotations*. New York: Oxford UP. 2004. p.272

Kochar, D. S. "Conceptualising Love: A Reading of Selected African Love Poetry: Conceptualising Love". *International Review of Literary Studies*, vol. 2, no. 2, Dec. 2020, pp. 1-13, <https://irlsjournal.com/ojs/index.php/irls/article/view/31>.

Manikpuri. Jaleel. *Rekhta-poetry-collection-online*. Retrieved on February 01, 2018. See <https://www.rekhta.org/poets/jaleel-manikpuri>

McCord, Andrew. "Four Ghazals by Mirza Ghalib". *Caravan Magazine* February 2014 retrieved from <http://www.caravanmagazine.in/poetry/four-ghazals-mirza-ghalib>

Mir, Taqi, Mir. *Rekhta-poetry-collection-online*. Retrieved on March 13, 2018. Sees <https://www.rekhta.org/couplets/saare-aalam-par-huun-main-chhaayaa-huaa-mir-mir-couplets-3?lang=ur>

Nosworth, James Mansfield. "Music and Its Function in the Romances of Shakespeare", *Shakespeare Survey*, New Zealand, 1958, p. 66.

Shakespeare, William. *Twelfth Night*. Retrieved on March 21, 2018. See http://shakespeare.mit.edu/twelfth_night/index.html

Shakespeare, William. *Antony and Cleopatra*. Retrieved on March 01, 2018. See <http://shakespeare.mit.edu/cleopatra/index.html>

Shakespeare, William. *Richard II*. Retrieved on January 15, 2018. See <http://shakespeare.mit.edu/richardii/index.html>

Shakespeare, William. *Sonnet 130* Retrieved on March 01, 2018. See <http://shakespeare.mit.edu/Poetry/sonnet.CXXX.html>

Shakespeare, William. *Sonnet 146*. Retrieved on April 01, 2018. See <http://shakespeare.mit.edu/Poetry/sonnet.CXLVI.html>

Shakespeare, William. *Sonnet 19*. Retrieved on March 15, 2018. Sees <http://shakespeare.mit.edu/Poetry/sonnet.XIX.htm>

Shakespeare, William. *Sonnet 55*. Retrieved on May 12, 2018. Sees <http://shakespeare.mit.edu/Poetry/sonnet.LV.html>

Silver, Brian. *The Noble Science of the Ghazal: The Urdu Poetry of Mirza Ghalib*, (New Delhi, Manohar, 2015). Heavily revised and expanded, 2016.

Viitamäki, M. “Where Lovers Prostrate: Poetry in the Musical Assemblies of Chishti Sufis”. *Studia Orientalia Electronica*, Vol. 107, July 2015, pp. 311-44, <https://journal.fi/store/article/view/51793>

Waller, Frederick O. “The Use of Linguistic Criteria in Determining the Copy and Dates for Shakespeare’s Plays”. In *Pacific Coast Studies in Shakespeare*, edited by Waldo F. McNeir and Thelma N. Greenfield, 1-9. Eugene, OR: University of Oregon Books, 1966.

Zafar, Bahadur Shah. *Rekhta-poetry-collection-online*. Retrieved on January 25, 2018. See <https://www.rekhta.org/poets/bahadur-shah-zafar>

Zauq, Sheikh Ibrahim. *Rekhta-Poetry-Collation-Online*, Retrieved on January 10, 2018. See <https://www.rekhta.org/poets/sheikh-ibrahim-zauq>

Recebido em: 01 de agosto de 2020
Aceito em: 01 de novembro de 2020
Publicado em dezembro de 2020

DOI: <https://doi.org/10.18309/anp.v51i3.1431>

ESPUMAS FLUTUANTES DE ALÉM MAR: CASTRO ALVES E VICTOR HUGO O PORQUÊ DA ANÁLISE COMPARATIVA

FLOATING FOAMS FROM OVERSEAS: CASTRO ALVES AND VICTOR HUGO WHY COMPARATIVE ANALYSIS

Cleonice Ferreira de Sousa
Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil
prof.cleo1198@gmail.com

Resumo: O presente estudo tem por objetivo, em primeiro lugar compreender a importância de estabelecer um estudo comparativo e analítico das poesias alvesianas, que trazem referência explícita de Victor Hugo e, num segundo momento, traçar o panorama cultural e histórico que justifique as escolhas efetivadas pelo poeta brasileiro no intuito de reiterar em seus escritos o mago da poesia francesa.

Palavras-chave: Literatura comparada; Victor Hugo; Castro Alves; Literatura brasileira; Literatura francesa

Abstract: The present study aims, firstly, to understand the importance of establishing a comparative and analytical study of Castro Alves' poetry, which bring an explicit reference to Victor Hugo and, in a second moment, to outline the cultural and historical panorama that justifies the choices made by the poet Brazilian in order to reiterate in his writings the wizard of French poetry.

Keywords: Comparative literature; Victor Hugo; Castro Alves; Brazilian literature; French literature



Estabelecer uma comparação dos escritos hugoanos com os castroalvinos não é algo novo. Por inúmeras razões a presença do poeta francês na produção artística brasileira do século XIX não é um fato desprezível.

O Brasil, recém saído da condição de colônia portuguesa, projetou na França, nação de onde afluíam os ideais de revolução, um modelo a ser seguido. Victor Hugo, por seu turno, em decorrência da visão de mundo que sempre explicitou, bem como por conta da relevância literária que possui, tornou-se inevitavelmente, um profeta, um exemplo para os intelectuais.

Se considerarmos o legado crítico a respeito da presença hugoana em Castro Alves concluiremos que, não obstante a riqueza de enfoques, faltava ao rol de estudos uma análise textual que, de fato, explorasse os empréstimos realizados, buscando demonstrar qual é a natureza deles. Desse modo, o presente texto o buscou efetivar um exame de alguns elementos que justificam a importância de um cotejo entre esses dois ícones da literatura.

Partimos das considerações de alguns dos principais nomes da historiografia literária. Alfredo Bosi (2001, p. 120), ao discorrer sobre o poeta brasileiro menciona:

Outros são agora os modelos. E, não obstante continuem inseparáveis do intimismo romântico as cadências de Lamartine e de Musset, é a voz de Victor Hugo, satirizador de tiranos e profeta de um mundo novo, que se faz ouvir com fascínio crescente (BOSI, 2001, p. 120).

Em *Dialética da colonização* (1992), Bosi afirma ainda “os poemas de Castro Alves diriam eloquentemente das esperanças postas no século *grande e forte*, segundo os epítetos do seu modelo, Victor Hugo” (p. 24).

Antonio Candido (1959, p. 273), ao ponderar sobre a poesia e oratória em Castro Alves, também afirma:

É, portanto um grande poeta, quiçá o maior do romantismo; deve haver explicação para a coexistência, nele, de voos tão belos e descaídas tão frequentes – como se observa também na obra de seu mestre Victor Hugo (CANDIDO, 1959, p. 273).

(...)

O amor à ciência, o culto dos ciclos históricos, a tumescência verbal, se enquadram perfeitamente nos aspectos messiânicos do Romantismo na visão exaltada do progresso, no culto ao saber, que Victor Hugo exprimiu e, entre nós, encontrou em Castro Alves o maior porta voz. (CANDIDO, 1959, p. 284).

Euclides da Cunha (*Castro Alves e seu tempo*), em discurso proferido no Centro acadêmico Onze de Agosto em São Paulo, compara:

Os que lhe denunciavam em versos [refere-se Euclides a Castro Alves] a autoridade preponderante de Victor Hugo, esquece-lhes sempre que ela existiu, sobretudo por uma identidade de estímulos. Não foi o velho genial quem nos ensinou a metáfora, o estiramento das hipérboles, o vulcanismo da imagem, e todos os exageros da palavra, a espalharem, entre nós, uma impulsividade e um desencadeamento de paixões, que são essencialmente nativos.

José de Alencar, em carta à Machado de Assis, comenta:

O Sr. Castro Alves é um discípulo de Vitor Hugo, na arquitetura do drama, como no colorido da ideia. O poema pertence à mesma escola do ideal; o estilo tem os mesmos toques brilhantes (MASCARENHAS, 1997, p. 78).

Machado de Assis também tece comentário semelhante:

A musa de Castro Alves tem feição própria. Se se adivinha que sua escola é a de Vitor Hugo, não é porque o copie servilmente, mas porque uma índole irmã levou-o a preferir o poeta das *Orientais* ao poeta das *Meditações* (MASCARENHAS, 1997, p. 80).

Por meio das citações e epígrafes dos poemas selecionados é possível comprovar a relação existente, pois

(..) a epígrafe como a citação, da qual se diferencia por estar em destaque e não no corpo do texto, invoca uma autoridade. O poeta parece pedir o amparo do escritor consagrado. Por outro lado, a epígrafe serve muitas vezes para revelar o espírito que preside ao poema e, nesse caso, tenta direcionar a leitura, de certo modo, ao mesmo tempo incorpora-se ao texto e dele se distingue. (MORAES PINTO, 2003, p. 118).
(...)pois nela [a epígrafe] encontramos um elemento crucial das duas obras, a necessidade de buscar referências em outros autores numa tentativa de participar da circulação literária [...] (PASSOS, 1996, p. 10).

Ademais, as traduções feitas já explicitam o gosto do poeta brasileiro pela leitura do mago francês. A crítica hugoana à condição de oprimido do povo projetou-se na essência do condoreirismo como revolta a ser expressa. Desse modo, Castro Alves foi quem melhor apregou a aspiração por uma reforma social, uma vez que “Victor Hugo o inspirou, o deslumbrou” (LEÃO, 1960, p. 84). A liberdade foi seu grito principal; entretanto, o lirismo romântico também o guiou, pois

A identificação da musa de Castro com a de Victor Hugo era visível: mas não só a época como a nossa própria mentalidade propiciaram tal fenômeno, não apenas quanto a Castro Alves senão quanto à nossa imaginação e à nossa sensibilidade de povo jovem na ânsia de soluções para os seus problemas (LEÃO, 1960, p. 93-94).

Sob outro olhar comenta-nos Fausto Cunha (1971, p. 21): “Essa mistura de poesia e oratória, onde tudo se resolve através de exclamações, apóstrofes, antíteses, elipses e rimas agudas nada tem de comum com a linguagem pura e opulenta do gênio das *Contemplations*; são antes, na verdade, sobras espúrias de Castro Alves”, do mesmo modo, atenta para a necessidade de se analisar o que há de fermento “e de resíduo” no poeta brasileiro.

Luiz Dantas e Pablo Simpson, em introdução à obra de Castro Alves, desenham-nos um quadro bastante pertinente sobre o que se tem dito a respeito da obra castroalvina. Ambos os autores enfatizam que

Uma das críticas de Silvio Romero ao poeta não deixa escapar a suposta imitação de Victor Hugo, como se trânsito pelos modelos europeus condenasse, sem apelação, à má poesia e constituísse mácula ao sentimento nacional autêntico (DANTAS *apud* ALVES 2001, p. XXVIII).

As considerações críticas acima revelam a importância de um estudo analítico comparativo dos poetas brasileiro e francês, uma vez que essa análise pode esclarecer em que consiste a presença hugoana evidenciada nos poemas de Castro Alves. Além disso, verificar a possibilidade desta se apresentar como forma de alienação cultural, ou se, ao contrário, figura um emaranhamento de cultura e valores, contribuindo para as pesquisas direcionadas às

relações entre o Brasil e a França no século XIX. Não obstante, assim como assegura Maria Cecília de Moraes Pinto:

Limitar a presença hugoana em Castro Alves a sucintos comentários de suas epígrafes diz muito pouco acerca do gênio. Se desdobrada a visão crítica de Machado de Assis pela análise textual, haveria a possibilidade de se chegar mais perto (...). São percursos mais ou menos marcados por contatos literários, geradores de escritas mais ou menos plenas, na sua transmutação das formas estrangeiras. Foram passos, enfim rumo a uma literatura diferenciada. (MORAES PINTO, 2003, p. 127).

Sob o amparo das ideias acima expressas, é possível sustentar a importância de uma “análise textual” da obra de Castro Alves. Dito de outra maneira, o exame comparativo pode oferecer uma pequena contribuição ao estudo de como as produções artístico-culturais francesas desse período se resignificaram no Brasil, assim como, na mesma medida, pode ensaiar a compreensão da importância do bardo francês na obra castroalvina.

O que nos interessa mais de perto são, pois, as mudanças que os referentes sofreram ao serem assimilados por outra literatura. Entendemos essa transformação como um importante marco de diálogo entre culturas, além de ser prova da necessidade de voltar o olhar para o estrangeiro. Sobre essa questão, salienta-nos Antoine Compagnon (1979, p. 12):

Loin d' être un détail du livre, un trait périphérique de la lecture et de l' écriture, la citation représente un enjeu capital, un lieu stratégique et même politique dans toute pratique du langage, quand elle assure sa validité, garantit sa recevabilité, ou au contraire les réfute (COMPAGNON, 1979, p. 12).¹

Nessa perspectiva, a obra receptora vem permeada das imagens próprias de seu contexto de produção, e a elas se somam aspectos oportunos do texto que nela foi inserido. Assim, selecionando referentes específicos para produções peculiares, Castro Alves refletiu sobre eles e os utilizou de modo a readaptá-los a sua realidade. Silviano Santiago (1978, p. 18), a esse respeito, comenta:

O texto segundo se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira sobre o primeiro texto, e o leitor, transformado em autor, tenta surpreender o modelo original nas suas limitações, nas suas fraquezas, nas suas lacunas, desarticula-o e o rearticula de acordo com suas intenções, segundo sua própria direção ideológica, sua visão do tema apresentado de início pelo original (SANTIAGO, 1978, p. 18).

O que é preciso julgar em uma obra, portanto, é sua relação com o estrangeiro, ou seja, analisar a existência de uma contribuição ao universo que o escritor pretende criar. Castro Alves já havia refletido a esse respeito:

É verdade que os nossos poetas não podem, como Child Harold sentir o coração pulsar de entusiasmo ao aspecto das torres vermelhas de Alhambra – a mourisca, como o derradeiro abencerragem passear os seus olhares chorosos pelos arabescos suntuosos do palácio de Boabdil, perguntando a essa sala de Mésucar, a essas habitações dos gênios as lendas dos seus antepassados, como Volney, sentindo o ar sombrio da Babilônia e de Palmira, despertar os ecos dessas cidades esmagadas sob o peso de seus pórfiros e mármore derrocados, e rasgando-lhes o sudário do passado, ler esses

¹ “Longe de ser um detalhe do livro, um traço periférico da leitura e da escrita, a citação representa uma questão capital, um lugar estratégico e até político em toda prática da linguagem, quando garante sua validade, garante sua admissibilidade, ou pelo contrário refuta-os” (COMPAGNON, 1979, p. 12, tradução nossa).

poemas, que aí correram e que o tempo deixou apenas escritos caracteres de ruínas sobre páginas de pó.

É tudo isso verdade.

Mas em vez de Alhambra cheia de lendas mouriscas, temos nossas montanhas gigantes com suas grunhas trevosas, onde o índio faz dormir o gênio do mal; em vez dessas colunas de verdura, que se elevam para

o céu; em vez dessas pedras que falam de um passado duvidoso, nós temos essas nuvens, que se somem no azul do firmamento e que nos apontam um futuro certo...

É, pois, a inveja não para nós.

E, no entanto, quanto talento se tem naturalizado estrangeiro! (...)

O sr. Mendonça satisfaz-nos perfeitamente; o seu volume de poemas é brasileiro, e verdadeiramente brasileiro. Sua alma de poeta não foi pedir inspiração às páginas de literatura estrangeira, não, bebe-a nas páginas da natureza – essa literatura animada e que só o Criador escreve. (ALVES, 1997, p. 673)

Dessa forma, o vate brasileiro reconheceu a importância das literaturas mundiais e da história que as gerou, mas afirmou, de modo veemente, a existência de elemento poético também em terras brasileiras- “—E, no entanto, quanto talento se tem naturalizado estrangeiro!”. Ela, a cultura brasileira, vem, segundo o poeta, somente acrescentar algo mais ao pecúlio artístico. O que está em pauta não é a supervalorização de uma nação em relação à outra, mas consciência da diversidade e, a partir dela, viabilizar assimilações criativas e inovadoras.

Nesse sentido, o olhar para a obra do escritor da *Cachoeira de Paulo Afonso* deve fundamentar-se na reflexão crítica sobre a presença estrangeira, isto é, deve atentar para a maneira como foi reelaborada e transformada, ou não, em função do texto alvesiano. Sob esse pressuposto, as apropriações realizadas pelo poeta brasileiro possibilitam um exercício de releitura, já que elas passaram a cumprir outras funções além daquelas que já possuíam em sua origem. A intertextualidade vem, então, auxiliar na compreensão do que seria o constante dialogismo que os textos mantêm entre si: “O texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64). Trata-se, pois, de investigar a natureza da relação que o escrito hugoano mantém com o castroalvino.

A opção pelo escritor francês não é por acaso. Seguramente, a irradiação da obra hugoana é elemento não desprezível, em termos de história literária, na escolha de Castro Alves. Na década de 60, Hugo já aparece como figura ímpar da poesia ocidental e, por essa razão, o escritor de *Les misérables* tornou-se, mundialmente, sobretudo no Brasil, um modelo a ser seguido:

Reconhecido como chefe do movimento romântico, Victor Hugo teve papel político também importante e representou uma espécie de gigante literário francês, ao longo de mais de sessenta anos do século XIX, já que foi teatrólogo, romancista, tribuno e, sobretudo, poeta. O manancial de frases cunhadas por ele, seja em seus prefácios, seja em suas obras líricas ou de ficção, justifica o estudo de sua presença em nossa literatura, pela inegável recepção que teve. (CALLIPO, 2004, p. 27).

É, pois, a partir dele que surgem, na obra *Espumas Flutuantes*, nove referências explícitas nos seguintes poemas: “Sub tegmine fagi”, “Boa-noite”, “Jesuítas”, “Perseverando”, “As duas ilhas”, “Canção do Boêmio”, “Poesia e mendicidade”.

Se considerarmos que “la réécriture finit même par apparaître comme le principe fondamental de toute écriture” (DURVYE, 2001, p. 3)², o exame minucioso dos poemas alvesianos esclarece, a partir dos procedimentos efetivados, quais foram as transformações sofridas pelo dado hugoano em função do texto do poeta brasileiro para, com isso, responder ao seguinte questionamento: o escritor de *Os escravos* viu em Victor Hugo um modelo imutável a ser seguido ou, ao contrário, transformou a produção deste no processo de “reecriture”? Sob esse prisma comenta Pablo Dantas:

Uma das críticas de Silvio Romero ao poeta, precisamente, não deixa escapar a suposta imitação de Victor Hugo, como se o trânsito pelos modelos europeus o condenasse, sem apelação à má poesia ou constituísse mácula ao sentimento nacional autêntico. Ao contrário, é bastante raro em literatura que as leituras determinantes empreendidas por um autor, em vez de constituírem a suas—fontes, não correspondam, em realidade, à descoberta ou ao irresistível reconhecimento de si mesmo. As traduções de Victor Hugo ou Byron que Castro Alves realizou, incluídas e confundidas sem discriminação com sua obra, são exemplo sugestivo dessa redução dos demais ao próprio eu, dessa apropriação de algo mais que o poeta, na verdade, ele mesmo e de antemão, já possui ou é. (DANTAS *apud* ALVES, 2001, p. XXVIII).

Sob esse viés a análise comparativa, nesse caso, desnuda, além do trabalho efetivado pelo escritor brasileiro, uma prática comumente utilizada por poetas do século XIX na escrita poética. É esta análise, portanto, uma importante fonte de compreensão de nossa formação cultural e literária. Faz-se mister também examinar o contexto histórico de produção de Castro Alves para verificar as razões que o levaram a escolher Victor Hugo como artista mais citado em sua obra.

O período coberto por nosso exame contempla uma parcela da história há muito alvo de contundentes reflexões, reclamando, por isso mesmo, considerações específicas. Esses debates, dentre outros aspectos, tiveram por resultado um amplo leque de obras cuja fecundidade deve-se à riqueza de enfoque.

O momento sob o qual se edificam as circunstâncias da produção poética em questão é, tanto no Brasil como na França, conturbado por crises políticas, sociais e econômicas. O Brasil, durante o Segundo Reinado, presenciava tanto as imposições do "parlamentarismo às avessas" garantido pelo poder moderador quanto o apogeu da exportação cafeeira:

O principal mecanismo político do Segundo Reinado, o parlamentarismo, fixa-se, desta sorte, em 1837, para uma duração de cinquenta anos, em campo neutro das dissensões provinciais, abrandando o absolutismo do chefe do Estado e aberto ao povo, nominalmente, o processo de circulação das vocações políticas. O regime amplo e flexível, não buscará a força, a energia, a ação de baixo para cima: ele se prende, em círculo, aos elementos autônomos da representação, a qual, pobre de autenticidade, ganha relevo na força que lhe infunde a pequena camada que o imperador preside. O parlamento será o 'polichinelo eleitoral dançando segundo a fantasia de ministérios nomeados pelo imperador', reduzido o povo a uma ficção, mínima e sem densidade, que vota em eleições fantasmas. (FAORO, 1979, p. 322)

Concomitante a isso, ganha corpo a pressão inglesa para o fim da escravidão, ou seja, o alicerce que garantia a expansão econômica —a mão de obra escrava africana— estava ameaçado: "(...)a política antiescravista [predominantemente inglesa] se precisava; restringia-

² “A reescritura acaba sendo o princípio fundamental de toda a escrita” (DURVYE, 2001, p. 3, tradução nossa).

se cada vez mais o comércio de negros [limitando-o ao tráfico interno] e o problema da mão-de-obra começava a preocupar os fazendeiros. (...)” (MONBEIG, 1984, p. 100).

A França, por sua vez, também é agitada por transformações. A burguesia, que auxiliou no combate de 1789, sente-se ameaçada pelos novos rumos da Revolução. Assim, o descontentamento e a insegurança frente a tais circunstâncias, bem como a fraqueza dos sucessivos governos, conduzem a França, da Primeira República, de revolucionária à imperial, sob a égide do governo de Napoleão I (Primeiro Império). Contudo, o bloqueio continental, somado aos frequentes golpes dos aliados, leva o império à bancarrota, ocasionando, dessa forma, a restauração da monarquia dos Bourbons, com o governo de Luis XVIII (1814-1824) e Carlos X (1824-1830), respectivamente. O primeiro cria uma carta, espécie de constituição para o povo. Nela, apresentou-se a reorganização da sociedade e, ainda, alguns direitos foram garantidos como, por exemplo, igualdade civil, liberdades públicas (com limitações), amplos poderes ao rei. O segundo, por sua vez, modificou a mencionada carta suprimindo a liberdade de imprensa acarretando, assim, a Revolução de 1830 e a sua abdicação.

Como se vê, o desenrolar dos fatos descortinam os caminhos trilhados pela Restauração. Em outras palavras, as barreiras à liberdade individual impulsionadas por Carlos X, a clericalização, a dissolução da Guarda Nacional só explicitariam o que até então estava mascarado: o fato de a Restauração calar a Revolução. Surge, então, a realeza burguesa, com Luis Filipe, que permanece no poder até a sua abdicação, 1848, dando início à Segunda República. Esta se estende até 1852, ocasião em que Napoleão III proclama o Segundo Império.

Todos esses episódios históricos foram marcados pela forte resistência popular. Maurice Agulhon, ao discorrer sobre o Segundo Império, esmiúça o desejo da população de desprender-se das correntes governamentais e a ação de Victor Hugo que, se por um lado, favoreceu o frêmito subversivo, por outro, fora o motivo de seu exílio:

Ao fim do dia (1852), fora eleito pelos representantes reunidos um pequeno comitê de Resistência para dirigir as ações. Seus membros eram Victor Hugo, Victor Schoelcher, Carnot, Michel (de Bourges), Madier de Montjaus, Jules Favre e De Flotte. O comitê decidiu que na manhã seguinte, 3 de dezembro, os representantes montagnards sairiam às ruas incitando o povo a levantar barricadas. (AGULHON, 1991, p. 169).

Se cotejarmos as injunções históricas do Brasil e da França neste período, veremos que, não obstante as especificidades de cada país, o que pairava no ar era a vontade de liberdade, a qual iria desdobrar-se nos ideais do movimento romântico.

O Romantismo não surgiu então repentinamente no final do século XVIII. Na verdade, para compreender todo esse processo, é preciso reconhecer que as suas origens remontam à Renascença, quando o homem passa a ser valorizado como um indivíduo pensante, um ser que deseja tudo saber. No entanto, a dita valorização focalizou-se, durante muitos anos, apenas no plano racional, assim como comprovariam, posteriormente, o Racionalismo Cartesiano e a filosofia iluminista. Mas, no final do século XVIII, Rousseau volta-se, também, para o plano emotivo, ou seja, sua reflexão comporta dois lados, a lógica e o sonho e, dessa forma, preparava-se a ideia que iria desembocar no Romantismo: um EU composto de razão e de irracionalismo, “Eu, entendido como autoconsciência pura” (BORNHEIM, 1959, p. 37). Essa concepção do EU erigiu preocupações singulares na maneira de pensar: os direitos individuais, a liberdade de expressão tornou-se prioridade.

Na França, o Romantismo, inicialmente desenvolvido por adeptos do *Ancien Régime*, só assumirá uma postura liberal análoga aos preceitos da Revolução política, algum tempo

depois de 1820. Desse modo, o liberalismo, comumente associado a essa escola, não foi assimilado na nação francesa desde o início do movimento. Na verdade, anteriormente os escritores filiavam-se ao conservantismo dos aristocratas. Nomes como os de Lamartine, Chateaubriand e Victor Hugo corroboram essa assertiva.

Victor Hugo ganhou de Carlos X um título de honra em 1825, passando a receber, em meados de 1825, uma pensão. No entanto

À cette date [1829], Victor Hugo a changé. Il n'est plus le poète passionnément royaliste, et pauvre, de ses débuts. De plus en plus séduit par les idées libérales et conscient de sa mission de poète, sûr aussi de sa fort position d'homme de lettres et de renom, il croira devoir et pouvoir refuser une faveur royale trop chèrement payée. (AMBRIÈRE, 1990, p. 109).³

A formação de algo coeso, isto é, a verdadeira transformação ocorreu apenas em 1827, quando o poeta francês publica seu *Préface de Cromwell*, o qual, nas palavras de Madeleine Ambrière (1990, p. 96), “(..) c'est une sorte de nouveau manifeste du Romantisme (...)”. Trata-se de um texto imprescindível à teoria do teatro romântico, uma vez que, recusando regras e modelos, configura-se, além de um manifesto desse movimento, como pura expressão da poética hugoana que, por isso, o transformou no mentor do Romantismo.

As repercussões de tal movimento, bem como as teorias trazidas à baila por Hugo no *Préface de Cromwell* também ganharam voz no Brasil, tendo em vista que este, por ter sido colônia de um país europeu, apresenta uma relação, para usar um termo de Antonio Candido, “placentária com as literaturas europeias” (1989, p. 8). No entanto, a realidade social da nação brasileira era diferente:

Se havia barreiras de ordem material à difusão das ideias ilustradas, (analfabetismo, marginalização do povo da vida política, deficiência dos meios de comunicação), o maior entrave advinha, no entanto, da própria essência dessas ideias, incompatíveis, sob muitos aspectos, com a realidade brasileira. Na Europa, o liberalismo era uma ideologia burguesa voltada contra as instituições do Antigo Regime, os excessos do poder real, os privilégios da nobreza, os entraves do feudalismo ao desenvolvimento da economia. No Brasil, as ideias liberais teriam um significado mais restrito, não se apoiariam nas mesmas bases sociais, nem teriam exatamente a mesma função. Os princípios liberais não se forjaram, no Brasil, na luta da burguesia contra os privilégios da aristocracia e da realeza. Foram importados da Europa. Não existia no Brasil da época uma burguesia dinâmica e ativa que pudesse servir de suporte a essas ideias. Os adeptos das ideias liberais pertenciam às categorias rurais e sua clientela. (COSTA, 1987, p. 27).

Em outros termos, o Brasil viu-se na contingência de assimilar as ideias vindas da Europa, pois

(...) ainda estava muito viva a chama do anti-depotismo: a dominação portuguesa terminada recentemente e os atos anti-democráticos de D. Pedro I eram lembranças que não se apagavam facilmente, até mesmo porque contrastavam com as ideias libertárias vindas da Europa e dos Estados Unidos. (PASSOS, 2006, p. 44).

³ “Nesta data [1829], Victor Hugo mudou. Ele não é mais o poeta apaixonadamente monarquista e pobre do começo. Cada vez mais atraído por ideias liberais e ciente de sua missão como poeta, também seguro de sua forte posição como um homem de letras, ele passa a acreditar que deve e pode recusar um favor real cujo preço é tão caro” (AMBRIÈRE, 1990, p. 109, tradução nossa).

Sob esse ângulo, voltar-se para a França seria, então, conferir ares de legitimidade a um processo que resultou na emancipação nação brasileira. Com vistas a aprofundar a reflexão até aqui desenvolvida, podemos assentar, portanto, que

A França, pelo fato de cumprir, na época, um papel de país libertador, surge como um porto seguro, moderno, que incorporara, depois da ascensão ao trono de Luis Felipe, os ideais da burguesia que fizera a Revolução de 1789 e a necessidade de calma, progresso e trabalho, já típicos da dominação assente e incontestável.[...] Espelhar-se na França não era uma simples imitação subalterna, mas uma fase —necessária para que nossa literatura alcançasse a “maioridade” (PASSOS, 2006, p. 58).

O Romantismo, manifestação literária associada à ideia de liberdade, de sujeito, de questões sociais, de natureza, de imaginação, casou-se perfeitamente aos reclames postos pela sociedade brasileira da época: o anseio romântico de afirmação de uma literatura nacional que caminhava na esteira de um processo maior, a saber, a criação do sentimento de Nação:

Sobretudo nos países novos e nos que adquiriram ou tentaram adquirir independência, o nacionalismo foi manifestação de vida, exaltação afetiva, tomada de consciência, afirmação do próprio contra o imposto. Daí a soberania do tema local e sua decisiva importância em tais países, entre os quais nos enquadrámos. Descrever costumes, paisagens, fatos, sentimentos carregados de sentido nacional, era libertar-se do jugo da literatura clássica, universal, comum a todos, preestabelecida em contraposição o concreto, espontâneo, característico, particular. (CANDIDO, 1959, p.15).

O Romantismo abarcou a exaltação e a expressão das emoções, indagações, aspirações e conflitos de consciência, criando eus que se expressavam e se compreendiam em uma seara de liberdade:

O romantismo foi um movimento literário, mas também foi uma moral, uma erótica e uma política. Se não foi uma religião, foi algo mais que uma estética e uma filosofia: um modo de pensar, sentir, enamorar-se, combater, viajar. Um modo de viver e um modo de morrer (PAZ, 1984, p. 83).

Se somarmos a consciência social dos românticos, fruto também das ideias apregoadas por Hugo, ao leque de injunções históricas do momento descrito, veremos que o solo brasileiro foi, por razões óbvias, polo aglutinador da evolução literária vivenciada na França de uma arte com “(...) une mission nationale, une mission sociale, une mission humaine” (HUGO, 1985b, p. 973). Assim, a literatura passou, portanto, a expressar os problemas sociais, o ideal de um mundo melhor, o direito dos oprimidos, a liberdade, a figura do Gênio, estabelecendo, desse modo, uma relação íntima entre atividade literária e sociedade.

O Brasil, diante disso, em busca de uma imagem que pudesse transmitir o quadro vivenciado e que, ao mesmo tempo, escapasse do campo de atuação da metrópole portuguesa, projetou na França um ideal de nação revolucionária. Dessa maneira a pátria hugoana passa a ser polo irradiador de cultura no século XIX e Victor Hugo, por seu turno, se transforma em modelo a ser seguido, uma vez que seus escritos, amplamente lidos, traduzidos e discutidos, eram contemporâneos à luta movida pelos escritores brasileiros contra a escravidão e a favor da república. Dessa maneira, apaixonaram-se pela retórica do poeta francês, por suas imagens, por suas antíteses, pela figura messiânica do gênio-- guia do povo em busca da justiça, da igualdade e da liberdade sobretudo no período condoreiro do movimento romântico.

Castro Alves, um dos principais artistas desse período, caracterizou-se pela preocupação com as causas sociais, com o sentimento patriótico e, enfim, com o conjunto maior das questões que eram colocadas em cena também por Hugo. Nesse sentido, apropriou-se não apenas da produção do poeta francês, mas também de aspectos de sua visão de mundo e de todo campo semântico a que esse nome estava inevitavelmente ligado. Basta pensar na repercussão de *Les Châtiments* (1853), obra escrita durante o exílio a que o escritor foi submetido depois do Golpe de Estado de 1851, obra essa que se tornou um grande sucesso, sofrendo, no entanto, censura em várias passagens. Trata-se, como ele mesmo definiu, de “l’*encrier contre le canon*”. Como se vê, a admiração suscitada por essa figura tão importante na história da literatura francesa não poderia escapar às reverberações do escritor das *Espumas Flutuantes*.

Faz-se oportuno lembrar que, para os românticos brasileiros, a literatura confundia-se com a política ou ligava-se a ela. Nessa perspectiva, a França passou a ser vista como nação utópica, da qual afluíam inúmeros ideais revolucionários. O poeta francês, após seu engajamento, exílio e, principalmente, em decorrência de sua arte de caráter social, era visto, portanto, como profeta.

Referências

AGULHON, M. **1848: O aprendizado da República**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

ALVES, C. **Obra completa**. Texto organizado por Eugênio Gomes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

AMBRIÈRE, Madelaine. **Précis de Littérature du XIX siècle**. Paris: Puf, 1990.

BORNHEM, Gerd A. **Aspectos fisiológicos do romantismo**. Porto Alegre: Instituto estadual do Livro, 1959.

BOSI, A. **Dialética da colonização**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

BOSI, A. **História concisa da Literatura brasileira**. 38 ed. São Paulo: Cutrix, 2001.

CALLIPO, D. M. **Viagem ao passado romântico**. 2004. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, 2004.

CANDIDO, A. **Formação da Literatura brasileira**. 2 ed. São Paulo: Martins, 1959.

CANDIDO, A. Literatura de dois Gumes. *In*: CANDIDO, A. **A Educação pela Noite**. São Paulo: Ática, 1989. p. 163-180.

CANDIDO, A. Literatura e Subdesenvolvimento. *In*: CANDIDO, A. **A Educação pela Noite**. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

COMPAGNON, A. **La Seconde Main ou le Travail de la Citation**. Paris: Seuil, 1979.

COSTA, E. V. **Da monarquia a República: momentos decisivos**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

- CUNHA, F. **O Romantismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1971
- DURVYE, C. **Les réécritures**. Paris: Ellipses, 2001.
- FAORO, R. **Os donos do poder**. Porto Alegre: Ed. Globo, 1979
- HUGO, V. **Oevres complètes. Roman I**. Paris: Robert Laofont, 1985a.
- HUGO, V. **Oevres complètes. Théâtre I**. Paris: Robert Laofont, 1985b.
- KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LEÃO, C. **Victor Hugo no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.
- MASCARENHAS, M. G. **Castro Alves**: edição comemorativa dos 150 anos do nascimento de Antonio de Castro Alves. Rio de Janeiro: Odebrecht; São Paulo: Nova Terra Comunicações; Brasília, DF: Fundação Banco do Brasil, 1997
- MONBEIG, P. **Pioneiros e Fazendeiros de São Paulo**. Trad. Ary França e Raul e Andrade e Silva. São Paulo: Polis, 1984.
- MORAES-PINTO, M. C. Victor Hugo e a poesia brasileira. **Lettres Françaises**, n. 5, 2003.
- PASSOS, G. P. **As sugestões do Conselheiro**. São Paulo: Ática, 1996.
- PASSOS, G. P. **Cintilações Francesas Revista da sociedade filomática, Machado de Assis e José de Alencar**. São Paulo: Nankin, 2006.
- PAZ, O. **Os filhos do barro**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. *In*: SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.11-28.

Recebido em: 17 de julho de 2020
Aceito em: 25 de novembro de 2020
Publicado em dezembro de 2020

TRADUÇÃO COMO (I)MIGRAÇÃO: ADRIEN DELPECH, UM DOS PRIMEIROS TRADUTORES DE MACHADO DE ASSIS

TRANSLATION AS (IM)MIGRATION: ADRIEN DELPECH, ONE OF THE FIRST TRANSLATORS OF MACHADO DE ASSIS

Marie-Hélène Catherine Torres

Universidade Federal de Santa Catarina/CNPq, Florianópolis, Santa Catarina

Universidade Federal do Ceará/CNPq, Fortaleza, Ceará, Brasil

marie.helene.torres@gmail.com

Resumo: O objetivo principal desse artigo é mostrar e dar visibilidade aos agentes intermediários da circulação das obras literárias, e, particularmente, a um tradutor esquecido pela história literária francesa e brasileira, Adrien Delpech. Pretendo, de um lado, teorizar sobre a problemática da tradução enquanto (i)migração, já que é sob o prisma e a partir dessa imagem e visão de mundo que Machado de Assis foi inicialmente traduzido em francês. De outro lado, faço um breve histórico sincrônico e diacrônico das primeiras traduções dos contos e romances do Machado no mundo para todas as línguas e culturas. E, finalmente, analiso o perfil de Adrien Delpech, um dos primeiros tradutores de Machado, responsável pela divulgação do autor não somente no sistema literário francês, mas também nos outros sistemas culturais-literários.

Palavras-chave: Tradutor de Machado de Assis; Adrien Delpech; Migração; Perfil do tradutor

Abstract: The main objective of this article is to show and give visibility to the intermediate agents of the circulation of literary works, and particularly to a translator forgotten by French and Brazilian literary history, Adrien Delpech. I intend, on the one hand, to theorize on the problematic of translation while (im)migrating, since it is under the prism and from this image and worldview that Machado de Assis was initially translated into French. On the other hand, I make a brief synchronic and diachronic history of the first translations of the stories and novels by Machado de Assis in the world for all languages and cultures. And, finally, I analyze the profile of Adrien Delpech, one of the first translators of Machado, responsible for the dissemination of the author not only in the French literary system, but also in other cultural-literary systems.

Keywords: Machado de Assis translator; Adrien Delpech; Migration; Translator profile



*Vou mandar Roman Brésilien, de Adrien Delpech. Bem bom.
São Paulo, 2 de setembro de 1904, Carta de Monteiro Lobato para Rangel.
(A barca de Gleyre, Volume 2)*

O tema desse artigo está ligado à História da Tradução e dos Tradutores no Brasil e na França e visa ampliar as pesquisas que venho realizando desde 1997 sobre os escritores brasileiros traduzido na França, e particularmente Machado de Assis. A obra de Machado é uma das mais traduzidas da literatura brasileira nas línguas-culturas centrais, segundo a expressão de Casanova (2002; 2020), e especialmente na França, com destaque para a recente tradução integral de *Várias Histórias* do Machado para o francês (*Histoires diverses*, traduzido por Saulo Neiva, publicado em 2015 e reeditado em 2017), o que demonstra a atualidade e o vigor do pensamento machadiano. Vou tentar mostrar aqui certa visibilidade dos agentes intermediários da circulação das obras literárias, e, particularmente, de um tradutor esquecido pela história literária francesa e brasileira, Adrien Delpech, o primeiro tradutor de Machado de Assis para o francês.

Proponho, em primeiro lugar, teorizar sobre a problemática da tradução enquanto (i)migração, já que é sob o prisma e a partir dessa imagem e visão de mundo que Machado de Assis foi inicialmente traduzido em francês. Em seguida, faço um breve histórico sincrônico e diacrônico das primeiras traduções dos contos e romances do Machado no mundo para todas as línguas e culturas, caracterizando a emigração. A terceira parte da apresentação, retomo a figura do Delpech enquanto escritor, principalmente a partir do estudo dos paratextos nas suas próprias traduções. E, finalmente, analiso e elaboro o perfil de Adrien Delpech enquanto imigrante, um dos primeiros tradutores de Machado no mundo, responsável pela divulgação do autor não somente no sistema literário francês, mas também nos outros sistemas culturais-literários

O tradutor como (i)migrante, entre no mínimo, duas culturas

A migração é o fenômeno humano ou animal que corresponde a um deslocamento maciço de um lugar para outro. Assim o animal deixa o lugar onde vive porque se tornou hostil, para chegar a outro lugar mais favorável à sua sobrevivência e, por vezes, à reprodução. Normalmente, no ano seguinte, ele deixa este segundo lugar e retorna ao seu ponto de partida. Este termo é muito mais usado quando se refere a animais e aos seus movimentos sazonais que afetam certas espécies, particularmente aves migratórias, certas borboletas, baleias, salmões etc. Em regra geral, concernentes aos deslocamentos humanos, fala-se de emigração ou imigração.

O tradutor pode ser apreendido como emigrante (e + migrante), ou seja, aquele que emigra, ou seja, que sai de um país para viver em outro ou como imigrante (i + migrante), aquele que imigra, ou seja, que entra num país para nele viver. Do ponto de vista do país/cultura em que o migrante entra para viver, este é visto ou chamado de imigrante. Apreendo, portanto, o tradutor como imigrante, considerando o tradutor indo e voltando de um lado e de outro da fronteira que separa ao mínimo duas culturas.

Para compreender a lógica do texto traduzido, é preciso voltar ao próprio trabalho tradutivo e, além disso, ao tradutor, como diz Antoine Berman (1995, p. 73). Assim, ao partir em busca do tradutor, ele faz claramente a pergunta: quem é o tradutor? Essa indagação tem uma finalidade diferente da dirigida a um autor (quem é o autor?), pois afirma que “a vida do

tradutor não nos diz respeito, e *a fortiori* o seu estado de espírito”. O que importa saber, segundo Berman, é se o tradutor é francês ou estrangeiro; se é somente tradutor ou se exerce outra profissão; se ele também for autor, se produziu obras; de qual(is) língua(s) traduz; se é bilíngüe; qual(is) gênero(s) de obras traduz; se escreveu sobre sua prática tradutiva; se traduziu com outros tradutores (tradução a “quatro mãos”).

Anthony Pym tem uma visão completamente oposta à de Berman, pois vê os tradutores como pessoas de carne e osso, como seres humanos, e não como figuras do discurso que produziram uma tradução (PYM, 1998, p. 160). Ao contrário de Berman, Pym argumenta que alguns detalhes da vida particular, privada dos tradutores podem ser pertinentes para explicar o que foi feito na área da tradução. A hipótese de Pym é concerne à intercultural, que mostra que a nacionalidade do tradutor importa pouco, pois, segundo ele, o tradutor se situa na interseção das duas culturas, ou seja, no espaço intercultural. Ao contrário de Berman, que estabelece uma separação binária entre as duas culturas, ele não só afirma que os tradutores não pertencem a uma única cultura, como também que eles são a sua interseção (PYM, 1998, p. 177-182).

Levando-se em conta os critérios de Pym sobre a intercultural e o questionamento de Berman, pode-se estabelecer o perfil dos tradutores de uma cultura e literatura traduzida, considerando-se igualmente o discurso implícito dos paratextos (prefácio, notas do tradutor e outras introduções ou posfácios), assim como o dos metatextos (notas e glossários) e o dos outros textos escritos pelos tradutores. Todos esses documentos representam importantes fontes de informação e permitem analisar através do processo de tradução, as decisões e as estratégias de tradução tomadas pelos tradutores nas traduções. Isso me leva a apreender o tradutor como um (i)migrante, sempre entre duas ou mais culturas, na fronteira, no *seuil* ou passando a fronteira, passando o *seuil*, indo de um lado a outro desta ou deste, carregando sua bagagem, seja física ou intelectualmente falando.

As primeiras traduções de romances e contos de Machado: a emigração

Trato aqui da emigração das obras do Machado de Assis, ou em outras palavras, a exportação de suas obras para outras línguas-culturas: a tradução de suas obras para outras línguas-culturas. No seu artigo intitulado “Traducciones de Machado de Assis al español” (2012, p. 129-159), Pablo Cardellino faz um estudo minucioso das traduções existentes de Machado de Assis em espanhol. Segundo Cardellino, os primeiros contos traduzidos datam de 1911 (p. 149): *Varias historias*. Paris: Garnier Hermanos. [1911], traduzido por Rafael Mesa López, texto que encontrei na Biblioteca Numérica Francesa, Gallica em formato integral (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8595967.image>).

Mas adiante, Cardellino afirma que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* foi traduzido em 1902 por Julio Piquet. Informação também encontrada na resenha de Rosario Lázaro Igoa (2011) quando escreve que

a primeira tradução de Machado de Assis para qualquer língua foi publicada em Montevideu em 1902. Tratava-se do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que apareceu no jornal *La Razón*, com tradução assinada pelo jornalista Julio Piquet. (IGOA, 2011).

Ora, trata-se de um livro que compila as traduções publicadas em folhetim no jornal uruguaio *La Razón*. Portanto, não é um projeto editorial original. Principalmente se considerarmos a definição de livro adotada em 1964 pela Conferência Geral da UNESCO

(1974, p. 8) que é uma publicação não periódica impressa contendo no mínimo 49 páginas, capa não incluída. Mas, de qualquer forma, Piquet foi o primeiro a traduzir *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

No tocante às traduções de romances e contos de Machado de Assis para a língua inglesa, me apoio em pesquisas realizadas por duas professoras pesquisadoras de Machado de Assis traduzido, Luana Ferreira de Freitas, da Universidade Federal do Ceará (UFC) e Cynthia Costa, da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), principalmente na tese de doutorado da Prof^a. Cynthia de 2016 intitulada *Dom Casmurro em inglês Tradução e Recepção de um Clássico Brasileiro*, e dados bibliográficos e históricos publicados em 2018 na revista *Machado de Assis em linha* por ambas. E finalmente, retomei minhas próprias pesquisas sobre a literatura francesa traduzida no Brasil em livros publicados na França e no Brasil entre 2004 e 2019, principalmente no que concerne ao Machado traduzido em francês.

Tanto Cardellino (2012), quanto Freitas e Costa (2018) ou ainda Torres (2004; 2011; 2014), bem como as pesquisas encontradas no site machadodeassis.org, trazem as referências das primeiras traduções dos contos e romances de Machado que estou sistematizando a seguir com o intuito de verificar quem são os primeiros tradutores de Machado de Assis no mundo:

Tabela 1 - Os primeiros tradutores de Machado de Assis no mundo

| | |
|---|--|
| <p>1º Tradutor de <i>Memórias Póstumas de Brás Cubas</i>: Julio Piquet (Uruguai, 1902)</p> | <p><i>Memorias póstumas de Brás Cubas</i>. Montevideo: La Razón Montevideo: Imprenta de La Razón, 1902. Trad. Julio Piquet. (Uruguai)</p> |
| | <p><i>Mémoires Posthumes de Braz Cubas</i>. Paris : Garnier frères, 1911. Trad. Adrien Delpech (França)</p> |
| | <p><i>Memorias posthumas de Blas Cubas</i>. Paris: Garnier, 1911. Trad. Rafael Mesa López (Espanha)</p> |
| | <p><i>Memorie postume di Braz Cubas</i> : Milano : Corbaccio, 1928. tradução dal portoghese, introduzione e note di Mario Da Silva (Itália)</p> |
| | <p><i>Memorie postume di Braz Cubas</i>. Lanciano: Carabba, 1929. Traduzione, introduzione, biografiche e note del dr. Giuseppe Alpi (Itália)</p> |
| <p>1º Tradutor de <i>Várias Histórias</i>: Adrien Delpech (França, 1910)</p> | <p><i>Quelques contes</i>. 1910. Trad. Adrien Delpech. Paris: Garnier Frères</p> |
| | <p><i>Varias historias</i>. Paris: Garnier Hermanos. 1911. Trad. Rafael Mesa López (Espanha)</p> |
| | <p><i>Brazilian Tales</i>, 1921, Org. e trad. Isaac Goldberg (“ contos de <i>Várias Histórias</i>: A cartomante, o enfermeiro e Viver! (USA)</p> |
| <p>1º Tradutor de <i>Dom Casmurro</i>: Rafael Mesa López (Espanha, 1910)</p> | <p><i>Don Casmurro</i>. Paris: Garnier, 1910. Trad. Rafael Mesa López (Espanha)</p> |
| | <p><i>Dom Casmurro</i>. São Paulo: La Revista Coloniale, 1914. Trad. Antonio Piccarolo (Itália)</p> |

| | |
|--|---|
| | <i>Don Casmurro</i> . Roma: Ist. Cristoforo Colombo, 1930 . Traduzione di Giuseppe Alpi (Itália) |
| | Francis de Miomandre nas publicações de 1936 Institut International de Coopération Intellectuelle (França) |
| 1º Tradutor de Quincas Borba: J. de Amber (Espanha, 1913) | Quincas Borba. París: Garnier, 1913 . Trad. J. de Amber (Espanha) |
| | La fortuna di Rubiano: (Quincas Borba). Traduzione di Giuseppe Alpi. Milano: Corticelli, 1934 (Itália) |
| | Quincas Borba. Paris: Nagel, 1955 , Col. Unesco Œuvres Représentatives. Trad. Alain de Acevedo (França) |

Fonte: Cardellino (2011), quanto Freitas e Costa (2018) ou ainda Torres (2004)

Conforme esta tabela dos primeiros tradutores de Machado de Assis no mundo, o primeiro tradutor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é o uruguaio Julio Piquet que foi jornalista em *La Razón* de Montevideo, em *El Censor Porteño* e em *La Nación* e que publicou sua tradução em 1902 em Montevideo. As duas traduções que seguiram à tradução uruguaia foram publicadas no mesmo ano de 1911 pela mesma editora, a editora Garnier (que também era a editora de Machado no Rio de Janeiro). Uma é a tradução para o francês de Adrien Delpech, *Mémoires Posthumes de Braz Cubas*, e a outra, é a tradução para o espanhol de Rafael Mesa López, *Memorias posthumas de Blas Cubas*. As duas traduções seguintes são italianas, uma de 1928 de Mario Da Silva, *Memorie postume di Braz Cubas*, e outra em 1929 de Giuseppe Alpi, *Memorie postume di Braz Cubas*.

O primeiro tradutor de *Várias Histórias* é o tradutor-escritor francês Adrien Delpech que publicou sua tradução em 1910, *Quelques contes*, também pela editora Garnier. O ano seguinte, em 1911, o mesmo tradutor de *Memórias Póstumas* para o espanhol, Rafael Mesa López, publicará *Varias historias* pela mesma editora Garnier. O livro *Várias Histórias* não foi até hoje publicado integralmente em língua inglesa. Todos os dezesseis contos foram traduzidos de forma esparsa ao longo do século XX, e os três primeiros contos, “A cartomante”, “O enfermeiro” e “Viver!” aparecem numa antologia estadunidense *Brazilian Tales* de 1921 traduzidos por Isaac Goldberg.

O primeiro tradutor de *Dom Casmurro* em 1910 é Rafael Mesa López (que traduziu *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Várias histórias*) para o espanhol, seguido de duas traduções italianas, uma de Antonio Piccarolo publicada no Brasil em São Paulo pela Rivista Coloniale, em 1914 e outra de Giuseppe Alpi (o mesmo tradutor para o italiano de *Memórias Póstumas*) publicada em Roma em 1930, e finalmente, uma tradução francesa de Francis de Miomandre em 1936.

E finalmente, o primeiro tradutor de *Quincas Borba* é J. de Amber que traduziu o romance pela editora Garnier em 1913. As duas traduções seguintes foram publicadas décadas depois: uma italiana em 1934 por Giuseppe Alpi (o mesmo tradutor para o italiano de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*) com o título *La fortuna di Rubiano: (Quincas Borba)* e uma francesa por Alain de Acevedo em 1955.

Em vista a esses dados, pode-se afirmar que a Editora francesa Garnier é a principal responsável e impulsora da imigração e emigração do Machado de Assis, no que Pascale Casanova chama de *literaturas centrais*.

Delpech escritor sem fronteiras?

Coloco nesse subtítulo um ponto de interrogação para avisar, de algum modo, o leitor de que o escritor tem um *parti pris*, tem sua visão de mundo, bem como faz jus ao que Toury chamou de *inicial norm* (1995). O escritor e/ou tradutor não é isento, nem imparcial ou invisível, mas sim tem preferências para um lado ou outro da fronteira ou até para o *seuil* onde se encontra a interseção entre as diversas culturas envolvidas.

O estudo do paratexto das traduções de Delpech podem ser uma fonte preciosa de informações sobre o conceito e projeto de tradução do tradutor, seja este consciente ou inconsciente, e sobre o processo de tradução. Conforme estudos anteriores que fiz (TORRES, 2011), podemos analisar o que chamo de aspecto “morfológico” e de discurso de acompanhamento. São as páginas de rosto, de falso título, as introduções, prefácios e outros posfácios que trazem detalhes sobre o estatuto das traduções, ou seja, sobre a maneira pela qual elas são percebidas conforme os elementos informativos que apresentam e onde, muitas vezes, a ideologia aparece de forma mais clara.

Mas, antes do estudo dos paratextos nas traduções do Delpech, preciso retomar a figura do Delpech escritor. De fato, ele publicou dois romances antes de publicar suas traduções:

Linha do tempo – Adrien Delpech

Escritor

1904: *Roman brésilien, mœurs exotiques*

1909: *Petrópolis, pages exotiques*

Tradutor

1910: traduz em francês *Quelques contes*, de Machado de Assis

1911: traduz em francês *Mémoires posthumes de Brás Cubas*, de Machado de Assis

1915-1934: Professor no Colégio Pedro II (Francês, Sociologia)

1929: Tornou-se membro da Associação de Ciências e Letras¹ em 20 de janeiro de 1929

1930: *L'Idole*, seu 3º romance

1942: Falece no RJ em 23/5/1942 - Sepultado no cemitério São João Batista.

A pesquisadora Ilana Heineberg da Universidade de Bordeaux Montaigne ao estudar o paratexto do primeiro romance de Delpech, *Roman brésilien*, afirma que os romances de Delpech “ressaltam o exótico e a cor local” (2016, p. 25). Heineberg resume a intriga da narrativa:

ao estrear com *Roman brésilien, mœurs exotiques* (1904), o adjetivo “exótico” aparece como decorrência do cenário brasileiro. A intriga amorosa envolve o médico Silvino e a jovem Fidélia, filhos de cafeicultores vizinhos do vale do rio Paraíba Fluminense que, por questões de poder local, tornam-se inimigos políticos, dificultando sua união. Inúmeras digressões permitem ao narrador descrever demoradamente a paisagem rural das fazendas de café e a paisagem urbana do rio de Janeiro, os jogos de poder

¹ Atualmente Academia Petropolitana de Letras.

local no final do segundo império, as relações ora violentas, ora sensuais entre mestres e escravos às vésperas da abolição da escravidão, a ascensão do positivismo e, finalmente, a própria sanção da Lei Áurea. (HEINEBERG, 2016, p. 25).

Heineberg ressalta também que, numa nota prévia, Delpech evoca autores que escreveram sobre “países exóticos” limitando-se à “impressão do momento” (2016, p. 26). De fato, no final do século XIX, escritores como Pierre Loti, Gustav Aimard, Alfred Assolant despertaram o gosto pelo “romance exótico” que acompanhou o desenvolvimento das colônias francesas.

Ainda, no seu 2º romance, *Petrópolis, pages exotiques*, Delpech faz uma dedicatória para Paul Auguste Marie Adam, um crítico literário e escritor francês que participou da homenagem ao Machado de Assis na “*Fête de l’intellectualité brésilienne*” (Festa da intelectualidade brasileira), na Sorbonne em abril de 1909. Eis a dedicatória:

A M. Paul Adam

En témoignage de haute admiration littéraire, et en souvenir de notre rencontre au pays du soleil.

[Para M. Paul Adam

Com grande admiração literária e lembranças do nosso encontro no país do sol]

O exotismo do título se alastra na dedicatória. O Brasil é o país do sol, sol exotizado sob o olhar de Delpech. E isso se repete na introdução que faz ao romance e que apresento de forma bilíngue com tradução minha a seguir:

Introdução de Adrien Delpech ao seu romance *Petrópolis, pages exotiques*

| Introduction, Delpech (1909) | Introdução, Tradução de: Torres (2020) |
|---|--|
| Ce livre arrive à point, à un moment où l'on s'intéresse vivement à tout ce qui se passe dans l'Amérique du Sud, et où l'on est en train de redécouvrir cette partie du Nouveau Monde, au point de vue de ses richesses exploitables et de ses efforts vers la civilisation et le progrès. | Este livro é oportuno, num momento em que estamos muito interessados em tudo o que está acontecendo na América do Sul, e onde estamos redescobrimo essa parte do Novo Mundo, com suas riquezas exploráveis e seus esforços em prol à civilização e ao progresso. |
| M. Adrien Delpech, qui a donné, il y a quelques années, dans son « Roman Brésilien » une si intéressante étude sur la situation du Brésil au moment de l'abolition de l'esclavage, complète la série de ses observations, dans ce nouveau roman, où il accompagne l'évolution du même pays, depuis la proclamation de la république jusqu'à ces derniers temps. Pétrópolis est une ville alpestre , située à deux heures de Rio, dont elle est un faubourg élégant. Le climat rappelle celui de Nice . Le corps diplomatique y réside à | O Sr. Adrien Delpech, que, alguns anos atrás, apresentou no seu <i>Roman Brésilien</i> (Romance Brasileiro) um estudo tão interessante sobre a situação do Brasil na época da abolição da escravidão, completa as suas observações neste novo romance, onde ele acompanha a evolução do mesmo país, da proclamação da república até os dias de hoje. Petrópolis é uma cidade alpina , localizada a duas horas do Rio, do qual é um subúrbio elegante. O clima lembra o de Nice . O corpo diplomático vive lá |

demeure. Le livre de M. Adrien Delpech, en même temps qu'il s'attache à l'étude sociale du Brésil, peint aussi la société cosmopolite qui habite ce **coin pittoresque des régions tropicales**. Diplomates, gens d'affaires, snobs, sont pris sur le vif, et portraiturés d'un crayon ironique.

L'étude sociale se double d'une étude psychologique. « Comment la mentalité française d'un artiste, qui, à la maîtrise de son art, unit les complexités d'une âme de dilettante et de voluptueux, réagira-t-elle dans ce milieu différent et lointain ? » Le contraste de l'intellectualité des deux peuples est mis en évidence d'une façon très saillante par ce développement d'un caractère.

Ce n'est plus ici du roman d'aventures; c'est une étude documentaire, poussée très à fond par un écrivain qui, à l'habitude de voir et d'analyser, unit une grande connaissance de la société qu'il décrit. M. Adrien Delpech est en effet professeur à l'École Normale de Rio.

Le livre est écrit dans un style souple et coulant qui, du dialogue rapide et brillant, s'élève à une grande hauteur dans la description, très riche en couleurs, et qui arrive à donner une sensation tactile et visuelle des **paysages caractéristiques de la zone tropicale**.

permanentemente. O livro do Sr. Adrien Delpech, ao mesmo tempo em que se apegua ao estudo social do Brasil, também retrata a sociedade cosmopolita que mora nesse **canto pitoresco das regiões trópicais**. Diplomatas, empresários, esnobes, são assim revelados e retratados com lápis irônico.

O estudo social se desdobra num estudo psicológico. “Como pode a mentalidade francesa de um artista que, dominando a sua arte, une as complexidades de uma alma de dilettante e de voluptuosos, reagir neste ambiente diferente e distante?” O contraste da intelectualidade dos dois povos se destaca de maneira muito proeminente por este desenvolvimento de um caráter.

Não se trata mais do romance de aventura, mas sim de um estudo documentário, realizado com muita profundidade por um escritor que, acostumado a ver e analisar, une um grande conhecimento da sociedade que descreve. O Sr. Adrien Delpech é de fato professor na Escola Normal do Rio.

O livro, escrito num estilo flexível e fluente, a partir do diálogo rápido e brilhante, se eleva nas alturas na descrição, muito rico em **cores**, conseguindo transmitir uma sensação tátil e visual das **paisagens características da área tropical**.

O primeiro tradutor para o francês de Machado, Adrien Delpech o imigrante

O perfil do tradutor permite entender os mecanismos das escolhas de tradução feitas por ele, bem como o processo de tradução. Conforme o Dicionário de Tradutores Literários no Brasil (DITRA), nascido na Bélgica em 1867, Adrien Delpech chega no Rio de Janeiro em 1896, e rapidamente se naturaliza brasileiro. No Rio de Janeiro, se casa com Clotilde Waguelin, de origem franco-suíça, com quem teve cinco filhos. Foi professor de diversos estabelecimentos renomados do Rio, incluindo o Colégio Pedro II. Foi o primeiro professor de Sociologia do Colégio Pedro II e, antes de se tornar catedrático interino, Delpech foi professor substituto de francês escolhido pela Congregação. Regeu interinamente a cadeira de Francês do Internato de 1915 a 1917 além de ter sido colaborador em vários periódicos brasileiros como *O País*, *O Jornal* e *o Jornal do Comércio*.

Na literatura, sua trajetória é reconhecida internacionalmente, pois, além do ensino de francês e sociologia, Delpech era próximo de autores como Raimundo Corrêa, Alberto de Oliveira e Olavo Bilac. Ele mesmo era escritor e publicou romances no Brasil, sobre o Brasil, em língua francesa. Ele foi também o primeiro tradutor de Machado de Assis para a língua francesa, como falamos anteriormente. A sua tradução de *Quelques contes (Várias histórias)* foi publicado em 1910, um ano após a festa da Latinidade, na Sorbonne, evento que homenageou a intelectualidade brasileira e Machado de Assis, falecido em 1908. No dia 20 de janeiro de 1929, Delpech é recebido como novo membro da Associação de Ciências e Letras, fundada em 1922 e que, futuramente, se tornaria a Academia Petropolitana de Letras. Sob os auspícios de Alcindo Azevedo Sodré, médico, escritor e político, e também redator do *Jornal de Petrópolis*, Delpech é saudado em sua cerimônia de recepção como “uma das mais brilhantes mentalidades que se encontram em Petrópolis”. Faleceu no Rio de Janeiro no dia 23 de maio de 1942 onde foi sepultado no cemitério São João Batista.

Além e junto ao perfil do tradutor, é importante se debruçar sobre a questão do estudo dos paratextos nas traduções do Delpech, pois permitem “especular” de forma crítica sobre as estratégias e escolhas feitas no processo de tradução. Para o estudioso em Estudos da Tradução, há claramente dois tipos de paratextos nas obras traduzidas: de um lado, os paratextos pré-existentes na obra “original” (original que coloco entre aspas, pois considero a obra traduzida como um original, um outro original) que serão ou não traduzidos pelo tradutor e, do outro lado, os paratextos de autoria do tradutor, editor e outro prefaciador. Refiro-me aqui do último tipo de paratextos.

Das duas traduções que Delpech fez do Machado, a única que apresenta um paratexto do tradutor é *Quelques Contes*. Em seu prefácio, Delpech revela suas ideias sobre a atividade tradutória da obra e afirma, por exemplo, ao citar Anatole France que

Il y a de belles traductions, peut-être, il n'y en a pas de fidèles... Chaque lecteur substitue ses visions aux nôtres... Que devient l'idée, la belle idée sous ces méchants hiéroglyphes à la fois communs et bizarres ? Qu'est-ce qu'il en fait, le lecteur, de ma page d'écriture ? Une suite de faux sens, de contresens et de non-sens.

[Há belas traduções, talvez; traduções fiéis não há... Cada leitor substitui suas visões às nossas... O que acontece com a ideia, a bela ideia sob estes hieróglifos malignos, ao mesmo tempo comuns e estranhos? O que é que o leitor faz da minha página de escrita? Uma série de falsos sentidos, contrassensos e de *non sense*.]

Delpech deplora a sua visibilidade enquanto tradutor e sua infidelidade, conceitos largamente difundidos no início do século XX e que perduram, infelizmente até hoje no século XXI em algumas línguas-culturas:

J'ai traduit Machado de Assis, c'est-à-dire que j'ai superposé à sa mentalité une autre mentalité bienveillante et aussi harmonique que possible avec la sienne. Et c'est le rôle fatal de tout traducteur, essayât-il de faire une traduction juxtalinéaire, en créant même des néologismes à tout bout de champ, comme Chateaubriand dans sa traduction du Paradis perdu. À travers Milton, on retrouve encore Chateaubriand.

[Traduzi Machado de Assis, ou seja, sobrepos a sua mentalidade outra mentalidade benevolente e a mais harmoniosa possível com a sua própria. E esse é o papel fatal de qualquer tradutor, mesmo que tentasse fazer uma tradução justalinear, criando neologismos sem parar, como Chateaubriand na sua tradução do *Paraíso perdido*. Através de Milton, ainda encontramos Chateaubriand.]

Quando o prefácio que introduz o texto é assinado pelo tradutor, como é o caso do prefácio do Delpech, este é raramente seguido de notas do tradutor onde podem ser mencionadas as escolhas de tradução. Como apreendo o texto traduzido como um outro texto, escrito em outra língua-cultura para outros leitores para os quais o texto não foi escrito na origem, no tempo e no espaço, considero que o tradutor é um autor, autor do texto que traduziu com marcas indelévels do texto primeiro.

Portanto, os prefácios escritos pelos tradutores são textos autorais (tornando o prefaciador autor do texto que segue) e não alógrafos (onde o prefaciado não seria o autor do texto que segue). Delpech, escritor-tradutor, que intenciona mostrar certo exotismo e visão colonial francesa, reflete sobre sua tarefa de tradução a partir da sua ética do traduzir/transcrever o processo de negociação identitário que acaba criando uma nova forma de escrita: o encontro das línguas e culturas. Delpech aborda, assim, questões de tradução sob a perspectiva do imigrante, do discurso híbrido e das transfronteiras da tradução, mostrando uma nova relação entre fatos literários e o mundo.

Referências

BERMAN, A. **Pour une critique des traductions: John Donne**, Paris, Éditions Gallimard, 1995.

BHABHA, H. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

CARDELLINO, P. Traducciones de Machado de Assis al español. *In: Machado de Assis: tradutor e traduzido*. GUERINI, A.; FREITAS, L. F.; COSTA, W. C. (orgs.). Tubarão: Ed. Copiart, 2012.

CASANOVA, P. **A República Mundial das Letras**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CASANOVA, P. **A língua mundial. Tradução e dominação**. Tradução de Marie Helene Catherine Torres. Florianópolis/Brasília: EDUFSC/Ed. UNB, 2021.

COSTA, C. B. **Dom Casmurro em inglês: tradução e recepção de um clássico brasileiro**. 2016. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/168032>. Acesso em 08 abr. 2020.

COSTA, C. B.; FREITAS, L. F. Resenha de *Histoires Diverses*, de Saulo Neiva. **Machado de Assis em linha**, v. 11 n. 25, 2018.

GUERINI, A.; FREITAS, L. F.; COSTA, W. C. (orgs.). **Machado de Assis: tradutor e traduzido**. Tubarão: Ed. Copiart, 2012.

HEINEBER, I. Um Brasil para francês ler: das traduções de o Guarany e de Innocencia ao exotismo dos romances de Adrien Delpech. *In: ABREU, M. Romances em movimento: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)*. São Paulo: Unicamp, 2016, p. 189-222.

IGOA, R. L. CAMPOS, Haroldo de. Galaxias/Galáxias. Tradução ao espanhol e notas de Reynaldo Jiménez. Prólogo de Roberto Echavarren. Montevideu: La Flauta Mágica, 2010. **Revista Gragoatá**, n. 31, 2011.

PYM, A. **Method in Translation History**. Manchester, St Jerome Press, 1998.

SIMON, S. La culture transnationale en question : visées de la traduction chez Homi Bhabha et Gayatri Spivak. **Études françaises**, v. 31, n. 3, p. 43-57, 1995.

STAUT, L. M. V. O estilo machadiano e o tradutor. **Revista Alfa**, n. 36, p. 111-117, 1992.

TORRES, M. H. C. **Variations sur l'étranger dans les lettres: cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes**. Lille: Artois Presses Université, 2004.

TORRES, M. H. C. **Traduzir o Brasil literário: Paratexto e discurso de acompanhamento**. Tubarão: Copiart, PGET/UFSC, v. 1, 2011.

TORRES, M. H. C. **Traduzir o Brasil literário: História e Crítica**. Tubarão: Copiart, PGET/UFSC, v. 2, 2014.

TOURY, G. **Descriptive Translation Studies and Beyond**. Amsterdam and Philadelphia: Benjamins, 1995.

Fontes consultadas:

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Machado de Assis**. Disponível em: https://www.machadodeassis.org.br/abl_minisites/cgi/cgilua.exe/sys/startd466.html?UserActiveTemplate=machadodeassis&sid=89&from_info_index=1&tpl=printerview_default. Acesso em 08 abr. 2020.

ADRIEN DELPECH. *In: Dicionário de Tradutores Literários do Brasil (DITRA)*. UFSC. Disponível em: <http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/AdrienDelpech.htm>. Acesso em 08 abr. 2020.

AZUA, C. R. Julio Piquet, Escritor. **Letras Nacionales**, 1995. Autores del Uruguay. Disponível em: http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/Carlos_Real_De_Azua/lib/exe/fetch.php?media=real_-_julio_piquet_793-diciembre-09-1955.pdf. Acesso em 08 abr. 2020.

BLASIO, M. G. Catallogo delle monografie. Disponível em: http://bibliotecafilosofia.uniroma1.it/Fondilibrari/Gentile/cat/cat_compl_mon.pdf. Acesso em 08 abr. 2020.

UNESCO. **Pour le livre**. UNESCO, 1974: Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000137835>. Acesso em 08 abr. 2020.

SOARES, J. C. **A Identidade Profissional dos Primeiros Professores de Sociologia do Colégio Pedro II**. Anais do 3º Encontro Estadual de Ensino de Sociologia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012. Disponível em: <http://www.labes.fe.ufrj.br/Eventos/3ENSOC/PDF/GT1.1.1.pdf> Acesso em 08 abr. 2020.

VASCONCELLOS, F. J. R. Adrien Delpech. **Instituto Historico de Petrópolis**. Disponível em: <http://ihp.org.br/?p=415>. Acesso em 08 abr. 2020.

Recebido em: 25 de junho de 2020

Aceito em: 13 de outubro de 2020

Publicado em dezembro de 2020

DOI: <https://doi.org/10.18309/anp.v51i3.1463>

AS RANHURAS DA NATUREZA HUMANA EM “PAI CONTRA MÃE”, DE MACHADO DE ASSIS

THE CRACKS OF HUMAN NATURE IN “PAI CONTRA MÃE”, BY MACHADO DE ASSIS

Raquel Cristina Ribeiro Pedroso
Universidade Estadual Paulista, São Paulo, São Paulo, Brasil
ra.ribeirop@gmail.com

Gabriela Kvacek Betella
Universidade Estadual Paulista, São Paulo, São Paulo, Brasil
kvacek.betella@unesp.br

Resumo: Considerando a constituição do sujeito moderno na obra machadiana, objetiva-se analisar a representação de pulsões humanas no conto “Pai contra mãe”, publicado na coletânea *Relíquias de Casa Velha*, de 1906, por Machado de Assis. O conto citado abrange aspectos da moralidade que entrelaçam instintos de crueldade e natureza do mal como parte congênita da formação do entorno social. Pretende-se descrever a reificação do homem pela escravidão em meio à luta de autopreservação e tendências da alma para a percepção de caminhos possíveis frente a situações de ameaça.

Palavras-chave: Machado de Assis; Moral; Pulsões humanas; “Pai contra mãe”; Escravidão

Abstract: Considering the constitution of the modern subject in Machado's books, with objective to analyze the representation of human drivers in the short story Father against Mother, “Pai contra mãe”, published in the collection *Relíquias de casa velha*, from 1906, by Machado de Assis. The aforementioned tale covers aspects of morality that interweave instincts of cruelty and the nature of evil as a congenital part of social formation. It is intended to describe the reification of man by slavery in the midst of the struggle for self-preservation and soul tendencies for the perception of possible paths in the face of threatening situations.

Keywords: Machado de Assis; Moral; Human drivers; “Pai contra mãe”; Slavery



1 Introdução

O Rio de Janeiro novecentista era um aglomerado de costumes, modos e interesses, e por isso tem em Machado de Assis um receptáculo diferenciado no tocante à representação literária brasileira, quanto à constituição física e psicológica de personagens e às suas relações com o entorno social. O mundo machadiano é essencialmente o mundo da cidade, dos costumes da corte carioca, da escrita humorística aos moldes do século XIX, de personagens com caracteres que se aproximam dos convivas de saraus e cafés da rua do Ouvidor. Essa aproximação evidencia o olhar do autor para aspectos públicos e privados das relações dos indivíduos e, de modo sensível, imprime notas de renovação estética das formas de arte na tomada de consciência. Além disso, o modo machadiano de representar a sociedade de seu tempo e lugar carrega elementos da historiografia, que é feita de dados humanos – logo, a subjetividade e as pulsões daqueles que viveram e estão personificados em relatos históricos incorporam-se ao relato ficcional. Essa indicação do papel das artes na constituição de uma identidade é fator decisivo para examinar a literatura de Machado de Assis em seu tempo.

A escrita de Machado é um agente mobilizador de memórias capaz de instigar correntes de pensamentos que perpassam acontecimentos fugidios, tensões políticas e o ínfimo da interioridade do sujeito. A subjetividade do homem de seu tempo, constituída do gosto europeu plasmado ao Brasil, moldava-se às experiências de um país escravocrata às voltas com a nova república. Machado localizou esse homem entre a crítica mordaz e a benevolência; entre a ironia, o humor, as pulsões próprias da autoconservação, e o questionamento moral acerca dos males que há dentro de cada um que se afirmam arraigados nas conjunturas sociais.

O leitor assiste aos conflitos da segunda metade do século XIX, como a guerra do Paraguai, os debates sobre a escravidão, o republicanismo, a guerra de Canudos, entre outros fatos, em contos e crônicas que cobram retratação político-social num arranjo literário dos mais elaborados, entretanto, com tom de descompromisso que não desagradava a imprensa sensacionalista. Na elaboração de Machado, a junção entre o macio e o duro de uma escrita que ora parece empolada beirando a erudição agressiva, ora se faz de ironia e escárnio, quase indiferente à barbárie, atesta para a crítica recoberta nas linhas de um pessimista-esclarecido que problematiza a realidade de seu tempo pelo riso.

Neste este artigo propomos a leitura do conto “Pai contra mãe”, de 1906, para a percepção do modo pelo qual Machado de Assis, comprometido em retratar a constituição moral do sujeito em situação de conflito, faz do conto um paradoxal tratado político e humano. A representação que Machado faz de pulsões humanas como parte congênita das estruturas sociais se faz por meio de personagens em situações de ameaça. Noutras palavras, o autor brasileiro, hábil em combinar em seu modo de representação o alcance universal das questões da alma com a matéria social de seu meio, escolhe costumeiramente as situações-limite para suas personagens manifestarem comportamentos em ambas as direções, de modo ajustado, sem excessos e indissolavelmente ligado às imposições do conflito social brasileiro. Assim, pretendemos ressaltar os caminhos pautados pela busca de autoconservação e por meio dos quais a natureza do mal e o instinto de sobrevivência fazem aflorar as pulsões humanas do indivíduo que, desde o *Gênesis*, tende à perversidade.

2 O cerco de Cândido Neves

Os costumes e formas de combinação social do sujeito presentes na corte fluminense da virada do século XIX para o XX, têm em personagens de Machado de Assis o retrato da pessoa humana, da moralidade e das relações possíveis entre as estruturas que moldam o público e o privado. Em meio a esse ambiente ficcional, sob o rescaldo da escravidão, Cândido Neves se reconhece como agente de manutenção da lei, da ordem, da livre circulação dos proprietários e suas mercadorias, apesar de estar em um patamar nada distante do negro fugido em busca da liberdade de existência. Cândido Neves, cujos nome e sobrenome reforçam a ideia de brancura, encontra uma ocupação após tentar várias empresas, tornando-se caçador de escravos fugidos. O primeiro nome e seu apelido natural, Candinho, estabelecem uma relação de oposição com o significado do ofício e, sobretudo, com a descrição da atitude que enforma o episódio central do conto. Se o significado de cândido é, por extensão, ligado à pureza ou ingenuidade, e os atos de Candinho nada têm de brandos, ingênuos ou cheios de candura, podemos perceber de antemão a estrutura que Machado prepara para a construção da trama, levando em conta as circunstâncias sob as quais o protagonista toma a atitude capital.

“Pai contra mãe” é parte da coletânea de contos *Relíquias de Casa Velha* (1906), publicado por H. Garnier, Livreiro-Editor das obras de Machado. O livro traz na Advertência um chamamento para uma leitura atenta e desprendida do que virá ao dobrar das páginas. Comparando sua vida a uma casa – com “[...] lembranças de um dia ou de outro, da tristeza que passou, da felicidade que se perdeu” (ASSIS, 2015, p. 620), o autor deixa a explicação sobre o título nas mãos do leitor, sob a justificativa de que são ideias, histórias, críticas e diálogos impressos nas relíquias narrativas de seu tempo.

O conto apresenta uma divisão estrutural que formaliza os cinco primeiros parágrafos sob o espólio da escravidão, dos *ofícios e aparelhos* apresentados ao leitor em tom de crônica, ou de narrativa descomprometida com o incômodo que a sociedade mantinha ao pactuar com a escravidão. Os parágrafos seguintes apresentam *a história de uma fuga* e a ação de Cândido Neves, quase em um lembrete para o leitor do que foi relatado nos primeiros parágrafos do conto. Ao unir as duas estruturas, Machado faz uso do *exemplum*, um artifício ficcional conhecido desde as narrativas medievais para ilustrar o que era pregado em discursos e sermões religiosos, dado próprio de histórias de matiz moralizante.

“Pai contra mãe” tem início com um narrador apresentando a escravidão como instituição social, bem como os aparelhos ligados ao ofício de manter os escravos sob controle como necessários à ordem. Usava-se o ferro ao pescoço, o ferro ao pé e a máscara-de-flandres, esta “[...] tinha só três buracos, dois para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado” (ASSIS, 2015, p. 621). O ferro ao pescoço aplicado ao escravo fujão, semelhante a uma coleira, servia mais para o reconhecimento de fugas recorrentes do que propriamente como castigo; se havia fuga, havia justificativa para o uso de tais “aparelhos” e “ofícios”. A máscara, tão grotesca quanto a ordem social, que não se pode alcançar sem certo grau de crueldade, prometia extinguir dois pecados e fazer nascer duas virtudes: a sobriedade e a honestidade – com a máscara os escravos eram libertos da embriaguez e da tentação de furtar. A ironia do narrador em sugerir que os negros poderiam gostar da escravidão e que os fins justificariam os meios pela repetição das fugas e perdas por parte dos proprietários exemplifica o escárnio com o qual Machado descreve a natureza humana em meio ao desmascaramento do gosto pelo mal presente nas ranhuras sociais:

Eram muitos [os escravos], e nem todos gostavam da escravidão. Sucedia ocasionalmente apanharem pancada, e nem todos gostavam de apanhar pancada. Grande parte era apenas repreendida; havia alguém de casa que servia de padrinho, e o mesmo dono não era mau; além disso, o sentimento da propriedade moderava a ação, porque dinheiro também dói. (ASSIS, 2015, p. 621).

Divulgados como mercadorias, com características e traços físicos estampados à entrada das vendas, pegar negros fugidos representava um trabalho comum e até um “nobre ofício” pela aparência de cumprimento da lei, que resguardava o dono de senzala diante da perda de seu bem, e pelo valor da gratificação a ser recebida. Além da inaptidão para o trabalho ou o acaso dos dias, outro motivo para a escolha de tal ofício residia no gosto de servir, ainda que por vias inescrupulosas, o impulso moral de ser parte da ordem. “[...] Pegar escravos fugidios era um ofício do tempo. Não seria nobre, mas por ser instrumento da força com que se mantêm a lei e a propriedade, trazia esta outra nobreza implícita das ações reivindicadoras” (ASSIS, 2015, p. 621). Cândido Neves, o Candinho, após tentar muito ofícios rendeu-se à competição acirrada na busca por recompensas pela captura de fugidos. Se o protagonista toma uma atitude extrema, também podemos pensar na sua pouca ou nenhuma especialização em ofícios, além da ausência de vontade de aprendê-los, conduta que procurava justificativa por meio do sentido que a nova função adquiria. Cândido tentava provar a razão do pouco caso que tinha com o trabalho com alto valor de ser capitão do mato.

Candinho apaixonou-se por Clara (o nome da moça implica em mais um elemento branqueador aliciado pelo protagonista), casou-se, foram morar com tia Mônica e tiveram um filho. A tia de Clara, percebendo que a necessidade batia à porta, tentou abrir os olhos do casal para a falência antecipada dos planos de paternidade. Cândido Neves gloriava-se da fama de caçador de escravos e tinha nisso a esperança de dias melhores. Pegar fugidos “só exigia força, olho vivo, paciência e um pedaço de corda” (ASSIS, 2015, p. 623). Após ler os anúncios, “[...] copiava-os, metia-os no bolso e saía às pesquisas. Tinha boa memória. Fixados os sinais e os costumes de um escravo fugido, gastava pouco tempo em achá-lo, segurá-lo, amarrá-lo e levá-lo” (ASSIS, 2015, p. 623). Candinho se fez ágil e forte, ficava nas esquinas à espreita, e na menor semelhança de um passante com um escravo, deixava os convivas e ia atrás do fugitivo até a captura: “nem sempre saía sem sangue, as unhas e os dentes do outro trabalhavam, mas geralmente ele os vencia sem o menor arranhão” (ASSIS, 2015, p. 624).

Os princípios que estruturam a obra literária, segundo Antonio Candido (2010, p. 40) perpassam o sentimento de realidade, pressupõem o dado real na ficção, mas não dependem dele, e sim dos mediadores que estruturam a obra e graças aos quais tornam coerentes a duas séries, a real e a fictícia. Machado dialogou com minuciosas questões sociais de seu tempo, numa tentativa de expor elementos do entorno da corte carioca e isso contribuiu para que ele se tornasse um exímio produtor literário. José Luiz Passos (2007, p. 51) reitera que a escrita de Machado proporcionou uma mudança de “ênfase no cenário para uma atenção maior à construção das motivações dos protagonistas; uma passagem da relação que o sujeito tem com a matéria em redor à relação que ele estabelece com os demais”. Nesse sentido, a narrativa ainda poderia fecundar o cotidiano da nação de forma épica ou trágica, mas mantendo a peculiaridade de indivíduos e grupos sociais. Relações e elementos exteriores seriam interiorizados e agiriam como parte da composição do humano – a literatura discorrendo sobre o modo como o sujeito guia sua vida e como consegue domínio sobre o outro. Assim, o dado real – indivíduos que já nasciam e cresciam na estrutura de opressão, possibilita à literatura problematizar a escravidão como um dos males arraigados ao Império brasileiro.

“Pai contra mãe” é parte das linhas fiadas que Machado de Assis usou em contos escritos em épocas muito diferentes, pelo menos de 1885 a 1906, como “O enfermeiro” (1896), “Pílades e Orestes” (1906), “O caso da vara” (1891) e “A causa secreta” (1896), para costurar o que Alfredo Bosi (2007) chama de *o fio negro do mal*: extremos da natureza humana percebidos em personagens aos moldes reais, numa espécie de acordo entre o *eu* e o ambiente externo. Essa dualidade entre condutas pessoais e a sociabilidade encontra ecos na paisagem composta pelo sistema que incentiva o perseguidor a perseguir. Quando chegou a escassez de escravos fugidos e assim também o lucro de Candido Neves, o instinto da autoconservação levou-o ao extremo de si – o filho prestes a nascer, cinco dias para suprir os aluguéis atrasados e tia Mônica insistindo que entregasse a criança à Roda dos enjeitados.

Machado instiga pontos da natureza humana no leitor para o pêndulo que se estabelece durante o conto: de um lado, não bastava ser o filho desejado no casal, era um menino, e, ambos os pais desejavam justamente este sexo; de outro, era preciso abandoná-lo. Há um fio narrativo que se constrói com vistas à relativizar os atos dos homens livres em relação aos prisioneiros, que, segundo Alfredo Bosi (2007, p. 125) se faz por uma perspectiva que é “[...] a da contradição que se despista, do terrorista que se finge diplomata. É preciso olhar para a máscara e para o fundo dos olhos que o corte da máscara permite às vezes entrever. Esse jogo tem um nome bem conhecido: chama-se humor”.

O humorismo em Machado faz com que as ações sejam “aceitáveis” diante das circunstâncias, funciona como modelagem da forma humana realizada pela aparência social institucionalizada. No lugar do julgamento de comportamentos, da utopia de exemplificação moral, do que seria de bom-tom social, há a corrosão do *eu* e do moralismo. As bases humanas permanecem flutuantes em torno do elo indissociável com o mundo interior, com a sobreposição de máscaras e o uso proveitoso que se pode ter das mesmas. A vida em sociedade não aceita subjetividades, peculiaridades ou verdades individuais – antes, busca generalizações de comportamentos. O privado é subjugado pelo público, no qual se encontra a degradação, imprudência e frivolidades. O que livraria o homem de tais caprichos e/ou loucuras?

O sentimento do contrário conceituado por Luigi Pirandello (1986) no ensaio “L'umorismo”, de 1908, retrata experiências narrativas que têm na inquietude, no fastio por situações comuns, o mote para a afirmação da individualidade. Artíficos como humorismo, ironia e análise incisiva e mordaz da natureza humana agem como espelho da mentalidade decadente da segunda metade do século XIX e início do século XX. O humorismo pirandelliano é um conceito muito particular e renovador das visões sobre o humor, e que apresenta alguns pontos de contato com a particular ironia machadiana, que não se enquadra nos propósitos filosóficos convencionais. A ideia de que alguém está rindo durante as cenas narradas é pertinente na medida em que o leitor é capaz de vivenciar os sentimentos opostos e a intensidade da convivência entre eles, vale dizer, entre a aparência dos fatos e a realidade dos mesmos, entre as convenções sociais e a identidade do sujeito. É preciso lembrar que Pirandello estava preocupado com uma abordagem sobre as formas de representação artística do humor, e menos interessado nos conceitos filosóficos, daí uma concepção que se distancia da ironia tradicionalmente regida pela filosofia.

Pirandello na Itália, com *Il fu Mattia Pascal*, de 1904, e Machado de Assis no Brasil, décadas anteriores com as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880-81) e os contos de *Papéis Avulsos* (1882), percebem a condição esvaziada do sujeito e o contraste com os anseios contemporâneos e elaboram narradores que conduzem os protagonistas por caminhos designados pelo papel social possível. O leitor machadiano pode conceber a construção de Brás

Cubas como o modelo de falsificação de convenções humanas, entretanto, uma falsificação necessária, pois somente a partir dela se tem a dimensão de que viver sem convenções significa já estar morto. Estamos diante de um teatro da existência que compreende ultrajes, falseamento, tom provocativo e ao mesmo tempo complacente.

No conto de 1906, Machado concebe motivos díspares de situações humanas revistas pelo humorismo como um sentir e ressentir a agonia dos contrastes – quase um tratado em que o leitor, apresentado a um jogo de forças dentro do qual o escravo é escravo, reconhece ser esse o motivo que a sociedade se utiliza para retirar do cativo a chance de ter outra história, para além daquela que lhe impuseram quando o compraram como mercadoria. Candinho, ao rever o jornal, identifica o anúncio de uma certa escrava fugida: tratava-se de Arminda, a negra mais procurada das redondezas. Necessitando levar o filho à roda dos enfeitados saiu em direção à Rua dos Barbonos. E qual não foi a surpresa, ao fim de uma perambulação com a criança nos braços, encontrar o objeto de sua procura.

A caçada estava, de fato, em vistas de acontecer. O personagem apressou-se em chegar perto da negra e conferir se era mesmo a mulata fujona:

Arminda voltou-se sem cuidar malícia. Foi só quando ele, tendo tirado o pedaço de corda da algibeira, pegou dos braços da escrava, que ela compreendeu e quis fugir. Era já impossível. Cândido Neves, com as mãos robustas, atava-lhe os pulsos e dizia que andasse. A escrava quis gritar, parece que chegou a soltar alguma voz mais alta que de costume, mas entendeu logo que ninguém viria libertá-la, ao contrário. Pediu então que a soltasse pelo amor de Deus. (ASSIS, 2015, p. 626).

Cândido Neves, cujo nome é parte da teia entretecida de riso, ironia e escarninho, é o homem juridicamente livre, pobre e dependente, mas que pela condição de cor, não percebe que está apenas um degrau acima do escravo (BOSI, 2007, p. 86). Fruto da ilusão do patriarcado, da ideia generalizada de que por ser branco e livre poderia escalar a pirâmide do proprietário, age de modo a exalar crueldade intrínseca à luta que considerava necessária.

A esperança de um se tornou a desgraça do outro. Em meio à luta, súplicas e gemidos, Cândido Neves arrasta Arminda grávida pelas ruas ao olhar de quem passava ou estava à porta; todos compreendiam se tratar de mais uma captura, dentro da norma social. “Arminda ia alegando que o senhor era muito mau, e provavelmente a castigaria com açoites, – coisa que, no estado em que ela estava, seria pior de sentir” (ASSIS, 2015, p. 627). No ato de restituição da presa, a escrava aborta o filho diante de seu senhor e dos olhos de Candinho que, após receber a gratificação, retorna para casa com o filho nos braços.

O fruto de algum tempo entrou sem vida neste mundo, entre os gemidos da mãe e os gestos de desespero do dono. Cândido Neves viu todo esse espetáculo. Não sabia que horas eram. Quaisquer que fossem, urgia correr à Rua da Ajuda, e foi o que ele fez sem querer conhecer as consequências do desastre. (ASSIS, 2015, p. 627).

“Pai contra mãe” é um testemunho da moralidade que rege atos de vilania com a aparência de civilidade e os mantém no mesmo nível, inclusive quanto à intensidade; a desumanização veste-se da luta pela autopreservação. Se Arminda permanecesse em liberdade, não haveria a gratificação pelo serviço prestado, logo, o filho de Candinho seria entregue à roda dos enfeitados; se a captura fosse efetivada, a perda do filho de Arminda seria coisa certa. A intensidade da equivalência vem representada na explicação que equaciona os sentimentos envolvidos nas atitudes de Candinho: “o pai recebeu o filho com a mesma fúria com que pegara a escrava fujona de há pouco, fúria diversa, naturalmente, fúria de amor” (ASSIS, 2015, p. 627).

Machado considerava a literatura com a lucidez de quem via na formação da sociedade, no valor do *status*, nos meandros dos jogos de interesse a percepção da subjetividade. Há quem defenda a busca por delinear um perfil que entendesse a humanidade por meio das virtudes, do homem que cultivava bons sentimentos como o que se tem na aparência das protagonistas dos primeiros romances machadianos. No entanto, percebe-se que a virtude existente na fase inicial, a moralidade e a resiliência são levados a cabo desde as primeiras linhas de contos e romances da década de 1880 em diante. Roberto Schwarz (2012, p. 249) assegura que:

à primeira vista, Machado trocava uma esfera acanhada e provinciana por outra enfaticamente universal e filosófica, amiga de interpelações, apartes e dúvidas hamletianas, à qual aliás não falta a nota da metafísica barata, reencontrando o tom de província noutra nível mais letrado (um achado esplêndido e moderno). Note-se que nessa segunda maneira, a das grandes obras, o universo da primeira continuava presente, como substância anedótica – mas não só (SCHWARZ, 2012, p. 249).

A mudança de tom dos narradores de Machado, a partir de 1880, advém da relativização dos valores morais cultivados pelas personagens dos primeiros romances. E um dado destacável dessa orientação é a exploração de múltiplos pontos de vista. Nesse âmbito o leitor é cativado pela imparcialidade, numa conjuntiva de negação e julgamento. Aqui se constata adequadamente a particularidade do “discurso moral” de Machado de Assis.

Jon Elster (1999, p. 76) explica que, após Aristóteles, o entendimento mais solidificado a respeito das emoções humanas em arte veio com a leitura de mundo proposta pelos moralistas franceses (séculos XVII e XVIII) – preocupados em analisar as fraquezas humanas e os comportamentos gerados por elas. Aristóteles (385-323 a.C) já observara que a emoção seria fruto de acontecimentos externos que (acidentalmente ou propositadamente) agiriam sobre a interioridade do sujeito. E a *forma* pelo qual ocorreria essa ação seria por um gatilho disparado em situações em que o sujeito precisaria lutar pela autopreservação. O gatilho acionaria tendências de comportamentos recobertos pela dinâmica do mascaramento.

A filosofia aristotélica, segundo Elster (1999, p. 77), não refletiu sobre o modo pelo qual as emoções afetam o julgamento de motivações pessoais; assim como também não delimitou o que tocava indiretamente no comportamento, e, por meio de alterações mentais se repetiria em novos gatilhos. O filósofo discutiu a maneira pela qual a conduta pode ser afetada a partir de estímulos externos ao sujeito. Assim, direcionamos nosso olhar para o modo pelo qual os gatilhos, quando acionados, desencadeiam os comportamentos. Esses fatores externos, sejam eles sociais, econômicos ou culturais imprimem no sujeito a conduta a ser usada em determinados círculos de convivência, então, temos as pulsões em execução.

Segundo Otto Maria Carpeaux (2014), embora os russos, os ingleses e os alemães sejam moralistas, em francês a palavra moralista tem outro sentido, “[...] significa um homem que observa insubornavelmente as fraquezas humanas [...]” (CARPEAUX, 2014, p. 5). Para o crítico, Gustave Flaubert foi um moralista assim: um meticuloso observador da realidade. E para os familiarizados com o enredo de *Madame Bovary* (1857) e *Educação Sentimental* (1869), não estará distante a associação da teoria moralista com o realismo na forma romance. A aptidão por perceber mundos interiores o fez elaborar os caminhos dos personagens que mais se assemelham a teias de acasos. Para Karl Heinz Bohrer (2001, p. 14), os moralistas eram pessimistas e subversivos quanto à moral conservadora ou convencional, ansiavam pelo desvendamento de trivialidades morais como o autoengano do ser humano. Embora tenham se firmado no campo de análise que não mais pautava o comportamento do homem por leis de

alguma divindade superior, foi no estudo do Ser a partir de pulsões interiores da alma humana que encontraram terreno fértil para o desenvolvimento do pensamento.

Machado de Assis, no Brasil, em contos moralistas-sentenciosos ou na produção do absurdo que representa o realismo de perspectiva dúbia, propositadamente ambígua, deixou na literatura a anestesia social pós-colonialismo vivido pelo brasileiro. Após a década de 1880, manifestou uma espécie de fórmula que guardava e expunha (sem aparência de denúncia), a antinomia do sujeito – dualidade como parecer e ser, privado e público saíram do âmbito da moralidade e se uniram à máscara e ao desejo como natureza social. Logo, o aparente à sociedade e as pulsões dominadas pelo sujeito são parte de um mesmo *eu*.

Nesse contexto, lembremo-nos do conto “O espelho” (1882), escrito bem antes de “Pai contra mãe”, em que Machado esboça uma teoria sobre a existência de duas naturezas; “duas almas”, uma interior e a outra exterior, que juntas completariam o homem: “[...] quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência; e casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira” (ASSIS, 2015, p. 313). O peso dos impulsos na subjetividade de personagens sobre os quais a natureza age de modo a neutralizar a história (ainda que por pouco tempo), leva-os a processos de autoengano que, ora beiram ao cálculo, ora ao desvelamento da interioridade. O alferes de “O espelho” ou Cândido Neves de “Pai contra mãe” são impelidos a agarrarem-se ao que a natureza dispõe para a conservação da imagem de si diante do outro.

“O espelho” se engendra numa forma narrativa próxima aos contos de mistério para desvendar os fatos que cercam um protagonista que assume a narrativa para desaparecer assim que expõe, por meio da fábula, sua constatação de que ele próprio só existia com a imagem calculada (com o posto de alferes, com a farda) e refletida (nos outros, no espelho). O segundo exemplo ilustra um provável resultado do cálculo ao extremo, quando o protagonista é impelido à ação (que foi capaz de calcular) que justifica sua condescendência com as formas de violência que cometia, respaldadas pela violência do sistema no qual estava inserido. Gestos com essa equivalência de interesse, cálculo e conseqüente violência desmedida estão presentes em outros contos da fase madura de Machado, dos quais “O caso da vara” é, de fato, exemplar, pois coloca em situação um adolescente em formação, que pouco se importa com a surra que uma menina leva por causa da distração que ele provocou, e que lucra com a sua própria transigência.

O leitor de “Pai contra mãe” se percebe aturdido pelo tom de crônica presente no início do conto, pelo estilo documental do narrador ao falar dos aparelhos de combate aos escravos fugidos, da normatização da escravidão que era *o fio negro do mal* usado na teia da sociedade, na desumanização do outro. Quando o protagonista chega à casa com a gratificação nas mãos e o filho nos braços, tia Mônica aceita a criança, os cem mil-réis, e irmana-se ao pai que abraçava o filho salvo à Roda. A mulher “[...] disse, é verdade, algumas palavras duras contra a escrava, por causa do aborto, além da fuga. Cândido Neves, beijando o filho, entre lágrimas, verdadeiras, abençoava a fuga e não se lhe dava do aborto” (ASSIS, 2015, p. 627).

A sociedade assegurava que a culpa da crueldade direcionada à escrava era por sua condição de fugitiva. Isso culmina na ideia de Alfredo Bosi (2007) quando afirma que não havendo outro modo de assegurar-se no cotidiano, o sujeito só poderia tornar-se participante da norma social. E, agarrando-se às instituições, era-lhe resguardado “[...] o pleno direito à vida material e, daí, ao doce lazer que lhe permitirá até mesmo balançar-se naquelas cabriolas e fantasias [do pensamento]” (BOSI, 2007, p. 85). Entretanto, a justificativa para o que Cândido Neves realiza está mais para o instinto de crueldade em ação, entretecido pela busca de sobrevivência que o faz pensar “antes o filho dela, que o meu”, que é a moralidade enegrecida

pelo desejo do lucro e da vantagem, ou seja, pulsões da interioridade humana, que, em situações extremas agem como a natureza que avança sobre a história. Nesse processo, o que temos é a ação do sujeito que destina à tessitura do *eu* o disfarce de caráter, e assim, em meio ao mascaramento de interesses podemos reconhecer a dualidade do indivíduo e de suas pulsões.

3 Considerações finais

O conto apresenta o tema da fuga para problematizar o motivo da captura – serviço institucionalizado pela escravidão – para o qual *a história de uma caçada* nada é além de incidentes diários combatidos pelos proprietários. O embate de “Pai contra mãe” se faz pela instituição social que legitima a escravidão de seres humanos; se faz no cerco de Cândido Neves enquanto caçador de escravos fugidos. Se faz pela normatização da compra de pessoas em situação de mercadoria; se faz com o homem branco, pobre e livre que se autoengana pela condição do patriarcado. E, também se faz pela crueldade, instinto de autoconservação, luta por se manter acima da servidão, com pulsões humanas em extravasamento.

O narrador do conto, bem como os narradores de Machado, representa ambiguidades contidas em comportamentos sociais de forma sutil e aguda, como se desejasse que o leitor mirasse seu discurso e desistisse de ter esperança quanto a moralidade do homem. A inclinação à fraqueza de comportamento e a desorganização das pulsões governadoras das vontades agiriam como gatilhos para as ações de crueldade. Assim, o estilo de sua escrita, algo de um riso sutil, refinado, pronto ao embate polido, mantém a imparcialidade necessária para o retrato de emoções humanas, de modo que percebemos a presença de profunda morbidez, controlada pela narração como lampejos de serena manipulação.

A apresentação proposta por Machado de Assis em “Pai contra mãe” deixa claro – seja nos tempos da escravidão institucionalizada do século XIX ou nos dias atuais com a reificação do ódio –, que comportamentos baseados na hostilidade, no julgamento por generalizações, na busca pela supremacia de um ser contra seu semelhante, são efeitos do autoengano que se faz quando se quer revestir as pulsões mais sombrias da interioridade humana de bons sentimentos, ou mesmo da luta pela autopreservação. Não haveria solução, na cartilha de Machado, para a natureza humana e sua propensão aos instintos de domínio.

Referências

- ASSIS, M. **Obra completa em quatro volumes**. São Paulo: Nova Aguilar, 2015.
- BOSI, A. **Machado de Assis: o enigma do olhar**. São Paulo: Martins fontes, 2007.
- BOHRER, K. H. O ético no estético. In: ROSENFELD, Denis L. (org.) **Ética e estética**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- CANDIDO, A. Dialética da malandragem. In: CANDIDO, A. **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.
- CARPEAUX, O. M. Prefácio. In: FLAUBERT, G. **Madame Bovary**. Tradução de Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014. p. 05-14.

ELSTER, J. **Alchemies of the mind: rationality and the emotions**. Cambridge University Press, 1999.

FLAUBERT, G. **Madame Bovary**. Tradução de Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

FLAUBERT, G. **Educação Sentimental**. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Penguin, 2017.

PIRANDELLO, L. **L'umorismo**. Milano: Oscar Mondadori, 1986.

PASSOS, J. L. **Machado de Assis: o romance com pessoas**. São Paulo: Edusp/Nankim, 2007.

SCHWARZ, R. **Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas**. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

Recebido em: 01 de agosto de 2020

Aceito em: 13 de outubro de 2020

Publicado em dezembro de 2020

A CONFIGURAÇÃO DO INTELLECTUAL NO ROMANCE *S. BERNARDO*

INTELLECTUAL CONFIGURATION IN THE NOVEL S. BERNARDO

Benedito Antunes

Universidade Estadual Paulista/CNPq, São Paulo, São Paulo, Brasil
benedito.antunes@unesp.br

Resumo: O artigo procura caracterizar a voz narrativa do romance *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos, como uma consciência crítica que acompanha e avalia os fatos ficcionais, apresentando-se, dessa forma, como um intelectual. Seja de forma direta, enquanto narrador ou personagem, seja nas variadas formas de focalização, essa figura está presente em toda a grande literatura e tende a criar uma instância que reflete sobre o objeto da narração, visando à discussão de questões históricas, sociais e políticas abordadas na obra. Seu exame abre perspectivas para a compreensão do contexto sociopolítico representado e do modo de apreender os temas de que se ocupa o autor. No Brasil, a presença do intelectual pode ser observada na obra de clássicos como Machado de Assis, Lima Barreto, Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Cyro dos Anjos, mas sua configuração assume particular interesse nos romances que expressam anseios de mudança social e política, como os publicados na década de 1930.

Palavras-chave: A representação do intelectual; *S. Bernardo*; Graciliano Ramos; Romance de 30; Literatura e história

Abstract: This paper tries to characterize the narrator's voice in the novel *S. Bernardo* by Graciliano Ramos, as a critical conscience which accompanies and evaluates fictional facts, presenting himself as an intellectual. Either in a direct way, as a narrator or character, or in the various forms of focalization, that figure is found out in all great literature and tends to create an instance which reflects on the subject of the narration, aiming at discussing historical, social, political issues broached in the novel. His exam opens perspectives for understanding the represented sociopolitical context and the way of learning the topics broached by the author. In Brazil, the presence of the intellectual may be observed in classic writers' works such as Machado de Assis, Lima Barreto, Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Cyro dos Anjos, but his configuration takes on a particular interest in novels which express yearnings for social and political changes, like the ones published in the 1930s.

Keywords: The representation of the intellectual; *S. Bernardo*; Graciliano Ramos; novel of 1930s; Literature and history



Quando se lê um dos romances publicados na década de 1930 no Brasil, nota-se invariavelmente a forte tendência de representar e questionar as relações sociais, acenando com alguma perspectiva de superação. Corresponde à proposta literária da chamada segunda fase do Modernismo, em que prevalece, nos termos da feliz formulação de João Luís Lafetá, o *projeto ideológico* sobre o *projeto estético*, dominante na década de 1920. Nessa fase, discutem-se “a função da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte” (LAFETÁ, 1974, p. 17). Do ponto de vista estético, essa tendência, embora responda à necessidade de se ocupar das condições desiguais de vida social e econômica, nem sempre se concretiza em obras duradouras, que alcançam representar aspectos dessa contradição e não se esgotam no contexto de sua produção. Um modo de perceber a questão é comparar romances com perspectivas semelhantes, mas com resultados diversos em termos de realização estética.

O período é particularmente rico para a criação literária preocupada em denunciar as desigualdades sociais de um país subdesenvolvido, tomando a região Nordeste como microcosmo mais evidente. Só em 1933 são publicados três exemplares daquilo que Luís Bueno chama de “explosão do romance proletário” (2006, p. 159): *Cacau*, de Jorge Amado, *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade e *Os Corumbas*, de Amando Fontes. Tirando o romance de Oswald de Andrade, cujo maior interesse no âmbito político do momento reside no seu prefácio crítico, em que o autor renega a obra, os outros dois ensejam intensa discussão sobre a representação da luta de classes e sua possível superação pela revolução socialista. Para esta abordagem, interessa observar as soluções dadas a esse propósito, acompanhando as personagens que poderiam representar uma espécie de porta-voz dos desígnios do autor.

Com essa finalidade, podem ser comparados os projetos de Jorge Amado e de Graciliano Ramos, que se ocuparam de temas semelhantes em romances publicados nessa época, como *Cacau* (1933) e *Suor* (1934), do primeiro, e *S. Bernardo* (1934), do segundo. Ambos os autores estavam direta ou indiretamente comprometidos com a militância política, contribuindo de alguma forma com o movimento que desembocou na chamada intentona comunista. Ambos foram perseguidos por isso, e as ideias que defenderam nessa circunstância foram objeto de elaboração ficcional, de que servem de exemplo feliz os três romances mencionados. Como os aspectos são múltiplos e as implicações, amplas, elege-se aqui a abordagem da figura que encampa os pressupostos desse tipo de representação, normalmente uma personagem esclarecida, ou mais propriamente um intelectual. Trata-se, em suma, de observar a configuração do intelectual nessas obras, considerando sua visão de mundo e a maneira como sugere formas de superação da desigualdade social por meio da ficção.

Cabe assinalar, inicialmente, que a figura do intelectual na representação literária tende a instaurar um ponto de vista crítico, que concentra a visão de mundo do autor e suas prováveis convicções existenciais, no caso, políticas. Comporta, dessa forma, a dificuldade formal de estabelecer uma interação aceitável entre a matéria narrativa e a consciência crítica sobre ela. Nesse sentido, são sugestivas as perspectivas apresentadas por Edward W. Said (2005), quando trata da representação do intelectual na literatura e considera que ela altera substancialmente a própria representação da realidade social. Segundo o autor, trata-se de “algo que só romances realistas panorâmicos do século XIX podem fazer”, isto é, “mostrar intelectuais em ação, envolvidos em numerosas dificuldades e tentações, mantendo ou traindo sua vocação, não como uma tarefa fixa [...], mas como uma experiência concreta constantemente ameaçada pela própria vida moderna” (2005, p. 33). De suas reflexões, interessa, sobretudo, o que diz sobre a atuação independente desse intelectual, que lhe permitiria agir na perspectiva da mudança e não do conformismo em relação a formas sociais tidas como definitivas por determinados setores. Para

ele, “as representações intelectuais são a *atividade em si*, dependentes de um estado de consciência que é cética, comprometida e incansavelmente devotada à investigação racional e ao juízo moral”, o que “expõe o indivíduo e coloca-o em risco” (SAID, 2005, p. 33).

Apesar das particularidades do contexto a que se refere Said, suas indicações ajudam a perceber a configuração de personagens literárias que concentram o potencial reflexivo de uma obra. A título de exemplo, podem ser recordados alguns aspectos do perfil e do comportamento do Conselheiro Aires, personagem do romance *Memorial de Aires*, de Machado de Assis, bem como de Gonzaga de Sá e de Belmiro Borba, personagens, respectivamente, de Lima Barreto e Cyro dos Anjos, que permitem compreender traços semelhantes aos estudados pelo intelectual palestino. Não por acaso, as três personagens brasileiras sobrevivem com o salário de um emprego público, o que em princípio as libera do envolvimento com a atividade produtiva da sociedade burguesa. Aires é um diplomata aposentado que viveu no exterior e aparenta condições econômicas superiores à dos outros dois, mas isso não representa nenhuma vantagem material, pois sua preocupação central se volta principalmente para o universo externo a ele. Gonzaga e Belmiro, por sua vez, representam típicos burocratas, cuja atividade não conduz a nada relevante, servindo apenas para manter funcionando uma máquina ironicamente inútil. Eventuais agruras econômicas transparecem no seu cotidiano, mas, assim como ocorre com Aires, não perturbam os indivíduos, que se dedicam a outras ocupações. Do ponto de vista formal, os romances de que são protagonistas fogem ao padrão mimético convencional e se estruturam na forma de um diário para Aires e Belmiro, instaurando, aliás, mais do que casuais semelhanças entre os dois, e de uma biografia para Gonzaga. Nos três casos, a focalização é controlada diretamente pelos narradores, de forma indiscutível no primeiro e no terceiro, em que as personagens anotam suas ações e reflexões, e de forma um tanto ambígua no segundo, em que a personagem biografada é objeto de observação do biógrafo ficcional Augusto Machado. Em comum, os três romances apresentam condições temáticas e formais para que suas personagens centrais gozem de distanciamento para observar suas próprias vidas e o universo social de que participam.

Quando se trata de romances que obedecem a um claro projeto ideológico dos autores, como no caso da produção inicial de Jorge Amado, os temas são tratados diretamente, sem meias-tintas. Em *Cacau*, a figura do intelectual é representada por José Cordeiro, conhecido como Sergipano, personagem oriunda da classe dominante que, decaída, migra de Sergipe para a região cacauera da Bahia e se torna um “alugado” do coronel “Mané Frajelo”. Nessa condição, passa a atuar de modo a revelar a situação e exploração dos trabalhadores e a alimentar a esperança de que “um dia” a situação mude, isto é, seja alterada pela revolução socialista. Em *Suor*, essa consciência crítica está dispersa entre algumas personagens que vivem no cortiço conhecido como 68, na Ladeira do Pelourinho. São elas que apresentam alguma informação sobre a luta de classes e ensaiam uma forma de organização revolucionária quando apoiam um movimento grevista e se rebelam contra o proprietário do cortiço e os investigadores. Embora a consciência política pareça mais autêntica no segundo romance, em ambos, na verdade, fica evidente a dificuldade de combinar a perspectiva crítica e revolucionária gestada numa classe para configurar a voz dos oprimidos que, da perspectiva revolucionária, seriam os sujeitos do movimento histórico. Trata-se, em suma, da dificuldade de abrir-se ao outro, especialmente ao proletário, conforme Luís Bueno (2006, p. 243), para compartilhar com ele uma consciência que lhe caberia do ponto de vista histórico, mas que foi produzida em outra classe.

Em Graciliano Ramos, a mesma questão recebe tratamento de outro tipo. Consciente de que não pode falar pelo outro diretamente, seu narrador busca soluções formais para se aproximar do outro sem negar sua origem de classe e de indivíduo esclarecido. Isso é possível, como se verá adiante, pela imbricação de vozes solidárias. O interesse de examinar a configuração do intelectual em romances engajados como esses reside na possibilidade de se observar, de um lado, o engajamento direto, em que a linguagem literária fica em segundo plano, e, de outro, a linguagem literária oferecendo soluções para que o engajamento se torne mais consistente. Sob esse aspecto, a figura do intelectual nesses romances é um ponto que esclarece a própria questão do engajamento em arte. Dessa forma, essa figura consciente pode ser observada não diretamente em personagens, mas em outros recursos ou técnicas de focalização em que o distanciamento crítico configura uma instância que ultrapassa os limites ficcionais do narrador ou da personagem central, aproximando-se da própria consciência do autor. É o que se verifica em *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos. Cabe recordar, a propósito do narrador desse romance, que mais de um crítico de respeito apontou como falha de composição conceber um escritor refinado na pele de um matuto como Paulo Honório. A perspectiva que será examinada a seguir talvez explique esse ponto, de modo a permitir que a possível falha se torne uma vantagem da representação. Para melhor compreender a questão, observe-se um fragmento das páginas iniciais do romance:

Aqui sentado à mesa da sala de jantar, fumando cachimbo e bebendo café, suspendo às vezes o trabalho moroso, olho a folhagem das laranjeiras que a noite enegrece, digo a mim mesmo que esta pena é um objeto pesado. Não estou acostumado a pensar. Levanto-me, chego à janela que deita para a horta.

[...]

Ora vejam. Se eu possuísse metade da instrução de Madalena, encoivarava isto brincando. Reconheço finalmente que aquela papelada tinha préstimo.

O que é certo é que, a respeito de letras, sou versado em estatística, pecuária, agricultura, escrituração mercantil, conhecimentos inúteis neste gênero. Recorrendo a eles, arrisco-me a usar expressões técnicas, desconhecidas do público, e a ser tido por pedante. Saindo daí, a minha ignorância é completa. E não vou, está claro, aos cinquenta anos, munir-me de noções que não obtive na mocidade.

Não obtive, porque elas não me tentavam e porque me orientei num sentido diferente. O meu fito na vida foi apossar-me das terras de S. Bernardo, construir esta casa, plantar algodão, plantar mamona, levantar a serraria e o descarçador, introduzir nestas brenhas a pomicultura e a avicultura, adquirir um rebanho bovino regular. Tudo isso é fácil quando está terminando e embira-se em duas linhas, mas para o sujeito que vai começar, olha os quatro cantos e não tem em que se pegue, as dificuldades são terríveis (RAMOS, 1981, p. 10-11).

Como se percebe, esta é a cena inicial de *S. Bernardo*, representada no segundo capítulo e que aparecerá algumas vezes ao longo do romance e será retomada no fim, quando o narrador diz: “Vou ficar aqui, às escuras, até não sei que hora, até que, morto de fadiga, encoste a cabeça e descanse uns minutos” (RAMOS, 1981, p. 188). Representa Paulo Honório no tempo presente, quando tenta começar a narração de sua história. Estabelece uma homologia entre as dificuldades que teve para construir a fazenda S. Bernardo – “Tudo isso é fácil quando está terminado e embira-se em duas linhas, mas para o sujeito que vai começar, olha os quatro cantos e não tem em que se pegue, as dificuldades são terríveis” – e as que enfrenta no presente para “construir” o livro *S. Bernardo* – “suspendo às vezes o trabalho moroso, [...] digo a mim mesmo que esta pena é um objeto pesado. Não estou acostumado a pensar”.

A homologia é forte, porque trata os dois empreendimentos com o mesmo método. E os dois são igualmente vitais. No caso da fazenda, foi o seu “fito na vida”; com o livro, tenciona “contar a [sua] história” (RAMOS, 1981, p. 10). Apesar disso, as diferenças são enormes: a construção da fazenda é apresentada como um fato passado, *embirada* “em duas linhas”. Já a construção do livro dá-se no presente da escrita e, portanto, está marcada pelas dificuldades “terríveis”. Mas não é só isso: as oposições entre tempo passado e tempo presente, entre a velocidade da síntese e a hesitação do trabalho em curso expressa outra oposição, mais funda. Enquanto, num caso, a matéria é objetiva – comprar terras, construir casa, plantar algodão, mamona, levantar serraria e descaroador etc. – noutro, é subjetiva – narrar fatos que “não revelaria, cara a cara, a ninguém”, e por isso o livro vai ser publicado com pseudônimo.

Há ainda a oposição talvez maior, sobrepondo-se às demais: entre a personagem Paulo Honório e o narrador Paulo Honório. A personagem orientou-se “num sentido diferente”; o narrador está procurando tornar-se pensador – “Não estou acostumado a pensar”. Entre um e outro, encontra-se Madalena, a esposa, também ela cumprindo dois papéis: o de esposa do proprietário, mãe do herdeiro etc., de um lado; a mulher que pensa, lê e escreve, de outro. No percurso embirado de sua vida, Paulo Honório tenta incluí-la no universo reificado da matéria objetiva; na busca de sentido para a vida, quando começa a escrever, ela é lembrada como a mulher instruída, e portanto mais próxima de seus ideais: “Se eu possuísse metade da instrução de Madalena, encoivarava isso brincando”.

Como foi apontado anteriormente, há aqui, no plano da representação realista, uma aparente contradição, que aliás costuma ser vista como defeito do livro: como uma personagem bruta, que aprendeu “leitura com o Joaquim sapateiro, que tinha uma bíblia miúda, dos protestantes” (RAMOS, 1981, p. 13), se mete a escrever? Nesse ponto, entra a meu ver o engenho do autor: introduzir numa determinada personagem uma consciência que não pode ser sua, mas que instaura a perspectiva adequada para dar vida e sentido crítico ao material narrativo. O efeito não seria da mesma ordem se a consciência proviesse de um narrador externo, onisciente, assim como seria frágil se decorresse de uma voz em primeira pessoa, limitada aos seus poucos recursos (“O que certo é que, a respeito de letras, sou versado em estatística, pecuária, agricultura, escrituração mercantil [...].”). É justamente a coincidência entre uma prática e a reflexão sobre ela que gera a instância intelectual a que estou me referindo.

O procedimento pode ser mais bem compreendido pela descrição feita por Alfredo Bosi a propósito da narração em *Vidas secas*. O discurso narrativo do romance é o que se chama de indireto livre, combinando a voz objetiva de um narrador externo com a intimidade das personagens. Nesse todo indissolúvel, Bosi percebe a fratura entre as duas vozes, não como defeito, mas como recurso expressivo. O procedimento é visível, por exemplo, quando o narrador de *Vidas secas* utiliza a forma verbal do condicional para narrar o pensamento de Fabiano. Quando este sonha com o paraíso do tempo das águas, “a expressão verbal desse paraíso, que há de vir um dia, se faz no condicional”: “A catinga ressuscitaria, a semente do gado voltaria ao curral, ele, Fabiano, seria o vaqueiro daquela fazenda morta” (BOSI, 1988, p. 11). Nesse recurso, observa Bosi, “de um lado, arma-se uma tática de aproximação com a mente do sertanejo, pois são os desejos de Fabiano que se projetam aqui. Mas, de outro, o modo condicional ou potencial (e não simples futuro do presente) registra a dúvida com que a visão do narrador vai trabalhando o pensamento do vaqueiro” (BOSI, 1988, p. 11). Estabelece-se, então, uma “proximidade em relação ao tema e distância do foco narrativo em relação à consciência da personagem”. A combinação desses aspectos, segundo Bosi, é que vai “enformar o realismo crítico de Graciliano”. O princípio descrito é de que Graciliano “simpatiza” com o

homem explorado, mas não considera sua “fala e seus devaneios algo mais do que a voz da inconsciência” (BOSI, 1988, p. 13). Sua concepção crítica da sociedade o leva a emitir juízos sobre o comportamento de Fabiano, mas o faz de dentro, como decorrência de uma íntima integração entre os dois, numa espécie de “certeza compartilhada”, que é movida pela solidariedade, caracterizando o que Bosi chama de “simpatia intelectual”. Embora o autor aponte “a mediação ideológica do determinismo” separando o escritor da matéria sertaneja, reconhece o “alcance revolucionário” de sua visão, que desconfia do discurso do “civilizado”: “Se a voz do iletrado é pobre e partida, a do letrado é oca, se não perigosa”. Assim, seu olhar crítico “não favorece nem a linguagem do dominado nem a dos dominantes” (BOSI, 1988, p. 14).

Dessa forma, observa-se, tanto num romance como no outro, um discurso novo, criado não para simplesmente dar voz ao oprimido ou ao proprietário, que não têm a consciência do historiador crítico, mas para introduzir na sua prática a simpatia intelectual, que permitirá compartilhar certezas decorrentes do processo social vivido solidariamente. O procedimento, em *S. Bernardo*, é visível na ampla discussão do próprio gênero romance. Toda a simulação apresentada no primeiro capítulo, de que iria escrever o livro “pela divisão do trabalho”, além de remeter ao processo de criação da fazenda, tem a função de apresentar um conceito de literatura: por meio de preceitos morais, citações latinas, pontuação, ortografia e sintaxe etc., todos imaginavam “contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais” (RAMOS, 1981, p. 7). Após essa encenação, Paulo Honório decide iniciar a composição valendo-se de seus próprios recursos e avisa que não pretende “banciar o escritor”: “As pessoas que me lerem terão, pois, a bondade de traduzir isto em linguagem literária, se quiserem. Se não quiserem, pouco se perde” (RAMOS, 1981, p. 11). Por esta e pelas demais considerações de método que o narrador vai fazendo ao longo do romance, percebe-se um projeto estético, a busca de uma forma de expressão que corresponda a novas necessidades.

Se o narrador não tem mais função, por ter perdido sua autoridade histórica, como diz Walter Benjamin em seu clássico estudo sobre essa categoria narrativa, a narração faz-se aqui pelo questionamento do próprio discurso narrativo, em busca de uma forma que permita organizar a matéria narrativa. Nesse sentido, é expressiva a maneira como o narrador conclui o segundo capítulo. Antes de exclamar que havia escrito “dois capítulos perdidos”, ele declarara que não pretendia “mudar de profissão”, isto é, passar de fazendeiro a escritor. A contradição dessa premissa vem no diálogo que se segue, com feição de “monólogo interior”: – Então para que escreve! / – Sei lá! (RAMOS, 1981, p. 11). A aparente falta de propósito para escrever é uma atitude, de saída, contraposta à da personagem que construiu *S. Bernardo*: é pura gratuidade. Como havia dito pouco antes, não iria indagar se o livro lhe traria “qualquer vantagem, direta ou indireta” (RAMOS, 1981, p. 10).

Como procedimento literário, estamos próximos do adotado por Mário de Andrade em *Amar, verbo intransitivo*, em que o próprio autor parece sobrepor-se ao narrador quando faz comentários e apreciações sobre o percurso de Fräulein. Ou do adotado por Cyro dos Anjos, em *O amanuense Belmiro*, em que o narrador reflete sobre o comportamento político de seus amigos. Ou do adotado por Lima Barreto, em *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, ao criar um biógrafo que dialoga com o biografado, de forma a apresentar uma espécie de ensaio filosófico literário. Ou ainda do adotado por Machado de Assis, em *Memorial de Aires*, em que também a personagem reflete sobre o que vive e o que observa, criando uma espécie de segundo plano narrativo. Em todos esses livros, há uma lúcida consciência que organiza a matéria narrativa de forma a sugerir sentidos que vão além do horizonte das personagens.

No tocante a *S. Bernardo*, porém, é preciso observar o núcleo do conflito que gera a necessidade do livro: a tensão entre Paulo Honório e Madalena. A relação, que aparece na superfície como meramente conjugal, com cenas de ciúmes que lembram o par Bentinho/Capitu, é na verdade a base para a representação de uma contradição social: as relações de produção na sociedade burguesa. Recorde-se que Paulo Honório, no seu empreendedorismo, configura o próprio capital, enquanto Madalena, depois associada a Padilha, representa a contraposição humanista, que se recusa a ser reificada.

O primeiro aspecto que chama a atenção nesse processo, e já foi apontado no início, é a aversão de Paulo Honório pelas letras: “Metam pessoal letrado na apanha da mamona. Hão de ver a colheita” (RAMOS, 1981, p.44). No seu caso, declara: “não tenho o intuito de escrever em conformidade com as regras” (RAMOS, 1981, p. 78). Na sua opinião, instrução nada tem a ver com “leitura de papel impresso”. Isso tudo não elimina a expressão de um saber, em linguagem culta. A propósito de sua tentativa de se entender com Madalena, diz: “Tive, durante uma semana, o cuidado de procurar afinar a minha sintaxe pela dela, mas não consegui evitar numerosos solecismos” (RAMOS, 1981, p. 95). Observa-se, assim, que Paulo Honório, enquanto se distancia de Madalena por razões ideológicas, vai se aproximando dela pelo seu saber, pela capacidade de expressão. Parece aplicar-se a esse movimento do narrador o que Antonio Candido observou no estilo do livro que, “graças à secura e violência dos períodos curtos, nos quais a expressão densa e cortante é penosamente obtida, parece indicar essa passagem da vontade de construir à vontade de analisar, resultando um livro direto e sem subterfúgio, honesto como um caderno de notas” (1992, p. 31). O processo se torna intenso, após a morte da esposa, quando ele voluntariamente busca os recursos que ela dominava para traçar o “retrato moral de sua mulher” (RAMOS, 1981, p. 101). Isso fica claro no capítulo 19, quando o narrador retoma o momento da enunciação e se mostra, ao mesmo tempo, irritado e tranquilo, numa espécie de simbiose entre o antes e o depois da mudança:

Agitam-se em mim sentimentos inconciliáveis: encolerizo-me e enternoço; bato na mesa e tenho vontade de chorar.

Aparentemente estou sossegado: as mãos continuam cruzadas sobre a toalha e os dedos parecem de pedra. Entretanto ameaço Madalena com o punho. Esquisito (RAMOS, p. 1981, p. 103).

Mas esse é o tom geral do livro. No detalhe, interessa observar como o narrador, configurado em Paulo Honório, mas mesclado com a consciência crítica do autor, vai introduzindo conceitos, informações e valores na boca das demais personagens. Padilha prega o “extermínio dos burgueses” (RAMOS, 1981, p. 54). O narrador atribui a outros personagens argumentos contra a propriedade, como quando Padilha discursa para Marciano e Casimiro Lopes (RAMOS, 1981, p. 59-60). A certa altura do romance, diz Madalena para defender a tia: “D. Glória vê máquinas e homens que funcionam como máquinas” (RAMOS, 1981, p. 117), em que se observa a sobreposição de perspectivas: D. Glória / Narrador. Na cena do jantar narrada no capítulo 24, toda a discussão entre Padre Silvestre, João Nogueira, Gondim, D. Glória, Madalena e Padilha serve para enunciar os princípios da revolução e do comunismo, evidentemente para serem contestados por Paulo Honório. (– Seria magnífico, interrompeu Madalena. Depois se endireitava tudo. / – Com certeza, apoiou Luís Padilha). Até que Paulo Honório conclui para si: “– Sim senhor, comunista! Eu construindo e ela desmanchando” (RAMOS, 1981, p. 130).

O que vai ficando claro é o processo de identificação cada vez maior entre o narrador explícito (Paulo Honório) e o autor implícito, que representa o historiador crítico, ou o filósofo,

aquele que reflete e indica mudanças. Só que o procedimento não é desenvolvido de forma direta. Ocorre aquela espécie de solidariedade intelectual, que permite a Paulo Honório caminhar em direção ao seu oposto, como se ele incorporasse o discurso de Madalena. Veja-se a passagem, nesse sentido exemplar, em que recorda a conversa com a esposa e fala como se ela própria falasse: “As casas dos moradores eram úmidas e frias. A família de mestre Caetano vivia num aperto que fazia dó. E o pobre do Marciano tão esbodegado, e tão escavacado, tão por baixo” (RAMOS, 1981, p. 177).

Seja de forma direta, enquanto narrador ou personagem, seja nas variadas formas de focalização, a figura do intelectual tende a criar uma instância que reflete sobre o objeto da narração, visando à discussão de questões históricas, sociais e políticas abordadas nos romances. A análise dessa figura abre perspectivas para a compreensão do contexto sociopolítico representado e do modo de cada autor apreender os temas de que se ocupa. Sua voz expressa anseios de mudança social e política, seja de forma engajada, seja como mera veledade. No caso de Graciliano, a perspectiva seria revolucionária, mas o narrador, identificado com Paulo Honório, aponta para a impossibilidade de uma mudança radical, atingindo, assim, uma espécie de impasse. Isso significa mais do que uma simples reflexão política, é apresentação das contradições, conduzida pela consciência intelectual que se associa aos atores do processo e lhes dá uma dinâmica só possível na representação literária.

Concluindo, pode-se dizer que Paulo Honório não é apenas Paulo Honório. É um complexo de personagem e consciência que vive e reflete sobre sua experiência. Enquanto a personagem pode dizer que, se fosse recomeçar sua vida, faria tudo igual, o narrador parece mudado. Este não é mais capaz de retomar sua vida. S. Bernardo fazenda, passada a crise, voltará a ser o que era antes, a produzir de forma moderna, perfeitamente integrada ao capitalismo. *S. Bernardo* livro é o espaço do narrador em crise, que apresenta uma consciência que não volta atrás. Como não pode ir adiante, pois a superação do modo de produção figurada na fazenda não é viável, o narrador fica no impasse: “vou ficar aqui, às escuras, até não sei que hora, até que, morto de fadiga, encoste a cabeça à mesa e descanse uns minutos” (RAMOS, 1981, p. 188).

Com isso, a abertura para o outro, representada inicialmente pela duplicidade do narrador que incorpora no seu discurso perspectivas opostas à sua, instaura um processo em que parece dizer o contrário do que efetivamente diz. Num primeiro plano, defende até o fim a sua propriedade, com todas as implicações inerentes ao regime capitalista. Em segundo plano, resta configurada a possibilidade de sua superação. Como interpreta João Luís Lafetá, “o dínamo não pode existir indefinidamente. Mais do que uma esperança, sua destruição é uma possibilidade concreta e próxima” (LAFETÁ, 1981, p. 202). Isso ocorre graças à incorporação em sua narrativa dos valores contrários representados por Madalena e suas ideias. Nesse movimento, prevalece uma voz que orienta as perspectivas em confronto, instaurando um processo dialético em que as contradições sociais são representadas sem o imperativo de uma atitude maniqueísta que defende a revolução ignorando as condições históricas.

Dessa forma, a cena final, que retoma o início do romance, é cheia de sentido para o leitor. Apresenta-se a ele como um impasse que, no caso, é mais significativo do que possíveis vislumbres de solução. Fosse Graciliano adepto do realismo socialista, a saída poderia ser idealizada, com a indicação de uma sociedade sem classes, ou pelo menos de sua perspectiva, como acontece no desfecho de *Cacau*, em que Sergipano “partia para a luta de coração limpo e feliz” (AMADO, 1970, p. 220), ou em *Suor*, com a multidão enfrentando os investigadores motivada pelo grito do militante Álvaro Lima: “– Proletários de todas as nações...” (AMADO,

1970, p. 339). Mas Graciliano cria um narrador crítico, que conhece a história e sabe de seus limites. Por isso, representa a contradição em toda a sua complexidade, sem se importar com saídas idealizadas. Mas o narrador que fica ali, “às escuras” e “morto de fadiga”, não deixa de ser o prenúncio da angústia, que virá a seguir. Trata-se de um belo exemplo de pensamento crítico na ficção.

Referências

AMADO, J. **O país do carnaval. Cacaú. Suor.** São Paulo: Martins. 1970.

BOSI, A. **Céu, inferno:** ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Ática, 1988.

BUENO, L. **Uma história do romance de 30.** São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, A. **Ficção e confissão:** ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: 34 Letras, 1992.

LAFETÁ, J. L. **1930:** A crítica e o modernismo. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LAFETÁ, J. L. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. **São Bernardo.** 38.ed. Rio de Janeiro: Record, 1981. p.189-213.

RAMOS, G. **S. Bernardo.** 38.ed. Rio de Janeiro: Record, 1981.

SAID, E. W. **Representações do intelectual:** as conferências Reith de 1993. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras. 2005.

Recebido em: 01 de agosto de 2020

Aceito em: 01 de dezembro de 2020

Publicado em dezembro de 2020

DRUMMOND E A POESIA SOCIAL

DRUMMOND AND THE SOCIAL POETRY

Marcelo Bortoloti

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
marcelobortoloti@gmail.com

Resumo: Na primeira metade dos anos 1940, o poeta Carlos Drummond de Andrade assumiu um engajamento político raro em sua trajetória, alinhado a ideias de esquerda e ao comunismo internacional. Esta postura refletiu-se tanto em sua conduta profissional, como funcionário no Ministério da Educação e Saúde, quanto em suas referências poéticas. Neste artigo são apresentados alguns aspectos de sua atuação política, e analisado o conceito de “poesia social”, conforme entendimento do próprio Drummond, a partir de textos que ele publicou na imprensa da época. Este gênero de poesia, do qual passou a ser um grande entusiasta e defensor, iria influir diretamente na fatura de seu livro mais engajado, *A rosa do povo*, publicado em 1945.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade; Poesia Social; Segunda Guerra Mundial; Partido Comunista; Modernismo

Abstract: In the first half of the 1940s, the poet Carlos Drummond de Andrade assumed a rare political engagement in his trajectory, aligned with leftist ideals and international communism. This attitude was reflected both in his professional conduct, as an employee at the Ministry of Education and Health, and in his poetic references. In this article some aspects of his political performance are presented, and the concept of “social poetry” is analyzed, as understood by Drummond himself, based on texts that he published in the press of the time. This genre of poetry, of which he became a great enthusiast and defender, would directly influence the invoice of his most engaged book, *A rosa do povo*, published in 1945.

Keywords: Carlos Drummond de Andrade; Social Poetry; Second World War; Communist Party; Modernism



Em 1942, mesmo ano em que Carlos Drummond de Andrade lançava o livro *José*, coletânea de poemas marcados pela melancolia e falta de esperança no futuro, iniciava a escrita dos versos que comporiam sua obra mais engajada, *A rosa do povo*. O primeiro poema que aparece nos jornais, em outubro daquele ano, é “Passagem da noite”, que não deixa dúvidas sobre uma mudança em seu estado de espírito: “Tudo que à noite perdemos / se nos confia outra vez. / Obrigado, coisas fiéis!” (ANDRADE, 1942a, p. 1). O otimismo e a belicosidade que já vinham presentes em sua obra desde 1940, quando lançou *Sentimento do mundo* – atravessando um hiato pessimista em *José* – retornam de maneira muito mais expansiva neste momento, onde as posições políticas e ideológicas do autor ganham um inédito relevo.

O que parece ter feito o poeta a deixar para trás a melancolia de *José* para assumir a postura confiante de *A rosa do povo* foi uma mudança na marcha da Segunda Guerra Mundial. Em outubro de 1942, o Brasil ainda não tinha entrado no conflito, embora submarinos alemães houvessem afundado navios civis na costa brasileira. Mas já se podia sentir aqui os reflexos da Batalha de Stalingrado, que começou em julho. Esta batalha representou uma virada na guerra contra a Alemanha e uma reafirmação do poderio militar de Moscou. A União Soviética se levantava novamente como a grande inimiga do nazismo, e com ela todos os valores revolucionários que representava. A passagem da noite que Drummond enxerga ali é o início da derrota fascista pelo braço dos comunistas, e o retorno dos ideais socializantes de um mundo mais justo. A Segunda Guerra Mundial adquire neste momento o seu aspecto mais ideológico.

Para John Gledson, a autoconfiança do poeta surpreende neste momento tanto mais que não são rejeitados o ceticismo e a ironia congênitos de sua obra. Esses traços são aceitos e transcendidos dentro da própria confiança: “Drummond está consciente da importância e do alcance da sua poesia, da sua capacidade de refletir o mundo contemporâneo, de exprimir os sentimentos não só dele mesmo como também dos seus semelhantes” (GLEDSON, 1981, p. 163). Existe ao longo do livro uma espécie de tensão dialética, que Iumna Maria Simon define como a tensão entre a viagem no mundo e a viagem no quarto. Ou seja, o embate entre o presente, a temática coletiva, a comunicação e a objetividade de um lado, e o passado individual, a contemplação e a subjetividade do outro, que formam o núcleo gerador da expressão poética do livro (SIMON, 1978, p. 136).

Esta tensão não ofusca a adesão ideológica que surge em primeiro plano no livro *A rosa do povo*, sobrepondo-se inclusive ao retrato do conflito bélico do qual o Brasil tomou parte. É um livro que expressa ideias socializantes e marxistas, absorvendo a influência de autores como o russo Vladimir Maiakovisky, o chileno Pablo Neruda, os poetas comunistas que lutaram na Guerra da Espanha e os escritores que continuavam produzindo peças de resistência na França ocupada. Como foi publicado depois da queda do Estado Novo, pôde explorar de maneira mais aberta a temática política, como no poema “Fim da Terceira Internacional”, sobre o encerramento do Komintern, escrito em 1943, e que acabou saindo com o título “Mas viveremos”. Diziam alguns desses versos que também foram modificados na versão final: “Mas um livro, por baixo do colchão, / era súbito um beijo, uma carícia, / uma paz sobre o corpo se alastrando, / e teu retrato, Lênin, consolava” (ANDRADE, 2012, p. 208).¹

O escritor José Maria Cançado, autor da biografia *Os sapatos de Orfeu*, entrevistou um sobrinho do poeta, Heraldo Drummond de Andrade, que morou com ele no Rio de Janeiro

¹ O sentimento ideológico já movia o poeta enquanto ele continuava trabalhando sob a ditadura do Estado Novo, embora não pudesse extravasá-lo claramente. Em 1943, Drummond enviou uma cópia datiloscrita de “O fim da Terceira Internacinal” ao amigo Abgar Renault, que vinha acompanhada do seguinte bilhete: “Leia e.... rasgue”. (ANDRADE, 2012, p. 208).

em 1942. O sobrinho descreveu desta forma sua posição política na época: “Ele [Drummond] via os russos e o regime soviético como um caminho necessário, incontornável, que tinha que ser tomado mesmo, e que estava se tornando comunista porque não havia outro caminho a seguir”. Ainda segundo Heraldo Drummond, o poeta via na “ditadura do proletariado” a melhor solução para se chegar a um estágio mais alto da sociedade (*apud* CANÇADO, 1993, p. 178).

Tal postura ideológica, como se verá adiante, interferiu tanto em sua conduta profissional como na maneira e encarar a poesia. Dentro do governo, começava-se a operar uma discreta mudança na postura anticomunista, declarada desde 1935 quando Luís Carlos Prestes liderou a frustrada tentativa de golpe. No momento em que o Brasil declarou guerra à Alemanha e à Itália, naquele mesmo ano de 1942, a Rússia passou a ser vista como uma aliada militar. O país símbolo do comunismo era o responsável pelos principais avanços no combate ao fascismo internacional. E o governo teve de conviver com este parceiro – e conseqüentemente com todos os valores ideológicos que carregava. Neste momento, o discurso do Estado Novo e o do Partido Comunista passaram a ter muitos pontos de convergência.

Drummond valeu-se desta confluência como funcionário público que era, ocupando a chefia de gabinete no Ministério da Educação e Saúde. Na época, além de poesia bélica engajada que produziu, fez discursos no rádio e em cerimônias públicas, num aguerrido antifascismo que convinha à sua visão simpática a Moscou. Em janeiro de 1942, foi convidado a ser paraninfo dos formandos da Escola Nacional de Música, no Rio de Janeiro. No discurso de saudação aos recém-graduados, publicado na revista *Continental* com o título “A função da música em tempo de luta”, Drummond dizia aos alunos que iniciavam a carreira na área da música que nenhum intelectual poderia ficar indiferente à guerra, pois este conflito ameaçava a própria criação artística:

Desejo aludir antes às transformações de substância e de essência que uma conflagração de caráter tão nitidamente revolucionário como é a atual poderia trazer à música ou a qualquer das outras artes. Imaginemos por instantes a vitória das forças conduzidas pelo mito da superioridade de raça e pela negação da personalidade livre. Que espécie de música poderia existir no mundo subseqüente? A dos tanques e bombardeiros uivantes? A música de propaganda ou a de anestesia? (ANDRADE, 1942b, p. 29).

Em dezembro daquele ano, o poeta representou o ministro Gustavo Capanema na formatura dos secundaristas do Ginásio São Miguel, na cidade de Passa Quatro, interior de Minas. Seu discurso, mais uma vez inflamado, certamente impactou os desavisados estudantes: “O que acontece nas ilhas Salomão repercute em vosso aparentemente tranquilo Passa Quatro” (ANDRADE, 1942c, p. 1). Segundo Drummond, os jovens alunos poderiam participar de maneira efetiva na campanha nacional:

Pelo Brasil a fora, meninos e rapazes estão dando espontaneamente metais à nossa indústria bélica, aviões à nossa força aérea, elementos auxiliares à nossa defesa passiva. Não posso esquecer-me daquele menino anônimo que, nas ruas do Rio, há dois ou três meses atrás, montava guarda, vigilante, a uma pirâmide de objetos metálicos. Esse menino estava um pouco por toda a parte, nas grandes e nas humildes cidades do Brasil, pequenino soldado de uma grande causa, companheiro desprezioso de outros soldados, disposto a servir, a ajudar, a fazer força pela nossa vitória. (ANDRADE, 1942c, p. 1).

Este tipo de fala casava-se tanto com a postura do governo quanto com a posição ideológica do poeta. O esforço de guerra era uma luta nacional que coincidia com aspirações

políticas muito concretas da esquerda. Quando o país enviou os soldados da Força Expedicionária Brasileira para lutar na Itália ao lado dos Aliados, Drummond esteve no centro do Rio para participar do desfile de despedida destes militares. Em seguida escreveu um artigo na *Folha Carioca*, com teor altamente patriótico, que em alguns trechos chega a aproximar a ideia da guerra com a da revolução: “Nunca soldados foram tão amados, nunca o povo esteve tão perto deles, nunca se compreenderam tanto” (ANDRADE, 1944a, p. 1).

O artigo lhe valeu um telegrama de cumprimento por parte de um grupo de comunistas liderado por Aydano do Couto Ferraz, que integrava a Liga de Defesa Nacional.² Dizia a mensagem que sua crônica no jornal “esposou pontos de vista [que] constituem a base [da] nossa pregação patriótica” (FERRAZ, 1944). Na crônica, Drummond estava bastante afinado com os propósitos da liga, que naquele momento fazia uma cruzada contra o nazismo. Dizia o artigo:

(...) E nós, que ficávamos nessa retaguarda mansa da Avenida, começávamos a descobrir confusamente que também podíamos fazer alguma coisa, menos é certo que aqueles soldados, mas completando e garantindo a ação deles, nas tarefas que nos compete e nas outras que podemos acrescentar-lhe. O sentido geral e complexo da guerra, suas infinitas ramificações e aspectos, sua característica de ser ao mesmo tempo militar, econômica, política, social, sua faminta exigência de trabalho e dedicação sob todas as formas, nos apareciam com essa realidade explosiva e convincente que só a emoção pode suscitar, diante dos expedicionários marchando. (ANDRADE, 1944a, p. 1).

Esta confluência de interesses foi útil à postura de Drummond também nos bastidores do governo. Em 1942, após declarar guerra ao Eixo, Getúlio Vargas determinou que fosse criada no interior de cada ministério uma comissão para avaliar a existência de espões – os chamados “quintas-colunas” – atuando no serviço público. O poeta foi presidente da Sessão de Segurança Nacional do Ministério da Educação e Saúde. Um relatório de agosto de 1942, assinado por ele e outros três membros, é bastante contundente quanto ao uso político deste tipo de comissão. O documento procurava atingir os integralistas liderados por Plínio Salgado, inimigos históricos do Partido Comunista.

Naquela altura, a Ação Integralista Brasileira já havia sido posta na ilegalidade e seus dirigentes estavam presos. Se em 1937 os integralistas ajudaram Vargas no combate ao perigo comunista, no ano seguinte, quando esperavam uma posição mais relevante dentro do governo, foram postos de lado. Com isto, o grupo articulou um golpe de estado que chegou a invadir a residência presidencial, mas a intentona foi rapidamente sufocada. A partir daí, a Ação Integralista passou a ser tão perseguida quanto o Partido Comunista. Quando o Brasil entrou na guerra contra Alemanha e Itália, lutando ao lado da União Soviética, os integralistas sofreram novo revés, já que eram tradicionais apoiadores dos regimes fascistas. A comoção provocada pelo afundamento dos navios brasileiros, que teve ajuda de espões alemães em território nacional, intensificou o sentimento de repúdio aos integralistas. E o Partido Comunista viu neste momento uma oportunidade de intensificar a campanha contra os antigos adversários.

Ligados ao Ministério da Educação, trabalhavam integralistas como Thiers Martins Moreira, que era secretário no Departamento Nacional de Educação, e Othon Henri Leonardos,

² Esta organização, criada por Olavo Bilac em 1916, estava àquela altura tomada pelos esquerdistas perseguidos pelo Estado Novo, mas que então ajudavam as campanhas do governo, como a do envio da FEB para a Itália ou das doações de metais por parte da população civil. Campanhas que encontraram no poeta um verdadeiro porta-voz.

professor da Universidade do Brasil. O relatório reservado que Drummond assinou indicava a necessidade de se tomar uma providência em relação a eles: a exclusão do quadro de funcionários. A comissão, cujo objetivo era verificar a existência de espiões no âmbito do ministério, além de sugerir o expurgo dos integralistas, indicava o mesmo quanto aos estrangeiros que trabalhavam na repartição. Dizia o relatório:

No tocante aos estrangeiros, não hesita a Comissão em considerar nocivos todos os naturais dos países chamados do Eixo, não apenas da Alemanha e Itália, com os quais estamos em guerra, mas também os países que, nesta guerra mundial, combatem ao lado dessas nações (ANDRADE et al, 1941).

Também em relação aos naturalizados brasileiros, a Comissão sugeria medidas severas:

Quanto aos naturalizados brasileiros, naturais dos países do Eixo, entende a Comissão que devam ser incluídos na categoria dos suspeitos, pois é sabido que as suas naturalizações raramente ou quase nunca obedecem a um sentimento de completa identificação com a pátria adotiva, mas ao contrário, na sua grande maioria, são inspiradas por motivos de natureza egoística, sendo mesmo em alguns casos, mais raros, obtidas com intuítos traiçoeiros. (ANDRADE et al, 1941).

O relatório avaliava que o governo deveria tomar medidas não apenas em relação aos elementos “nocivos”, mas também àqueles que poderiam ser considerados “suspeitos”, que “por seus antecedentes” poderiam causar algum prejuízo à causa brasileira. E observava que, a serviço do ministério, atuavam alguns funcionários que “tiveram papel destacado na Ação Integralista Brasileira, uns como doutrinadores e propagandistas, outros em funções de natureza deliberativa ou executiva”. Diante disto, sugeria a adoção de algum tipo de providência:

(...) é evidente que a circunstância de não se tomar qualquer providência a seu respeito não concorre para elevar o prestígio do Ministério na opinião pública, mas ao contrário desperta contra o governo a suspeita de que não seja sincero no seu propósito de combater a “quinta-coluna”. (ANDRADE et al, 1941).

O Programa de Ação do ministério para a guerra, aprovado em reunião de 10 de setembro de 1942, indicava medidas como a realização de um censo dos funcionários e alunos da rede de ensino para eventual convocação, utilização da estrutura das escolas técnicas para fabricar material bélico e medidas de profilaxia da peste e da malária em áreas de interesse militar.

Além disso, falava da necessidade de propaganda cívica nas escolas, rádios e jornais com objetivo de “esclarecer, orientar e entusiasmar os estudantes e, através deles, a massa popular” acerca da campanha de guerra (PROGRAMA DE AÇÃO..., 1942). Não tinham outro objetivo os discursos de Drummond no rádio e nas escolas, como paraninfo ou representando Capanema.

O poeta social

Confluindo com esta postura no ministério, a nova orientação que Drummond deu à sua poesia a partir de 1942, tinha também em sua base um elemento ideológico. A preocupação com o coletivo, ausente de suas primeiras experiências literárias até 1934, passava a ser uma referência, ou, mais do que isso, um propósito da sua escrita, pelo menos naquele momento. Diante do conflito bélico e político que se travava sobretudo na Europa, mas no qual o Brasil

estava intimamente envolvido, os escritores deveriam assumir um papel ativo, segundo seu entendimento, orientado a poesia para causas mais amplas que suas angústias pessoais. Neste contexto, ganhava relevância o gênero que Drummond definia como “poesia social”, do qual o poeta se tornou um grande entusiasta e defensor, e cujos reflexos iriam aparecer claramente em *A rosa do povo*.

Em 1944, sua fama como poeta social já era corrente. Drummond dava palestras e escrevia artigos sobre o tema, intimamente ligado à produção literária comunista. A atividade não era vista como subversiva dentro de um governo que agora lutava ao lado da Rússia. Em fevereiro daquele ano, o poeta proferiu conferência sobre “O sentido social da poesia”, no Centro Israelita de Niterói. Em crônica que escreveu a respeito do assunto no jornal *Folha Carioca*, o poeta dizia que, ao final da palestra, foi cercado por moças e rapazes na faixa dos 18 anos, ávidos por saber um pouco mais sobre a participação social que se impunha ao artista naquele momento. Um deles perguntou se, como tema para uma obra de arte, valiam a mesma coisa uma paisagem ou um imigrante. O jovem ouviu de Drummond a seguinte resposta: “A paisagem e o imigrante são igualmente assuntos, mas o imigrante ganha da paisagem por ser também um sujeito igual a nós, um companheiro, que pode não se deixar pintar ou maltratar com a mesma docilidade...” (ANDRADE, 1944b, p.1).

Três meses depois, jornais do Rio de Janeiro como o *Correio da Manhã* e a *Folha Carioca* noticiaram que Drummond estava realizando uma pesquisa de fôlego com grande interesse para a literatura e a política: preparava uma antologia da poesia social brasileira. Segundo informação do *Correio da Manhã*, o objetivo do organizador era mostrar a constância do gênero na literatura brasileira, em diversas épocas, escolas e tendências. “E a sua antologia não incluirá só a literatura erudita, mas também a popular, os versos do folclore. A divisão não será cronológica, mas por assuntos: os políticos, os sociais, os científicos” (ANTOLOGIA BRASILEIRA....1944). De acordo com o texto, Drummond escreveria uma introdução, na qual iria explicar seus estudos e pesquisas sobre o tema. O projeto, no entanto, nunca foi concluído.

3

O pensamento de Drummond sobre poesia social ficou muito bem documentado numa série de artigos que escreveu para a *Folha Carioca*, publicados durante três finais de semana no mês de abril de 1944. Os textos foram sistematizados como uma espécie de introdução ao tema. No primeiro, com o título “Poesia Social I – Definição”, ele fazia uma apresentação do seu conceito deste tipo de literatura; no segundo, “Poesia Social II – Evolução”, explicava o desenvolvimento desta poesia no Brasil; no terceiro, “Poesia Social III – Conclusão”, enumerava nove pontos que considerava centrais para a compreensão do gênero e sua evolução futura. No artigo em que define o objeto, Drummond observava que poesia social é aquela que se dirige preferencialmente a uma classe social, ou que dela tira seus elementos de criação. Em

³ Este interesse refletia no seu gosto literário de então. Em carta de 1943 a Fernando Sabino, Drummond se mostra bastante empolgado com Vladimir Maiakovski, o “poeta da Revolução” que participou ativamente da política russa no princípio do século XX. Diz um trecho: “Quanto ao Maiakovski, concordo com você: ele é o tal. Quando a gente lê um sujeito desses fica-se perguntando onde estão os poetas do Brasil! Parece que não estão em parte alguma. Tive a mesma sensação lendo uma antologia de poetas latino-americanos” (ANDRADE, 1943a). Dois meses antes desta carta, escreveu um artigo para a revista “Leitura”, condenando o livro *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, pelo ambiente doentio e de opressão a que ele nos confina. Diz o texto: “Decerto não pedimos ao autor que pense por nós, que resolva nossos problemas. Mas temos o direito de pedir-lhe que nos esclareça um pouco, e nos ajude a resolvê-los, ou pelo menos não nos estorve na solução. (...) A leitura é uma experiência crítica e uma experiência humana. É também um dado de confiança, um abandono. Podemos abandonar-nos a esse ambiente de febre sem esperança e de análise sem resultado?” (ANDRADE, 1943b, p. 1).

outras palavras, uma poesia não dirigida ao indivíduo, mas ao grupo do qual ele participa, e inspirada na existência coletiva, e não na individual.

Segundo Drummond, tal poesia existia em países tão ideologicamente díspares como a União Soviética, a Inglaterra e o Chile. E seus poemas eram muitas vezes mal lidos e mal compreendidos. Ele prosseguia: “Cada leitor que os descobre e que abre mão de preconceitos é como se recebesse no rosto o sopro de um vento do mar, cheio de sal e iodo, e o apelo de portos longínquos”. Drummond afirmava que o propósito do gênero era “melhorar as condições sociais”. Para isto, ele deveria apresentar-se como uma poesia “boa em si”, interessada pelos elementos formais que estão “na base de qualquer construção poética” (ANDRADE, 1944c, p. 1). Em paralelo a esta preocupação estética, o escritor deveria estar atento à renovação do mundo e a seu interesse particular pelos outros:

E aqui está um duplo e sedutor trabalho para o poeta: trabalhar para que o mundo se renove, mas renovar-se ele mesmo, e dar com isto o exemplo da renovação. Fazer pouco caso de si mesmo, e muito caso dos outros. Debruçar-se o mais possível sobre os semelhantes, e fazê-lo como fazem os romancistas, os contistas, os repórteres, todos aqueles que preocupam em colher e exprimir sentimentos e aspirações alheias. (ANDRADE, 1944c, p. 1).

No segundo artigo, em que tratava da evolução da poesia social no Brasil, Drummond observou que o poeta que se dedicava ao gênero naquele momento praticamente não tinha antepassados no país. Exceção única feita a Castro Alves que, apesar do “frequente mau gosto de suas imagens” e da “facilidade meio ingênua de seus arroubos”, conseguiu, em alguns de seus poemas, exprimir muito precisamente o caráter social da poesia e a missão do escritor na sociedade, “sem traição à sua condição de poeta e de artista”. (ANDRADE, 1944d, p. 1).

Depois de Castro Alves, ele salientava que o grande avanço para os poetas de interesse social foi o advento do modernismo. Ao romper com a tradição clássica, abolindo as formas arcaicas de construção poética, o movimento abriu caminho para conquistar a “forma revolucionária” da escrita. Segundo Drummond, esta forma livre facultou aos poetas o registro de sentimentos e impressões mais complexas, sem recorrer a truques e automatismos:

A conquista dessa forma, eu a considero fundamental para o trabalho do nosso poeta de caráter social. Se é possível fazer um soneto revolucionário, é muito mais possível não fazê-lo. A disciplina formal rígida que o sonetista se impõe como que o induz a não abordar o tema rebelde e demasiado plástico que mal se encaixaria na forma de cimento ou mármore daquela composição. (ANDRADE, 1944d, p. 1).

Este otimismo em relação ao modernismo não era compartilhado por muitos escritores que participaram do movimento. O próprio Mário de Andrade, no balanço que fez em 1942, reconheceu sua utilidade na conquista do “direito permanente à pesquisa estética”, mas nem tanto em relação à “atualização da inteligência artística” no país. (ANDRADE, M., 1942). Segundo João Luiz Tafetá, não houve no movimento de 1922 uma aspiração que transbordasse os quadros da burguesia. A ideologia de esquerda não encontrou eco nas obras da chamada “fase heroica” do modernismo, e somente no decênio de 1930, com o recrudescimento da luta ideológica no mundo, houve alguma modificação do seu projeto inicial.

De acordo com o crítico, enquanto neste momento “heroico” a ênfase das discussões recaía predominantemente sobre o projeto estético, numa segunda fase, a partir de 1930, a ênfase foi o projeto ideológico, com discussões sobre o papel do escritor e da função da literatura. “Uma das justificativas apresentadas para explicar tal mudança de enfoque diz que o

modernismo, por volta de 1930, já teria obtido ampla vitória do seu programa estético e se encontrava, portanto, no instante de se voltar para outro tipo de preocupação” (LAFETÁ, 2004, p. 63).

Voltando aos textos de Drummond, no terceiro artigo ele tocava no principal ponto de cisão entre suas ideias e a dos comunistas ortodoxos, que era no fundo o tema central de embate entre este grupo e os primeiros modernistas. Se para o poeta foi o modernismo que abriu espaço para a emancipação da poesia de caráter social, os adeptos do movimento eram vistos pelo Partido Comunista, pelo contrário, como autores que não dialogavam com o povo em razão do seu hermetismo. Diz o artigo:

Cada poeta precisa fabricar seus moldes peculiares de expressão, e não adotar aqueles que mais facilmente o conduzam ao público. Cabe a este apanhar o que há de específico no poeta, e amá-lo e compreendê-lo por isto. Não há poetas obscuros: há maus poetas, que se exprimem mal. O que haja de velado, de misterioso, de requintado, de alarmante, de sutil em uma poesia não constitui embaraço intransponível para sua comunicação com o público. Se o público é ignorante, instruíamos o público; se tem o gosto pervertido, restauremos-lhe o gosto. Mas quando se dá ao público o pior de cada arte, seria injusto culpá-lo de não aceitar o melhor. (ANDRADE, 1944e, p. 1).

Ao final deste artigo, Drummond enumerou nove pontos sobre poesia de caráter social, no melhor espírito revolucionário. Nos quatro primeiros ele sintetizava o que disse em artigos anteriores, salientando que o gênero tende a conciliar indivíduo e massa, representando artisticamente os movimentos coletivos de inquietação e reivindicação, sem estar subordinado a interesses políticos, mas em harmonia com os princípios de justiça, solidariedade e correta divisão dos bens – princípios estes eminentemente comunistas. Voltava a falar da importância do modernismo para este tipo de expressão artística, mas lamentava que a maior parte dos poetas modernos fosse indiferente às aspirações desta poesia. A partir do quinto ponto, ele lançava as bases para o desenvolvimento da poesia social no Brasil:

1º) A poesia moderna de caráter social tende a conciliar indivíduo e massa, exprimindo aquele através desta, e representando artisticamente os movimentos coletivos de inquietação e reivindicação, refletindo-os, animando-os ou orientando-os sem subordinação a interesses políticos mas em harmonia com os princípios sociais de justiça, solidariedade e boa distribuição dos bens necessários à vida e à dignidade do homem.

2º) No Brasil, reconhecida a ascendência histórica e a supremacia de Castro Alves, essa poesia, com tendência a incorporar temas, processos e objetivos específicos, resulta diretamente do movimento literário modernista, embora o tenha ultrapassado, e é feita por intelectuais da chamada classe média.

3º) A falta, entre nós, de uma poesia de caráter social realizada diretamente por representantes das classes trabalhadoras explica a debilidade dos ensaios feitos por elementos de outra camada, desejosos de exprimir liricamente os ensaios coletivos, mas que obviamente não são os mais preparados ou qualificados para fazê-lo.

4º) A maioria dos poetas do modernismo brasileiro, movimento de que originou a poesia de sentido social, é, por uma contradição explicável, indiferente, deliberada ou inconscientemente, às aspirações desta poesia.

5º) É preciso portanto tirar do povo, nas suas camadas mais autênticas, ainda em preparação nas escolas, e nos quadros da vida do trabalho, as vozes que darão a essa espécie de poesia todo o vigor, volume e repercussão que ela deve ter, como elemento de beleza e de libertação intelectual.

6º) Nossa poesia do futuro, poderosa, dramática e rica de virtualidades afetivas, matiz nacional de extraordinário interesse será o constituído pela poesia negra, feita pelos trabalhadores negros brasileiros e recolhendo todo o passado de lutas e riqueza amorosa de sua raça.

7º) O processo de formação dos núcleos de povoação através da cata dos minerais preciosos, a criação de zonas distintas de civilização agrária, pastoril e urbana, a história das lutas libertárias no Brasil são grandes temas poéticos quase totalmente inexplorados e que estão pedindo urgentemente a atenção dos poetas brasileiros. A própria atualidade nos fornece um tema riquíssimo e por si só capaz de reconciliar o poeta com os homens de seu tempo; a canção do expedicionário.

8º) Nossa verdadeira poesia de caráter social será profundamente brasileira mas universalista, e contribuirá para a integração do Brasil no conjunto de nações organizadas e orientadas no sentido de fraternidade e justiça, que se procura estabelecer através da presente guerra mundial.

9º) A grande forma poética de todos os tempos é a epopeia, e deve ser este o poema cuja concepção tente o poeta brasileiro do futuro, que conseguirá levar a poesia do Brasil ao conhecimento do mundo. (ANDRADE, 1944e, p. 1).

Drummond acreditava numa poesia de caráter universal, que pudesse unir os trabalhadores do mundo todo, tal qual os propósitos da Terceira Internacional. Mas tinha em mente que esta poesia deveria surgir do povo, fruto da própria emancipação das massas, e não através de uma interpretação de intelectuais da elite sobre os anseios da classe trabalhadora. No Brasil, ele via na figura do negro liberto da opressão escravocrata, na história da colonização mineira que se baseou também na escravidão como sustentação econômica, ou na participação dos soldados brasileiros na Segunda Guerra Mundial, temas a se explorar para a produção desta poesia universalista. Ela deveria ter a forma épica, gênero supostamente de maior alcance popular. Este conjunto de ideias estava na base e iria permear a fatura do seu livro mais político, *A rosa do povo*, publicado no ano seguinte.

Referências

ANDRADE, C. D. *Passagem da Noite*. **A manhã**, Rio de Janeiro, 18 de outubro de 1942a.

ANDRADE, C. D. **Poesia 1930-62**. Edição crítica de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2012

ANDRADE, C. D. A função da música em tempo de luta. **Continental**, Rio de Janeiro, maio de 1942b.

ANDRADE, C. D. A saudação do senhor Carlos Drummond de Andrade. **Cruzeiro do Sul**, Passa Quatro, 27 de dezembro de 1942c.

- ANDRADE, C. D. Soldado que vai para a Guerra. **Folha Carioca**, Rio de Janeiro, 3 de abril de 1944a.
- ANDRADE, C. D. Noite em Niterói. **Folha Carioca**, Rio de Janeiro, 7 de fevereiro de 1944b.
- ANDRADE, C. D. Poesia Social I - Definição. **Folha Carioca**, Rio de Janeiro, 10 de abril de 1944c.
- ANDRADE, C. D. Poesia Social II - Evolução. **Folha Carioca**, Rio de Janeiro, 17 de abril de 1944d.
- ANDRADE, C. D. Poesia Social III - Conclusão. **Folha Carioca**, Rio de Janeiro, 24 de abril de 1944e.
- ANDRADE, C. D. [Correspondência]. Destinatário: Fernando Sabino. Rio de Janeiro, 18 de junho de 1943a. Acervo Fernando Sabino. Fundação Casa de Rui Barbosa.
- ANDRADE, C. D. Febre, tosse e Thomas Mann. **Leitura**, Rio de Janeiro, abril de 1943b.
- ANDRADE, C. D., et al. Relatório Reservado de 31 de agosto de 1941. Pasta Assuntos relativos à Guerra. Arquivo Gustavo Capanema. Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro.
- ANDRADE, M. “O Movimento Modernista”, 1942. Consultado em <http://www.vermelho.org.br/noticia/175420-11>.
- ANTOLOGIA BRASILEIRA DA POESIA SOCIAL, autor desconhecido. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 14 de maio de 1944.
- FERRAZ, A. C. [Correspondência]. Destinatário: Carlos Drummond de Andrade. Telegrama. Rio de Janeiro, 3 de abril de 1944. Acervo Carlos Drummond de Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- GLEDSON, J. **Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Duas Cidades. 1981.
- LAFETÁ, J. L. **A dimensão da noite**. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2004.
- PROGRAMA DE AÇÃO DO MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO PARA A GUERRA, autor desconhecido. Rio de Janeiro, 10 de setembro de 1942. Pasta Assuntos relativos à Guerra. Arquivo Gustavo Capanema. Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro.
- SIMON, I. M. **Drummond, uma poética do risco**. São Paulo: Ática, 1978.

Recebido em: 31 de julho de 2020
Aceito em: 01 de dezembro de 2020
Publicado em dezembro de 2020

**OS OUTROS: O MELHOR DE MIM SOU ELES
(ENCONTROS, ACASOS E SILÊNCIOS NA ESCRITURA DE
MANOEL DE BARROS)¹**

***OTHERS: THE BEST OF ME IS THEM
(ENCOUNTERS, CHANCE, AND SILENCES IN
MANOEL DE BARROS' WRITING)***

Valdegilson da Silva Costa
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
gilsonvcosta@gmail.com

Vera Lúcia Bastazin
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
vbastazin2@gmail.com

Resumo: Este trabalho analisa a maneira como a alteridade se inscreve na obra de Manoel de Barros, especificamente, no poema “Lições de R.Q”, integrante da seção “Os Outros - o melhor de mim sou Eles”. Tomando-se por base procedimentos artísticos de Rômulo Quiroga nas artes plásticas e a poesia de Manoel de Barros, o estudo enfoca o encontro destas duas identidades: a do eu-lírico e a do artista plástico. Pode-se afirmar que este encontro resulta na evocação de tempos e espaços recônditos e, simultaneamente, latentes diante das feições por meio das quais ambos se edificam como alteridades inatingíveis e indizíveis, conforme conceituam Emmanuel Lévinas e Maurice Blanchot.

Palavras-chave: Literatura e Alteridade; Literatura e o Indizível; Literatura e Silêncio; Escritura

Abstract: This paper analyzes the way through which otherness encompasses Manoel de Barros' work, specifically, in the poem “Lições de R.Q”, a component of the section “*Os Outros - The best of me is They*”. Based on the artistic procedures of Rômulo Quiroga in the visual arts and the poetry of Manoel de Barros, this study focuses on the confluence of identities (that of the lyrical self and that of the visual artist) which results in the evocation of hidden times and spaces and, simultaneously, remains latent before the features through which both are built as unattainable and unspeakable otherness, as conceptualized by Emmanuel Lévinas and Maurice Blanchot.

Keywords: Literature and Otherness; Literature and the Unspeakable; Literature and Silence; Scripture

¹ O título deste artigo retoma diretamente nosso objeto de investigação, qual seja, a obra de Manoel de Barros, **Livro sobre nada** que, em sua quarta parte, se intitula “Os outros: o melhor de mim sou eles”.



1 Alteridades: prolongamentos vazios

Manoel de Barros é considerado poeta de primeira grandeza, na literatura brasileira, não apenas por inscrever as cores e os valores da sua terra como pedras preciosas que ofuscam na pequenez de suas descobertas, mas sobretudo, por atingir em sua poeticidade a imagem do homem como um ser em permanente interação com o outro. Entendido como elemento pertencente a natureza bruta e como alguém próximo aos animais que o rodeiam, este homem é, também, inscrito na obra como um *outro eu* construtor cultural de um universo marcado pelo sensível que tudo carrega em sua varredura do universo cognoscível. O objeto poético selecionado como referência central para este artigo é o poema “As lições de R.Q”, de Manoel de Barros e, as referências teóricas básicas, o conceito de alteridade, de Emanuel Lévinas e a ideia do inapreensível de Maurice Blanchot.

A relação entre o *eu* e o *outro* é uma questão que se impõe em praticamente toda a obra do poeta e, de forma bem peculiar, no subtítulo da quarta parte do *Livro sobre nada* (1996). Os estudos de ordem teórica aproximam o *outro* de uma espécie de abstração, de uma generalização, dele retirando quaisquer traços de realidade própria. Eles tendem, ainda, a realizar uma violação do *outro*, ao aprendê-lo em sua parcialidade, já que, ao invés de invocá-lo em presença, passam a nomeá-lo por meio de referências intrínsecas a quem o constrói, de tal modo que, sua imagem torna-se posse de quem o apreende, conforme propõe Lévinas (2004). Esta abstração do outro, anula-o como significação própria, abarcando-o numa horizontalidade que apenas o generaliza, ao invés de lhe dar feição, *rosto*, singularidade.

A escritura se “instala descobrindo sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal, que de modo algum é uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau [...]”, declara Deleuze (1997, p. 13). As palavras do filósofo francês apontam na escritura uma discernibilidade de sujeitos, os quais se encontram, de acordo com ele, na *imprevisibilidade*, numa espécie de vizinhança da qual brota, no sujeito lírico, uma terceira pessoa, resultante do contato consigo e com os *eus* que o circundam.

Considerando-se o subtítulo “Os Outros: o melhor de mim sou Eles”, estamos diante de um ser que se instaura de modo despersonalizado (o autor) e que se reconstrói frente à escritura. Estamos mesmo em face a um deslocamento, uma despersonalização que degrada o ser, conduzindo-o à individualidade pelas vias da escritura, fenômeno examinado ao longo deste artigo que intenta lançar alguma reflexão acerca do poema “As lições de R. Q.” (2001, p. 75), texto integrante de *Livro sobre nada* (1996), de Manoel de Barros.

Sob pretexto de escrever um *Livro sobre nada* (1996), Manoel de Barros escava sulcos no interior da língua, criando choques nos modelos convencionais de percepção. A sintaxe conflitante gera efeitos de subordinações semânticas e frásicas inapreensíveis, das quais surgem associações das mais inesperadas, muitas vezes marcadas pela impossibilidade de discernimento do ponto de vista lógico. O leitor responde a essa quebra da lógica com o silêncio de quem fora atravessado pelo indizível, pelo fabuloso edificado sob a condição de reinvenção da língua como experiência.

Na parte introdutória à obra – denominada como “Pretexto” (2001) -, o poeta afirma “O que eu queria era fazer brinquedos com as palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo. Tudo que use o abandono por dentro e por fora” (p. 4). Nesse texto, é latente a ludicidade inerente à escritura. O homem lúdico, lembremos, é aquele a quem o jogo, extrapola a realidade social, configurando-a como forma de imaginação, trata-se de um sujeito que, para compreender a realidade, necessita abandoná-la e reconstruí-la paralelamente *na e pela*

linguagem. “O nada mesmo”, ao invés de acentuar qualquer insignificância, cria um espaço de prolongamento do vazio, no qual se projetam as essências invisíveis, estendendo-as a outros seres. Considerando-se que metáfora “é a transferência de significação por meio de elipses do elemento comparativo”, conforme Carlos Ceia (E-dicionário de Termos Literários, 2010), a figura de linguagem é também deslocamento para fora de si. Graças ao procedimento metafórico, é possível vincular seres das mais diversas ordens e categorias. Diluem-se os contornos racionais, generalistas que demarcariam os seres. Anula-se uma realidade plenamente constituída pela repetição em nome de uma constituição outra dos fatos, da vida, das relações.

As palavras que compõem o “Pretexto” do *Livro sobre nada* (1996) também questionam o caráter utilitarista da linguagem. O desejo do poeta de “criar coisas desúteis” em sua escritura evidencia seu desgosto em relação às demarcações da linguagem. As “coisas desúteis” não são, necessariamente, inúteis. São, antes, aquelas cujo caráter ínfimo somente se constitui em razão da elevação da pequenez materializada na linguagem. Restos, mosquitos e patas de insetos constituem o imperceptível cotidianamente, mas sob o prisma da distância - sob a égide de quem do real se distancia para nele adentrar - estabelecem uma deformação do princípio generalizante, assumindo-se a fragilidade da palavra cotidiana frente às múltiplas possibilidades do ser designado. Assim sendo, da escritura jorram instabilidades que transformam e transtornam o sujeito-lírico a ponto de ele se abster da linguagem referencial.

A quê abandono interno e externo estaria o poeta se referindo ao enunciar “Tudo que use abandono por dentro e por fora” (2001, p. 4)? A nosso ver, a referência manoelina se insere naquilo a que Blanchot (1987) intitularia *ausência pura*: abandonam-se as emoções (abandono interno); abandonam-se as vivências (abandono externo) para que se dilua constantemente a subjetividade e a escritura se situe em busca do que Agamben define como *gesto*: “aquilo que continua inexpresso em cada ato de expressão” (2007, p. 59).

2 Da pintura primitiva de Quiroga à palavra iluminada de Barros

Doravante, voltemos nossa atenção à nota introdutória ao poema “As lições de R. Q”, texto inicial da quarta parte do *Livro sobre nada* (1996), intitulada, como já explicitamos, “Os outros: o melhor de mim sou Eles”:

Nota: Um tempo antes de conhecer Picasso, eu tinha visto na aldeia boliviana de Chiquitos, perto de Corumbá, uma pintura meio primitiva de Rômulo Quiroga. Era um artista iluminado e um ser obscuro. Ele mesmo inventava as suas tintas. Trazia dos cerrados: seiva de casca de angico (era o seu vermelho); caldas de lagartas (era o seu verde); polpa de jatobá maduro (era o seu amarelo). Usava pocas de piranha derretidas para dar liga aos seus pigmentos. Pintava sobre sacos de aniagem. Mostrou-me um ancião de cara verde que havia pintado. Eu disse: mas verde não é a cor da esperança? Como pode estar em rosto de ancião? A minha cor é psíquica – ele disse. E as formas incorporantes. Lembrei que Picasso depois de ver as formas bisônticas na África, rompeu com as formas naturais, com os efeitos de luz natural, com os conceitos de espaço e de perspectiva, etc etc. E depois quebrou planos, ao lado de Braque, propôs a simultaneidade das visões, a cor psíquica e as formas incorporantes. Agora penso em Rômulo Quiroga. Ele foi apenas e só uma paz na terra. Mas eu vi latejar rudemente nos seus traços milagres de Klee. Salvo não seja. (BARROS, 2001, p. 74).

O sujeito-lírico adentra o *iluminado obscuro*, conduzindo, na nota, aquilo que extrapola a expressão representada sob forma de um rosto ancião. A própria técnica, assim como os meios de produção, no entanto - que dizem muito sobre Quiroga -, são o conteúdo inexpresso porque dito no fazer das coisas, nas escolhas por ele feitas. Conteúdo que fala por meio da forma e materiais pouco convencionais que compõem a obra que edificam o outro - Quiroga, no caso. O claro rosto ancião diz algo sobre a relação vida (esperança) - morte (velhice), mas o inexpresso é o que acentua a alteridade do pintor. São as gosmas extraídas das lagartas, as cascas e os frutos maduros de onde se extraem as cores que fazem emergir no eu-lírico um mundo fora das perspectivas por ele adotada. Nesse sentido, é válido retomar o que Peter Pelbart estabelece sobre a neutralidade da relação do eu com o outro:

[...] Relação com o estranho, o estrangeiro, a alteridade, com aquilo que irremediavelmente estará fora, do meu espaço, do meu tempo, da minha consciência, do meu eu, da minha palavra, do meu controle. Estará fora do meu mundo, de forma desconhecida, impessoal, na mais próxima distância, na mais ausente das presenças, como aquilo que excede o meu pensar, convulsiona meu sentir, desarma meu agir (PELBART, 1989, p. 98).

A alteridade é compreendida, no excerto, “como aquilo que excede o meu pensar, convulsiona meu sentir, desarma meu agir”. Parece-nos que o outro perturba a existência do eu-lírico porque desestabiliza o modo como este age em razão de um excesso de pensamento inatingível ao sujeito-poético. Excesso pelo qual ele perpassa como realidade incessantemente estranha, tomada como lição, como aprendizado de desaprender ensinada por Rômulo Quiroga, “[...] um artista iluminado e um ser obscuro.” Quiroga existe como artista, como pintor de paredes, mas em termos pragmáticos é um ser que extrapola os próprios sentimentos e vivências manólicas. Na nota, o artista da província de Chiquitos dá luz à obscuridade experienciada por Barros. É uma presença em ausência, a qual o autor situa entre dois outros grandes artistas: Pablo Picasso e Paul Klee, num jogo em que o efeito estético advém da interpenetração do universo ficcional naquilo que chamamos de mundo das artes plásticas.

Não é surpresa a ninguém o diálogo entre a arte primitiva e a intitulada arte moderna do início do século XX, especialmente no que se refere ao Cubismo, tendência encabeçada por Pablo Picasso (1881-1973) e Georges Braque (1882-1963), cuja ruptura de paradigma com a arte convencional é pautado na colagem, na utilização de materiais pouco convencionais que se encontravam à volta dos artistas. Esta atitude perante a arte propunha, graças à técnica da colagem, a sobreposição, a justaposição e a fragmentação de imagens. Rômulo Quiroga adotara semelhante prática. A poética de Manoel de Barros, a exemplo de seu artista ficcional sobrepõe tempos. Notemos, o anacronismo que o poeta comete ao afirmar que se lembrara de Picasso antes mesmo de o conhecer. Este procedimento, ao invés de sugerir qualquer incoerência ao texto introdutório, é a manifestação de uma paradoxal lembrança - aquela que ainda não se viveu. Corporificando-se, na escritura, a independência do autor em relação ao mundo das experiências revela neste caso, no próprio sujeito-lírico, certa propensão a sentir forte presença do que se ausenta nele, como se o presente fosse o pressentimento de uma profunda ausência.

O artista plástico suíço, Paul Klee (1879-1940), conquanto não possa ser classificado sob a perspectiva de nenhuma das vanguardas, possui estreito vínculo com várias delas, especialmente no tocante à ruptura com a tradição. Ao invocar Klee à nota, Manoel de Barros conclama um artista que se abstém do objeto que dele prescinde. O abstracionismo de Paul Klee captura o avesso do visível, suas formas expõem o mistério das coisas, ou mesmo a transitoriedade das coisas e das formas. Esta busca pelo avesso do visível, pela arte como ponto

de passagem, coincide, a nosso ver, com aquilo que o poeta do Pantanal *constrói* em sua escritura. O inapreensível da realidade, de acordo com a nota, configura um *milagre*, uma espécie de experiência fora do comum, distante da lógica natural, assim como se impõe a escritura manoelina.

Nas palavras de Quiroga, a “cor é psíquica” e “as formas incorporantes”, o que significa dizer que a cor e as formas não são apenas elementos presentes, mas elementos que *re-presentam*. A representação é um índice de intencionalidade que convoca elementos diversos à imagem, sem que haja entre eles um conjunto de contiguidades. Desta forma, verde não pertence ao eixo dos elementos que simbolizam a esperança, assim como vermelho, por exemplo, assumiria significações outras, que não as passionais. Essa aparente distorção nas relações contíguas causa estranheza ao sujeito-lírico que, *ingenuamente*, associa verde a esperança e indaga Quiroga quanto à aplicação de traços esverdeados ao rosto de um ancião.

Barros, em verdade, está nos mostrando o quanto a tarde não anuncia a noite, o quanto o início não anuncia o fim, já que “nosso campo perceptivo é feito de coisas e de vazios entre coisas” (PONTT, 2018, p. 38). Assim, é possível conhecer algo nunca visto; é possível enxergar as formas de um objeto incorporando outro, justamente como nas obras cubistas de Braque e de Picasso ou na inominável arte de Paul Klee. Vislumbramos aqui um ponto de tensão entre o visto e o visível. O visto recobre a percepção de um mesmo olhar depositado sobre o outro. O visível, por sua vez, é a abertura a que o outro se mostre neste campo vazio a ser ocupado com sua subjetividade. O próprio Barros discorre sobre o tema em entrevista à revista *Caros Amigos* (2008)

Aprendi que o artista não vê apenas. Ele tem visões. A visão vem acompanhada de loucuras, de coisinhas à toa, de fantasias, de peraltagens. Eu vejo pouco. Uso mais ter visões. Nas visões vêm as imagens, todas as transfigurações. O poeta humaniza as coisas, o tempo, o vento. As coisas, como estão no mundo, de tanto vê-las nos dão tédio. Temos que arrumar novos comportamentos para as coisas. E a visão nos socorre desse mesmal. (BARROS, 2008, p. 23).

É importante notar como todos os invocados na narrativa/ nota assumem significados em razão daquilo que não são: Manoel de Barros despersonaliza-se; assume-se Quiroga. Quiroga remete às obras bisônticas que, por sua vez, remontam a Picasso e a Braque. Todos os seres caminham num movimento de reconhecimento do outro, graças a um enlace de aberturas a conciliações improváveis até que se misturem, silenciem, coloquem-se em suspensão para que brote a escritura - a imagem -, sem que dela conheçamos o início ou fim, conforme esclarece Blanchot:

Quando numa obra lhe admiramos o tom, sensíveis ao tom como ao que ela tem de mais autêntico, o que queremos designar por isso? Não o estilo, nem o interesse e a qualidade da linguagem mas, precisamente, esse silêncio, essa força viril pela qual aquele que escreve, tendo-se privado de si, tendo renunciado a si, possui nesse apagamento mantido, entretanto, a autoridade de um poder, a decisão de emudecer, para que nesse silêncio adquira forma, coerência e entendimento aquilo que fala sem começo nem fim (BLANCHOT, 1987, p. 18).

Estes movimentos do ser lírico, circundados por sua singularidade, conquanto assumam a exterioridade dão *rosto* à poética manoelina. Rosto audível, proveniente do contato

direto do escritor com Quiroga, da participação daquele no mundo deste, ao que examinaremos, na sequência, adotando-se como referência o poema a seguir:

As lições de R. Q.

Aprendi com Rômulo Quiroga (um pintor boliviano):

A expressão reta não sonha.

Não use o traço acostumado.

A força de um artista vem das suas derrotas.

Só a alma atormentada pode trazer para a voz um
formato de pássaro.

Arte não tem pensa:

O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.

É preciso transver o mundo.

Isto seja:

Deus deu a forma. Os artistas desformam.

É preciso desformar o mundo:

Tirar da natureza as naturalidades.

Fazer cavalo verde, por exemplo.

Fazer noiva camponesa voar – como em Chagall.

Agora é só puxar o alarme do silêncio que eu saio por
aí a desformar.

Até já inventei mulher de sete peitos para fazer vaginação
comigo.

(BARROS, 1996, p. 75)

Compreendido na esteira da metalinguagem, o poema pontua, nos versos “A expressão reta não sonha” e “Não use o traço acostumado”, o que pode significar a absorção das experiências de Quiroga pelo eu-lírico. De início, chamam atenção os termos “reta” e “traço”, possíveis referências ao uso de formas geométricas e à fragmentação Cubista, bem como a palavra “sonho”, alusiva ao teor onírico do Surrealismo. Entendido à luz das propostas cubista e surrealista, o primeiro verso acentua o caráter fragmentado, descontínuo, caleidoscópico, ilógico da escritura, enfatizando a impossibilidade de representação direta inerente à linguagem artística. Impossibilidade essa resultante do postergamento próprio da linguagem, que recolhe em si apenas ausências sob forma de signos, de pactos linguísticos a partir dos quais a significação galga rumos, conforme preconiza Blanchot (2011, p. 331): “a palavra me dá o que ela significa, mas primeiro o suprime”.

O segundo verso, em forma de aconselhamento, enfatiza, a necessidade de alheamento da irrupção em outro ser como procedimento poético; como se os hábitos do sujeito poético, diante da poesia, não pudessem coincidir com os do sujeito civil. Fragmentar-se e alhear-se são maneiras de não acolher o mesmo, de propor a arte literária como forma inconstante, errante, fora de costumes, com o intuito de lançar a linguagem para além do texto - seja para o escritor, seja para o leitor.

Os três versos que se seguem “[...] A força de um artista vem de suas derrotas/ Só a alma atormentada pode trazer para a voz um/ formato de pássaro/ [...]” reiteram o que já afirmamos sobre alheamento e fragmentação. O termo *derrota* significa, dentre outras coisas, aniquilação, ruína, fracasso. Paradoxalmente, é da ruína, dos interstícios do fracasso que surge a força e a literariedade do texto. Também é paradoxal a insensatez de acordo com a qual o sublime - o Belo da *poiesis* -, representado pelo que seria *a voz em formato de pássaro*, é

proveniente da “alma atormentada”, incorporando movimento à voz, numa composição de caráter sinestésico. Essa imagem poética é constituída por inferências e alusões que, vagamente, representam a dimensão acústica do canto das aves. A tormenta, a exemplo da derrota, é o avesso do que corriqueiramente expressa. Ambas assumem a instância da negação das convenções disfóricas com que frequentemente são abordadas, do que resulta um impacto no próprio código e de suas convenções. Pacto sustentado pelo ilogismo, afinal “Arte não tem pensa”, que sugere uma dissociação entre o sensível e o cognoscível.

O verso seguinte “O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê” é emblemático. Gradativamente, o olhar se apura no verso. Inicialmente, a asserção “o olho vê”, soa como algo de simples compreensão, não fosse a complexidade que a própria raiz etimológica do termo “olho” resguarda. *Occulum* (termo latino para designar “olho”) possui o mesmo radical que o termo *occultus* (oculto). Haveria, então, no simples ato de olhar, um movimento que desvenda e outro que oculta. Mais uma vez, paradoxalmente, ver é “ao mesmo tempo sair de si e trazer o mundo para dentro de si”, conforme Chauí (1988, p. 33), no ensaio “Janela da alma, espelho do mundo”.

Ver, portanto, não só se entrelaça à despersonalização do poeta, mas também à maneira como ele oculta o mundo dentro de si. No mesmo verso, a referência ao olhar se condensa em outra asserção: “[...] a lembrança revê [...]”. O acréscimo do prefixo *re* indica recordação por intermédio da lembrança, mas não se pode deixar de levar em conta o fato de que *rever* também significa modificar, revisar, de tal modo que a lembrança, referência explícita ao passado, é revista *no* e *pelo* presente. O preterido, o que se deixou como *resto* é também parte do que o sujeito é. Trata-se de uma confluência de tempos que *transvê* e a *transvisão* é aqui compreendida como visão que se alarga para além do visível. A alusão ao que se vê surge da imaginação, do ato de criar imagem.

[...] a essência da imagem é estar toda para fora, sem intimidade, e no entanto mais inacessível e mais misteriosa do que o pensamento do foro interior; sem significação, mas chamando a profundidade de todo sentido possível; irrelatada e, no entanto, manifesta, como a presença-ausência que constitui o atrativo e o fascínio das Sereias. (BLANCHOT, 2005, p. 19).

A dubiedade - revelação/ocultação - orienta o sujeito-lírico à *desformação*, à desnaturalização do olhar. Guiado pela *transvisão*, o nítido se desfaz em imagens que correspondem a um outro mundo; a um tempo outro. As formas habituais de se relacionar com o mundo são esvaziadas de sentido; da natureza, são retiradas as naturalidades. *Occulum* e *occultus* imbricados na desconstrução dos paradigmas. Nos interstícios, nos restos, nos fragmentos resultantes da *desformação* está a chave para a compreensão do *todo* e do *outro*. *Todo* este que omite sua integridade, posto que se apresenta em partes, por meio de imagens que permitem acessar uma ordem existente sim, apesar de ausente no olhar marcado pela nitidez. O outro, por sua vez, se constrói quando o sujeito - lírico se desfaz, ou melhor, se esvazia a ponto de assumir que seu melhor não está em si, mas *n’Eles* (outros). Esvaziar-se para acessar outra ordem, em que predominam *cavalos verdes*; imagens oníricas como as de Chagall são a materialização da presença do outro, da exterioridade na interioridade manuelina.

Após a longa estrofe anterior, temos outra, composta por um único verso: “Agora é só puxar o alarme do silêncio que eu saio por aí a desformar.” O alarmante do silêncio advém da força com que a experiência concreta com Rômulo Quiroga, ao menos em termos ficcionais, se espalha no interior do aprendiz (eu-lírico). São tantas as presenças a que esta relação invoca por meio de um simples diálogo, que seus resultados propulsionam a presença não de outro, mas

de outros na já esvaziada subjetividade do aprendente. Esvaziada, a individualidade trai e retorna a si, conforme Lévinas (2004, p. 38). Esta separação de si e conciliação consigo manifesta-se no silêncio que toma conta do ser lírico. O silêncio é, então, a mistura de sensações que amplia o outro dentro do sujeito. É a pausa para o acolhimento. Acolhe-se o diferente, não limitado a um outro *eu*, mas como o outro *outro*, aceito na individualidade dele, já que seu *rosto* não se instaura como reminiscência, mas como “conhecimento do novo” (LÉVINAS, 2004, p. 38). É no desencontro consigo que o ser lírico encontra e pratica a linguagem fônica, reintegra-se às formas bisônicas, ao primitivo, ao mito, por meio de um incessante retorno às matrizes, assegurando seu caráter inacabado, a exemplo do que afirma o pantaneiro no excerto abaixo:

Tenho em mim um sentimento de aldeia e dos primórdios. Eu não caminho para o fim, eu caminho para as origens. Não sei se isso é um gosto literário ou uma coisa genética. Procurei sempre chegar ao criancimento das palavras (BARROS, 2008, p. 8).

O retorno aos primórdios, acompanhado pelo “criancimento das palavras”, assegura à escritura manuelina um processo de fabulação intrincada ao mito e à infância de que resulta a perspectiva de reconstrução do mundo graças à fabulação. O *eu* busca a infinitude. Para ele, as experiências vividas não se esgotam, antes, se atualizam no tempo. Não são o cognoscível, nem o reminescente, mas o que lhe permite conhecer a totalidade, sem que para isso faça uso da razão, elemento, em essência, aprisionador. Adere à inocência da percepção infantil e à ritualística do retorno mítico para construir seu estar no mundo, sua ética.

O último verso do poema “Até já inventei mulher de 7 peitos para fazer vaginação comigo” é a manifesta aproximação entre poesia e erotismo. A linguagem poética é preta de significações. Sua sensualidade está em revelar a essência dos seres por intermédio de uma linguagem essencialmente misteriosa. Os seios são, em essência, a fonte que nutre a vida e uma das marcas de corporeidade feminina. O feminino é fonte de vida, no caso do poema, ainda que em forma *nonsense* (*mulher de sete peitos*) é de onde nascem as novas perspectivas poéticas do sujeito-lírico, o qual confirma dentro de si o *eu* que estava fora, ou seja, as lições de Quiroga reconstituídas metaforicamente, de modo a iniciar certo distanciamento, certa liberdade por parte do eu-lírico que sai “por aí a desformar”, numa atitude que o emancipa das lições e o permite “existir existindo”. Trata-se de um distanciamento que mantém presença disseminada, anacrônica à qual apenas um longo exercício de escavação promoveria acesso. “Fazer vaginação”, isto é, gerar aberturas materializa o desejo de “Outro” no eu-lírico, o desprendimento com a imagem reflexa, mais que isso, o desejo incessante do imaginário e da invenção.

Diríamos que se trata de uma entranhada do outro, na linguagem e na percepção, infinitamente calcada na experiência de outrem - Quiroga. Não o conceito *Quiroga*, mas a conversa com ele, o fazer dele, distante de qualquer conceitualidade, de qualquer generalização; plena atitude de fecundidade em relação à linguagem e em relação ao pensamento do pintor, incessantemente incompreensível, inapreensível, já que é um ser pensante, inefável.

Nas sendas das lições, desaparecem Quiroga e o eu-lírico. O aprendido inaudível, sem síntese, manifesto pelo teor de ruptura das imagens criadas por nosso apreciador/leitor/sujeito lírico desfaz as pontes que apreenderiam seu mestre, cuja lição é a invenção do impossível em infinitas perdas e fissuras que profanam o ser e a linguagem.

Referências

- AGAMBEN, G. O autor como gesto. *In*: AGAMBEN, G. **Profanações**. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BARROS, M. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- BARROS, M. 2008. **Entrevistas concedidas a Martins Bastos; Douglas Diegues e Cláudia Trimarco**, nov. Disponível em: www.elfikurten.com.br. Acesso em 03 dez. 2018.
- BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLANCHOT, M. **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CEIA, C. 2010. **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metafora>. Acesso em fev. 2019.
- CHAUÍ, M. Janela da alma, espelho do mundo. *In*: NOVAES, A. **O Olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 1988.
- COSTA, J. X. S.; CAETANO, R. F. A concepção de alteridade em Lévinas: Caminhos para formação mais humana no mundo contemporâneo. **Revista Igarapé**, n. 3, 2014. Disponível em: <http://www.periodicos.unir.br/index>. Acesso em jan. 2019.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbar. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **Mil Platôs**. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- LÉVINAS, E. **Entre nós: ensaios sobre alteridade**. Tradução de Pergentino Stefano Pivatto. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2004.
- PÉLBART, P. **Da clausura do fora ao fora da clausura**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- PONTY, M. M. A sensação e a projeção das recordações. *In*: PONTY, M. M. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 5. Ed. São Paulo: WMF/Martins Fontes, 2018.

Recebido em: 20 de junho de 2020
Aceito em: 25 de novembro de 2020
Publicado em dezembro de 2020

O SERTÃO COMO PAISAGEM: A RELAÇÃO SUBJETIVA DO ESPAÇO EM GALILEIA, DE RONALDO CORREIA DE BRITO

THE BRAZILIAN BACKLANDS AS LANDSCAPE: THE SPACE SUBJECTIVE RELATION IN RONALDO CORREIA DE BRITO'S GALILEIA

Ana Carolina Negrão Berlini de Andrade
Universidade Regional do Cariri, Missão Velha, Ceará, Brasil
nba.anacarolina@gmail.com

Resumo: Este artigo pretende analisar as relações entre subjetividade e espaço no romance *Galileia* (2009), de Ronaldo Correia de Brito. Nessa obra, percebemos que a descrição do sertão, espaço onde transcorre a narrativa, é mediada pela psicologia do narrador-protagonista, cujos estados emocionais direcionam a apreensão e a criação de uma Paisagem literária, segundo terminologia de Michael Jakob. Assim, o nosso objetivo é demonstrar como são construídas as imagens espaciais, utilizando, para tanto, as concepções de Jakob, para quem a Paisagem literária é marcada pelas relações de subjetividade e de distanciamento do sujeito em relação à natureza. A fim de explicitar a construção da espacialidade em *Galileia*, também utilizaremos o conceito de cronotopo, de Bakhtin (1988), e de memória-acontecimento, de Mariana Luz Pessoa de Barros (2011).

Palavras-chave: Ronaldo Correia de Brito; Galileia; Sertão; Paisagem literária; Michael Jakob

Abstract: This paper intends to analyze the relations between subjectivity and space in Ronaldo Correia de Brito's novel *Galileia* (2009). In Brito's work the description of the Brazilian backlands, space where the narrative happens, is mediated by the narrator-protagonist psychology, in which emotional states direct the creation and apprehension of a Literary landscape, according to Michael Jakob's terminology. Therefore, the objective here is to show how the spatial images are built using, to this end, Jakob's concepts, to whom the Literary Landscape is marked by relations of the subject's subjectivity and detachment towards nature. To explicit *Galileia's* spatial build the paper also uses Bakhtin's (1988) chronotope concept, as well as Mariana Luz Pessoa de Barros's (2011) event memory concept.

Keywords: Ronaldo Correia de Brito; Galileia; Brazilian backlands; Literary landscape; Michael Jakob



Galileia (2008), romance de estréia de Ronaldo Correia de Brito e ganhador do prêmio São Paulo de Literatura, narra a viagem de Adonias, narrador-protagonista, ao sertão do Inhamuns para um evento familiar. No entanto, apesar de narrar fatos envolvendo a família de maneira geral, os eventos dessa narrativa estão colocados *em razão* de sua relação com Adonias, seu psicologismo e seu ponto de vista, determinante na descrição do espaço que o circunda. Por essa razão, acreditamos que o espaço em *Galileia* enquadra-se na categoria de Paisagem nas definições de Jakob (2005, 2009), para quem esta é uma construção imagética resultante de uma relação intencional com a natureza por parte de um sujeito subjetivo.

Segundo o autor, a Paisagem como experiência “pessoal” é muito posterior ao gênero pictórico homônimo, o qual a influencia determinantemente: “Inicialmente, a paisagem é quadro/pintura, representação artística, e somente muito mais tarde, sobretudo devido à práxis artística, transforma-se em outra coisa: a *experiência de um pedaço de espaço percebido de uma vez por alguém*” (JAKOB, 2009, p. 29, tradução nossa)¹.

A “experiência paisagística”, no entanto, só é possível a partir do momento em que o homem deixa de estar em conjunção com a natureza, não mantendo com esta uma relação “orgânica”. Por essa razão, aqueles que possuem uma relação “pré-reflexiva” e mítica com a natureza (JAKOB, 2009, p. 40), tais como o camponês, o caçador, o pastor, etc., não são capazes de apreender uma Paisagem na natureza que os circunda. Para que esta exista, é necessário um grau de separação entre o homem e o espaço natural, de modo que quem “inventa” a Paisagem é o cidadão, que percebe uma ruptura irrevogável entre si próprio e a natureza, agora considerada um “outro” (JAKOB, 2009, p. 40).

O sujeito representa o primeiro elemento indispensável ao surgimento da paisagem. Entendemos por sujeito uma pessoa dotada de subjetividade, isto é, um ser humano que se distingue por meio do seu ser-no-mundo particular. Um outro modo de caracterizá-lo, sem no entanto facilitar a classificação do sujeito em questão, consiste em identificá-lo enquanto ser ‘moderno’. Tanto a subjetividade quanto a modernidade remetem mais a um período histórico que a uma atitude ou uma disposição./ Ser sujeito da modernidade indica uma separação ou uma ruptura com o passado [...], o sentimento e a consciência da perda de um estado anterior e o debutar de uma nova era, a moderna. Subjetividade e modernidade implicam a superação de um limiar, o advento de uma crise fundadora (JAKOB, 2009, p. 31, tradução nossa)².

Logo, é essencial que o sujeito se reconheça como tal e perceba a diferença fundamental que o separa da natureza, tendo os conceitos de individualidade e subjetividade bem delimitados, processo cuja evolução culmina na era moderna. Jakob chega a afirmar que a experiência paisagística, além de paradigma da modernidade, é importante para compreensão e explicação da subjetividade em si como valor culturalmente construído (JAKOB, 2009, p. 33).

¹ “Il paesaggio non è inizialmente che quadro, rappresentazione artistica, e soltanto molto più tardi, soprattutto alla prassi artistica, diventerà altra cosa: l’esperienza di un pezzo di spazio percepito in una sola volta da qualcuno (JAKOB, 2009, p. 29).

² Il soggetto rappresenta il primo elemento indispensabile alla comparsa del paesaggio. Intendiamo per soggetto una persona dotata di soggettività, cioè un essere umano che si distingue attraverso il suo essere-nel-mondo particolare. Un altro modo di caratterizzarlo, senza peraltro facilitare la determinazione del soggetto in questione, consiste nell’identificarlo in quanto essere ‘moderno’. La soggettività e la modernità rinviano entrambe più a un periodo storico che a un’attitudine o a una disposizione./Essere soggetto della modernità indica una separazione o rottura con il passato [...], il sentimento e la coscienza della perdita di uno stato anteriore e del debutto di una nuova era, per l’appuntamento moderna. Soggettività e modernità implicano il superamento di una soglia, l’avvento di una crise fondatrice (JAKOB, 2009, p. 31).

No caso específico da literatura, abordada em *Paisagem e literatura* (2005), Jakob estabelece perguntas que visam nortear a delimitação do conceito: a Paisagem se refere a uma moldura narrativa, a uma ambientação literária ou a uma imagem poética? Na constituição da Paisagem devemos levar em conta a retórica convencional ou as reflexões de um sujeito poético? (JAKOB, 2005, p. 9).

Respondendo a esses questionamentos, Jakob estabelece uma diferença fundamental entre paisagem *na* literatura e Paisagem *literária*, diferença esta ancorada na acepção de um sujeito subjetivo/moderno. O autor estabelece algumas características constantes à Paisagem literária: referência espacial à natureza, que é abordada a partir da perspectiva de um sujeito consciente de sua individualidade e da “outridade” da natureza, em um momento histórico e contextual pós advento das ciências naturais, quando a abordagem da natureza não é mais alegórica, mítica, mas deve ser interpretada pelo sujeito racional (JAKOB, 2009). Dentre essas características, o autor dá especial atenção à construção da subjetividade:

Logo, o texto que definiremos como paisagem literária deverá se referir à experiência (estética) da natureza por parte de um sujeito, a uma consciência, e, de acordo com o próprio gênero literário, surgirá respectivamente *a perspectiva* do sujeito poético, heroico ou autobiográfico. A paisagem literária não é, certamente, uma simples restituição/recuperação mimética da real experiência estética de um sujeito transferida para a literatura. Conseqüentemente, as representações literárias da paisagem não se referem, a não ser indiretamente, ao autor ou à realidade, mas devem ser consideradas como *funcionais* ao texto. Se existem linhas demarcatórias a serem traçadas, então a distinção fundamental não é entre a descrição pictórica e a representação literária da ação, mas sim entre a descrição literária da natureza de um lado e, de outro, a paisagem literária [...] Essas descrições tendem a ter caráter ornamental, e nunca transcendem realmente a dimensão linguística, porque se limitam a reproduzir infinitos *topoi* literários, gerando seqüências de imagens irrealis, privadas de referentes. Diversamente das paisagens literárias, as descrições reúnem apenas inventários da natureza, isto é, aquilo que é reproduzido é sempre uma imagem essencialista e irreal da natureza, as “belas naturezas”, como natureza útil e domesticada. Por conta da falta de uma representação em perspectiva, essas não oferecem quase nada para “ver”, permanecendo no elemento puramente linguístico, ou mesmo mostrando algo só do ponto de vista ideal e inanimado. A natureza ideal bucólica (*locus amoenus*), apesar de já se aproximar da paisagem literária, pertence, antes, à categoria da descrição [...]. Somente nos textos que remetem à subjetividade, somente onde esta está bem ancorada no texto, surgem imagens inovadoras e expressivas da natureza, ou seja, paisagens literárias./ Portanto, podemos falar de paisagens literárias quando, direta ou indiretamente, a experiência vivida da natureza é conotada por parte de um observador. (JAKOB, 2005, p. 40, tradução nossa, grifo nosso) ³.

³ Il testo che definiremo quindi come paesaggio letterario dovrà riferirsi all'esperienza (estetica) della natura da parte di un soggetto, ad una coscienza, e, a seconda del genere letterario stesso, emergerà rispettivamente la prospettiva del soggetto poetico, eroico o autobiografico. Il paesaggio letterario non è, beninteso, la restituzione mimetica della reale esperienza estetica di un soggetto semplicemente traslata nella letteratura. Di conseguenza le rappresentazioni letterarie del paesaggio non vanno riferite, se non indirettamente, all'autore o alla realtà, ma sono da considerare come funzionali al testo. Se vi sono linee di demarcazione da tracciare, allora la distinzione fondamentale non è tra descrizione pittorica e rappresentazione letteraria dell'azione, bensì tra descrizione letteraria della natura da una parte e paesaggio letterario dall'altra [...] Queste descrizioni tendono ad avere carattere ornamentale, e non trascendono mai realmente la dimensione linguistica, poiché si limitano a riprodurre infiniti topoi letterari, generando sequenze di immagini irreali e prive di referente. Diversamente dai paesaggi letterari, le descrizioni letterarie compilano solo inventari della natura; ciò che in esse viene riprodotto è sempre un'immagine essenzialistica ed irreal della natura, la 'belle nature' in quanto natura utile ed addomesticata. A causa della

Desse modo, a experiência subjetiva do espaço não se caracteriza apenas pelo encontro com a natureza, mas pelo estabelecimento de uma relação “pessoal” com esta, alcançada por meio de uma perspectiva subjetiva, que pode ser tanto do eu-lírico, quanto do narrador, do protagonista, dos personagens ou, ainda, variável (JAKOB, 2005, p. 44). O importante, segundo Jakob, é que exista a “perspectiva de uma consciência” (JAKOB, 2005), isto é, um recorte do espaço baseado na experiência subjetiva de um sujeito. Essa assegura a unidade imagética do espaço, portanto, da Paisagem, e estabelece, a partir desse ponto de vista central, um ponto de fuga para o texto inteiro (JAKOB, 2005, p. 41).

A perspectiva de um sujeito garante uma maior expressividade à abordagem do espaço, pois conota as impressões de um ser, ainda que fictício, a partir do qual se constrói um universo de valores e se (re)cria uma experiência “empírica”, recorrendo à estesia. Desse modo, a estética dessas imagens-paisagísticas é contextual, porque é somente a partir de seus universos diegéticos que ela adquire e propõe significados, diferenciando-se das descrições que, supostamente, são apenas retóricas.

Além disso, percebe-se que Jakob associa, ainda que não diretamente, a Paisagem à Imagem poética. No entanto, segundo a nossa leitura, a Imagem poética é mais ampla e geral que a Paisagem, que seria uma especificação da primeira, conquanto se refere apenas à experiência estética do espaço natural.

Por fim, a perspectiva também estabelece um recorte, um enquadramento específico do espaço que “oferece um pedaço de natureza que remete, além das bordas visíveis, à totalidade invisível. O mecanismo do enquadramento obriga o olhar receptor a ocupar o lugar a partir do qual criará uma representação mental da representação pictórica” (JAKOB, 2009, p. 43-44, tradução nossa). Desta feita, o leitor é parte integrante na constituição da representação da Paisagem.

No caso da obra em questão, percebemos que a falta de uma descrição exaustiva da natureza sertaneja em *Galileia* se dá sob o paradigma da construção de uma Paisagem, isto é, de uma Imagem poética espacial, baseada na subjetividade de Adonias, cuja perspectiva psicológica rege todo o romance, incluindo a perspectiva visual/espacial. Assim, de um lado temos um recorte do espaço, executado pelo olhar subjetivo de Adonias, e, do outro temos um repertório imagístico sobre o sertão, o qual influencia diretamente na construção da representação espacial pelo leitor.

Nesse artigo, procuraremos, portanto, desvelar os significados instaurados a partir do narrador-protagonista pela/na Paisagem, a qual, nunca é original, mas intertextual – o que influencia inclusive a experiência paisagística *in situ* (JAKOB, 2009).

A obra começa com a descrição da viagem de Adonias, no momento em que o narrador-protagonista do romance adentra o sertão propriamente dito:

Penso em voltar para o Recife, obedecendo a pressentimentos de desgraça, receios que me invadem em todas as reuniões da família. Davi e Ismael consultam-me com os olhos; temem que eu desista da viagem. Não dependem de mim para continuar,

mancanza di una rappresentazione prospettica, esse o non offrono quasi nulla da ‘vedere’, rimanendo nell’elemento puramente linguistico, oppure mostrano qualcosa solo da un punto di vista ideale ed inanimato. La natura ideale della bucolica (locus amoenus), pur avvicinandosi già al paesaggio letterario, appartiene piuttosto alla categoria della descrizione [...]. Solo dove i testi letterari rimandano alla soggettività, solo dove la soggettività viene ancorata saldamente nel testo, sorgono immagini innovative ed espressive della natura, cioè paesaggi letterari./ Dunque possiamo parlare di paesaggi letterari quando, direttamente o indirettamente, viene connotata l’esperienza vissuta della natura da parte di un osservatore (JAKOB, 2009, p. 40).

mas sou eu que intervenho nas disputas entre eles, desde quando tocávamos rebanhos de carneiros e feri o calcanhar, numa tarde como esta. / Tudo se assemelha ao passado, até os caminhos repetidos e o silêncio dos mortos, fantasmas que andaram como ando, ansioso e deprimido./Há algum tempo dirijo o carro sozinho. Os primos subiram na carroceria da camioneta, expondo-se ao sol e à poeira do final de tarde, num mês de dezembro com prenúncios de chuva. Tamanha beleza é pura armadilha. Preciso de lentes para abstrair o azul do céu, as nuvens de cinema épico. / O calor me enfada. Ele vem das pedras que afloram por todos os lados, como planta rasteira. Nada lembra mais o silêncio do que a pedra, matéria-prima do sertão que percorremos em alta velocidade. (BRITO, 2009, p. 7).

Nesse excerto, percebemos a rememoração presentificada, definida pela justaposição de uma tarde no passado e a do presente da narração e pela sobreposição dos caminhos dos antepassados aos próprios, fato que também exemplifica a focalização interna da narrativa, pois deixa claro o ponto de vista a partir do qual os fatos serão narrados ao afirmar um “aqui” e um “agora” que correspondem à posição, ou à perspectiva, de Adonias e que revelam a sua subjetividade, pois, segundo Jakob:

Se as paisagens literárias são definidas como textos descritivos ou representativos em relação espacial com a natureza, então, a rigor, o ponto de vista da espacialidade já remete a um sujeito. Para representar a natureza espacialmente – não somente de modo sumário, superficialmente ou em forma de paisagem contentora – é necessário que o texto em questão indique uma perspectiva, a partir da qual (e somente a partir desta) pode emergir ou desvelar uma paisagem. A realização da representação perspectivística no texto ocorre sobretudo mediante sinais orientados de um ponto de vista indicativo: ‘eu’ – ‘agora’ – ‘aqui’ (JAKOB, 2005, p. 39, tradução nossa).⁴

Nesses parágrafos iniciais do romance, percebemos claramente que a junção dessas três categorias – “eu”, “aqui” e “agora” – é responsável por uma definição específica do espaço circundante. Em especial, percebemos como a subjetividade de Adonias, contextualizada por um dado espaço e um dado momento, percebe e adjetiva o sertão, fato evidente quando o narrador-protagonista associa a beleza sedutora do espaço à uma armadilha perigosa. Assim, essa associação, que define a chave de leitura pela qual Adonias “lê” o sertão, não está descolada do sujeito em sua interação com um espaço e um tempo específicos, dado que essa percepção está condicionada a esses três elementos.

Nesse sentido, a expressão “numa tarde como essa”, além de informar o local onde se passam as ações, sejam estas as da memória, sejam as do presente da narração, exemplifica o cronotopo do romance, isto é, as relações indissociáveis mantidas entre espaço e tempo, conforme teoriza Bakhtin, para quem o cronotopo é uma categoria “conteudístico-formal”, no qual:

[...] ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de

⁴ Se si definiscono i paesaggi letterari come testi descrittivi o rappresentativi in relazione spaziale con la natura, allora a rigore, già il punto di vista della spazialità rinvia ad un soggetto. Per rappresentare la natura spazialmente – non solo in modo sommario, in forma di paesaggio contenitore oppure superficialmente, in forma di elenco linguistico – occorre che il testo in questione indichi una prospettiva, dalla quale (e soltanto da essa) può emergere o dischiudersi un paesaggio. La realizzazione della rappresentazione prospettica nel testo avviene soprattutto mediante segnali orientati da un punto di vista indicatore: ‘io’ – ‘ora’ – ‘qui’. (JAKOB, 2005, p. 39).

sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico (BAKHTIN, 1988, p. 211).

Em *Galileia*, o cronotopo também é percebido nas Imagens-Paisagens, em especial na inaugural, acima transcrita, uma vez que ela define a relação significativa que o sujeito mantém com o espaço no qual transcorreu parte de sua história individual, revelada e figurativizada pelo sertão. Isso porque, sendo o ambiente sertanejo o espaço onde o passado de Adonias e de sua família transcorreu, ele manifesta e carrega em si índices dessa passagem temporal, impalpável *per se*, mas tornada sensível e visível espacialmente. Desta feita, “o cronotopo, como materialização privilegiada do tempo no espaço, é o centro da concretização figurativa, da encarnação do romance inteiro” (BAKHTIN, 1988, p. 356). A Paisagem literária seria, nesse sentido, lugar por excelência para a manifestação do cronotopo, dado seu alto grau de figuratividade. Sobre essa questão, Jakob (2009) afirma que a associação entre Paisagem e o aspecto temporal é frequentemente esquecida, ainda que o tempo esteja obrigatoriamente inscrito na Paisagem, caracterizando-a:

Comumente, associamos com facilidade a paisagem e o espaço, esquecendo outra categoria fundamental: o tempo. Segundo definição do geógrafo Yi Fu Tuan, a paisagem, pelo contrário, é efetivamente a irrupção do tempo no espaço: Todo quadro que representa uma paisagem em perspectiva e toda fotografia nos ensinam a ver o tempo *atravessar* o espaço (JAKOB, 2009, p. 60, tradução nossa).⁵

A figuratividade da Paisagem é construída por meio da representação de um espaço especificado seja pela sua apreensão em um momento singular, seja pela passagem do tempo, que o “historiciza”. Se de um lado o espaço é marcado pelo tempo e, assim, “historicizado” diegeticamente, por outro a própria abordagem literária-estética de um espaço revela o contexto temporal e espacial de produção da obra, fato apreendido a partir das análises de Bakhtin, quando este relaciona os cronotopos de gêneros às conjunturas sócio-culturais das sociedades que os produziram. Por essa razão, a Paisagem, segundo a definição de Jakob (2009, p. 10), também é cronotópica, haja visto seu caráter de texto e sua dupla orientação: de um lado, o tempo se inscreve no espaço, deixando suas marcas, de outro, os modos pelos quais o espaço é observado, e transformado em paisagem, conota uma ideologia, também tornada visível na e pela Paisagem.

No caso, o sertão cronotópico de *Galileia* indica uma abordagem contextual contemporânea do espaço sertanejo por meio da percepção sensorial de Adonias, cuja experiência subjetiva faz confluir tempos distintos no espaço, já marcado pela irrealidade (ou super-realidades) das Imagens poéticas, frequentemente determinadas pela apreensão simultânea de tempos, caso da citação acima.

O espaço sertanejo é, para Adonias, o equivalente da *madeleine* proustiana, de tal modo que as histórias e sensações do passado se impõem ao presente da narração, em uma co-presença típica da “memória-acontecimento”, termo criado por Mariana Luz Pessoa de Barros (2011) para explicar a presentificação vívida do passado, em que este não é apenas rememorado, mas experimentado novamente, em fusão com o tempo atual:

⁵ “Di solito, accomuniamo con facilità il paesaggio e spazio, dimenticando l’atra categoria fondamentale: il tempo. Secondo la definizione del geografo Yi Fu Tuan, il paesaggio è invece proprio l’irruzione del tempo nello spazio: “Ogni quadro che rappresenta un paesaggio in prospettiva e ogni fotografia ci insegnano a vedere il tempo attraversare lo spazio” (JAKOB, 2009, p. 60).

Não é apenas o passado que vem à tona, mas a presença de um sujeito no passado. As sensações e emoções são (re)vividas na linguagem pelo enunciador e pelo enunciatário. É este o domínio da experiência sensível (BARROS, 2011, p. 269).

Retomando a definição de acontecimento de Greimas, em *Da Imperfeição* (2002), em que a experiência sensível predomina e se sobrepõe à racionalidade convencional, e associando-a ao eixo de combinação e seleção de Jakobson, Barros (2011) classifica dois tipos de memória⁶: uma em que esta ação é racionalmente motivada sendo, por isso, associada à contiguidade e ao eixo sintagmático, e outra em que a experiência sensível determina associações paradigmáticas e, por isso, se desenvolvem analogamente à metáfora.

Por simular a rememoração em ato, as Imagens definidas pela memória-acontecimento são extremamente sensoriais e estéticas, fato que influencia a apreensão dos valores, significados e conteúdos da obra pelo enunciatário. No caso das Imagens relativas ao espaço, percebemos, além da memória em ato e associadas a esta, simultaneamente uma “subjetividade em ato” (JAKOB, 2005, 2009) e uma “consciência paisagística em ato” (JAKOB, 2009), isto é, a experiência de um personagem que tenta se apropriar da natureza, uma experiência que é simulada esteticamente no caso do romance em questão.

A constatação da simultaneidade dos tempos passado e presente por Adonias é o melhor exemplo da relação cronotópica entre Imagem-Paisagem e memória, evidenciando não apenas o cronotopo geral do romance, mas o motivo da estrada, que figurativiza o primeiro, pois é

[...]o ponto do enlace e o lugar onde se realizam os acontecimentos. *Parece que o tempo se derrama no espaço e flui por ele (formando os caminhos)*; daí a tão rica metaforização do caminho-estrada: “o caminho da vida”, “ingressar numa nova estrada”, “o caminho histórico” e etc.; *a metaforização do caminho é variada e muito planejada, mas o sustentáculo principal é o transcurso do tempo* (BAKHTIN, 1988, p. 349-350, grifo nosso).

Quando Adonias atribui identidade entre os caminhos dos antepassados e os que ele percorre no presente, concretizam-se os conceitos desenvolvidos por Bakhtin acerca da estrada, motivo cronotópico que serve de figurativização da passagem temporal. Portanto, nada mais natural que Adonias perceba a estrada como confluência inevitável do passado no presente, confirmando que, no caso de *Galileia*, a viagem é simultaneamente literal e metafórica, dada a re-vivência do passado familiar e particular, de modo que a estrada que leva à Galileia é, de fato, um “caminho da vida”, marcado pelas passagens históricas das quais foi palco.

Percebemos, novamente, a “materialização” das lembranças de Adonias no espaço no trecho a seguir, no qual Adonias recorda-se de um fato que marcou a sua vida: a violência sexual, nunca devidamente explicada, cometida contra o seu primo Davi quando ambos eram crianças: “Estamos sozinhos no descampado dos terreiros, o mesmo cenário onde assisti à cena que tanto me impressionou. Falta apenas o refletor do sol para nos iluminar. No escuro, avisto a silhueta franzina do primo” (BRITO, 2009, p.210).

Nesse trecho, percebemos novamente a mediação de Adonias na abordagem sensível do espaço e a relação entre passado e presente, deixando clara a interligação entre o narrador-protagonista, seu imaginário, o espaço e a narração, pois a presença do sol, na memória de Adonias, interpõe-se à noite – e à falta de sol – do presente narrativo, presentificando o

⁶ Lembrando que Walter Benjamin teoriza acerca de uma memória voluntária e de uma memória involuntária, ligadas, respectivamente, à vivência e à experiência (BENJAMIN, 1989).

passado e reafirmando a profunda conexão mantida entre a descrição do cenário e a psicologia do personagem. Isso porque o narrador-protagonista, impressionado pela cena vista no passado, a revê mentalmente, como se ela se reencenasse diante dos seus olhos, em um evento típico da memória-acontecimento, na qual o passado volta a ser vivido com intensidade. Dessa forma, o campo de presença do narrador-protagonista parecer ser subitamente invadido pelas personagens e pelos elementos participantes da cena lembrada, como é o caso do sol, o qual, devido ao seu vigor excessivo, marcou qualitativamente, porque sensivelmente, a memória de Adonias.

Desse modo, mesmo na ausência física do sol, a sua Imagem sobressai-se no imaginário do protagonista, devido ao impacto de sua presença, sobretudo em termos psicológicos. No entanto, ao contrário do que acontece em outros trechos do livro, nos quais a onipresença do sol se afirmava em relação aos seus vestígios deixados em elementos do cenário, no presente exemplo esse vestígio é interno à Adonias. Além disso, esse trecho é exemplar no que diz respeito à construção de imagens “haikais”, com alta densidade semântica, apesar – ou justamente por conta – de sua sinteticidade.

Como pudemos ver nas citações acima, a percepção do espaço por Adonias é perspassada por uma valorização negativa do espaço, associado a lembranças e histórias da família que o angustiam. Na cena seguinte, no entanto, as referências ao espaço ultrapassam a mera constatação dos aspectos negativos e áridos do cenário. Isso porque as situações vivenciadas no momento são positivas, já que ele está em companhia do primo favorito, único com quem o narrador-protagonista mantém relações de afetividade sincera, senão de erotismo, e em conjunção com o meio que o cerca, um espaço primeiramente percebido como local de memórias infantis, motivando uma abordagem positiva – e voluptuosa – da natureza:

Descanso. Quando fico ansioso, não enxergo nada, os sentidos se fecham para o mundo. Agora sei onde estou e aonde posso ir. Os olhos se reabrem, as narinas aspiram cheiros de flores, ouço aqui e acolá um canto de passarinho. O lugar é bonito, um santuário de ninfas. Depois de uma longa ausência, meu corpo responde, lembra quase feliz. Grito mais alto, rodopio, tiro a camisa, descalço os sapatos, pareço estar num transe xamânico (BRITO, 2009, p. 130).

Nesse trecho, há referência a elementos que denotam abundância de vida, caso das flores, que são metáfora da fertilidade, e dos passarinhos, cuja presença sonora quebra o silêncio, anteriormente associado à aridez e à morte. Dessa forma, as figuras das flores e dos passarinhos oferecem uma inversão da dominante Imagem-Paisagem, porque nesse momento a ansiedade de Adonias dá trégua, fazendo com que ele perceba o espaço não só como belo, mas idílico e mítico. Assim, nesse trecho, percebemos que existe um projeto de reintegração do sujeito com a natureza, evitando a abordagem científica/objetiva que caracteriza o sujeito moderno, situação que remonta às concepções de Jakob acima citadas sobre a separação irremediável entre o homem moderno e a natureza, bem como a tentativa, por parte do sujeito, de superar essa “crise fundadora”.

Esse fato é comprovável pela menção a um santuário de ninfas, associando um lugar sacro a seres ligados à natureza e à abundância de vida. Dessa forma, a leitura do espaço passa, nessa cena, por uma inversão, pois de um lado temos um texto literal, que descreve uma paisagem fecunda e, de outro, um texto figurado que revela que a percepção do espaço deriva do estado de espírito de Adonias, imerso em boas recordações de sua infância e, conseqüentemente, em conexão com a natureza circundante. Fato que remete à concepção de Paisagem segundo definição de Jakob:

A paisagem é o resultado artificial, não natural, de uma cultura que re-define perpetuamente a sua relação com a natureza. Isso remete a um paradoxo: a experiência da paisagem é, em geral e em primeiro lugar, uma experiência de si próprio. Portanto, tanto aquilo que o sujeito percebe quanto o ato de perceber como tal são importantes. O sujeito faz completamente parte da paisagem que compõe. Daí a não-identidade profunda da paisagem, da história da paisagem, ou melhor, da história da consciência da paisagem. A paisagem não existe senão como consciência ou, antes, é essa consciência (JAKOB, 2009, p. 29, tradução nossa)⁷.

Isto é, independentemente da posituação de valores atribuídos ao espaço, a Imagem-Paisagem do sertão é, obrigatoriamente, resultado da experiência de um sujeito e da sua perspectiva, sem as quais a Paisagem não existe como experiência sensorial e categoria estética, sendo apenas cenário. Por isso, a nova experiência *de si próprio* gera, em Adonias, uma nova consciência do espaço, menos marcada pela irremediável outridade desse, mas sentida como parte intrínseca da própria existência e subjetividade.

Adonias experimenta, então, um novo êxtase sensorial, que amplia a sua percepção, desautomatizando e ultrapassando as representações usuais que medeiam a sua interação com o espaço, fato que remete à Paisagem, mas sob um novo enfoque, em que a conjunção máxima com a realidade possui conotações positivas. Neste caso, a experiência paisagística é transcendente, haja visto que Adonias compara a euforia dos seus sentidos a um “transe xamânico”, vivência inovadora para ele, acostumado a “fechar” os sentidos não só por conta da ansiedade que o domina, mas em nome da racionalidade e da lógica. Essas características, como vimos acima, são típicas do homem moderno em relação à natureza, de quem está distanciado. No entanto, mesmo com uma nova percepção do espaço, essa continua sendo marcada por uma profunda *subjetividade em ato*, de tal maneira que Adonias ainda percebe a natureza como uma vivência particular, a qual reflete o seu próprio estado de espírito.

Essa última citação comprova a nossa hipótese inicial de que, em *Galileia*, existe uma Paisagem, conforme concepção de Jakob, dada a perspectiva subjetiva de Adonias na apresentação do espaço natural, de forma que, durante seus estados de instabilidade emocional, a natureza circundante é enquadrada apenas em seus aspectos negativos, direcionando a sua percepção sensorial do espaço ao seu redor. Já em raros momentos, como a passagem acima, o cenário não é visto como antagonista, como “armadilha sedutora”, conforme a primeira citação do romance, mas como refúgio idílico e, até mesmo, sensual. Além dos conceitos de Jakob, a criação de uma imagem espacial mediada pela psicologia do narrador protagonista também é evidenciada, como vimos, pelo conceito de cronotopo, de Bakhtin, e pela manifestação das memórias-acontecimentos, segundo terminologia de Maria Luz Pessoa de Barros, dado que o espaço do narrador-protagonista subitamente é “invadido” por elementos do seu passado.

Referências

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas III**. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo.

⁷ “Il paesaggio è il risultato artificiale, non naturale, di una cultura che ri-definisce perpetuamente la sua relazione con la natura. Questo rinvia a un paradosso: l’esperienza del paesaggio è, in generale e in primo luogo, un’esperienza di sé. È importante quindi sia ciò che il soggetto percepisce sia l’atto di percepire in quanto tale. Il soggetto fa interamente parte del paesaggio che compone. Da qui la non-identità profonda del paesaggio, la storia del paesaggio o meglio la storia della coscienza del paesaggio. Il paesaggio non esiste che in quanto coscienza, o anzi, è questa coscienza” (JAKOB, 2009, p. 29).

Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

BAKHTIN, M. **Questões de Literatura e Estética**. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini. São Paulo: Editora da UNESP e Hucitec, 1988.

BARROS, M.L.P. **O discurso da memória**: Entre o sensível e o inteligível. 2011, 307f. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

BRITO, R.C. **Galileia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

GREIMAS, A. J. **Da Imperfeição**. Trad. Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.

JAKOB, M. **Il paesaggio**. Bologna: Il Mulino, 2009.

JAKOB, M. **Paesaggio e letteratura**. Firenze: Leo S. Olschki, 2005.

Recebido em: 27 de julho de 2020
Aceito em: 01 de dezembro de 2020
Publicado em dezembro de 2020

**CERTAS MARIAS, OUTRAS MARIANAS:
A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA EM
O RETRATO DO REI**

**CERTAIN MARIAS, OTHER MARIANAS:
THE CONSTRUCTION OF FEMALE IDENTITY IN
O RETRATO DO REI**

Cristina Reis Maia

Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

crmaia.67@gmail.com

Resumo: O presente artigo objetiva problematizar a construção da identidade feminina na realidade brasileira a partir do romance *O retrato do rei*, de Ana Miranda. Fazendo uso da meta-história, a obra apresenta um recorte da história do Brasil, pondo em foco uma diversidade de categorias identitárias femininas. Seja Maria ou Mariana, suas personagens constituem pano de fundo para expressar a construção de papéis sociais que delineiam a identidade feminina. Embora se paute na (re)contação da história, o livro investe na ressignificação do cotidiano, traçando uma ponte entre os diferentes perfis de mulheres apresentados na narrativa metaficcional e os identificados no contexto atual, tornando-se um significativo estímulo para uma análise crítica da realidade.

Palavras-chave: Identidade feminina; Meta-história; *O retrato do rei*; Ana Miranda

Abstract: The present article aims to problematize the construction of female identity in the Brazilian reality from the novel the *O retrato do rei*, by Ana Miranda. Making use of metahistory, the work presents an outline of the history of Brazil, focusing on a diversity of female identity categories. Whether Maria or Mariana, their characters constitute a backdrop to express the construction of social roles that delineate female identity. Although based on the (re) telling of history, the book invests in the resignification of everyday life, drawing a bridge between the different profiles of women presented in the metafictional narrative and those identified in the current context, becoming a significant stimulus for a critical analysis of reality.

Keywords: Female identity; Metahistory; The portrait of the king; Ana Miranda



1 Introdução

Este trabalho propõe-se a refletir sobre a identidade feminina, tendo como referência a obra *O retrato do rei* (MIRANDA, 2001). Buscaremos analisar como sua narrativa nos permite estudar as representações sociais instituídas sobre as mulheres, traçando comparações com o presente e fomentando o surgimento de múltiplas de interpretações através da (re)contação da História, exercitando o processo (trans)formador do pensamento.

O livro em questão aborda a Guerra dos Emboabas, ocorrência que marca a posse e ocupação das jazidas auríferas no Brasil Colonial, recontado sob o protagonismo de uma mulher. Inscrito no interstício entre história, literatura e arte, introduz um olhar perscrutador, contribuindo para uma nova apreensão acerca da construção identitária feminina, permitindo uma reflexão acerca do processo de concepção, institucionalização e reprodução de tais categorias – a quem servem e porque permanecem atuais e recorrentes.

Utilizando-se da metaficção historiográfica, a autora aborda diferentes papéis femininos ao logo da história. Para tanto, ela outorga uma liberdade na (re)construção da narrativa, trazendo à luz diferentes versões da História (WHITE, 2001; HUTCHEON, 1991), contribuindo para o questionamento de “verdades absolutas” impostas (WHITE, 1991) e viabilizando uma melhor compreensão do presente. Explorando a “interpelação entre a língua e a ideologia, o homem e a história”, tais categorias fazem uso de “uma construção social atrelada à materialidade dos objetos de conhecimento e às modalidades de intervenção da linguagem no processo de produção/reprodução de conhecimento” (GOMES *et al.*, 2017, p. 02).

Nesta perspectiva de inter-relação entre o discurso e a história fomenta-se uma flexibilidade interpretativa, propiciando um alinhamento entre real e ficcional que não apenas atrai a atenção do leitor, mas também discute temas relevantes. Por meio dessas estruturas, o texto vai nos apresentando uma enorme variedade de informações, (re)criando o contexto histórico representativo da época, indicando semelhanças com a atualidade, incitando o leitor a aprofundar-se no tema e, conseqüentemente, a desenvolver uma análise crítica. Este caminho seguido pela autora faz refletir sobre a multiplicidade de narrativas geradas por um mesmo acontecimento e o motivo pelo qual apenas uma prevaleça sobre as demais.

Assim, através do olhar subjetivo de Ana Miranda, somos levados a tomar ciência sobre as diferentes formas identitárias que a figura feminina assume diante da estruturação social de seu tempo – desde a hierarquia estabelecida pelo cenário político e econômico até o desempenho de determinado(s) papel(is). Papéis estes que constituirão *representações* acerca do que a sociedade espera de tais personagens, definindo um padrão (de condutas) específico – o que não significa que inexista outras opções, apenas que no jogo das relações de poder certas representações se sobrepõem à(s) outra(s), sobrepujando-a(s).

2 Sobre fatos e versões: as possibilidades interpretativas

A História não é exclusiva nem inequívoca. Formada por discursos – muitos dos quais advindos de “coerções ideológicas” (FIORIN, 1993, p. 36) –, ela se constitui por atravessamentos diversos, sobre os quais representações sociais são construídas em meio a identificações e assimilações.

A *recontação* da história em *O retrato do rei* não é aleatória – objetiva problematizar as diversas identidades femininas, confrontando passado e presente. Ela permite discorrer sobre

a condição da mulher à época – os diversos papéis a ela designados –, discriminando os modos, condutas e costumes vivenciados, compondo o entrelace entre sua função e a conjuntura social. Traça assim, um paralelo entre a época colonial e a contemporânea, apontando sutilmente para as transformações e reincidências de tais comportamentos ao longo do tempo.

Ao retratar a guerra através da história de uma personagem feminina – com todas as suas nuances e implicações –, o livro recupera parte da construção da mentalidade e manifestação social da época. No entanto, apresenta também uma perspectiva analítica, decorrente da incorporação de avaliações críticas posteriores ao discurso histórico. A junção dessas duas perspectivas conduz a uma versão original, inegavelmente subjetiva, que proposital e subliminarmente sinaliza para questões a serem problematizadas.

Dessa forma, embora em primeiro plano, *O retrato do rei* aborde as articulações políticas que visavam assegurar o domínio sobre a extração mineradora e o projeto expansionista do território colonial, as representações sociais acerca do papel feminino desenha-se como pano de fundo. Mais do que retratar o confronto entre os descobridores do ouro e os demais aventureiros pela disputa dos direitos à exploração das jazidas e seus atravessamentos econômicos, seu cerne discursivo direciona-se para o painel no qual se desenha a sociedade da época. E embora o seu fio condutor seja a disputa política de uma pintura pública¹ do rei de Portugal (FARIA, 2014), o foco da história diz respeito à condição em que viviam as mulheres da época.

Em vista desse cenário, temos a projeção de dois eixos essenciais na narrativa. O primeiro volta-se para a capacidade da ressignificação dos signos apresentados (EAGLETON, 2003), enquanto o segundo aborda a transversalidade da condição feminina.

Conquanto as ressignificações atribuídas à pintura que nomeia o livro estejam em primeiro plano, também podemos percebê-las nas personagens femininas ao longo do enredo, já que estas são construídas a partir da incorporação de vários signos e identidades. De modo que uma única personagem comporte atributos que se estendam (por identificação) a várias outras personalidades, enriquecendo a interpretação de seus signos.

Emblematicamente, temos em sua protagonista, D. Mariana de Lancastre, uma fusão de diversas biografias. Toda sua trajetória no enredo é pontuada por uma miríade de situações que abarcam a existência de muitas mulheres ao longo da história, extrapolando a percepção unidimensional dos papéis sociais. Muitas das características que apresenta são reconstituídas a partir de uma bem-sucedida interseção entre diversas significações e simbologias (MAIA, 2018), sendo retratadas através dela, as exigências, regras e comportamentos impostos pela sociedade, além das formas de resistência e ruptura de padrões impostos.

Esse processo se inicia pela seleção do seu nome. Contração de dois nomes femininos muito difundidos em países de referência religiosa judaico-cristã, Mariana representa a síntese do popular com o aristocrático, do sagrado com o profano. Desmembra-se em múltiplos significados que, acoplados, redundam em um perfeito *script*, capaz de definir os atributos e personalidade² da persona que carrega seu nome. Já seu sobrenome faz alusão a uma antiga

¹ Trata-se aqui de um “retrato de Corte”, considerado essencialmente um instrumento político, cuja função consistiria, essencialmente, em através da estampa desenvolvida, produzir um *marketing* da figura de autoridade, reproduzindo e estendendo simbolicamente a representação de seu poder (PIMENTEL, 2008).

² *Maria*, cuja interpretação seria senhora, reportaria à sua origem e *Ana*, indicaria a graça com que teria sido afortunada; em sentido inverso, seu nome também pode advir de corruptelas das palavras *mara*, a amarga, ou *mina*, fonte de água pura – que também faz uma intertextualidade com Minas (MAIA, 2019). Assim, *senhora da graça*, *graça amarga*, ou *senhora das minas*, todas podem se referir à mesma persona, mas também muitas outras que trilham caminhos semelhantes.

rainha consorte da casa real portuguesa, Filipa de Lancastre (SOUSA, 1948). A escolha da nomenclatura promove um diálogo entre a figura da narrativa e as ideias que se pretendem abordar. No caso específico de D. Mariana de Lancastre, propõe uma ponte entre a nobreza³ (com seus privilégios) e a condição popular, abrangendo por representatividade, mulheres nas mais variadas condições.

De maneira semelhante, a sua história é constituída através da síntese de variados perfis femininos oriundos de lendas e relatos populares⁴, recortados e condensados (MAIA, 2018). Sua *performance* é complementada por atuações que traduzem de modo correlato, sentimentos de temor e impetuosidade, fragilidade e potência, subordinação e emancipação. Mas, principalmente, compõe uma série de intertextualidades⁵ que traça uma relação entre as interpretações aparentes e os seus desdobramentos. Isto é, extrapolam a figura da personagem, delineando particularidades comuns a tantas outras mulheres.

Derivando de um *pot-pourri* de situações e características que evidenciam o(s) espaço(s) ocupado(s) pelas mulheres na sociedade, a ideação da personagem de D. Mariana de Lancastre escapa do senso comum, de lugares cristalizados e papéis sociais pré-determinados. Através de fragmentos de experiências distintas, ela amplia e amplifica as funções exercidas por esses perfis femininos para questionar a naturalização de práticas e conceitos instituídos. Por outro lado, permite “tornar ficcional o que pode ser matéria de ficção e relatar com fidelidade os fatos conhecidos ou já canonizados pelo discurso da história” (MORAES, 2003, p. 27), legitimando as possibilidades interpretativas.

Retratando as manifestações socioculturais que levam à construção (e reprodução) da identidade feminina, o texto levanta a discussão sobre a sua representatividade e relativa recorrência ao longo dos anos. Apesar de continuamente transformada em decorrência das representações ou interpelações oriundas dos sistemas culturais circundantes (HALL, 1987), a identidade que se constrói é formada por processos de identificações (HALL, 1999; WOODWARD, 2000). Processos estes marcados por um contexto relacional e dialógico, capaz de definir fronteiras internas e externas, individuais e coletivas (MENEZES, 2014).

³ Mariana também seria o nome da rainha consorte de Portugal à época da narrativa – poderosa na vida pública, infeliz na vida privada. Condensando expectativas socialmente aceitas para as mulheres “de estirpe”, espelha a condição de muitas mulheres que vivencia(ra)m a submissão devido a pressões culturais e econômicas.

⁴ Entre as várias referências utilizadas para a composição desta personagem, talvez a que mais chame a atenção seja a figura histórica da Condessa da Calheta e Capitoa do Funchal, D. Mariana de Alencastre Vasconcelos e Câmara, da qual a personagem assenhora-se do nome e função. Nobre por nascimento (era filha do Conde de Calheta) e por casamento (foi esposa de D. João Rodrigues de Vasconcelos), não se limitou ao papel imposto às mulheres de sua época e círculo social. Enfrentando diversas demandas judiciais, lutou para ser reconhecida na sucessão das terras da família diante da falta de descendência masculina, tendo ainda desempenhado importantes funções na Corte. Não só tornou-se capitoa do Funchal – primeira e única mulher à frente de uma capitania –, como participou ativamente do processo de restauração da soberania portuguesa, ajudando a combater os castelhanos, arregimentando armas e munição entre o povo, organizando a defesa de sua cidadela e daqueles sob sua jurisdição (CAMPELO, 2002; VERÍSSIMO, 2008). Assim, como sua homônima, a protagonista toma as rédeas de sua existência, reescrevendo sua história.

⁵ No território das intertextualidades, esse prenome também faz referência à cidade mineira de Mariana (homenagem à referida rainha), que contrapõe a riqueza das jazidas auríferas à precariedade das condições de vida de seus habitantes. Alude ainda à personagem “Marianne” da obra “A Liberdade Guiando o Povo” do pintor Ferdinand Victor Eugène Delacroix, que empresta seu rosto para estampar os mais diversificados objetos cívicos, aludindo à efígie da liberdade evocada pela Revolução Francesa (MARIANNE, 2014).

3 Entrelaçando referências: os perfis femininos em *O retrato do rei*

Observando as correlações de força e poder existentes durante o período colonial brasileiro, *O retrato do rei* expõe questões relevantes sobre a realidade feminina. Repressão, discriminação entre classes e sexo, as distintas formas de religiosidade, o processo colonizador de mentalidades e as diferentes formas de autoritarismo e cerceamento são algumas das características da época que permanecem entre nós. O livro também constitui um importante referencial para reflexões acerca de expressões de violência a que as mulheres eram submetidas, assim como reporta à sua busca pela independência.

Mais do que um simples relato da história, essa revisitação do passado abre espaço para se pensar o presente – expandindo os horizontes, ampliando as visões de mundo e buscando interpretar – e questionar – contextos instituídos. Sob este aspecto, a elaboração de suas personagens reflete paradigmas estabelecidos, representando categorias distintas de mulheres dos mais variados estratos sociais. Como exemplo desta proposta, temos a protagonista, D. Mariana de Lancastre, a qual resume o espírito da época, encarnando diferentes representações: ela é nobre mas analfabeta, a filha obediente que transgride as regras, a mulher submissa que se torna independente... Essa concentração de tipologias variadas, contribui para a formulação do que se convencionou denominar identidade feminina – a qual, todavia, longe de se apresentar uniforme e previsivelmente, não comporta uma definição única e definitiva, florescendo de modo plurifacetado e abrangente. Inserida no contexto histórico de sua época, ela não escapa às convenções. Cumpre as funções socialmente estabelecidas de unir-se ainda muito nova em um casamento arranjado – vantajoso para a família, mas difícil para si –, submeter-se a figuras masculinas mais velhas – como o pai e o marido –, e buscar na religião aquilo que a cultura lhe recusava. No entanto, com o decorrer de suas experiências, vai gradativamente se empoderando. Assumindo uma série de atitudes e decisões inesperadas e contrárias ao que se convencionou esperar para seu gênero e classe, ela singra um percurso diametralmente oposto à sua narrativa inicial.

D. Mariana de Lancastre representa, assim, as duas faces de uma realidade mais abrangente. Condessa, de alta estirpe, vê-se empobrecida diante de uma sociedade colonial vicejante em torno da descoberta do ouro e comandada por desbravadores e aventureiros. Traçando uma comparação entre os dois mundos que representa (o da metrópole de sua origem e o da colônia que escolheu para viver), reporta ao pacto colonial e ao confronto de dois sistemas distintos que se sobrepõem. A intertextualidade que compõe entre o papel das mulheres e a sociedade colonial não é apenas elemento figurativo do enredo – ao contrário, constitui substrato para discutir o desenvolvimento socioeconômico e cultural daquela realidade, servindo como elemento comparativo para os dias atuais.

Por sua vez, o fato desta personagem encontrar-se autoexilada no Rio de Janeiro e com os vínculos familiares rompidos após o assassinato do marido estuprador, faz dela porta-voz de uma realidade bastante comum: a objetificação feminina. Por isso, ir ao encontro do pai em seu leito de morte na longínqua Minas Gerais constitui uma possibilidade de exercer seu poder de decisão e arbitrar sobre seu destino.

Este abandono das funções cotidianas que a protagonista realiza em vista de um chamado imperativo de uma figura de autoridade masculina (do seu pai), revela o padrão sociocultural que define as atribuições femininas. Ela responde à convocação paterna, mesmo este a tendo renegado. O desprendimento em abrir mão de benefícios e regalias em prol de terceiros reflete as eventuais prerrogativas que lhe são suprimidas.

Expor-se aos perigos de uma longa jornada rumo ao desconhecido (as terras ainda por desbravar das minas) corresponde a uma metáfora sobre o autoconhecimento e os enfrentamentos da vida diária. A expectativa de resolver pendências com o genitor é também a necessidade interna de se fazer ouvir e ser reconhecida. Extrapolando a esfera da aceitação social e familiar, estas questões indicam uma busca por identidade própria em um transcurso existencial que ultrapassa o íntimo e privado para alcançar uma representação coletiva.

Por outro lado, enquanto segue ao encontro da figura paterna, a protagonista apaixonase (pelo seu guia, o desbravador emboaba Valentim) e pondera sobre o papel que ocupa na engrenagem social da história, buscando transpor certos paradigmas. A morte do pai – deixando-lhe uma data de ouro, sem legar-lhe os recursos para explorá-la e usufruir da herança – e os desencontros com o alvo de seu desejo, levam-na à drástica procura pela autonomia. Sua situação assemelha-se a de tantas outras mulheres – sejam elas ricas ou pobres, nobres ou plebeias –, cuja emancipação é firmada por meio da privação dos meios de sustento (ou produção). Em meio às questões existenciais e a certeza da guerra eminente, ela busca vencer por si só. Labutando em um território hostil, descreve as dificuldades que pesam sobre as mulheres de todos os tempos, raças e classes sociais, refletindo contradições do cotidiano.

Tanto frágil como potente, enquanto colona e colonizadora, D. Mariana de Lancastre é acima de tudo uma mulher que toma a vida sob suas rédeas e trilha seu próprio caminho, fazendo suas próprias escolhas. Contraditoriamente às expectativas esperadas, sua relação com o sexo é altiva – nunca submissa. Seu comportamento assusta e afasta os homens. Seja com o marido – a quem mata por forçar sua posse – ou com os pretendentes que a rondam, ela busca uma autonomia que é negada continuamente ao seu gênero. Rompendo com as convenções sociais, ela questiona o critério da liberdade masculina, tomando medidas drásticas para assegurar para si o êxito de seus objetivos. Entretanto, as transformações operadas por este avanço perceptivo são bloqueadas pelas circunstâncias que culminam com a eclosão da guerra, as quais põem em cheque as conquistas alcançadas.

O início das batalhas e as convulsões sociais decorrentes fazem com que, empobrecida e solitária, a personagem almeje por segurança. Segurança essa representada pela presença protetiva e (por que não?) estimulante de Valentim e, na ausência deste, pela representação da única personalidade a quem se subordinaria – o rei. Mas, uma vez que recebe a notícia de que o fruto de seu afeto estaria comprometido com outra, segue em busca daquele que, emblematicamente, justificaria seu lugar no mundo – o retrato do rei. A personificação do monarca na tela retratava conceitualmente a vida que deixara para trás e propiciava-lhe uma sensação de pertencimento.

Aproveitando-se das circunstâncias, a jovem resgata a tela – que a esta altura já adornaria a sala do governo local –, partindo para o interior das gerais e novamente empreendendo uma viagem, que desta vez a conduzirá a um caminho mais radical.

A busca por uma identidade própria a leva a personagem a confrontar-se com as normas instituídas e utilizar de uma estratégia mais simbólica para contrapor-se a elas: o fogo⁶. De posse do retrato, mas sem perspectivas, ao deparar-se com uma grande queimada na mata, segue nesta direção⁷.

⁶ O fogo é um instrumento dúbio e plurivalente. Considerando ser ele um elemento de purificação, através do qual as dissidências são combatidas e eliminadas as eventuais controvérsias, sua utilização vem reforçar tanto a ideia de aniquilamento quanto a de contestação, de renascimento e reconfiguração.

⁷ É importante ressaltar como, nesse contexto, a queimada representa uma alegoria de uma existência sem expectativa ou ainda uma possibilidade de redenção. É também através do fogo e de suas fogueiras que tais

Paralelamente a este evento, o jovem enamorado parte à procura da amada, na esperança de encontrá-la. O ciclo que não se fecha e que eterniza o amor não concretizado é consubstanciado, formulando a identidade feminina no tocante à resolução sentimental – a busca por autonomia e independência contrapondo-se ao desejo de casar e constituir uma família.

Diante da sociedade patriarcal e colonialista a que pertencia, com suas regras rígidas e intolerância, D. Mariana de Lancastre se lança com voracidade para o novo mundo que se lhe descortinava. À medida que coteja os obstáculos que se apresentam, reformula sua vida, suas aspirações e posicionamentos. Deixa seu papel de submissa e coadjuvante para tornar-se senhora da história. E ao tornar-se mais senhora de si, põe em cheque os conceitos e determinações pelos quais foi formada, (re)significando certos paradigmas, gerando o que poderíamos chamar de *descolonização de ideário*. Implica dizer que sair do lugar-comum, questionar valores instituídos, tem um preço (alto); mas o empoderamento que se realiza é irreversível.

Desta forma, a nobre frequentadora dos saraus, que confiava a amanuenses e administradores o controle de seus rendimentos, pode transformar-se naquela que se joga na maior de todas as aventuras – a busca de si mesma. Mais do que tentar a fortuna, era sua independência – minerando e se sustentando somente com o fruto de seu labor – a conquista suprema. Aquela a quem não foi permitido inteirar-se das letras e estudar, aprendeu a filosofar e questionar as convenções sociais. De mulher subjugada e vítima de violência a independente e respeitada, capaz de se reinventar e quebrar tabus, D. Mariana de Lancastre espelha um pouco de cada mulher – e para cada uma delas, há uma representatividade expressa. Ao dar voz dá voz e contexto às suas personagens históricas, a autora atualiza seus conflitos, traçando um quadro comparativo de fácil identificação.

O fato do texto construir um paralelo sobre a busca por liberdade – comparando fundação de ideias que questionavam a obediência aos preceitos estabelecidos com a trajetória da protagonista para superar as opressões vividas em sua classe e gênero –, reforça o movimento de rompimento com as propostas colonizadoras. Entretanto, desconstruir a concepção colonial não implica em passar de pronto de colonizado a independente – representa um processo, no qual idas e vindas, avanços e retrocessos constituem partes de um todo em contínua formação.

Enfatizando pequenos gestos e ressaltando micro-histórias, a autora descreve por meio da personagem o cotidiano, pondo em evidência as relações de poder que atravessam a rotina de tantas mulheres. Torna, assim, crível o especulativo, transformando em épico, o cotidiano (MAIA, 2015). De modo que não se trata de um simples ato de ficção, mas de reinscrição social e problematização das experiências diárias. Essa quebra de paradigma representa uma ousadia diante de discursos instituídos até então inquestionáveis

(Re)contextualizado, o percurso desenvolvido por D. Mariana de Lancastre reflete condições e vivências de várias mulheres, traçando, de maneira resumida, um perfil identitário. Redimensionada, sua história assume uma nova compreensão, propondo-se a refletir sobre o engendramento dos acontecimentos – das transformações operadas socialmente às recorrências que se mantêm arraigadas –, oferecendo reinterpretações sobre o passado e estabelecendo ressignificações sobre o presente.

prerrogativas se manifestam enquanto uma expressão cênica de abordagem dramática para enfatizar as consequências que tais comportamentos acarretam.

4 Considerações finais

Recontando a história a partir da desconstrução/reconstrução de pontos de vista e de atravessamentos subjetivos, *O retrato do rei* propicia uma perquirição por novos ângulos da história, suscitando indagações e abrindo possibilidades para outros entendimentos, que não o instituído. Mesclando em sua composição aspectos ficcionais e historiográficos, leva suas personagens a promoverem releituras e reescrituras do contexto em que se relacionam, proporcionando reflexões sobre o cotidiano. Tal dinâmica representa o desafio de ressignificar acontecimentos passados e já incorporados como verdades incontestáveis dando-lhes outro sentido.

Trazendo para próximo da nossa realidade, padrões, conceitos e vivências de outra época, a autora leva o leitor a identificar semelhanças e ponderar sobre a pertinência e permanência destas condutas nos dias atuais, conferindo-lhes outra perspectiva – uma nova feição. Esta postura pós-moderna de busca por uma ampliação da compreensão sobre a realidade que nos cerca, proporciona um olhar para “o passado com os olhos do presente, inquirindo sobre a dita verdade por detrás dos fatos expressos” (FERREIRA, 2010, p. 13). Através desse viés perscrutador, podemos ser levados a refletir e a nos posicionar de forma mais efetiva ante as reverberações políticas da época. E por meio da arte e de relatos de um passado instituído, perceber o potencial crítico que a história nos apresenta. Neste sentido, o texto se transmuta em uma fonte de denúncias e metáforas da atualidade, subvertendo as convenções estabelecidas, repensando o processo narrativo enquanto produto da criação humana, composto por diferentes subjetividades e interpretações.

Ao problematizar as representações sociais do passado a partir de referenciais do presente, sua narrativa extrai da história, novas significações, abrindo-se às novas prospecções e elucubrações. Pluralizando os discursos da história, compõe uma rede complexa e discursiva, tendo seu texto atravessado por intertextualidades. Sob esta perspectiva, sua leitura exprime uma concepção revolucionária sobre o pensar, levantando importantes interrogações a serem discutidas e contribuindo para o enriquecimento da análise crítica sobre os acontecimentos.

Quanto à sua protagonista, esta não é apenas a personagem forjada em um *patchwork* de exemplos factíveis e padrões teóricos interdisciplinares, mas representa as heterogêneas e multifacetadas vivências que compõem a identidade feminina. Ao ser construída a partir de outras tantas personagens que vivenciaram situações de exclusão, superação, solidão e afetos, que foram sujeitadas ou decidiram o próprio destino, ela compõe uma síntese das possibilidades experienciais, tornando-se repositório de identidades femininas. Traduzindo em seus movimentos versões e referências de outros sujeitos históricos, esta personagem articula e problematiza elementos de conformismo e resistência (CHAUÍ, 1996) em sua *performance*.

Muito mais complexa do que se imagina, a construção desta identidade tem raízes profundas: ela é definida historicamente, configurada no exercício de uma multiplicidade dinâmica de determinados papéis sociais. Isto é, une em seu âmago um rol de características referentes às vivências de mulheres distintas. E muito embora seja atravessada por individualidades que se entrelaçam, a representação que nela se constitui abraça a coletividade.

Conquanto *O retrato do rei* utilize de interfaces com variadas formas de representações, subvertendo intertextualidades, seu foco é a apresentação de diferentes perfis que constituirão a identidade feminina. Identidade esta construída através de retratos polimórficos e sobrepostos, coesos sob o talhe de suas personagens. Sua narrativa nos faz pensar sobre as semelhanças com os dias atuais, reportando questões que necessitam ser devidamente

discutidas, como a repressão, a discriminação entre classes e sexo, as distintas formas de religiosidade, a acessibilidade aos meios culturais e ascensão social...

Constitui, assim, um referencial para se discutir acerca de importantes temas como a reprodução de expressões de violência e as resistências e conquistas femininas no decurso da história.

Referências

CAMPELO, Á. **Lendas do Vale do Minho**. Valença, Associação de Municípios do Vale do Minho, 2002, pp.101-103. Disponível em: www.lendarium.org > Narratives tagged with "portugueses". Acesso em 24 out. 2019.

CHAUÍ, M. **Conformismo e resistência**. Aspectos da cultura popular no Brasil. Editora Brasiliense: São Paulo, 1996.

EAGLETON, T. **Teoria da Literatura: Uma Introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FARIA, B. M. R. As primeiras imagens do rei. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, n. 22, 2014.

FERREIRA, A. S. Relações entre literatura X história. **Diálogos Acadêmicos**, v. 1, n. 1, 2010. Disponível em: uniesp.edu.br/sites/_biblioteca/revistas/20170627110749.pdf. Acesso em 04 jan. 2020.

FIORIN, J. L. **Linguagem e ideologia**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1993.

GOMES, A. M. T. *et. al.* Historicidade, conceitos e procedimentos da análise do discurso. **Revista de Enfermagem da UERJ**, 2017, e12913. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/enfermagemuerj/article/.../21717>. Acesso em 18 out. 2019.

HALL, S. **Identity: The real me**. ICA Document 6. Londres: Institute for Contemporary Arts, 1987.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MAIA, C. R. A construção das personagens: diálogos interdisciplinares entre literatura e história em uma análise de *Desmundo* e *O retrato do rei*. In: OLIVEIRA, P. C. S. (org.). **VI Seminário de Estudos Literários**. São Gonçalo: UERJ, 2015. Disponível em: <https://literaturaufalarapiraca.files.wordpress.com/2017/08/livro-completo-vi-sel-2015>. Acesso em 14 out. 2019.

MAIA, C. R. A sutil interface. Meta história e crítica social: um mergulho em *Desmundo* e *O retrato do Rei*. **Revista da ANPOLL**, v. 1, n. 47, p. 93-105, 2018. DOI: <https://doi.org/10.18309/anp.v47i1.1184>.

MAIA, C. R. **O processo intermediático em O retrato do rei**. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Formação de Professores – FFP/UERJ, São Gonçalo, 2019.

MARIANNE. In: **Oficina da Net**. Disponível em: <https://www.oficinadanet.com.br/post/13726-quem-e-a-efigie-que-estampa-as-cedulas-doreal/>. Acesso em 03/01/20.

MENEZES, V. Identidade e processos de identificação: um apanhado teórico. **Intratextos**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, 2014, p. 68-81.

MIRANDA, A. **O Retrato do Rei**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

MORAES, E. **Ficção e história no romance Boca do Inferno**. Dissertação. (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba: UFPR, 2003. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/24349/>. Acesso em 04/01/20.

PIMENTEL, A. F. Os pintores de D. João V e a invenção do retrato de corte. **Revista de História da Arte**, n. 5, p. 132-151, 2008.

SOUSA, A. C. **História Genealógica da Casa Real Portuguesa**, tomo V, nova edição revista por M. Lopes de Almeida e César Pegado. Coimbra: Atlântida Livraria Editora, 1948.

VERÍSSIMO, N. **O Funchal em cinco actos**. O século XVII. Disponível em: <https://passosnacalçada.wordpress.com/.../o-funchal-em-5-actos-o-sec-xv>. 01 de jun de 2008. Acesso em 20/06/2018.

WHITE, H. **Teoria literária e escrita da história**. Estudos Históricos, 1991, v. 7, n. 13, p. 21-48. Disponível em: https://www.academia.edu/4043144/TEORIA_LITERARIA_E_ESCRITA_DA_HISTORIA. Acesso em 04 jan. 20.

WHITE, H. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: HALL, S. & WOODWARD, K (orgs.). **Identidade e diferença**. A perspectiva dos estudos culturais, pp.07-72. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

Recebido em: 01 de agosto de 2020
Aceito em: 01 de dezembro de 2020
Publicado em dezembro de 2020

**LEONORANA, DE ANA HATHERLY:
O POEMA ENQUANTO CATEDRAL BARROCA¹**

**LEONORANA, BY ANA HATHERLY:
THE POEM AS A BAROQUE CATHEDRAL**

Luís Carlos S. Branco
Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal
lcrsb@ua.pt

Resumo: Luís Vaz de Camões escreveu, no século XVI, um famoso vilancete, intitulado “Descalça vai para a fonte”. Com base nele, em 1970, a poeta e investigadora Ana Hatherly escreveu um poema, intitulado “Leonorana Variação VII”, que irei analisar. Darei especial relevo à ligação da Poesia Experimental Portuguesa ao Barroco e ao modo através do qual Hatherly se apropriou da Lianor, referida nos versos camonianos, consignando-a num verdadeiro poema-labirinto.

Palavras-chave: Ana Hatherly; Po-Ex; Camões; Leonorana; Barroco

Abstract: Luís Vaz de Camões wrote, in the 16th century, a famous villancete, entitled “Descalça vai para a fonte”. Based on it, in 1970, the poet and scholar Ana Hatherly wrote a poem, entitled “Leonorana Variação VII”. I will analyze it and give special emphasis to the connection between the Portuguese Experimental Poetry and the Baroque. I will also highlight the intimate and personal way in which Hatherly somehow becomes the camonian Lianor, in the referred labyrinthic poem.

Keywords: Ana Hatherly; Po-Ex; Camões; Leonorana; Baroque

¹ Este artigo foi escrito no âmbito da Bolsa de Doutoramento concedida pela Universidade de Aveiro.



“O mistério é a claridade.”
Ana Hatherly

Luís Vaz de Camões escreveu, no século XVI, um famoso vilancete:

Descalça vai para a fonte
Leonor pela verdura;
Vai formosa, e não segura.

Leva na cabeça o pote,
O testo nas mãos de prata,
Cinta de fina escarlata,
Sainho de chamelete;
Traz a vasquinha de cote,
Mais branca que a neve pura.
Vai formosa e não segura. (...)
(CAMÕES, s/d)

Com base nele, em 1970, a poeta e investigadora Ana Hatherly escreveu um conjunto de poemas, a que deu o título *Variações Camonianas*, onde está incluso um poema, “Leonorana Variação VII”, que glosa o vilancete atrás citado (HATHERLY, 1970).² Irei analisar alguns aspetos correlatos à releitura poético-paródica de Hatherly.³

A Po-Ex e o Barroco no contexto do Estado Novo

Não devemos dissociar de Ana Hatherly quer, por um lado, a sua eminente condição de investigadora, que marcou, com imensos vasos comunicantes, a sua atividade enquanto poeta e criadora, quer, por outro – o que nem sempre é devidamente salientado – a sua carreira de cineasta. O seu reiterado interesse académico pela literatura barroca é outro ponto a realçar. Este gosto foi partilhado pelos seus *companions de route* da aventura da Poesia Experimental (Po-Ex), como é o caso do também poeta e investigador E. M. de Melo e Castro.⁴

Assim, Ana Hatherly procedeu a um exaustivo estudo do Barroco, investigando diversos materiais no depósito da Torre do Tombo. Como resultado, publicou várias obras de

² Para uma introdução às diversas abordagens que a obra de Ana Hatherly tem espoletado, veja-se o heteróclito e superlativo conjunto de ensaios compilado por Maria do Rosário Pimentel e Maria do Rosário Monteiro (cf. PIMENTEL, M. R.; MONTEIRO, M. R. (orgs.). **Leonorama**: Volume de Homenagem a Ana Hatherly. Lisboa: Edições Colibri, 2010).

³ Paródia aqui entendida, não como homenagem derrisória, mas, sim, no sentido intertextual e de glosa. (cf. HUTCHEON, L. **Uma Teoria da Paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985).

⁴ A Poesia Experimental, próxima da poesia concreta nas pesquisas morfológicas da escrita poética, distingue-se, no entanto, por uma maior liberdade para explorar visualmente convenções da escrita e gramáticas, numa atitude, por vezes, transgressora, mas sobretudo orientada para a descoberta de novas formações compositivas resultantes de processos de escrita inovadores. Assim, em Portugal, vários poetas e artistas desenvolveram ações, publicações, exposições, que davam conta de uma postura muito crítica tanto em relação ao panorama político nacional, quanto às práticas literárias vigentes. O grupo Po-Ex integrava Herberto Helder, José Alberto Marques, Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro, António Aragão, Salette Tavares e Liberto Cruz. Este grupo publicou dois números da revista *Cadernos de Poesia Experimental*, onde eram notórias as influências literárias de Mallarmé, Ezra Pound, E. E. Cummings, e das experiências visuais dos caligramas de Apollinaire. Ana Hatherly expandiu estas influências aos textos-imagem do Barroco (HATHERLY *et al.*, 2012, p. 17).

monta a esse respeito.⁵ Por exemplo: *A Experiência do Prodígio: Bases Teóricas e Antologia de Textos Visuais Portugueses dos Séculos XVII e XVIII*. Dedicou alguns estudos monográficos a autores desse período, entre os quais, Frei Jerónimo Baía e Soror Maria do Céu, em livros como: *A Preciosa, de Sôror Maria do Céu, Poemas em Língua de Preto Velho, Lampadário de Cristal, de Frei Jerónimo Bahia* ou *O desafio Venturoso de António Barbosa Bacelar*. Para além destes volumes de incisão barroca, deu a lume outras obras ensaísticas reveladoras do seu pensamento estético e poético, caso de: *O Ladrão Cristalino, A Casa das Musas e Interfaces do Olhar*.

Mas o ponto-chave que quero salientar é a correlação estreita do Barroco com a Po-Ex, movimento de poesia experimental portuguesa, que surgiu na década de 60, do século XX. Nesse sentido, E. M. de Melo Castro e a própria Ana Hatherly, ambos membros ativos desse movimento literário, afirmaram o seguinte:

Nos falamos sempre em ruptura, mas essa ruptura diz respeito a um convencionalismo que nos era imposto, nunca ruptura com uma tradição que era preciso reconstruir (...) fomos, por exemplo, desenterrar a Poesia Barroca Portuguesa, fomos recuperar, fazer uma revisão crítica das fontes culturais que eram sistematicamente, por uma razão ou outra, ocultadas. (HATHERLY, A.; DE MELO E CASTRO, E. M., 1981, p. 20).

Havia também uma atitude de resistência por parte deste grupo de jovens poetas, que, através duma arte poética vanguardista e provocadora, pretendiam, desse modo, pôr em causa a ditadura do Estado Novo. Portanto, a poesia, que produziam, era ativista e com intuítos confrontacionais. Sabiam de antemão que o Estado Novo repudiaria aquilo que estavam a fazer. Não contestavam diretamente Salazar e o seu regime, escapando, assim, das malhas da censura oficial, que existia, na altura. Mas faziam uma arte, em tudo, contrária à ideologia do regime: complexa, vanguardista, experimental, dubitativa, intelectualmente provocadora. A este propósito Cláudio Barros Teixeira diz-nos que “a resistência estética era, em si mesma, um ato político, pois indicava outras possibilidades de comunicação e, portanto, de relacionamento entre indivíduo e sociedade” (TEIXEIRA, 2009a, p. 125).

Ao contrário de outros grupos artísticos, como foi o caso dos futuristas que chegaram a advogar que se pusessem bombas nos museus, ou dos neorrealistas que fizeram uma literatura política, os poetas experimentais portugueses seguiram por uma via de contestação mais lúcida. Em nítida oposição estética ao lirismo bacoco, provinciano, promovido pelo regime salazarista, da história literária aproveitaram o que sentiam como próximo de si, como sucedeu com o Barroco. Isto permitia-lhe abanar consciências, sem abrirem mão das premissas que perfazem uma arte comprometida, em primeiro e último lugar, consigo mesma.⁶ Não era preciso, no entender deles, que a sua poesia fosse diretamente ideológica ou panfletária. Bastava-lhe ser explorativa, culta e inovadora para que, desse modo, afrontasse o centro nevrálgico da ideologia fascista de Salazar.

⁵ cf., por exemplo, o singular conjunto de estudos sobre várias obras literárias do período barroco: HATHERLY, A. **Poesia Incurável: Aspetos da Sensibilidade Barroca**. Lisboa: Editorial Estampa, 2003.

⁶ Não foram os únicos a agir deste modo. Também os surrealistas, de Mário Cesariny e António Maria Lisboa, e os poetas da revista *Árvore*, como António Ramos Rosa, cedo perceberam que o caminho de resistência se deveria percorrer, não por via panfletária, mas, sim, pela instauração de novos modos de produção poética, estranhos, espermáticos, em choque nítido com as mentalidades totalitárias da época. E já antes, também os modernistas, de Almada Negreiros e Fernando Pessoa, procederam assim. Por isso, foram recebidos com profundo desagrado pelos críticos da época ligados ao Estado Novo.

Umberto Eco, um dos ensaístas que, como veremos, inspirou o pensamento estético da Po-Ex, esclarece que:

Doenças sociais como o conformismo ou a heterodireção, o gregarismo e a massificação, são precisamente o fruto de uma aquisição passiva de *standards* de compreensão e de julgamento que são identificados com a boa forma na moral como na política (...) Pergunta-se portanto se a arte contemporânea, educando para a contínua ruptura dos modelos e dos esquemas (...) não poderá representar um instrumento pedagógico com função de libertação. (ECO, 2009, p. 172).

Como se depreende, para esses, então, jovens poetas fazia todo o sentido a recuperação do Barroco. Este era um estilo quase anti-lírico, com uma fortíssima componente lúdica, que fornecia, sobretudo, dúvidas e torções formais. Além disso, tinha, à época, muito má fortuna crítica entre os avatares salazaristas.⁷

Ana Hatherly afirmou que a Po-Ex não procurava, de facto, um corte epistemológico com a história literária antecedente: “essa rutura é uma recusa do ambiente que nos rodeia, e nunca é uma rutura com as nossas raízes. Pois, porque na verdade muitos dos meus trabalhos têm uma base numa espécie de quase reelaboração de maneiras de trabalhar antigas” (HATHERLY, A.; DE MELO E CASTRO, E. M., 1981, p. 21).

Outras Influências na Po-Ex: Modernismo, Obra Aberta, Concretismo e John Cage

Os poetas experimentalistas devem também muito às experiências de torção formal levadas a cabo em período modernista e, logo depois, pelos surrealistas portugueses. São multimodos os vasos comunicantes de Hatherly com, por exemplo, Mário de Sá-Carneiro (basta cotejar *Manicure* com alguns poemas hatherlianos para se perceber esses elos literários), e com alguma da poesia pictórica do então surrealista Alexandre O'Neill. E, claro, perpassa na sua poética um evidente fundo pessoano, que se manifesta no cultivar do fragmentário e na busca por uma elisão identitária.

Por sua vez, o conceito umbertiano, inspirado em música, de Obra Aberta, que teve um enorme impacto em território luso-experimentalista, permaneceu sempre como pano de fundo teórico enformante da produção futura destes poetas. Essa teorização visava implicar o leitor e o espetador como re-intérpretes e cocriadores da semântica dos objetos artísticos:⁸

Obra aberta como proposta de um campo de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de modo que o fruidor seja levado a uma série de leituras sempre variáveis; estrutura, enfim, como constelação de elementos que se prestam a diferentes relações recíprocas. (ECO, 2009, p. 173-174).

⁷ Não posso deixar de assinalar que, se nas artes plásticas, o Barroco está, hoje, devidamente valorizado e reconhecido, na literatura, não obstante o esforço hermenêutico destes e de outros investigadores, continua em grande parte por desvelar e ocupar o lugar que merece na história literária. Isto muitas vezes sucede com o argumento falacioso de que o Barroco não foi capaz de produzir grandes autores literários. Ora, António Vieira, Francisco de Melo e António José da Silva serão autores menores?

⁸ Para uma melhor apreensão do que estava em causa, na época, e da receção crítica à *Obra Aberta*, leia-se também o livro que Eco se sentiu impelido a escrever depois, intitulado *Os Limites da Interpretação* (ECO, 2004)

Claro que, ao abrir as possibilidades da obra à uma interpretação infinita, se corria o risco de entrar no território do vazio, e da semântica e o conteúdo se tornarem estéreis, culminando num experimentalismo não comunicativo, fechado sobre si mesmo. Assinale-se, por isso, que Ana Hatherly, cuja obra se fez muitas vezes no limite da linguagem e do suporte físico, estava atenta a estes riscos de resvalamento formo-poético.

Por seu turno, também a Poesia Concreta brasileira, da qual estes, à época, jovens poetas foram os primeiros, em Portugal, a chamar a atenção para ela, terá sido para eles, e para os seus vocopoemas e visopoemas, uma inegável *influenza*. Recorde-se que a primeira coletânea de Poesia Concreta brasileira publicada em Portugal, foi feita por eles, em 1962. E somente em 1964 foi dada à estampa a revista de *Poesia Experimental* e, no ano seguinte, *Visopoemas*. Portanto, quando surgem com os seus poemas originais já conheciam bem a programática poética do concretismo e isso notava-se. O poema era encarado no seu lado substantivo, formal, quase como um objeto gestual.

A Po-Ex também esteve muito em sintonia com os movimentos musicais vanguardistas, como o dodecafonismo, o serialismo e o atonalismo. Em 1965, estes poetas deram um concerto, o qual batizaram com o nome de *Concerto e Audição Pictórica*, onde interpretaram obras de John Cage e outros compositores da contemporaneidade, recorrendo a instrumentos não convencionais: “um caixão, balões, pianos de criança, chocalhos, uma couve, uma máquina de barbear, uma casa de cão que ladra” (HATHERLY, A.; DE MELO E CASTRO, E. M., 1981, p. 46-47).

No poema aqui em análise, “Leonorana Variação VII”, existe uma forte contrução sonoramusical. Barbosa e Silva, reportando-se às variações camonianas nas quais esse poema está inserido, postula que, de facto, “vários aspetos imagéticos do texto de Camões são explorados e potencializados na tessitura sonoro-imagética (...) uma composição híbrida em que o verbal e o não verbal se interpenetram” (TEIXEIRA, 2009b, p. 237).

Visopoesia

Reportando-nos, agora, à forte presença pictográfica nos poemas de Hatherly, devemos começar por referir a importância dos caligramas, dos anagramas e dos ideogramas orientais.⁹ Num dos seus versos, Hatherly diz-nos que: “Na escrita/ torna-se imagem/ a imagem que a tinta reproduz/ no assalto do ver-te” (Hatherly *et al.*, 2012, p. 15). Sobre os visopoemas da poeta, a ensaísta Joana Batel tece a seguinte consideração:

Ana Hatherly, poeta, encontra uma outra poesia, feita ainda de signos e sons, que não sendo os da escrita, os das palavras, são das coisas para as quais as formas apontam. (...) Este cruzamento, que torna quase indistinta a relação entre a mancha do desenho e a mancha do texto, revela uma compreensão muito nítida do esforço necessário para as separar e classificar. (...) Nestes poemas visuais, Ana Hatherly toca no mais fundo da inscrição, a artista provoca a estranheza quando recupera a matéria de que são feitos

⁹ Um Anagrama é uma palavra resultante do rearranjo das letras de outra palavra. O termo deriva da combinação de *ana*, que significa repetição e *grama*, que se refere à escrita. Esta repetição da escrita joga com as variações possíveis da combinação de letras, daí o seu uso lúdico na literatura barroca. Os Anagramas são amplamente utilizados no poema em apreço, quando a poeta mescla palavras ou partes de palavras que divide e depois junta a outras. Por seu turno, um Ideograma é um símbolo gráfico que representa uma palavra ou conceito. A escrita oriental baseia-se em sistemas ideográficos, ao contrário das escritas ocidentais onde predominantemente se utiliza o alfabeto para a construção das palavras. Uma das escritas ideográficas mais conhecidas consiste nos hieróglifos egípcios (cf. HATHERLY *et al.*, 2012, p. 17).

os signos, quando busca a sua raiz imagética (...) ao recuar a esses tempos indefinidos em que a escrita e o desenho se aliavam numa única linguagem, faz ressurgir o problema da distinção e alcance de uma e outro. (BATEL, 2014, p. 292-293)

Eu tive oportunidade de ver, em 2012, uma exposição sobre a Po-Ex, no Museu de Serralves. E, no meu entender, os poemas visuais, ou pictopoemas, de Ana Hatherly adequam-se muito mais ao contexto de um museu ou de uma galeria do que ao de um livro. Parece-me, aliás, que só num espaço expositivo os poderemos verdadeiramente apreciar. Na verdade, talvez sejam mais quadropoemas do que visopoemas.

A sua dimensão e escala, bem maior do que mera página de um livro, desempenham um papel muito importante.¹⁰ A textura das tintas e as marcas gestuais conferem-lhes uma identidade plástica muito forte. Até o simples facto de as obras estarem expostas umas ao lado das outras cria um poderoso e polissémico efeito serial. Em suma, destes visopoemas emana uma força estética e um poder de comunicação dos quais não se suspeita quando os observamos apenas na estrita dimensão de uma página.

Por tudo isso, são muito mais nítidas as suas conexões com os vitrais das catedrais barrocas e com a caligrafia chinesa.¹¹ Transmitem uma dimensão religiosa, de cariz sincrético, na qual elementos orientais e panteístas se mesclam. A este propósito, note-se que, na poesia de Hatherly, o experimentalismo não obsta a uma intensidade lírica e a uma procura pelo sublime. Pelo contrário, ele não só ajuda como é um meio privilegiado dessa busca. Veja-se o caso de *Leonorana*. Por um lado, é um poema barroco-experimental, ressumando múltiplos e complexos processos formais, por outro, é também um libelo identitário imbuído de espiritualidade individualizada.¹²

Aliás, a relação interartística com a figuração camoniana de Leonor (ou leonor como parece preferir Hatherly) começou muito antes da feitura do poema aqui em questão. Em 1964, a poeta escreveu-desenhou uma série de visopoemas, a que deu o título de *É preciso conservar Leonor*.¹³ Existe uma evidente contiguidade dessas obras com as incluídas no conjunto de que faz parte “*Leonorana*”, nomeadamente a variação XVI e XVIII, que são, de facto, visopoemas, que poderiam perfeitamente ser percecionados como quadros.¹⁴

O poema enquanto catedral barroca

Talvez seja, agora, útil dilucidar a filiação geneticopoética de Ana Hatherly ao Barroco, tema primacial, como vimos anteriormente, das suas investigações académicas e, no que aqui mais nos importa, da sua insigne produção poética.

¹⁰ Muitos destes visopoemas foram escritos e desenhados não numa folha de livro, mas, sim, em telas.

¹¹ Em meados dos anos 60, Ana Hatherly iniciou o estudo de um dicionário de Inglês-Mandarim que compreendia uma secção dedicada ao chinês arcaico. Ela sempre se interessou pela linguagem e pelos alfabetos orientais e incorporou esse conhecimento nos seus visopoemas. A palavra, enquanto símbolo e o valor da gestualidade fazem parte da sua poética (cf. BATEL, J. O Rosto da Linha: Ana Hatherly. *Diacrítica*, v. 28, n. 3, p. 289-307, 2014.)

¹² Nesse sentido, Ceccuci refere o Ikon como logos na poesia hatherliana. Ou seja, o tratamento da imagem da escrita enquanto meio e instrumento de indagação, escrita, portanto, autotélica, escrita inquieta do eu-transcendente no mundo enquanto imagem-livro (CECCUCCI, 2009).

¹³ Este visopoema, ou quadropoema, de homenagem a Camões pode ser acedido em:

<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-reinvencao-da-leitura-19-textos-visuais/>

¹⁴ Acresce apenas dizer que existe uma liminaridade em muitos dos trabalhos da poeta. Por vezes, é difícil dizer se são poemas, influenciados pelas artes plásticas, ou se são quadros, influenciados pela poesia.

Existem dois modos de considerar o Barroco. Pode-se simplesmente entendê-lo como um período histórico concreto e estanque, *grossa modo*, o século XVII. Ou, alternativa, ver nele um *Aeon*, uma categoria estética que atravessa os séculos e que vai alternando o seu domínio, sobre o mundo e as artes, com o classicismo. Neste caso, ele é considerado uma forma transhistórica, que se vai constantemente atualizando. O surrealismo e o modernismo, opostos ao naturalismo e ao realismo, são, deste modo, atualizações da sensibilidade barroca.

Como nos informa Vítor Manuel de Aguiar e Silva, o Barroco era “usado na língua portuguesa do século XVI para designar uma pérola de forma irregular” (SILVA, 1999, p. 440-441). E define, depois, as delimitações processuais do Barroco, dos quais se salientam a passagem do linear para o pictórico, da linha reta para a preferência pela sinuosidade, da claridade relativa dos objetos para a semiobscuridade, e, claro, a forma aberta. Aguiar e Silva assinala a importância que o Barroco teve em vários movimentos de vanguarda literária europeus:¹⁵

Neste largo movimento de interesse – e ao mesmo tempo de revalorização – pelo barroco, desempenharam papel saliente muitos poetas que se afirmaram entre 1920 e 1940 e que descobriram em si próprios, nos seus ideais e anseios, um parentesco espiritual e sentimental com a arte e a poesia barroca (...). É indubitável que a poesia simbolista do fim do século XIX e de princípio do século XX, a poesia e a poética de Stefan George e de Mallarmé (...) com o seu gosto pelo raro, pelo símbolo anti-realista e desrealizador, pela densidade hermética, pela linguagem alusiva e elusiva, etc, haviam de favorecer a redescoberta da poesia barroca. (SILVA, 1999, p. 450-451)

Na verdade, o Barroco presta-se, como nenhuma outra categoria estéticoliterária, a uma reciclagem transhistórica bem-sucedida. Porquê? Porque se adapta com extraordinária facilidade a várias semânticas e programas poéticos sem perder aquilo que lhe é essencial: o lúdico e a forma ofídica, não linear, o que Deleuze designa por Dobra (cf. DELEUZE, 1991).

Para além da poesia de Ana Hatherly, esta reatualização do Barroco foi praticada por outros autores, de correntes e escolas literárias heteróclitas. Isso é visível, por exemplo, na poética herberteriana e na escrita romanesca de Lobo Antunes. A Variação e Fuga, o fragmento enquanto contínuo, a imersão do texto em si mesmo, etc., constituem, assim, processos literários defluentes de uma sensibilidade barroca. Aliás, não será a obra de Fernando Pessoa, em termos conceptuais, eminentemente barroca?

O poema, aqui em apreço “Leonorana”, é um poema dobrado sobre si próprio, devedor do processo formal que está no centro do Barroco: a variação. Assim, ao mesmo tempo que convoca, em si, modos de versejar característicos doutras épocas literárias, doutros géneros e estilos literários,¹⁶ vai-se dobrando sobre si próprio, variando e aprofundando os materiais poéticos de que é feito, numa constante fuga e aprofundamento.

Os primeiros versos servem de mote sémico-formal a partir do qual todo o poema se constrói, imitando a forma irregular e cintilante de uma catedral. É como se os versos iniciais fossem quebrados, de linha para linha, de estrofe a estrofe, cindidos por dentro, de modo a formarem, a partir dessas peças irregulares, dobradas e quebradas, um luminescente vitral poético. Repare-se no constante ecoar anafórico das palavras umas nas outras, criando uma

¹⁵ Os poetas da Po-Ex estavam em perfeita sintonia com esta reavaliação do barroco levada a cabo por várias correntes vanguardistas e por vários autores relevantes. Entre os quais, Federico García Lorca, T. S. Elliot e Eugénio D’Ors.

¹⁶ Como veremos noutro ponto, podemos encontrar nele traços do Cantar de Amigo, mas também modulações elegíacas e auto-celebrativas adstritas ao Romantismo.

delicada poesia de câmara por cima duma tapeçaria sonoroaliterante, à qual o processo de fusão de palavras, de rimas internas e a ausência de pontuação acentua e complementa esse seu caráter de catedral barroca. Como mero ilustrativo, atente-se nos seguintes versos: “floriala floriela Floriana (...) leonorfesta leonor fasta” (versos 8, 9 e 10 respetivamente). Depois da sua viagem, das diversas fugas e variações poéticas, a leonor e a ana que surgem nos primeiros versos são diferentes das que reaparecem no final:¹⁷

descalça ia leonor. ia à fonte leda efria.
ia lesta & ia. a fonte corria. leonorapenasia.
pela aragem fria. pela manhãia. sorria & ia.
leonorroia. leonorana leonorria. anaía bela & ia.
despedia. sorria & ia. leonorria. leonorana.
pela manhana. florelia floribela. anaflor anaflora.
anafloriana. leonorana. ana & bela e ana & ana. leonorana.
oh quem te ama. leonorama. floriala. floriela.
floriana. oh leonorana. leonorana. leonorfesta.
leonorfasta. leonorafasta. leonortesta. leonormestra.
mestre & ana. leonorana. oh leonorcravo. leonortravo.
comigo te trago. oh leonorana. que me insana.
oh insulana. leonorilha. minha anafilha.
arvoreana. leonorana. oh lucibela. oh lucidor.
analeonor. oloreana. oh leonorana. analiana.
leo & ana. leão de ana. oh quem te ama. leonorana.
amadisana. anatisana. eleonorria. eleonoriana.
miridiana. rio de ana. leonorana, oh quem te ama.
leonorroana. leonorala. leonorola. anacorola.
anacoreta. leonoreta. rosaliana. leonorana.
leonorinda. leonorana. a la ventana. leonorna.
oh analívia. lívida & ana. viridiana. analionor.
anabellana. a la fontana. leonorroana. oh quem te ama.
leonorama. leonor & ana. oh leonorona.
(HATHERLY, 1970).¹⁸

Poemolabirintos

O ensaísta Teixeira Barros postula que a estética do labirinto é o istmo processual que liga o Barroco dos séculos XVII e XVIII à pós-modernidade. Refere o conceito de *Mundo Enquanto Labirinto* e alude à “fusão híbrida de texto e imagem e a diversidade de vias interpretativas que verificamos nos textos visuais barrocos”. É dentro deste quadro conceptual que devemos analisar a poesia hatherliana, incluindo o poema supracitado:

Com a sua teia de percursos intrincados que provocam desorientação ou terror no peregrino que se dispõe a atravessá-lo, o labirinto representa a confusão da alma imersa no mundo profano e também a jornada cuja meta é a conquista espiritual. O labirinto era a forma ideal para representar simbolicamente os perigos e as dificuldades de percurso que se deparam ao peregrino que tenta atingir a Jerusalém celeste, a cidade de Deus. (TEIXEIRA, 2009a, p. 30).

¹⁷ Leonor e Ana surgem em letra minúscula, no poema, para que fique marcado o seu caráter de significante, a sua condição de signo musical; processo, aliás, tipicamente barroco.

¹⁸ “Viridiana” refere-se à protagonista de um filme polémico, de 1961, dirigido pelo surrealista Luis Buñuel, onde os *topoi* da religiosidade e do erotismo são inquiridos cinematograficamente.

Este autor, estribando-se na obra ensaística de Hatherly sobre os textos visuais do período Barroco, refere uma tipologia de labirintos artístico-literários, com ampla presença na obra dos poetas experimentais. Entre eles, os labirintos vocovisuais em forma cruciante (cuja leitura se faz seguindo a forma de cruz), os labirintos de letras, o acróstico,¹⁹ os anagramas ortográficos e aritméticos. Assim, na obra ensaística de Hatherly pululam inúmeros *exempla* deste tipo de labirintos poéticos portugueses, na sua maioria de cariz mágico-religioso, referentes, por exemplo, à Virgem Maria e outros Santos (cf. HATHERLY, 1983).

Os labirintos podem ser atravessados de formas diversas, e “Leonorana” confirma essa multiplicidade de caminhos. Se reparamos com atenção, pode ser lido *a contrario*, de cima para baixo, ou de dois em dois versos, constituindo um verdadeiro poema-labirinto, à maneira dos textos-visuais do Barroco.

O Poema enquanto História Portátil da Literatura Portuguesa

“Leonorana Variação VII” não se limita a conjurar o Barroco, pois, é detetável uma intensidade dialógica e sincrónica com outras épocas da literatura portuguesa.

Nele conflui também uma forte presença da época medieval, com aportes vários às canções trovadorescas. Repare-se no galaico-português de “a la fontana (...) a la ventana” ou “ia lesta”. O *topos* do *locus amoenus*, por sua vez, atravessa várias estrofes, com referências sémicoformais às Cantigas de Amigo: a proximidade de correntes de água, como ribeiros, rios ou fontes e ilhas, a submissão à sua *Senhor*, neste caso, a Leonor camoniana.

O Renascimento também marca presença em “Leonorana”. Atente-se nos signos de transformação, mudança e contradição, tão caros a Camões e Sá de Miranda, que subjazem e conduzem tematicamente todo o poema. Podemos igualmente observar que o sujeito lírico se funde e mescla com a Leonor camoniana, contudo esta entrega (e aqui temos, por outro lado, o rapto lírico, o arroubo apaixonado, típico do romantismo) é feita de recuos e volte-faces. Antes do verso final, antes de o eu lírico conseguir, por fim, transformar-se na mulher camoniana, na Leonor mitológica, terá sido árvore, terra, rio, flor, leão, num querer e não querer constantes. As antíteses terra-água, animal- mulher, dão disto amplo e pleno testemunho.²⁰

Simultaneamente, encontramos processos de índole modernista, derivativos e desfiguradores das formas, como sejam a junção de vocábulos (“leonorapenasia”) ou o uso de símbolos gráficos (“&”). O sujeito lírico é um sujeito cindido, poeticamente quebrado e multiforme, devedor da herança pessoana, na forma ínvia e dilacerada com que expõe o seu desejo. A enumeração, quase caótica, é também um recurso expressivo usado no poema, que o inscreve numa lógica confessional, por um lado, e por outro, num *modus faciendi* poético vanguardista.

Em suma, o expressivo poema em apreço passa em revista, nos seus vinte e quatro versos, por várias fases da literatura portuguesa, quase parecendo uma história da literatura em miniatura, uma câmara de ecos de vários períodos literários. Sublinhe-se que o interesse criativo na História artístico literária esteve sempre nos horizontes da poeta:

A minha convivência com a linguagem literária e artística foi sempre uma forma particular de relação com a escrita, correspondendo à pesquisa de uma poética pessoal

¹⁹ Sobre os acrósticos, Ana Hatherly afirmou que tiveram origem “na prática mágico-mística da escrita hebraica, que considera a meditação sobre o alfabeto como uma via para o conhecimento do nome das coisas e da criação” (HATHERLY, 1983, p. 149),

²⁰ Cf. o poema citado anteriormente, “Leonorana, Variação VII”.

que se transformou em ideolecto. A partir dos anos 60, essa atitude tornou-se uma verdadeira inquirição dos aspectos histórico-evolutivos da escrita como “pintura de signos”. Não sei se a isso se pode chamar “um acto lúdico” no sentido original do termo. Mas é claro que, quando se chega à projecção do barroco no experimentalismo, o sentido de “lúdico” muda bastante. (COSTA, 2007, p. 17-18).

Devorar amorosamente Camões

Para finalizar, quero destacar o carácter mágico, de transformação pessoal, de demanda identitária e espiritual, de que se revestem as muitas *nuances* do poemolabirinto, aqui em causa.²¹ A busca de Hatherly é religiosa. Nestes versos, a arquitrave barroca está ao serviço de uma estesia profunda,²² de uma aventura ontológica individual, carregada de ludicismo e de erotismo.²³

Nesta senda iniciática, o seu *namoro* poético com Camões começou muito antes de *Leonorana* e revestiu-se de vários géneros e formas.²⁴ Por exemplo, no quadro-poema *Camões na Prisão visto por um Naíf do Século XX*, de 1970, ou num poema, datado de 1998, inserto na obra *Idade da Escrita*, em que ela assevera: “Sou Ana/e de perfil/sou camoniana” (HATHERLY, 1998, p. 35).²⁵

Nesse sentido, note-se como “ana”, na sua desenfreada peregrinação poética, passa, no poema em causa por vários estádios metamórficos. Passa pelo Ser Aéreo, com que começa o poema, e depois vai-se transmutando, sucessivamente, em Ser vegetal, animal, aquático e humano. Vejam-se estes *exempla* e siga-se a sua linha evolutiva no poema: “anaflor”, “anacorola”, “manhana”, “rosaliana”, “analiana”, “arvoreana”, “leo&ana. leão de ana”, “rio de ana”, “fontana”, etc.

Essa construção erótico-poética passa pelo desvão dos sentidos. Estamos em face dum poema sinestésico de suave e penetrante irradiação erótica. Os sentidos acompanham sempre estas metamorfoses do eu poético: “oloreana”, “leonortravo”, “leonortesta”. Estas referências sensoriais inscrevem-se em primeira instância em relação ao Outro, à outra, a Leonor.

À medida que avançamos no poema, vemos crescer e tornar-se mais transparente a fusão erótico-identitária entre ana e leonor. Repare-se em “lucidor”, a dor iluminante, atente-se nas interjeições, nos “Oh” que, pela sua constância ao longo do poema, parecem assumir uma função musical de teor orgástico. A poeta apropria-se de Leonor e ao fazê-lo sente também o

²¹ Valéria Nassif Domingues, que estudou alguns eixos semióticos de obras charneira de Hatherly, relevando a seriedade do seu experimentalismo, diz-nos que: “Leonorana é o capítulo em que Ana Hatherly dá às explorações feitas em forma de brincadeira em *A Detergência Morosa* um carácter sério” (DOMINGUES, 2019, p. 147).

²² A dança íntima com Eros de Hatherly está patente na relação eroticopoética que estabelece com autores, com mestres literários que admira, e que é uma constante no seu percurso: relembre-se as *Joyceanas* ou as *Rilkeanas*. E repare-se na fusão do nome Ana com estes autores, numa espécie de casamento identitário, de cópula poética.

²³ Não podemos esquecer que, pelo seu carácter sumptuoso e opulente e pelo ênfase dado à forma, o Barroco é uma categoria estética eminentemente erótica.

²⁴ Hatherly escreveu, aliás, um poema que se intersecta com *Leonorana*, intitulado *É preciso conservar Leonor*. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-reinvencao-da-leitura-19-textos-visuais/>.

²⁵ A figura tutelar e misteriosa de Camões foi, com alguma controvérsia e um saudável questionamento de permeio, reelaborada e reabilitada pelos poetas da Po-Ex, que se insurgiram contra o aproveitamento que o Estado Novo fazia da obra camoniana, treslendo-as, como modo de legitimar o colonialismo. Por exemplo, E. M. de Melo e Castro escreveu abundantemente sobre Luís Vaz (cf. DE MELO E CASTRO, E. M. **Projecto: Poesia**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, p. 211-243, 1984.)

toque amante de Camões. Torna-se a amante diletta de Camões e a amante da Mulher de camões, leonor.

É, portanto, de carne e de amor que nos fala este poema. O corpo no qual para sabermos quem somos deixamos de o ser e passamos a ser o outro, e o outro, por sua vez, deixa de ser ele mesmo e passa a ser nós. Nesse (des) encontro especular o nosso rosto regressa à nossa face, tocado e quebrado, tornado inteiro. A vida enquanto catedral barroca inscrita na carne e no imo do Ser.

Referências

BATEL, J. O Rosto da Linha: Ana Hatherly. **Diacrítica**, v. 28, n. 3, p. 289-307, 2014.

DE MELO E CASTRO, E. M. **Projecto: Poesia**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984.

CAMÕES, Luís Vaz de. Descalça vai para a fonte. s/d. Disponível em: <http://users.isr.ist.utl.pt/~cfb/VdS/v352.txt>.

CECCUCCI, P. Ikon como Logos. A Poesia Visual de Ana Hatherly. **Portuguese Cultural Studies**, n. 2, p. 30-51, 2009.

COSTA, H. Entrevista com Ana Hatherly. **Via Atlântica**, n. 11, p. 17-22, 2007. Disponível em: <file:///C:/Users/Utilizador/Downloads/50659-Texto%20do%20artigo-62903-1-10-20130129.pdf>

DELEUZE, G. **A Dobra: Leibniz e o Barroco**. Tradução de Luiz Orlandi. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1991.

DOMINGUES, V. N. **A Semiótica em Anagramático, de Ana Hatherly**. 2019. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

ECO, U. **Os Limites da Interpretação**. 2. ed. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2004. [1990]

ECO, U. **Obra Aberta**. 2. ed. Tradução de João Rodrigo Narciso Fortunato. Lisboa: Difel, 2009. [1962]

HATHERLY, A. **Anagramático**. Lisboa: Moraes Editora, 1970. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-anagramatico/>

HATHERLY, A. **A Experiência do Prodígio- Bases Teóricas e Antologia de Textos-visuais Portugueses dos séculos XVII e XVIII**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.

HATHERLY, A. **A Idade da Escrita**. Lisboa: Edições Tema, 1998.

HATHERLY, A. **Poesia Incurável: Aspetos da Sensibilidade Barroca**. Lisboa: Editorial Estampa, 2003.

HATHERLY, A et al. **Catálogo de Exposição: Poesia Experimental**. Porto: Museu de Serralves, 2012. Disponível em:
https://www.serralves.pt/documentos/DossiersPedagogicosSE/1309_5D_AnaHatherly_v2.pdf

HATHERLY, A.; DE MELO E CASTRO, E. M. **PO.EX.-Teóricos e Documentos da Poesia Experimental Portuguesa**. Lisboa: Moraes Editora, 1981.

HUTCHEON, L. **Uma Teoria da Paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

PIMENTEL, M. R.; MONTEIRO, M. R. (orgs.). **Leonorama**: Volume de Homenagem a Ana Hatherly. Lisboa: Edições Colibri/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010.

SILVA, V. M. A. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 1999.

TEIXEIRA, C. A. B. **A Estética do Labirinto: Barroco e Modernidade em Ana Hatherly**. 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009a.

TEIXEIRA, C. A. B. Barroco e Visualidade em Ana Hatherly. **Cadernos de Letras da UFF**-Dossiê: Difusão da Língua Portuguesa, n. 39, p. 235-252, 2009b.

Recebido em: 21 de junho de 2020
Aceito em: 09 de novembro de 2020
Publicado em dezembro de 2020

**QUANTAS VIDAS TEM CAMÕES?
SOBREVIDAS RASURANTES E REPRESENTAÇÕES DO AMOR
HOMOERÓTICO NA FICÇÃO DE FREDERICO LOURENÇO¹**

**HOW MANY LIVES DOES HAVE CAMÕES?
RASURANT SURVIVALS AND REPRESENTATIONS OF
HOMOEROTIC LOVE IN THE FICTION OF FREDERICO LOURENÇO**

Jorge Vicente Valentim

Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, São Paulo, Brasil

jvvalentim@gmail.com

Resumo: O artigo propõe uma leitura do conto de Frederico Lourenço – ficcionista, tradutor, investigador e professor da Universidade de Coimbra –, “O retrato de Camões” (2005, de *A formosa pintura do mundo*). Na obra, Camões é revisitado e ganha sobrevidas rasurantes, na medida em que se torna eixo primordial para uma reflexão detida sobre as formas de amor que não se coadunam com as normas heteronormativas, em virtude de um homoerotismo presente, ora explícito, ora sutil. Pretende-se pensar de que forma a personagem camoniana, nos seus deslocamentos da condição de mito para uma condição humana, tal qual sublinha Eduardo Lourenço (1999), contribui para refletir sobre as múltiplas possibilidades de ser e estar no mundo do homem português do século XXI a partir de uma experiência amorosa outra, que ousa dizer o seu nome.

Palavras-chave: Camões personagem; Homoerotismo; Ficção Portuguesa Contemporânea; Frederico Lourenço

Abstract: This article proposes a reading of the short story by Frederico Lourenço – fiction writer, translator, researcher and professor at the University of Coimbra –, “O retrato de Camões” (2005, from *A formosa pintura do mundo*). In this text, Camões is revisited and gains short-lived survivals, insofar as it becomes a fundamental axis for a careful reflection on forms of love that are not consistent with heteronormative norms, due of a present homoeroticism, now explicit, now subtle. It is intended to question how the Camonian character, in his shifts from the condition of myth to a human condition, as emphasized by Eduardo Lourenço (1999), contributes to thinking about the multiple possibilities of being in the world of 21st century Portuguese man from another love experience, which dares to say its name.

Keywords: Camões character; Homoeroticism; Contemporary Portuguese Fiction; Frederico Lourenço

¹ Texto originário de pesquisa realizada em maio de 2016, em Portugal, com financiamento FAPESP (Processo 2016/02134-2).



Quantas vidas tem Camões? A sua própria, apenas uma. Mas, quando, em 1984, José Saramago publica o romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, ele não apenas consolidava uma das mais sensíveis e belas releituras da imagem de Fernando Pessoa, enquanto criatura ficcionalizada na trama, mas também deixava registrado uma das afirmações mais sintomáticas da cultura do seu país sobre o poeta Luís de Camões: “[...] todos os caminhos da literatura portuguesa vão dar a Camões de cada vez mudado consoante os olhos que o vêem” (SARAMAGO, 2011, p. 198).

Se a conhecida passagem revela o olhar do narrador sobre a estátua situada na Praça em Lisboa, não se poderá negar que, no bordado ficcional, José Saramago sedimenta a imagem camoniana como o grande mote por onde a literatura e a cultura nacionais convergem. Assim, Camões constitui uma espécie de eixo central, de espinha dorsal, que tem n’*Os Lusíadas* uma das suas radiografias mais paradigmáticas. Não à toa, Eduardo Lourenço, num texto escrito quatro anos depois desse romance, faz uma diagnose dessa centralidade, ao trazer, a partir de sua análise de Garrett e de Pascoaes, as ligações entre o autor da epopeia do Gama e o sentimento característico do “imaginário cultural” português com a particularidade visionária da Saudade. Segundo ele,

Não é, pois, despropositado procurar discernir, por meio da figura romântica de Camões e de suas metamorfoses ao longo de um século, as luzes e as sombras do nosso destino. Mas com elas e acima delas, para além da mágoa e da saudade, ergue-se o autor do único livro que não se pode reescrever, pois foi ele que nos fez, tal como a nós mesmos continuamos a sonhar-nos (LOURENÇO, E., 1999, p. 63-64).

Para o ensaísta, a compreensão da identidade portuguesa está devidamente arraigada ao entendimento da dimensão cultural, simbólica e histórica tanto de Camões, quanto d’*Os Lusíadas*, obra que ele próprio, anos antes, chamaria de “um poema ‘épico’ assim tão triste, tão heroicamente triste ou tristemente heroico, simultaneamente sinfonia e *requiem*” (LOURENÇO, E., 1991, p. 20), para tentar analisar os traumas originários do destino nacional, as suas contradições e ambiguidades.

Em “Psicanálise mítica do destino português” (1978), Eduardo Lourenço já localizara o poeta e a obra épica no cerne de um ponto traumático. Anos depois, em “Romantismo, Camões e a Saudade” (1988), a sua preocupação está em esmiuçar as variações que o autor quinhentista imprimiu ao longo dos séculos subsequentes à sua aparição, a ponto de reverberar mesmo agora, num cenário tomado por tecnologias avançadas e laços de comunicações que ultrapassam a capacidade de apreensão. Eduardo Lourenço sublinha, portanto, a centralidade do autor d’*Os Lusíadas*, sobretudo, e as “suas metamorfoses ao longo de um século” (LOURENÇO, E., 1999, p. 63), propiciando uma carga de sobrevidas do poeta, não mais como criador de uma extensa obra, mas como criatura, como máscara por onde circulam as suas diferentes categorias genológicas nos mais distintos gêneros literários em que é revisitado e recriado.

Assim, desde a referência espectral do poeta em muitos textos barrocos (“É um nada Amor que pode tudo, / É um não se entender o avisado”; *apud* SANTILLI; SPINA, 1967, p. 291), ao lamento no soneto de Bocage (“Camões, grande Camões, quão semelhante / Acho teu fado ao meu, quando os cotejo!”; BOCAGE, 1987, p. 45), da figura recuperada por Garrett (“Saudade! gôsto amargo de infelizes, / Delicioso pungir de acerbo espinho”; GARRETT, 1858, p. 1) até as míticas revisitações de Pascoaes (“*Inês e Pedro!* Fogo e pedra... O fogo apagou-se; mas a pedra ficou toda incandescente!”; PASCOAES, 1973, p. 144) e Pessoa (“Quem te sagrou creou-te portuguez. / Do mar e nós em ti nos deu signal. / Cumpriu-se o Mar, e o Império se

desfez. / Senhor, falta cumprir-se Portugal!...”; PESSOA, 2001, p. 78), fato é que a literatura portuguesa vem confirmando a unicidade da referência camoniana, e a produção contemporânea também continua essa tradição, com a configuração de um elenco expressivo a partir da sua imagem ficcionalizada.

Além do já citado romance saramaguiano, “Super flumina Babilonis” (1966, conto de Jorge de Sena); *Que farei com este livro?* (1980, drama de José Saramago); *Erros meus, má fortuna, amor ardente* (1981, drama de Natália Correia); *As Naus* (1988, romance de António Lobo Antunes); *Pode um desejo imenso* (2002, romance de Frederico Lourenço); *Uma viagem à Índia* (2004, romance-epopeia de Gonçalo M. Tavares); “O retrato de Camões” (2005, conto de Frederico Lourenço); e, mais recentemente, *Os naufrágios de Camões* (2019, romance de Mário Cláudio) constituem alguns exemplos dessa transposição efabulatória de Camões em personagem de ficção.

Centro-me, aqui, no conto “O retrato de Camões”, pela singularidade na criação da personagem, articulada à questão da efabulação de um amor homoerótico. Um primeiro dado a ser sublinhado consiste na despreocupação estruturante da arquitetura textual. Assim, o conto “O retrato de Camões”, integrante da coletânea *A formosa pintura do mundo* (2005), revela pelo próprio título algumas tendências muito particulares do seu autor: a revisitação sistemática do cenário cultural quinhentista (de quem é um reconhecido e refinado leitor), o diálogo da ficção com outros discursos artísticos, aqui, nomeadamente, as artes plásticas e a música, e a latência de um homoerotismo que não se compraz com o descritivismo sexualizante, antes prefere a reflexão filosófica, cumprindo uma espécie de “função pedagógica de recentrar a discussão em torno da homossexualidade como modo de vida” (PITTA, 2003, p. 28).

Na verdade, o início da trama demarca o exercício de deambulação espacial e temporal do narrador, para quem é “impossível andar em Lisboa sem pensar no que foi ou, quando muito, no que terá sido” (LOURENÇO, F., 2005, p. 215) o mapa da capital, em virtude de sua capacidade extraordinária de se “transferir fisicamente para o Passado” (Ibidem). Com essa camoniana “virtude do muito imaginar” (CAMÕES, 1988, p. 90), a voz narrativa inominada, a princípio, consegue o seu objetivo, ao ocupar anatomicamente o corpo do pintor Simão Vasques, responsável por executar o retrato de Luís Vaz, seu modelo mais importante.

Ora, nada mais significativo para um autor acostumado a articular, nas suas estruturas narrativas, a “*transcorporalização* dos narradores” (RIBEIRO, 2008, p. 112), num constante tear de “*escritas metamórficas*” (Ibidem, p. 15), tal como bem elucidada Eunice Ribeiro (2008). A idéia dessa transposição não só favorece a construção de uma coerência interna, na medida em que, ao operar tal transição, as personagens e o narrador acabam por adotar uma ótica privilegiada dos contextos incorporados, mas também constitui um bem sucedido efeito de criação, posto que, pela licença poética da ficção e a partir do olhar de um outro – por si só *persona* efabulada –, o autor molda e constrói suas criaturas a partir de perspectivas livres de qualquer tipo de amarra conservadora e limitadora da liberdade de expressão.

Tal exercício efabulatório não deixa de consolidar uma práxis daquelas “relações intertextuais e hipertextuais” (VIEIRA, 2008, p. 508), na arquitetura dos dois protagonistas (o pintor Simão Vasques e o poeta Camões), na medida em que as tensões inerentes ao tema do amor na lírica camoniana são retomadas ao longo do jogo de sedução estabelecido entre as personagens masculinas, redimensionado-as para a instauração de possíveis relações amorosas homoeróticas, tal como verificaremos adiante. Para já, o que importa destacar é exatamente, por um lado, a ressonância intertextual de extratos camonianos diluídos ao longo do conto de

Frederico Lourenço, e, por outro, a relação hipertextual mais dilatada de outros textos poéticos dentro da trama arquitetada pelo seu narrador metamorfo.²

Essa última tendência, por exemplo, ressoa exatamente no episódio de distração do pintor, quando interrompe o seu retrato do poeta, ao ouvir a canção executada por D. Fernão. Do pincel criador do quadro ao olhar perscrutador do corpo do tocador de vilhuela, o narrador demonstra a sua capacidade de observação e construção, não apenas pela manipulação das tintas, mas também pela articulação das palavras e pela conjugação com outras vozes poéticas que, numa simbiose hipertextual, vai compondo um outro retrato:

É um rapaz de gibão preto e camisa branca – “rapaz”, isto é, em termos actuais: em termos quinhentistas, é um senhor. Vêem-me à cabeça os versos de João Miguel Fernandes Jorge nos *Castelos I a XXXV*: “o jovem / tocava alaúde, viril metal das cordas, interminável som”. É um dos gémeos, filhos do conde. Tenho dificuldade em distinguí-los: será o D. Antão? Ou o D. Fernão? Dele não se pode dizer, infelizmente, como do alaudista de J.M.F.J., que “o sexo parecia rebentar o calção”. Seja como for, é o que não vai seguir para África, pois a condessa só consentiu que um deles fosse se o outro ficasse. Tiraram à sorte e este ficou (LOURENÇO, F., 2005, p. 220).

A partir dos versos do poeta português contemporâneo João Miguel Fernandes Jorge, o narrador desmascara as possibilidades de mitificação dos seus objetos representados, porque os vê e os pinta sob uma ótica e sob referências humanas e humanizantes. Não gratuitamente, é o olhar quase metonímico sobre o corpo do outro (o jovem D. Fernão), centrado no órgão sexual alheio, que ressignifica a composição plástica por ele criada. Na verdade, trata-se de um narrador pertencente ao universo contemporâneo que, transportado para o cenário quinhentista, não perde a consciência do anacronismo da situação, tanto que a disposição dos diálogos hipertextuais por ele trazidos reivindica abertamente, para o seu relato, a condição de um constructo textual.

Em outras palavras, o seu retrato, para além de ser uma instância plástica consolidada numa tela com a conjugação de formas e cores, constitui também uma rica gama de referências inter e hipertextuais na arquitetura final almejada. Afinal, se há um retrato de Camões a ser feito em “23 de junho de 1578” (Ibidem, p. 218) por Simão Vasques, pintor reincorporado por um narrador viajante, também há um outro, “O retrato de Camões”, produto ficcional resultante das manipulações plásticas de um narrador metamorfo e constructo efabulatório desse olhar escrutinador.

Assim sendo, gosto de pensar que apenas a visão, enquanto sentido único e privilegiado, não é suficiente para recompor todas as peculiaridades absorvidas por esse arguto narrador. Tanto que toda a cidade de Lisboa, revista pela ótica de Simão Vasques – entidade fisicamente tomada por esse narrador metamorfo –, não se limita a ser representada apenas pelo olhar, antes todos os sentidos são convocados para consolidar a construção plástica e

² Essas duas relações são compreendidas por Cristina da Costa Vieira como duas componentes fundamentais na construção das personagens romanescas. Utilizo, portanto, a sua conceituação para também analisar a composição das criaturas ficcionais de Frederico Lourenço. Segundo ela, “Os processos intertextuais abarcam aqui apenas dois tipos de relações entre textos, por serem aquelas que têm mais relevo de um ponto de vista genético e transformativo: as *relações intertextuais* e as *relações hipertextuais* [...]. A primeira consiste na presença mais ou menos explícita e literal de outros textos num determinado texto; e a segunda, numa relação mais vasta unindo textos diferentes” (VIEIRA, 2008, p. 508). A ideia de pensar tais categorias na composição do conto “O retrato de Camões” só ganha conformidade, graças à construção de um narrador metamorfo, ou seja, de uma voz narrativa que tem a capacidade de se transportar e transcorporalizar num tempo e num espaço passados, tal como explicitado acima.

arquitetônica total das criaturas e dos espaços. Assim sendo, para além da visão, evocada no exercício do pintor, há o paladar somado ao olfato:

Estamos sentados um à frente do outro, em silêncio. Acabou de nos ser servido um refresco de vinho tinto com rodelas de pêssego. Luis Vaz bebe tudo de um trago. Eu, mais pusilânime, *vou sorvendo pequenos goles. Um problema que sempre se me coloca quando me transfiro corporalmente para o Passado é, por um lado, a culinária e, por outro, aquilo que, em tempos idos, passa por “vinho”. Este é intragável.* E as rodelas de pêssego de nada servem para lhe disfarçar o gosto. *Outro problema ainda, claro está, são os cheiros. Camões cheira abominavelmente mal* (LOURENÇO, F., 2005, p. 218-219, grifos meus).

Vale, aqui, destacar o sensível trabalho de humanização do autor *d’Os Lusíadas*, operado por Frederico Lourenço, a partir da concretização da presença efetiva da personagem não apenas pelo seu corpo físico e concreto, mas também, e sobretudo, por aquilo que ele exala: um odor abominável, capaz de causar repulsa até mesmo no artista, acostumado com os mais variados tipos de modelos.

Se o paladar e o olfato contribuem para acentuar a sensibilidade de percepção do universo quinhentista, outro sentido acaba por superar todos os outros: a audição, responsável, aliás, pela compreensão do desfecho da trama e das possibilidades de rasura sobre determinados modelos pré-estabelecidos nas relações afetivas. A audição torna-se, assim, um dos sentidos mais aguçados do narrador, posto que, através dela, consegue diferenciar dois executantes da mesma canção, distinguindo as duas tonalidades diferentes em que cada um deles executa a peça:

O vento volta a mudar. É novamente o cheiro a peixe que se sobrepõe a tudo. De dentro da sala chegam-nos acordes dedilhados de vilhuela. Volto a cabeça para ver quem está a tocar. [...] Pelos acordes de vilhuela, glosando vagamente *O guardam elas Vacas*, já sei qual dos gémeos é. D. Fernão só sabe tocar *Las Vacas* no tom de fá, ao passo que D. Antão só sabe as *Vacas* em sol. Quem está, portanto, a tocar é D. Fernão (LOURENÇO, F., 2005, p. 219-220).

Prática muito alinhada com os portadores do ouvido absoluto³, ou seja, aqueles que conseguem definir desenhos melódicos e tonalidades a partir de uma primeira auscultação, o narrador revela-se um sujeito não só de apurada visão, mas também de uma sensível audição. Talvez, por isso, a ação táctil pode ser compreendida numa dimensão mais ampla dentro desse espectro de sensibilidade de Simão Vasques. Afinal, é no contato direto, pele a pele, que o seu ato de transcorporalização sobre a fisicalidade de Simão Vasques é operado, e mesmo que a voz narrante não possua uma concretude física capaz de resultar numa espécie de atrito ou de sinestesia friccional com a pele e com o corpo do outro, não se poderá negar que o contato entre as duas entidades sugere um resultado que não exclui a presença da ação tateante entre os seus agentes:

Tenho a consciência passageira de ser Verão e de estar metido num corpo que não se lava há mais de uma semana. O homem cujo corpo vim habitar é um javardo e um

³ Termo relativo ao *perfect pitch* ou, ainda, *absolute pitch*. Na musicologia, a expressão refere-se à capacidade auditiva que permite ao seu “possuidor cantar ou anotar imediatamente qualquer música” (SACKS, 2007, p. 126). Ainda, segundo Murray Schafer (2011), tal habilidade pode chegar a um elevado nível de sensibilidade, já que o ouvinte com ouvido absoluto poderia também distinguir os graus e as quantidades de frequências de uma determinada passagem sonora.

porcalhão, mas, ao mesmo tempo, intuo de alguma forma que tem uma alma mais limpa que a minha. E é por essa limpeza que começo agora a contaminar-me (LOURENÇO, 2005, p. 221).

A percepção de ausência de limpeza e do tempo de abstinência de banho da personagem ultrapassa o olfato, tendo em vista que o narrador metamorfo percebe as condições precárias do seu hospedeiro, comparando-o, inclusive, a um animal (“javardo”). Ao mesmo tempo, confessa a sua rendição diante da condição interna do caráter deste (“tem uma alma mais limpa que a minha”), valendo-se de uma expressão verbal indicadora do contato físico direto: “É por essa limpeza que começo agora a *contaminar-me*” (grifo meu). Ou seja, parece que o tato se desenvolve desde as camadas externas, na manipulação das tintas e dos pinceis para a consecução do quadro, até às esferas internas, posto que a sedução se estabelece a partir de uma conjunção conotativamente física.

No entanto, entre a voz narrante e o seu hospedeiro, e mesmo entre ele e Camões, não parece haver indícios de qualquer tipo de relação amorosa ou afetiva, ou ainda de atração sexual ou física. Essa surge entre o pintor Simão Vasques e o seu outro modelo, revelada pelo próprio protagonista, que não poupa os detalhes sobre a beleza do jovem rapaz e a atração imediata que entre eles ocorre. Por mais que a apreciação plástica do corpo seja uma função *sine qua non* para o ofício do artista, as motivações homoeróticas revelam-se, aqui, latentes e impulsionadoras dos movimentos do pincel e da conjugação das cores no retrato. Assim, revelamos o narrador:

É o criado que está a servir de modelo a uma Crucificação de encomenda, que será colocada na Ermida de Nossa Senhora dos Remédios, ali ao pé. Arranjar modelos da idade de Cristo que consintam em despir-se para que se lhes possa pintar o corpo não é fácil neste exacerbado ambiente contra-reformatório em que Lisboa vive há alguns anos. O criado é uns bons dez anos mais novo que Nosso Senhor pregado na cruz, mas tem para mim a vantagem de ter o corpo desenhado pelo escalpelo de um escultor. Estamos recolhidos num pequeno templo classicizante nos jardins, todo forrado a azulejos, cujos desenhos e motivos sugeri em tempos ao conde: Ácteon, Polifemo, Dioscuros e Centauros.

Olho para o rapaz despido e digo a mim mesmo que estou a desenhar Nosso Senhor. É uma maneira de evitar pensamentos lascivos, pois este escudeiro do conde é belo na sua nudez. Demasiado belo (LOURENÇO, F., 2005, p. 225).

Percebe-se, aqui, uma outra referência de um dado cultural da época quinhentista: os retratos eram executados com modelos humanos vivos, cujas referências físicas e corpóreas enquadravam-se nos padrões de beleza esperados pelos artistas executores. Ainda que isso possa parecer uma informação banal, ela deixa de ser posto que o modelo masculino suscita no pintor desejos de natureza erótico-sexual, além das apreciações estéticas que o mesmo desperta.

A sedução concretiza-se com o “surto de sensualidade” (Ibidem) sentido pelo pintor diante do modelo que serve como ponto de referência para a consecução do quadro a ser desenhado. Não me parece gratuito, portanto, o fato de a personagem tentar desviar-se dos pensamentos “lascivos”, despertados pela inegável beleza da nudez do outro masculino, recorrendo a pensamentos de ordem moral. Para tanto, procura ver na atração física que o corpo masculino lhe desperta não aquilo que lá está, mas o que ele pretende representar: o corpo de Cristo.

Interessante observar que, pelas suas próprias forças, o pintor não consegue se desvencilhar da rede sensual e homoerótica que o jovem escudeiro lhe enceta. Talvez, porque,

no meu entender, Simão Vasques demonstra ser um profissional experimentado na arte de contemplar a beleza masculina alheia. Não à toa, no primeiro momento em que ouve a canção “O guardame las Vacas”, ao som de uma vilhuela, a audição torna-se o sentido mais destacado, porque consegue reconhecer o executante pela tonalidade da performance:

Quem está, portanto, a tocar é D. Fernão. Mal me dou conta da identidade do tangedor, apercebo-me de um enigma. Estou rapidamente a perder as capacidades de futurologia, como sempre sucede ao fim de poucos minutos de corporalização noutra época, mas se é D. Fernão que fica em Lisboa e D. Antão que morre em Alcacer-Quibir, como é que o meu cunhado Diogo, marido da minha irmã Alexandra e pai da minha sobrinha Carolina, descende desse mesmo D. Antão que está embarcado e vai morrer em Marrocos? Como é que isto pode ser, Santo Deus? (LOURENÇO, F., 2005, p. 220-221).

Aqui, o narrador revela o mote alheio que suscita o enigma da trama, que, mais tarde, envolve o poeta e o instrumentista, e, por conseguinte, oferece uma chave para a sua resolução, baseada ora no seu poder de observação das reações alheias, ora na sua sensibilidade auditiva. Ou seja, os dois episódios anteriores em sequência apontam para um narrador metamorfo que se apodera completamente do corpo alheio não só para vivenciar a experiência de executar o retrato do grande poeta da época, mas também para vislumbrar as belezas dos corpos masculinos com os quais se depara e pinta.

Somente depois de passar pela experiência sensual e erótica com o jovem modelo para um pretense Cristo crucificado, o protagonista presencia uma cena que revela alguns pontos obscuros por ele observados e narrados anteriormente. Depois de vivenciar o desejo homoerótico, despertado pelo modelo masculino, e evitar a sua conclusão, Simão Vasques assiste a uma das mais belas e sensíveis manifestações de amor, que ele próprio não se furta a relatar:

Dou meia volta e saio para o jardim. Está fresco agora. Os jardineiros estão a terminar a rega e chegam-me às narinas os variados aromas a terra molhada, a buxo húmido, a rosas. No canteiro central há arbustos da rosa malhada de cereja e marfim, a chamada *rosa mundi*, Rosa do Mundo. O perfume é inebriante.

Discirno um vulto junto às sebes do outro lado. Depois chegam-me acordes de vilhuela, *O guardame las Vacas*. Vejo que o vulto é de Luis Vaz, inclinado sobre D. Fernão, que está sentado num banco de pedra, a dedilhar o instrumento. À medida que me vou aproximando deles, dou-me conta de duas coisas: as glosas estão a ser tocadas no tom de sol. Em sol?! Não foi portanto D. Antão que se despediu aos beijos do gémeo e de Camões, mas D. Fernão...?

A outra coisa de que me dou conta tem que ver com o que se passa lá fora: populares a festejarem de antemão a derrota da Mourama em África. Muda o vento e o jardim é invadido pelo cheiro a sardinhas assadas. Com um misto de pena e alívio, transcoporalizo-me de novo (LOURENÇO, F., 2005, p. 226).

Com um desfecho que surpreende o leitor, Frederico Lourenço, afinal, monta uma trama em que os sentidos são colocados à prova, e estes tornam-se peças-chave para a compreensão do seu muito particular retrato de Camões, e não aquele que Simão Vasques tentava pintar. Na verdade, se as aparências entre os irmãos D. Fernão e D. Antão constituem um fato inegável de semelhança e de impossibilidade de distinção até mesmo para o olhar mais arguto, o mesmo não se poderá dizer da audição. Conforme observado anteriormente, ela torna-se o instrumento para desvendar a alteração do semblante de Camões. Antes, o narrador é enfático ao descrever a apatia do poeta, quando este ouve a canção na tonalidade de fá,

interpretada por D. Fernão: “Estou agora, todo eu, em 1578. Olho para Luís Vaz. Continua sorumbático. O cheio dele, ao menos, já não se nota. Estou aclimatizado ao século XVI” (Ibidem, p. 221). No entanto, diante da mesma canção, performatizada na tonalidade de sol, seus gestos mudam e indicam uma afinidade, ao colocar-se inclinado sobre o executante, D. Antão, “que está sentado num banco de pedra, a dedilhar o instrumento” (Ibidem, p. 226).

Ou seja, do desinteresse pela música, na tonalidade de fá (executada por D. Fernão), o poeta transmuda-se para uma atitude de sintonia, aproximação e interesse pela canção na tonalidade de sol (performatizada por D. Antão). Ainda que a cena não aponte qualquer revelação explícita sobre as atitudes das personagens e o próprio narrador não manifeste qualquer interesse em perscrutar as intimidades alheias, fato é que a cena presenciada e pintada pelos olhos do narrador sugere um interesse de Camões, não pela canção em si, mas pela tonalidade em que é executada porque esta denuncia o seu interesse verdadeiro: a identidade do executante.

Ora, fico a me interrogar se o duplo jogo, entre o objeto retratado e o objeto vislumbrado, exercido pelo narrador, não poderá ser entendido como o gesto de uma releitura intertextual, sublinhando a própria modernidade dos versos de Camões? Explico-me. Entre o poeta que tenta retratar e o homem que vê inclinado sobre outro, num fino gesto de cumplicidade e afeto, o narrador transcorporalizado em Simão Vasques vai indiretamente relendo aquele amor neoplatônico, tão caro à perspectiva da lírica camoniana, sem abrir mão de sua perspectiva de homem contemporâneo. Afinal, a par dos anacronismos que tal exercício poderia incorrer, os corpos de D. Antão e de Camões, que o narrador metamorfo observa de forma tão detida, não poderiam constituir uma ressonância daquele “Busque Amor novas artes, novo engenho” (CAMÕES, 1988, p. 80).

Se, como defende Helder Macedo, ao pontuar a “necessária sexualidade inerente ao amor” (MACEDO, 1980, p. 14) presente nos versos camonianos, “o corpo que *fisicamente vê* (...) impossibilita a fuga no abstrato” (Ibidem), não será a cena derradeira do conto “O retrato de Camões” uma espécie de reiteração das múltiplas possibilidades das novas artes e dos novos engenhos que o amor pode oferecer? Ao contemplar Camões e D. Antão numa cena de puro afeto, num espaço recolhido e privado, o narrador parece sugerir que, finalmente, o amador transformou-se na coisa amada.

O fato da troca dos irmãos, inexplicado no conto, parece ser o detalhe de menor importância no quadro presenciado pelo narrador, já que, contextualizado no século XVI, ele tem as informações históricas que o fazem ter uma reação de “alívio e pena” (LOURENÇO, F., 2005, p. 226), ao perceber a comemoração antecipada de uma vitória na África que nunca aconteceria. Na verdade, pela cena descrita, D. Antão não parece ser pintado com os tons da covardia ou da esquivança diante da batalha, antes surge movido pela impossibilidade de afastar-se da coisa amada. Não deixa de ser uma leitura irônica, na medida em que o poeta tão encarnado no sentimento mítico da saudade, tal como sublinha Eduardo Lourenço (1999), aqui, passa a ser a criatura que impossibilita D. Antão experimentar no próprio corpo um outro corpo ausente.

Na contramão da saudade, portanto, a personagem Camões de Frederico Lourenço surge “nascido do amor, [que] quer o amor para viver e para celebrar a vida de quem ama” e “não para recusar a vida em nome do amor” (MACEDO, 1980, p. 14-15). Por isso, no lugar de sugerir a covardia de D. Antão, parece o autor celebrar a vitória de uma afetividade que ultrapassa o próprio tempo e, na atualidade, pode muito bem encorajar necessárias reflexões sobre outras formas de celebrar o amor.

Entretanto, afirmar que Camões era gay, certamente, é cair numa armadilha falaciosa e improvável. O próprio autor, em posfácio à edição de *Pode um desejo imenso* (2006), já declarou que não era essa a sua linha de composição ficcional. Também Anna M. Klobucka (2007), na pertinente leitura desse romance, reforça tal inadequação, defendendo, no entanto, uma leitura sedutoramente menos ortodoxa e mais queerizante do cânone português. Ora, tem razão a ensaísta polonesa, ao procurar compreender as diferenças visíveis e sensíveis nesse Camões, personagem de Frederico Lourenço, em relação aos demais já presenciados na literatura portuguesa. Como já uma vez tive a oportunidade de destacar, “a partir de um viés distanciado de lugares-comuns por onde as leituras sobre estas [figuras históricas] pairavam, num movimento de contra corrente de certas visões crítico-biográficas” (VALENTIM, 2016, p. 106), insere-se a grande singularidade dessa obra ficcional de Frederico Lourenço. No meu entender, é exatamente a possibilidade de pintar um amor que ousa insinuar e sugerir o seu nome, a partir da efabulação de um poeta canônico e central na cultura portuguesa.

Muito diferente daquela condição de mito, esquadrihado num modelo imaginário quase que inatingível, o Camões de Frederico Lourenço revela-se um homem do seu tempo, sujeito não só às antipatias, às vicissitudes, mas também, e sobretudo, aos desejos, aos imperativos dos sentimentos e à própria turbulência e diversidade com que o século XVI vivenciava as suas descobertas. Enfim, não deixa de ser, também, uma criatura autoral de versos pontuais sobre a constatação inequívoca da mutabilidade do tempo, afinal, “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades” (CAMÕES, 1988, p. 102).

Não será, nesse sentido, “O retrato de Camões”, de Frederico Lourenço, um bem sucedido exercício de representação ficcional de possíveis relações amorosas e afetivas que rasuram a heteronormatividade? Não será a sua personagem um exemplo singular de um protagonista a buscar no amor “Novas artes, novo engenho” (Ibidem, p. 80)? Se na trajetória biográfica de Camões, tal gesto não surge como um dado historicamente comprovado, somente as malhas da ficção, com sua virtuosa liberdade do “muito imaginar” (Ibidem, p. 90), poderia propiciar uma reflexão neste caminho. Afinal, toda essa efabulação, por si só, não é fruto de um narrador que confessa a sua capacidade de transcorporalização de um mundo e de um tempo para outros?

Quantas vidas tem Camões? Nas representações literárias e artísticas, inúmeras, é bem verdade. No entanto, o retrato pintado por um Simão Vasques transcorporalizado por um narrador do século XXI, ambas criaturas de Frederico Lourenço, sugere mais uma possibilidade rasurante e possível, porque acena para uma esperança, também ela camoniana, na capacidade humana de suplantar o ódio, a guerra e a desconfiança pelo exercício amoroso.

Referências

BOCAGE, M. M. **Poemas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

CAMÕES, L. **Poesia Lírica**. Lisboa: Ulisséia, 1988.

GARRETT, V. A. **Camões**. 5. Ed. Lisboa: Bertrand e Filhos, 1858.

KOBLUCKA, A. M. “Was Camões gay? Queering the Portuguese Literary Canon”. Disponível em:

https://www.academia.edu/5165187/Was_Cam%C3%B5es_Gay_Queering_the_Portuguese_Literary_Canon. Acesso em 02 jul. 2020.

LOURENÇO, E. **Mitologia da Saudade, seguido de Portugal como destino**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LOURENÇO, E. **O labirinto da saudade**. 4. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

LOURENÇO, F. **A formosa pintura do mundo**. Lisboa: Cotovia, 2005.

LOURENÇO, F. **Pode um desejo imenso**. Lisboa: Cotovia, 2006.

MACEDO, H. **Camões e a viagem iniciática**. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

PASCOAES, T. **O Bailado**. Introdução e aparato crítico de Jacinto do Prado Coelho. Amadora: Bertrand, 1973.

PESSOA, F. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

PITTA, E. **Fractura**. A condição homossexual na literatura portuguesa contemporânea. Lisboa: Angelus Novus, 2003.

RIBEIRO, E. **Escritas metamórficas: sobre a ficção de Frederico Lourenço**. Lisboa: Cotovia, 2008.

SANTILLI, M. A.; SPINA, S. **Apresentação da poesia barroca portuguesa**. Assis: Publicações da FFCL/UNESP, 1967.

SACKS, O. **Alucinações Musicais**. Relatos sobre a música e o cérebro. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARAMAGO, J. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SCHAFER, R. M. **O ouvido pensante**. Tradução de Maria Lúcia Pascoal *et al.* São Paulo: Editora da UNESP, 2011.

VALENTIM, J. V. **“Corpo no outro corpo”**: homoerotismo na narrativa portuguesa contemporânea. São Carlos: EdUFSCar, 2016.

VIEIRA, C. M. C. **A construção da personagem romanesca: processos definidores**. Lisboa: Colibri, 2008.

Recebido em: 04 de julho de 2020
Aceito em: 09 de novembro de 2020
Publicado em dezembro de 2020

QUANDO AS PERSONAGENS SE SENTAM À MESA: A NARRATIVA DE SENNA FERNANDES E LUÍS CARDOSO

WHEN CHARACTERS SIT AT THE TABLE: SENNÁ FERNANDES' AND LUIS CARDOSO'S NARRATIVE

Pedro d'Alte
Instituto Politécnico de Macau, Macau, China
pedrodalte@outlook.pt

Resumo: Senna Fernandes e Luís Cardoso são importantes escritores no panorama literário português e fornecem, sobre o Oriente, quadros literários que permitem, ao leitor, ampliar a experiência lusófona em vários prismas: social, étnico, histórico, cultural e literário. O presente exercício concretiza uma abordagem literária que torna mais visível a relação entre Macau e Timor. Sincronicamente, centrando-se nos momentos passados à mesa, a análise torna explícita choques identitários, conflitos étnicos e religiosos e determinados momentos históricos ocorridos entre as personagens, na primeira metade do séc. XX.

Palavras-chave: Literatura em português a Oriente; Senna Fernandes; Luís Cardoso

Abstract: Senna Fernandes and Luis Cardoso are important writers in the Portuguese literary panorama and provide literary pictures about the Orient that allow the reader to expand the Lusophone experience in various perspectives: social, ethnic, historical, cultural and literary. This exercise brings a literary approach that makes the relationship between Macau and Timor more visible. Synchronously, focusing on the moments spent at the table, the analysis makes explicit identity clashes, ethnic and religious conflicts and certain historical moments that occurred between the characters in the first half of the 20th century.

Keywords: Portuguese Literature in Orient; Senna Fernandes; Luis Cardoso



1 À mesa com Senna Fernandes e Luís Cardoso

Timor e Macau partilham a língua portuguesa num quadro de diglossia ou de poliglossia. Com efeito, por um lado, a língua portuguesa surge associada a contextos de uso oficiais, administrativos, religiosos, de ensino e, também, afetivos. Por outro, não se consubstancia como a língua mais disseminada, como o idioma que os falantes escolhem para interagir no seu quotidiano. No entanto, apesar de uma certa periferia quanto ao uso, é inegável que, a Oriente, existem interessantíssimas manifestações culturais em língua portuguesa. Para o presente exercício, confere-se destaque a dois importantes escritores lusófonos: Henrique de Senna Fernandes e Luís Cardoso.

Henrique de Senna Fernandes pertence a uma das mais antigas e ilustres famílias de luso-descendentes de Macau. Licencia-se em Direito pela Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra, em Portugal. Regressado a Macau, exerce advocacia para garantir a sua independência financeira. Dedicar-se também ao ensino, sendo professor e, posteriormente, diretor da Escola Comercial Pedro Nolasco – hoje, Escola Portuguesa de Macau – e, também, à escrita. Os mais afamados artefactos literários de Senna Fernandes são *Nam Van. Contos de Macau*, *Amor e Dedinhos de pé*, *A trança feiticeira*¹ e *Mong-Há – Contos de Macau*. O macaense viria a falecer em 2010.

Luís Cardoso nasce no interior de Timor-Leste, em Cailaco. A sua vida académica inclui a passagem por colégios missionários: de Soibada, Fuiloro e o seminário de Dare. Quando se dá a revolução de 1974, Cardoso frequentava o Liceu Dr. Francisco Machado, hoje parte integrante do espaço físico da Universidade Nacional de Timor Lorosa'e. Já em Portugal, viria a formar-se em Silvicultura pelo Instituto Superior de Agronomia de Lisboa. São vários os títulos do literato timorense: *Crónica de uma travessia – a época do ai-dik funam*; *Olhos de coruja, olhos de gato bravo*; *A última morte do coronel Santiago*; *Requiem para o navegador solitário*; *O ano em que Pigafetta completou a circum-navegação*; *Para onde vão os gatos quando morrem*.

Ambos os escritores são importantes figuras no panorama literário português e fornecem, sobre o quadro asiático, das mais pertinentes telas literárias, autênticas janelas escritas, ilustrativas das idiossincrasias da história, da experiência e da cultura autóctones.

O exercício concretizado no presente artigo intenta analisar passagens bastante específicas de uma obra de cada escritor: *Requiem para o navegador solitário* e *Trança feiticeira*. Enfocam-se, assim, determinadas peripécias: os momentos passados à mesa nas colónias portuguesas orientais nas décadas de 30 e de 40. Neste âmbito, os jantares assumem-se, simultaneamente, como chave de leitura e como estruturador da análise.

A refeição partilhada é um momento crucial que força tanto a convivência como um determinado posicionamento físico, geralmente face-a-face. De certa forma, a dinâmica é mais rica do que o ensimesmado *diálogo de espelho* – perpetrado, por exemplo, pela figura de Narciso que fica condenado a um inferior patamar de eterna apreciação e de reflexão próprias. Com efeito, nas narrativas escolhidas, o jantar torna-se palco dinâmico de tensões políticas, etnoculturais e sociais que permitem desvendar retratos verosímeis dos homens e mulheres da época e, também, permitem ler as identidades abaladas de cada um, pois: *identity only becomes*

¹ Os títulos *Trança feiticeira* e *Amor e Dedinhos de pé* foram adaptados para cinema. O trailer do primeiro livro destacado pode ser encontrado no seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=ouRTm3EvIrg>. Acesso em 23 fev. 2020.

an issue when it is in crisis, when something assumed to be fixed, coherent and stable is displaced by the experiences of doubt and uncertainty” (MERCER, 1990, p. 43).

De facto, estes recortes literários mostram imagótipos lusófonos bastante relevantes que logram colocar, em perspetiva, densos tópicos relacionados com a História, a cosmovisão dos povos, o *status quo* e as dinâmicas relacionais entre as várias figuras literárias. De certa forma, o narrador, ao evidenciar estes tópicos, adquire contornos etnográficos² e contribui, *de grosso modo*, para o ideal assinalado por Venâncio, o de contextualizar os escritos e as experiências: “a obra de Henrique Senna Fernandes, assim como a de outros escritores macaenses [e timorenses] *stricto sensu*, será esteticamente mais valorizada se entendida como parte integrante da experiência literária lusófona” (VENÂNCIO, 2008, p. 691).

2 Os preparativos

2.1 As personagens

Catarina e Adozindo, ambos mestiços, no sentido em que são o resultado de processos de miscigenação, são as duas figuras literárias que aqui se colocam em evidência. Catarina é uma jovem indonésia cujo pai é chinês. Chega a Timor porque prometida a um capitão português, nascido em Goa, que geria os negócios do café em terras do sol nascente. Por seu turno, Adozindo é um belo macaense que se insere numa família de matriz cristã, patriarcal e de descendência portuguesa.³ Trabalha no escritório do pai, vive mimado pelas entidades femininas de sua casa e deambula entre a sedução de belas jovens e a fuga ao casamento com as mesmas. Conforme se percebe, a personagem de Catarina surge no romance *Requiem para o navegador solitário*⁴ e o *ser de papel* Adozindo é o ator principal d’*A trança feiticeira*.

2.2 O jantar

Nada acontece de novo. Assim se inicia, e a negrito, o capítulo que traz a cena o jantar entre Catarina e o capitão do porto⁵ de Díli, capital de Timor. O jantar em apreço é promovido por Madalena, dama de companhia de Catarina que lhe vai sugerindo, num murmúrio três vezes repetido, o seguinte: “Porque não convidas o capitão do porto”. A sugestão de Madalena intenta contrariar o *spleen* no qual a personagem de Catarina mergulha. A jovem “gata de jade” vive afundada num amor platónico que clama concretização. Envolve-a o afeto nebuloso por um

² Trata-se de dar uma dimensão interpretativa à literatura tendo por base estudos históricos e antropológicos (CABRAL; LOURENÇO, 1993; FIRTH, 1989).

³ A religião cristã é um pilar do pensamento e da atuação macaense da altura. O livro *Making impressions. A portuguese family in Macau and Hong Kong, 1700-1945* é representativo de como a religião condiciona e modela o pensamento. Por exemplo, sobre o divórcio, o autor escreve: “The scylla of divorce in the conservatively Catholic Hong Kong Portuguese community was utterly unthinkable” (BRAGA, 2015, p. 312).

⁴ A referência corresponde à edição de 2007, levada a lume pela editora Dom Quixote. Por sua vez, o título *A trança feiticeira* corresponde à versão editada pelo Instituto Cultural do Governo da RAEM, em 2015. A estes correspondem e remetem as citações dos romances para os quais se usam as abreviaturas ‘RPNS’ e ‘TF’ respetivamente.

⁵ Em vários momentos foram apresentados possíveis sentidos para o destaque conferido à frase inicial de cada capítulo (D’ALTE, 2014; 2019) e que podem estar relacionados com uma transposição cultural do elemento ‘odamatan’ (porta) para o romance ou com a própria sedução que a frase bíblica “no início era o verbo” cria em Luís Cardoso.

“navegador solitário”⁶ que tarda em chegar e sobre o qual nada de palpável existe, salvo a cópia de um livro que a própria Catarina segura em mãos enquanto olha o horizonte plano e vazio.

Desiludida pelo conjuntura e pelas frustrações de amores passados, decide concretizar a sugestão de Madalena e convida, presencialmente e a viva voz, o capitão Geraldo Pinto Correia para um jantar a realizar na casa de Catarina.

O “*belo Adozindo*” é um jovem galã macaense. Apesar de moderadamente abastado, é, no entanto, a sua compleição e beleza físicas que fazem suspirar as suas pretendentes desde o largo de Camões até ao *Cheok Chai Un*⁷. O próprio sedutor é conhecedor da sua beleza: “Oh, Deus, obrigado por me fazeres tão bonito” (*TF*, p. 14). O jovem macaense, que se esgrima aos bons casamentos como um gato à água fria, acaba, após várias peripécias narrativas, por se enamorar por uma mera aguadeira⁸ do bairro chinês de *Cheok Chai Un*⁹ - contrariando os planos de seu pai.

Depois de receber o convite de Catarina, o capitão surge à hora prevista, vestindo um traje de gala como se, de facto, a ocasião o requeresse. Madalena, quando da chegada do convidado, faz desaparecer da casa tanto as crianças como os gatos, permitindo a criação de um ambiente propenso a uma maior intimidade. O capitão do porto assume as rédeas da conversa e dá-lhe um cariz económico e político, recomendando à cicerone que reconsidere a sua posição. Ou seja, sugere que a jovem aceite a proposta dos japoneses e troque a cultura do café da sua fazenda pela do algodão, mais propícia aos nipónicos (*RPNS*, p. 88). O desenrolar da conversa torna evidente que tal escolha nada tem que ver com a propensão do solo timorense para gerar café ou algodão, mas antes com a necessidade de “escolher o lado certo” e aliar-se àqueles que serão os donos do mundo: Alemanha e Japão (*idem*, p. 89). Tal sugestão oculta uma traição simbólica, na medida em que o cultivo do café era rentável aos portugueses e às comunidades locais timorenses.¹⁰ A troca de uma cultura por outra insinua uma alternância no poder.

⁶ O “navegador solitário” corresponde a Alain Gerbault. Sobre o navegador francês, Durand escreve: “Alain Gerbault ne paraissait pas vraiment destiné à devenir un aventurier solitaire des mers du Sud. Fils de bonne famille d’industriels alternant rallyes automobiles et tournois de tennis, il avait vécu un profond traumatisme lors de la Première Guerre mondiale. Enrôlé dans l’aviation naissante, il s’était fait remarquer pour ses grandes qualités de pilote” (DURAND, 2006, p. 308). A figura é proeminente e, sobre ela, existem algumas peripécias a relatar. O velejador torna-se um aventureiro que ruma até Oriente e que escreveria: “à Koepwang, capitale de Timor, l’île malaise, toute la fascination de l’Orient me séduit” (GERBAULT, 1991). Repare-se que Gerbault, no seu segundo regresso, opta por Díli e não Kupang - onde já estivera. Talvez buscasse a neutralidade de Lisboa face à guerra eminente. Quando aporta a Díli, em 1941, é co-protagonista de um episódio cómico. O navegador possuía um barco com o seu próprio nome. À chegada, o capitão do Porto ter-lhe-á dito: -Vem sozinho? É o novo Alain Gerbault (DURAND, 2006, p. 326; CARDOSO, 2007, p. 157). Vítima de doença, o navegador que andava em busca do sol, viria a falecer em Díli. Cinatti, localizaria a ossada do poeta e navegador francês e permitir-lhe-ia um funeral condigno.

⁷ Se traduzido livremente, pode ler-se ‘passarinho’. Opta-se pela grafia presente na obra *A trança feiticeira* (2015).

⁸ A profissão consiste em fornecer água potável às casas do bairro. A aguadeira em apreço deslocava-se nas imediações do bairro *Cheok Chai Un* onde existe o templo *Fok Tak Chi*, na rua Tomaz da Rosa. Neste templo, é de destacar a existência de um poço no qual, “noutros tempos, os residentes do bairro costumavam abastecer-se de água” (BARROS, 2003, p. 30).

⁹ O bairro conhecido como “passarinho” situa-se nas traseiras do colégio Santa Rosa de Lima e nas imediações da base da entrada do Hospital Conde São Januário. O bairro de hoje pouco se assemelha ao relato concretizado por Senna Fernandes. No entanto, as referências topográficas, o templo, o mercado e um certo bairrismo característico continuam presentes no *Cheok Chai Un* dos dias de hoje.

¹⁰ Ainda hoje, Timor produz um excepcional café arábico e um importante café híbrido. De facto, na primeira metade do século XX, deu-se um fenómeno que conciliou a espécie arábica com a espécie robusta. Este tipo de café conseguia resistir à ferrugem. Este híbrido café de Timor-Leste teve difusão alargada a partir da década de 50 (GONÇALVES; RODRIGUES, 1976; SÁ, 1952).

Na narrativa que apresenta Adozindo, o Japão possui poder semelhante: o de enegrecer o horizonte com o seu caráter bélico e imperialista. No entanto, neste texto, o tom é menos denso e sugere, de certa forma, alguma ignorância do povo macaense perante as intenções deste império. Em outros textos do panorama literário macaense, podem encontrar-se relatos mais abeirados e representativos do drama da guerra. Por exemplo, em *Contos de Ou-Mun*¹¹, no qual se encontra as palavras de uma antiga *pei pai-chai*¹² da afamada Rua da Felicidade:

Ah! Sim, primeiro, foi o ópio e, por último, a tropa. Tudo acabou ou se mudou. Pelo meio, foi a voragem da guerra do Pacífico, com os japoneses a imporem serviços gratuitos e os refugiados e outros famintos a inundarem a baixa da cidade, passando a pente fino os caixotes do lixo, em busca de migalhas e detritos de sobrevivência, insuficientes para tantas bocas, que era vê-los definhar, membros sem forças, olhos vagueando na mais profunda tristeza, corpos enroscados no chão, à espera do sono que não tivesse despertar” (CORREIA, 1996, p. 64).

Apesar de n’*A trança feiticeira* a diegese ser mais omissa quanto às intenções bélicas do Japão, ainda assim, este país belisca o dia-a-dia macaense e prejudica, indiretamente, Adozindo quando este tenta obter emprego após cair na miséria: “empregos, agora que vinha uma crise com a guerra não declarada sino-nipónica? Nem pensar nisso, os empregos não estavam à mão de semear (TF, p. 118).

Claro está que a degradação da personagem de Adozindo e a necessidade de busca de emprego foram precipitadas pelo namoro com a aguadeira¹³ – mais assumido, com fulgor, após um jantar.

A refeição evocada insere-se num conjunto de situações curiosas. Contrariamente ao capitão do porto, Adozindo prescinde dos melhores fatos para ir ao encontro da aguadeira: “usara, de propósito, um fato velho e abandonara o rigor da apresentação” (TF, p. 59). Este aspeto torna evidente que o galã reconhece o hiato entre a sua condição social e a da chinesa. Também é revelador de uma tentativa de camuflar a sua presença num bairro pobre

¹¹ Pode traduzir-se por “boa porta” e designa Macau.

¹² Cortesãs da rua da Felicidade, em Macau. Tratam-se de mulheres, geralmente vendidas quando crianças, e que são ensinadas a entreter os homens. Por vezes, sabem dançar, poesia, desenho e xadrez. Senna, no seu livro *Nam Van. Contos de Macau* apresenta estas mulheres detalhadamente: “Nos tempos áureos do Bazar, não eram prostitutas vulgares. Não era de bom tom dormir com o freguês logo ao primeiro convite, porque isto era baratear-se ignominiosamente. Só depois de muitas sessões e bem esportuladas é que concediam tal favor. Ninguém as podia obrigar a proceder contrariamente, porque a sua função era a de cantar. Aprendiam a gargantear, em falsete, longas canções de amor, lamentações de saudade e tristezas de separação. Ao mesmo tempo que dedilhavam o alaúde ou tangiam o *piano de cordas* com duas hastes finíssimas de bambu. O aprendizado porém, não se limitava, porém, a cantar e a conhecer as mais subtis práticas de amor. Ia mais longe e a cantadeira aprendia a ser essencialmente feminina e discreta de maneiras e a conversar. Ensinavam-lhe versos, pensamentos confucianos, lendas do país, expressões de gentileza e meneios de olhos e de mãos, tudo isto para entreter e seduzir. Possuía, em suma, uma requintada educação na arte de agradar. (...) As *pei-pa-chais* da Rua da Felicidade, geralmente compradas de pequeninas a pais miseráveis e paupérrimos, eram escolhidas a dedo. Se em muitas a beleza do rosto não coincidia com os padrões da estética ocidental, eram certamente bonitas para o gosto chinês (FERNANDES, 1997, p. 53-54).

¹³ Apesar de rodeada por bastante água, a península de Macau padecia de graves problemas associados à falta de água potável. A população recorria, frequentemente, a água proveniente de fontes, poços particulares ou públicos e a cisternas construídas para aproveitar a água das chuvas. Uma das profissões associadas a tais dinâmicas, é o mister de aguadeira. O ofício consistia em transportar água de um poço até à casa do cliente. No blogue “Macau Antigo” existe um acervo que partilha fotografias da região. Numa delas se pode ver uma aguadeira a trabalhar: <http://macauantigo.blogspot.com/2018/08/aguadeira-na-travessa-da-paixao.html> [Acesso em: 20 fev. 2020]. Para mais informação sobre o tópico da água potável em Macau, pode ler-se o seguinte artigo: <https://www.saneamentobasico.com.br/a-longa-luta-de-macau-pela-agua-potavel/> [Acesso em: 20 fev. 2020].

e de reputação questionável para a elite. Recorde-se que Adozindo aproxima-se do ninho do amor à socapa e a intenção do galã era a de seduzir a moça, concretizar uma noite de amor e desaparecer. Este plano seria a paga pela vergonha que a jovem o fez passar no bairro, tendo-o enxotado a varapau perante uma plateia chinesa.

Ora, uma vez dentro de casa da aguadeira, o seu olhar externo de *kuai-lou*¹⁴ desvenda a habitação chinesa à luz da sua própria interpretação: “ali se comia, ali se dormia e ali se trabalhava. (...) Uma porta interior comunicava com outra divisória que devia servir de cozinha e também de cloaca para as necessidades” (TF, p. 60). Ver as condições de vida da pobre aguadeira materializou, em Adozindo, a consciência da diferença e a conseqüente comiseração: “Ao se defrontar com aquela crua pobreza, teve um rebate de consciência. Porque desinquietara aquela rapariga que não parecia revoltada e até se conformava com a sua situação?” (*idem*).

Curiosamente, a preparação do jantar permite ler uma verticalidade no movimento das personagens que denuncia o advir narrativo.¹⁵ Dito de outra forma, se Adozindo descende a um patamar inferior ao adentrar num bairro de má reputação e ao descuidar, propositadamente, a sua imagem imaculada com o intuito de materializar a paixão, A-Leng, a aguadeira, assume uma direção oposta. Leia-se: “tomara também banho, limpou-se da exsudação do mister, ajustara o cabelo, disciplinando os fios rebeldes e trocara de vestido, calças pretas de pano fino e um *tun-sam*¹⁶ de seda vermelha, com florinhas doiradas, as cores da felicidade (*idem*, p. 60-61). Este investimento na criação de um momento inolvidável não se restringe à indumentária. A chinesa tinha trazido um chá que não seria barato e tinha preparado uma ceia.

Mais a sul, o jantar de Catarina vai adquirindo contornos disfóricos. Os temas de conversa descasam-se e acentuam as diferenças entre ambos. O capitão pretendia falar dos japoneses, Catarina não. Posteriormente, quando a Catarina interessou falar de Alain Gerbault, o capitão contrapôs Fernão de Magalhães, “Quem é esse Fernão de Magalhães? A pergunta fê-lo olhar para mim como se eu fosse uma ignorante” (RPNS, p. 89).

Mais adiante, percebe-se que o capitão de porto, Geraldo Pinto Correia, não corresponde ao homem idealizado por Catarina. Não possui os traços de um aventureiro ou de um marinheiro prototípico. Não se mostra impulsivo ou apaixonado. Aliás, o seu futuro havia sido escolhido pelo pai. À mesa, mantém os traços da juventude e apresenta-se destituído de histórias excitantes ou sedutoras: “mesmo sentado, permanecia ereto como o mastro de um navio, uma estátua de pedra erigida num promontório a olhar para o infinito. Tinha ali o mar tão próximo e convidativo, podia dar um grande mergulho” (RPNS, p. 91).¹⁷

¹⁴ Uma tradução ao pé da letra devolve a ideia de *kuai* ‘demónio’ e *lou* ‘homem’. Porém, o sentido é mais abrangente e designa o estrangeiro, aquele que tem práticas e costumes alheios. Leonel Barros fornece uma explicação mais abrangente: “Os chineses acreditam que as almas mal sepultadas transformam-se em espíritos maus, demónios, vampiros que vagueiam por toda a parte em grande número. A estas almas penadas que atormentam o mundo dos vivos é atribuída a expressão *Kuai* (diabos)” (BARROS, 2003, p. 75).

¹⁵ No término da narrativa, é legítimo aferir que, socialmente, a personagem de Adozindo desceu do pedestal inicial no qual se encontrava. Por seu turno, a aguadeira registou uma ascensão social. Assim, pode dizer-se que se “encontraram a meio”.

¹⁶ Conjunto de camisa e calças do vestuário chinês (tradução proposta e presente no glossário do próprio livro). Sobre o traje da mulher em Macau, pode ler-se a obra de Ana Maria Amaro: *O traje da mulher macaense. Da Saraça ao Dó das Nhonhonha de Macau*.

¹⁷ Ao ofício de marinheiro associa-se, invariavelmente, a presença de histórias de outros lugares inacessíveis senão pela palavra, pela evocação. No título *Nam Van. Contos de Macau* de Senna Fernandes, é evocado o arquétipo de marinheiro: “Pairou um silêncio entre nós e o oficial de bordo, figura ímpar de andarilho do mundo, com um inesgotável reportório de histórias e situações humanas, sempre cheio de narrativas desconcertantes” (FERNANDES, 1997, p. 106).

O início dos jantares possui contornos semelhantes, na medida em que, conscientes do estatuto social superior do seu convidado, ambas as mulheres se preparam para o *outro* num movimento social vertical anotado anteriormente. No entanto, o jantar em Macau pincela-se com cores diferentes. A omnipresença da cor vermelha serve de prenúncio ao erotismo e ao amor.¹⁸ O quadro sensorial é descrito mesclando sentidos visuais e olfativos. Com efeito, o leitor perceberá que a aguadeira guardara e secara as duas rosas encarnadas ofertadas, anteriormente, por Adozindo e que um chá rubro dissipa o seu odor pela casa. Por fim, as repetidas referências à boca entreaberta da chinesa e a presença de um pote fumegante de barro, no qual é trazido o manjar, completam a sensual tela. Se o leitor conhecer a obra de Senna Fernandes, poderá cruzar a referência rubra do chá com um conto do autor: “Chá com essência de cereja” presente na coletânea *Nam Van. Contos de Macau*. No conto destacado, a personagem de Maurício usufrui de um banho de chá - concretizado por uma chinesa - que, para além de lograr terminar com as suas enxaquecas, deixam o homem mais predisposto para os prazeres da carne: “Pois experimentem. Era um chá perfumado, quentinho... uma delícia! Perguntei-lhe que chá era aquele. Ela, a sorrir, respondeu-me que era chá vulgar... Não acredito. Ficava limpinho, bem cheiroso e depois tudo em mim era ardência” (FERNANDES, 1997, p. 63).

O jantar que decorre em Timor, sobre o ponto de vista da sedução, ameaça ruir. Para além do capitão não corresponder à figura padronizada que Catarina possuía sobre um verdadeiro homem do mar, os seus modos configuravam-no como um mastro inexpressivo que, ainda para mais, ignorava aspetos da cultura nativa, mais propriamente a gastronomia: “Ele olhou intrigado para a cobertura de folha de palmeira que embrulhava o peixe (...). Pensava que tinha de comer ervas e palha” (RPNS, p. 92).

No entanto, para contrariar o “naufrágio à mesa”, a figura de Catarina vai apoderando-se do controlo do jantar. Para este fator, concorrem a evolução e a maturação da *gata de jade* notados em dois episódios distintos. O primeiro tem que ver com o rescaldo do primeiro casamento. Na noite de núpcias, a jovem, no lugar do amor, apenas encontra a raiva do primeiro marido. A passagem é descrita com recurso a uma enumeração de vários animais, sendo possível ler-se uma bestialização do homem:

Depois atirou-se para cima de mim como um lobo-marinho. E, num ritmo frenético e ofegante penetrou nas minhas entranhas até dar o seu grito final, um berro, um uivo, um latido, e desfazendo-se em gotas de suor que empastavam na minha pele. Consumado o acto retirou-se para o lado. Tudo foi feito num ápice. Como quando um galo se põe em cima de uma galinha. Sem um gesto de carinho. Apenas fúria, como se tivesse de fazer aquilo para se vingar de alguém (CARDOSO, 2007, p. 35).

Obviamente, o sucedido opera transformações marcantes na, então, jovem adulta de dezoito anos.¹⁹ O segundo episódio dá conta da autoimagem de Catarina. Contrariamente a

¹⁸ He atesta o seguinte: “Red is the favourite colour for the Chinese people, it stands for the joyous meaning and happiness” (HE, 2009, p. 160). Kommonen escreve: “Red expresses happiness. In Chinese history, we seem to have never disliked red. The Chinese red is a yellowish red from cinnabar; this gives us the feeling of happiness. Consequently, red is used in celebrations; in the bridal wedding gown, in New Year’s celebrations” (KOMMONEN, 2011, p. 379).

¹⁹ Para completar a visão fornecida sobre a mulher, representada literariamente em Luís Cardoso, pode ser interessante olhar o cenário na vizinha Indonésia. O romance de Pramoedya Ananta Toer intitulado *This Earth of Mankind* representa, entre outros tópicos, as relações entre o colonizador holandês e o colonizado indonésio. Sobre o tema em apreço, na tela de Pramoedya é dado a entender que as relações entre o homem estrangeiro e a mulher nativa possuíam contornos similares. Eram, sobretudo, relações de posse nas quais os holandeses adquiriam a sua

outras figuras femininas da época, a jovem surge desafiante e descreve-se como *femme fatale*: “os meus cabelos de seda, o nariz empinado, os olhos rasgados, a boca suculenta, o pescoço comprido. Os meus peitos firmes, a minha cintura fina, as ancas roliças, as minhas pernas esbeltas” (RPNS, p. 101).²⁰ É à luz da explicitação de tal consciência que se pode ler a totalidade do episódio em apreço, no qual a jovem se assume protagonista e seduz o capitão: “Não gosta de viajar, capitão? Corou como se lhe tivesse feito uma proposta indecente, talvez por causa da entoação da minha voz, ou por ter reparado na minha boca e nos meus lábios carnudos. -Não me tente, Catarina” (*idem*, p. 93). Mais adiante, Catarina sintetiza, explicitamente: “fiz-me de inocente. Deixei de o ser, à medida que me fui dando dos azares que isso me provocava. O papel de vítima impedia-me de sobreviver no meio de piratas” (RPNS, p. 97).

O jantar marca, de certa maneira, uma formalização de um perpétuo ritual de concubinato. Relembre-se que, ao longo da narrativa, Catarina servirá de mulher a três capitães de porto diferentes. Em momento ulterior da narrativa, este processo é criticado sarcasticamente por Catarina que denuncia:

Primeiro oferecia-se um gato, depois perfumes, pedia-se licença para entrar pela casa adentro. Sentava-se no sofá, aceitava um café, também uma bolacha de água e sal. Olhava-se para as paredes, para o tecto e depois, como quem não quer a coisa, fazia-se uma vistoria aos compartimentos, ao quarto onde se dormia, também à cama, ao colchão. Enfiava-se pelos lençóis adentro, pedia mais uma almofada, uma fronha, antes de ocupar a cama toda, a casa inteira. Depois, pedia para lhe fazer a barba, aparar a unha, deixava lá esquecido um lenço onde embrulhara umas patacas (CARDOSO, 2007, p. 134).

A referência à pataca permite regressar ao jantar macaense. Recorde-se que, tal como em Macau, a pataca era a moeda oficial em solo timorense, e tinha a sua impressão a cargo do Banco Nacional Ultramarino (BNU).²¹

No pequeno e típico bairro de Cheok Chai Um, o erotismo do jantar culmina na concretização do desejo: “beijou-a nas faces, nas pálpebras, no pescoço, na base da nuca, exaltado pela macieza da pele na raiz dos seus cabelos. Os botões de champaca caíram sobre a mesa, com os rastros do perfume na trança” (TF, p. 62). Também em Timor, o jantar assume contornos semelhantes após o golpe de sedução de Catarina. O capitão de porto “tirava as medidas ao meu corpo como se fosse um alfaiate. Passava as mãos pelos meus cabelos, pelo rosto, pelos olhos. Desceu até aos lábios, que espremeu até ficarem rubros, antes de deslizar pelo pescoço e finalmente lançou a âncora junto do meu peito e por lá amainou. Demorava-se nos meus seios (...)” (RPNS, p. 96). Aqui, contrariamente, ao jantar macaense, o clímax da

concubina numa transação de valores concretizada com os pais da mulher comprada. A mulher passava a ser a “nyai” e deveria garantir a felicidade do seu comprador. As palavras da Nyai Ontosoroh, vendida pelo pai Sostromo, resumem a situação: “They had made me into a nyai like this. So I must become a nyai, a bought slave, a good nyai, the very best nyai. I studied everything possible that my master’s wants: cleanliness, Malay, making the bed, ordering the house, cooking European food (PRAMOEDY, 1990, p. 88). A nyai descreve, ainda, o seu comprador como um portento (p. 85-87) e a noite de núpcias foi bastante traumatizante: “I don’t know how long that mountain of flesh was with me. I fainted, Annelies. I didn’t know any longer what was happening” (*idem*, p. 87).

²⁰ Tal caracterização é dada em resposta à mulher do capitão do porto após um episódio de confrontação. A mulher do porto considerava Catarina apenas uma criança. Neste trecho, é possível encontrar duas imagens opostas. A mulher do capitão de porto centra-se nos pés da chinesa e vê Catarina como uma criança que, por sua vez, se define e proclama como mulher.

²¹ Sobre este assunto, consulte-se: <https://www.revistamacau.com/2013/02/20/a-historia-incomum-da-afirmacao-da-pataca/> [Acesso em: 20 fev. 2020].

sedução é adiado pela droga que vinha ocultada no saboko: “fechou os olhos e foi-se lentamente, sem ter concretizado os seus intentos. Deixou a mãozinha ancorada no mesmo sítio do meu corpo. Tinha esperanças de que no regresso eu lhe fosse mostrar a minha caixa de Pandora” (*idem*, p. 97).

Levar a sedução até às últimas consequências, sem qualquer vínculo matrimonial, traz implicações negativas e pejorativas para os jovens enamorados. Em Timor, existem vocábulos que denunciam a posição da mulher que se permite envolver de tal forma: ‘nona’²² ou ‘bombela’.²³

No caso da *TF*, mesmo que existisse um casamento abeirado à cultura portuguesa, tal não teria valor aos “olhos chineses”. Na cultura chinesa, espera-se que o casamento se concretize, seguindo e cumprindo um determinado ritual. O conto *Pequena Flor Vermelha* de António Correia permite clarificar este tópico:

é só isso que falta: casar! Quim não fez mais perguntas, porque bastou o tom da voz dela para perceber tudo. O casamento, celebrado perante o padre e registado pelo conservador do registo civil, poderia ter valor sacro ou mérito de lei; talvez tivesse até o condão de a sossegar, se tivessem ficado em Portugal, mas... estavam na China e aqui o casamento exige outros ritos e tributos, convites vermelhinhos e cheirosos com o *lai-si* para os bolos, mostrar o que se tem e o que não se tem, convidando o mundo todo, exhibir abastança, ir com os amigos regatear o preço da noiva, servir o chá, proporcionar uma tarde de majongue e um lautíssimo banquete, requisito essencial para dar a publicidade devida ao enlace. Que será atestado pelas assinaturas dos convivas no grande pano de cetim encarnado, porque sem um jantar de ementa chinesa, com muitos pratos e cerimónias, ostentação de ouros e joias e exibição de vestidos por parte da noiva, o casamento não é reconhecido pelos familiares e amigos. -Então é isso... é a tua festa que falta... -Não é a minha festa, é a aceitação por parte da minha gente (CORREIA, 1996, p. 56).

A inexistência de laços matrimoniais coloca a felicidade em perigo e traz desonra para os amantes. O casamento funciona como uma forma de manutenção da tradição e da honra de ambos os amantes e os pais, a bem dizer, são os guardiães destes costumes, carregando um conjunto de expectativas para os filhos.

No entendimento chinês, a mulher deve ser a própria fortuna ou favorecer a sorte, trazendo os bons ventos para os negócios. O cenário torna-se perfeito quando a mulher se faz mãe de um filho varão. Leia-se a passagem do conto *A desforra dum china-rico* que é representativa do afirmado: “Chegado o dia, ansiosamente esperado, nasceu um soberbo varão.²⁴ Em casa, foi uma festa. O marido e os sogros não esconderam lágrimas, violando a

²² A novela *A nona do Pinto Brás* de Luís Filipe Thomaz permite perceber o emparelhamento entre militares portugueses e nonas. A narrativa de Cardoso define nona da seguinte forma: “em língua malaia significa senhora. Uma forma muito peculiar de dar o dito por não dito. Embora toda a gente soubesse qual a conotação exata. Era a mulher que ficava no cais a abanar o leque à espera do seguinte (*RPNS*, p. 46). Teresa Cunha destaca precisamente a diferença entre géneros no saldo de conflitos: após o conflito bélico, as mulheres, que foram combatentes, as que foram violadas ou escravas sexuais, as que tiveram filhas e filhos do inimigo e as que ficaram viúvas, são dificilmente reconhecidas e inseridas na sociedade que emerge. As categorias válidas para o quadro patriarcal dominante são as de virgem, esposa, filha e mãe; estas outras condições sociais, decorrentes da guerra, fazem as mulheres encararem outros ostracismos e um acesso diminuído aos recursos por criação de novas invisibilidades (CUNHA, 2006, p. 49).

²³ Dama de conforto para os oficiais japoneses.

²⁴ Em contraste, ocorre o oposto quando se nasce mulher: “Foi por isso que ao bebé, fadado para um papel subalterno e para um dia mudar de família, por ser de sexo feminino, foi posto o nome de Siu Hong Fa, que o mesmo é dizer Pequena Flor Vermelha” (CORREIA, 1996, p. 49).

natural circunspeção da raça que proibia fraquezas do género. Pou In respirou e teve o seu momento de triunfo. Garantira a sucessão da melhor forma. Coincidindo com o acontecimento, os negócios dos Cheongs prosperaram, como se os ventos favoráveis conjurassem em proteger aquele lar (FERNANDES, 1997, p. 111).²⁵

Ora, sob este prisma, a ligação de Adozindo a A-Leng revela-se péssima. A aguadeira faz-se passear com os pés sujos e descalços, não tem família de consagrado valor social nem tem posses. Surge diametralmente oposta às pretendentes de Adozindo que lhe poderiam assegurar uma vida de fausto, de tranquilidade financeira. A este aspeto acresce uma assinalável assimetria cultural à qual não é associada qualquer felicidade. De facto, as expectativas face aos namoros entre indivíduos de diferentes culturas são bastante negativas. O conto *Jenny* na colectânea *Amores do céu e da terra – contos de Macau* é disso exemplo ao apresentar uma mulher abandonada por um “kwailou”, trazendo-lhe desgraça. Quando Adozindo se decide a assumir A-Leng terá que o fazer em rutura com o pai que o remove da família e o obriga a sair de casa para recomeçar a sua vida.

Sobre o episódio de Catarina e do Capitão de porto de Díli também não existe um desfecho louvável para as duas personagens. Catarina sai com o epíteto de amante, envolvida num escândalo com a legítima mulher do mesmo, e o capitão deixará o cargo para um substituto.

3 Considerações finais

Conforme se apresentou, os momentos destacados, passados à mesa, não se centram na vertente gastronómica. Aliás, um breve conjunto de referências ao chá, ao caranguejo e ao saboko esgotam a ementa. Apesar do simbolismo destacado e do próprio nome e apresentação conferirem um certo exotismo à narrativa, é legítimo constatar que o manjar é um tópico subalterno.

De facto, a análise encetada vale, sobretudo, pelo revelar das sinergias entre as personagens e por deixarem antever as suas movimentações no espaço, determinados acontecimentos históricos, as atitudes, os problemas e os valores sociais, assim como as próprias expectativas da época. Relembrem-se as deslocações e as caracterizações do bairro de *Cheok Chai Un*, as tentativas do pai de Adozindo em o casar bem, os desajustes entre as diferentes condições sociais ou os problemas advindos do belicismo nipónico.

Os relatos dos escritores logram, também, perceber a emergência de determinados tópicos como uma determinada emancipação da mulher. Tanto Cardoso como Senna Fernandes desafiam algumas conceções e dão espaço para a emergência da mulher enquanto figura central. De facto, colocam, em primeiro plano, a figura da mulher, contrariando segundo Venâncio, “uma temática, por exemplo, recorrente nas emergentes literaturas africanas em língua portuguesa, que é o da crítica à ideologia colonial que reduzia a mulher local, “colonizadas”, a objeto sexual, a simples depositária da libido do colonizador” (VENÂNCIO, 2008, p. 696). Tanto Catarina como A-Leng possuem traços distintos: recebem a pessoa pretendida, tentam forjar o seu próprio destino e vão-se assumindo progressivamente autónomas no desenrolar narrativo.

²⁵ Este tipo de expectativas é altamente influenciado pela superstição chinesa que pincela o quotidiano e as escolhas mais mundanas. Num cabaret, até as damas de companhia são escolhidas pelo *fong sòi*, pelo ascendente da sorte: “escolheu por ele e por mim, não pelo aspeto mas pelo *fong sòi* dos números 38 e 88” (CORREIA, 1996, p. 34).

Assim, ambos os autores enaltecem propriedades femininas que vão muito para além da complementaridade ou da subalternidade ao homem e permitem, desta forma, construir um olhar feminino válido sobre o mundo no qual se inserem.

Na diegese de Senna Fernandes, sobretudo, desoculta-se também uma nova relação étnica que sugere um hibridismo entre portugueses e chineses. O movimento social entre Adozindo e A-Leng é simbólico, bastará para isso recordar que os chineses substituíram os portugueses na administração de Macau. No entanto, apesar da alternância no poder, a felicidade é possível quando ambos são respeitadores das próprias culturas e fazem as cedências necessárias do casal, reconstruindo-se e reconfigurando-se. Em certa medida, este apontamento pode constituir uma chamada de atenção e um desafio para os leitores: que se constituam conhecedores das comunidades lusófonas e das suas idiossincrasias.

Referências

AMARO, A. **O traje da mulher macaense**. Da Saraça ao Dó das Nhonhonha de Macau. Macau: ICM, 1989.

BARROS, L. **Templos, lendas e rituais**: Macau. Macau: APIM, 2003.

BRAGA, S. **Making impressions**: A Portuguese family in Macau and Hong Kong, 1700-1945. Macau: IIM, 2015.

CABRAL, J.; LOURENÇO, N. **Em terra de tufões**: dinâmicas da etnicidade macaense. Macau: ICM, 1993.

CARDOSO, L. **Requiem para o navegador solitário**. Lisboa: Dom Quixote, 2007.

CORREIA, A. **Contos de Ou-Mun**. Macau: Livros do Oriente, 1996.

CUNHA, T. **Vozes das mulheres de Timor-Leste**. Porto: Ed. Afrontamento, 2006.

D'ALTE, P. A cosmogonia oculta timorense e o mundo literário de Luís Cardoso. Olhares que se cruzam. **E-revista de Estudos interculturais do CEI-ISCAP**, v. 7, n. 2, p. 1-17, 2019.

D'ALTE, P. *Caleidoscópio literário: a representação romanesca em Luís Cardoso*. 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos Portugueses Multidisciplinares) - Universidade Aberta, Lisboa, 2014.

DIAS, F. **Amores do céu e da terra**. Contos de Macau. Macau: ICM, 2014.

DURAND, F. **Timor: 1250-2005 – 750 ans de cartographie et de voyages**. Toulouse: Ed. Arkuiris, 2006.

FERNANDES, S. **A trança feiticeira**. Macau: ICM, 2015.

FERNANDES, S. **Nam Van. Contos de Macau**. Macau: ICM, 1997.

FIRTH, R. Fiction and Fact in Ethnography. In: TONKIN, E et al (orgs.). *History and Ethnicity*. London: Routledge, 1989. p. 48-52.

GERBAULT, A. **Seul à travers l'Atlantique et autres récits**. Paris: Grasset, 1991.

GONÇALVES, M.; RODRIGUES, M. **Notas sobre a possibilidade de produção do “híbrido de Timor” no seu habitat natural**. Lisboa: MEAU, 1976.

HE, G. English and Chinese cultural connotation of color words in comparison. *Asian Social Science*, v. 5, n. 7, p. 160-163, 2009.

KOMMONEN, K. Narratives on Chinese colour culture in business contexts. The *Yin Yang Wu Xing* of Chinese values. *Cross cultural management*, v. 18, n. 3, p. 366-383, 2011.

MERCER, K. Welcome to the jungle. In: RUTHERFORD, J. (org.). **Identity: community, culture and difference**. London: Lawrence and Wishart, 1990.

PRAMOEDYA, A. T. **This earth of mankind**. Australia: Penguin Books, 1990.

SÁ, A. **Timor. Sociedade de Geografia de Lisboa**. Lisboa: Semana do Ultramar, 1952.

THOMAZ, L. F. **A nona do Pinto Brás – novela timorese**. Baucau: Fundação Dom Manuel II, 2010.

VENÂNCIO, J. C. A literatura macaense e a obra de Henrique de Senna Fernandes. Um olhar histórico-sociológico. História das ideias. Tradição e revolução. *Impactum*, v. 29, p. 691-702, 2008.

Recebido em: 29 de junho de 2020

Aceito em: 13 de outubro de 2020

Publicado em dezembro de 2020

DOI: <https://doi.org/10.18309/anp.v51i3.1452>

RUI TORRES, PRECURSOR DE HEBERTO HELDER E RAUL BRANDÃO: REIMAGINAÇÃO NA POÉTICA DIGITAL

RUI TORRES PRECURSOR OF HERBERTO HELDER AND RAUL BRANDÃO: REIMAGINATION IN DIGITAL POETICS

Keilla Conceição Petrin Grande

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Varginha, Minas Gerais, Brasil
keillacpg@gmail.com

Rogério Barbosa da Silva

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais,
Brasil
rogeriobsilva@cefetmg.br

Resumo: A literatura digital é uma das vertentes da literatura contemporânea, cujos textos partem de recursos hipermediáticos e digitais em seu processo de elaboração. As escritas assim caracterizadas tanto apresentam inovações no campo estético, quanto preservam, reconfiguram e renovam modalidades do fazer literário inscritas na tradição. Nessa perspectiva, situa-se o texto *Húmus - poema contínuo*, do escritor português Rui Torres, que, além das várias mídias – som, imagem, texto – de que dispõe na produção do poema, estabelece diálogo com duas obras anteriores: o romance *Húmus*, de Raul Brandão, publicado em 1917, e o poema homônimo de Herberto Helder, de 1967. Nossa proposta, então é, a partir do trabalho de Torres, pensar como os meios digitais afetam a relação com o texto literário impresso, seja no ato da criação ou no da leitura, e discutir como se operam a retomada e o diálogo com as obras do passado. Nossa análise se fundamenta nos Estudos da Intermedialidade, de Irina Rajewsky, bem como no conceito de remediação, de Bolter & Grusin. Tomamos também a ideia de escrita palimpséstica, tal como a fórmula G. Genette, e a reflexão de Borges sobre a releitura da tradição, entendendo que, ao se apropriar de um texto, o poeta promove um desvio em relação ao texto precursor.

Palavras-chave: Poema hipermídia; Intermedialidade; Palimpsesto; *Húmus - poema contínuo*

Abstract: Digital literature is one of the fields of contemporary literature, whose texts have, in their elaboration process, digital resources, and hypermedia. The writings characterized as such present innovations in the aesthetic field, as well as preserve, reconfigure and renew modalities of literary making inscribed in tradition. In this perspective, the text *Húmus - continuous poem*, by Portuguese writer Rui Torres, which, in addition to the various media available in the production of the poem, establishes a dialogue with two previous works: the novel *Húmus*, by Raul Brandão, published in 1917, and the homonymous poem by Herberto Helder, published in 1967. Then, having in mind Torres' work as our starting point, we aim to reflect on how digital media affect the relationship with printed literary text, whether in the act of creation or reading. We would also like to discuss how to operate the dialogue with the works of the past mentioned above. Our analysis is supported by the studies of intermediality carried out by Irina



Rajewsky and the concept of remediation developed by Bolter & Grusin. Besides, we embrace the idea of palimpsest writing, as formulated by G. Genette, and take into consideration Borges' reflection on the rereading of tradition, understanding that, when appropriating a text, the poet promotes a deviation to the precursor text.

Keywords: Hypermedia poem; Intermediality; Palimpsest; *Humus - continuous poem*

Ao percorrermos a história da literatura e das artes em geral, observamos que os seus criadores sempre lançaram mão dos recursos tecnológicos disponíveis na produção de seus artefatos, uma vez que é próprio do homem reelaborar suas experiências humanas em seu tempo e comunicar essas experiências através dos meios de que dispõe. Se hoje se observa a tendência de criar com o computador, essa atitude significa menos uma posição tecnofílica que um propósito de apropriação crítica das novas conexões sógnicas impostas pela máquina. Na história da escrita, por exemplo, sabemos o quanto a invenção da imprensa impactou a produção artesanal dos manuscritos, ou como a máquina de escrever redefiniu as práticas de escrita, alterando o modo de escrever, como discute M. Heidegger em *Sobre a mão e a máquina de escrever (1942-1943)* (2019). Na perspectiva deste filósofo, a máquina arranca a escrita do âmbito essencial e humano da mão. Nostalgicamente, entende que a palavra no texto datilografado é degradada a um meio de comunicação, uma mera transcrição (HEIDEGGER, 2019, p. 276-277). O pensamento exposto serve para mostrar que uma tecnologia pode alterar severamente as bases que sustentaram certas práticas de escrita, ainda que muito delas permaneça na sociedade. Por exemplo, é possível encontrar autores que escrevam com lápis ou com uma antiga máquina de escrever, antes de transpor o texto para a memória de um computador e tratá-lo com os softwares de edição. Por esta ótica, não é difícil entendermos que a escrita computacional interfere fortemente na produção estética dos textos, além de incorporar-se aos processos ficcionais e metatextuais ou de expor essas produções criativas a novas abordagens e métodos críticos. Feitas essas considerações, o ponto central deste artigo consiste em analisar os processos de recriação de obras impressas no domínio digital, tendo por base as reimaginações de Rui Torres e Herberto Helder sobre a obra de Raul Brandão.

As produções digitais que têm por objeto a recriação de trabalhos impressos normalmente acrescentam a essas obras uma relação com outras linguagens, como, por exemplo, os códigos de programação, e promovem uma integração ao verbal dos recursos de mídias audiovisuais, animação de palavras, entre outras. Portanto, é importante verificarmos a maneira como essas recriações se apropriam dos recursos dessas linguagens, evidenciando a potencialidade dos novos meios; ou por ainda exporem como se opera a relação entre as várias mídias usadas no processo de produção. Nesses casos, os Estudos da Intermedialidade se tornam pertinentes à análise de textos literários, ou melhor, dessas novas textualidades em que se operam a convergência de mídias. Além disso, torna-se interessante avaliar como esses processos de hibridação renovam potências antes implícitas no verbal, mas não exploradas, como vislumbra a poesia concreta com sua ideia de verbivocovisualidade.

Nesse contexto, pode-se também discutir os processos de convergências entre meios, de onde derivam conceitos como o de "remediação", cunhado em 1996 por Sandra Beaudin e proposto por Bolter e Grusin (2000), em *Remediation: understanding New Media*. Após historicizarem o conceito, os autores consideram o desenvolvimento e a interseção de mídias como: fotografia digital, jogos computacionais, filmes, arte digital, etc. e as novas relações estabelecidas na Web, na realidade virtual, na computação ubíqua, entre outras. É nesse

contexto que mídias novas e velhas, dos meios eletrônicos e impressos/analógicos, buscam reafirmar sua existência e validade, refletindo a necessidade de se pensar conceitualmente as obras que gravitam de um meio a outro. Noutro livro, Jay David Bolter discute o campo da materialização da escrita e entende que, desde a antiguidade, há impacto na mudança cultural da oralidade para a escrita, com o surgimento dos livros de pedras, madeira ou pergaminho; e depois, do manuscrito para o impresso tipográfico, tal como agora da tipografia impressa para o digital, e tudo isso implica processos de Remediação. Segundo o autor: "Podemos chamar cada uma dessas mudanças de 'remediação' no sentido que um meio mais novo toma o lugar de um mais velho, borrando e reorganizando as características de escrita nesse velho meio e reformulando seu espaço cultural¹." (BOLTER, 2001, p. 23). Em outras palavras, o meio muda, mudam também as condições de existência e recepção do conteúdo na relação entre o novo e velho. É o próprio "espaço de escrita" que se altera.

Nesse sentido, as poéticas digitais e a hipermídia afetaram sobremaneira o campo do que entendemos por literatura, na medida em que os processos de hibridação entre palavra e imagem, isto é, entre linguagens, intensificam-se de forma dinâmica e até naturalizada no meio digital. Assim, a literatura, materializada pela palavra, é fortemente associada à cultura escrita e impressa, especialmente a partir da prensa guttenberguiana, em detrimento da cultura oral. Dessa maneira, os textos são geralmente concebidos para o meio impresso e, mesmo que imagem e texto convivam na página, as mídias permitiram friccionar os processos de composição de sua textualidade nas plataformas eletrônica e impressa. Edgar Kirchof, no artigo *Como ler os textos literários na era da cultura digital*, mostra que o ciberespaço, no qual estariam situados todos os textos digitais,

propiciou grande liberdade para a produção e a divulgação de textos literários, pois, além de não acarretar custos significativos na maior parte dos casos, não há qualquer regulação ou controle editorial para se publicar uma obra em blogs ou em sites da internet. (KIRCHOF, 2016, p. 204).

Observa-se, por esse viés, que a liberdade de produzir novas formas textuais escapa aos processos de legitimação constituídos não só pelas cadeias de produção do livro, como também pela acadêmica, o que afeta a percepção do que seja literatura ou poesia, para ficar no caso que nos interessa. Por outro lado, essas novas textualidades impõem aos leitores outras demandas de letramento para que possam ler e fruir as obras disponíveis no ciberespaço, como discute Kirchof. Desse modo, a literatura nos interpela, obrigando-nos à reformulação das teorias do texto e da leitura e, em certa medida, de seu próprio campo de conhecimento.

Nesse contexto está inscrito *Húmus - poema contínuo* (2008), de Rui Torres. Enquanto jogo literário e diálogo com a tradição, observamos que Torres parte de duas outras obras da literatura lusitana: *Húmus* (1917), de Raul Brandão, e *Húmus* (1967), de Herberto Helder. A obra digital se apropria dos processos criativos dos textos precedentes, para a qual traz outros procedimentos específicos da programação e da edição audiovisual. É imperativo pensar, então, as reconfigurações que elas ganham na (re)escrita do ciberpoeta e, ainda, como os meios digitais modificam e potencializam de várias formas a escrita literária

Além disso, considerando a dimensão textual e os jogos intertextuais, percebemos o imbricamento estético de processos criativos nas várias camadas de *Húmus - poema contínuo*, uma vez que o texto hipermidiático é formado por camadas palimpsésticas de escrita, dentro da

¹ "We might call each such shift a 'remediation', in the sense that a newer medium takes the place of an older one, borrowing and reorganizing the characteristics of writing in the older medium and reforming its cultural space."

perspectiva genettiana de uma literatura de segundo grau. Assim o texto de Helder é um palimpsesto escrito da obra de Brandão, num primeiro plano, e a recriação da hipermídia recompõe, em novas configurações, os textos de Brandão e Helder. E é nesse sentido que também se pode afirmar que Rui Torres cria os seus precursores, como propõe Borges no ensaio *Kafka y sus precursores* (2009).

Processos criativos e hipermidiáticos em *Húmus, poema contínuo*

A obra hipermídia *Húmus, poema contínuo* (2008) apresenta-se como um link de *flash app* com som, no endereço https://telepoesis.net/humus/humus_index.html e numa versão em CD-ROM (versão melhorada) no livro *Herberto Helder Leitor de Raul Brandão*, a qual contém um link para versão em inglês na Web. Todas são descritas como programação textual de Rui Torres com som e textos combinatórios animados a partir de *Húmus*, de Herberto Helder (1967) e *Húmus*, de Raul Brandão (1917).

Apesar das explícitas referências aos “Húmus” que a precederam, o poema de Torres constitui-se, como as anteriores, em textualidade autônoma. O ciberpoeta realiza um processo de “desmontagem”, conforme descreve no livro *Herberto Helder, leitor de Raul Brandão*, em que os textos de Helder e Brandão são postos em confronto, sendo o critério:

o texto de Helder aparece em posição privilegiada, sendo por isso o texto que aparece em primeiro lugar. Por forma a facilitar a leitura e a consulta, usamos um tipo de letra diferente (serifada e a bold) no texto de Brandão utilizado por Helder. (TORRES, 2010, p. 44).

Percebe-se, portanto, a pinça de Helder sobre o texto de Brandão, seus anacolutos e elipses, operando poeticamente sobre a prosa do segundo autor. Na terceira parte do livro, Torres descreve o processo de recombinação e apresenta a obra *Húmus, poema contínuo* (CD-ROM) definindo o texto como “uma investigação criativa na área da ciberliteratura, que tem como objetivo propor novas formas do poema-montagem” (TORRES, 2010, p. 100), para o qual utiliza como ferramenta de programação textual o “Poemário”, isto é, uma aplicação programada para Actionscript 3.0 (linguagem de programação para ambientes virtuais), que permite a qualquer utilizador construir textos (poemas, narrativas, cartas, etc), seguindo procedimentos combinatórios. Trata-se de uma ferramenta que potencializa o texto, permitindo-se a multiplicidade de versões com interações de um leitor, que pode também escolher um processo de geração automática de leituras do texto animado e sonorizado no Flash e no recurso Actionscript na página Web. Outro fator interessante é que a página do “Poemário” arquiva as versões do poema gerado e permite o seu compartilhamento, conforme o desejo de cada leitor:

Figura 1 - Página do Poemário gerada pelos autores

The screenshot shows a web page titled 'Poemário'. At the top, there are navigation links: 'HOME' and 'INTRODUÇÃO AO POEMÁRIO'. The main content area is divided into two columns. The left column contains two poem entries. The first entry is 'incêndio isto, por rogerio barbosa', with the text: 'Pátios de línguas roídas pelo único esforço da erva: o muro – a pedra, a ruína, a fome a porta. Tudo isto flutua debaixo de erva, debaixo de palavras – Suportas o incêndio dos mortos?'. Below it, a small note says 'This entry was posted in Poemas on September 27, 2019 by perl.'. The second entry is 'cor aquece, por rui_ccmu', with the text: 'um actor aquece o fruto da variação enristecendo a cor pálida do rumor e sofre escombros propondo o percurso da renúncia'. Below it, another note says 'This entry was posted in Poemas on September 24, 2019 by perl.'. The right column is a sidebar with the heading 'APRESENTAÇÃO' and a link 'Introdução ao Poemário'. Below that is 'MOTORES POÉTICOS' with a list of links: 'Amor de Clarice', 'Brincadeiras para Salette Tavares', 'Do Peso e da Leveza', 'Húmus Poema Contínuo', 'Máquina de Emaranhar Paisagens', 'Poemas no Meio do Caminho', 'Streamflow Conditions', 'Um Corvo Nunca Mais', and 'Um Lance de Dados'. At the bottom of the sidebar is 'POEMAS DOS LEITORES (CATEGORIAS)' with links: 'AlletSator', 'Amor de Clarice', 'Brincadeiras para Salette Tavares', 'Do Peso e da Leveza', 'Húmus Poema Contínuo', and 'Maquina de Emaranhar Paisagens'.

Fonte: <http://telepoesis.net/poemario/>

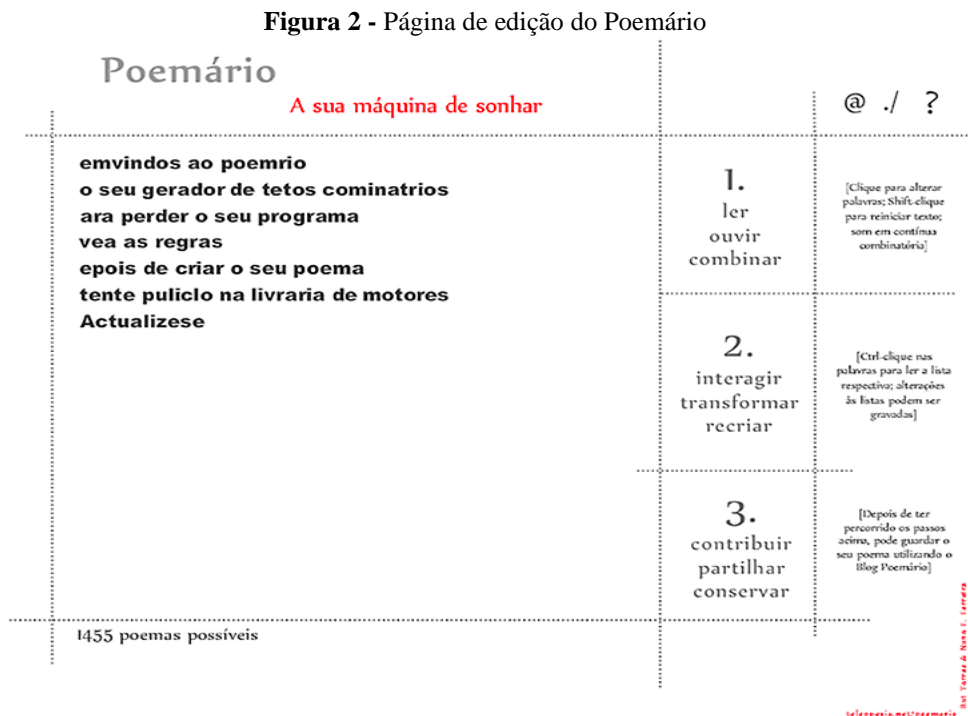
A aplicação de programação textual funciona tanto na página da web quanto na execução do aplicativo em CD-ROM, havendo no site outros exemplos de recriações. Mas sua integração em cada projeto permite a instauração de uma forma dinâmica de multiplicação de versões a cada vez que um leitor interage com as produções. Há, no "Poemário", segundo o autor de *Húmus, poema contínuo*, várias opções de funcionamento do texto-programa: a) animação automática ou interação, em que as palavras alteram-se de modo aleatório e automático ou por decisão do leitor, que seleciona as palavras que vão modificando-se no jogo combinatório; b) edição de listas, em que o leitor acede às listas de palavras programadas e promove a alteração nos planos textuais; c) som, em que, conforme a opção do leitor em ativá-lo ou não, a sonorização do texto se apresentará num procedimento combinatório alternando entre vozes e texturas sonoras (TORRES, 2010, p. 100). Enfim, as páginas, na Web ou no aplicativo em CD-ROM, informam ao leitor o número de combinações possíveis com a indicação numérica após o símbolo @, posicionado na base da página, à esquerda.

A textura sonora do poema digital não é fixa, mas a cada acesso ao texto, ela se apresenta de forma diferente ao leitor, o que constitui-se uma nova configuração textual, ainda que continue a referenciar as obras de Helder e Brandão (essa liberdade também corresponde ao pensamento de Helder). Eventualmente, pode ocorrer uma performance que não corresponda às estrofes que aparecem na tela quando da interação com o poema digital. No artigo *Húmus: colagem; montagem; recombinação*, no qual Torres e Ministro realizam uma análise de *Húmus poema contínuo*, os autores explicitam esse processo sonoro do texto:

o som é gerado de modo dinâmico e aleatório, a partir de bancos de dados previamente gravados, compostos por leituras de fragmentos de ambos os textos, a que se juntam texturas sonoras e ambientes musicais variados. A cada nova leitura deste trabalho temos como ponto de partida uma configuração textual completamente distinta da anterior, tanto ao nível verbal quanto em relação à banda sonora que acompanha a navegação. (MINISTRO; TORRES, 2016, p. 167)

Um aspecto relevante da produção do poema digital é que as versões das aplicações do motor-textual, que gera a obra, atualizam-se progressivamente, permitindo a incorporação

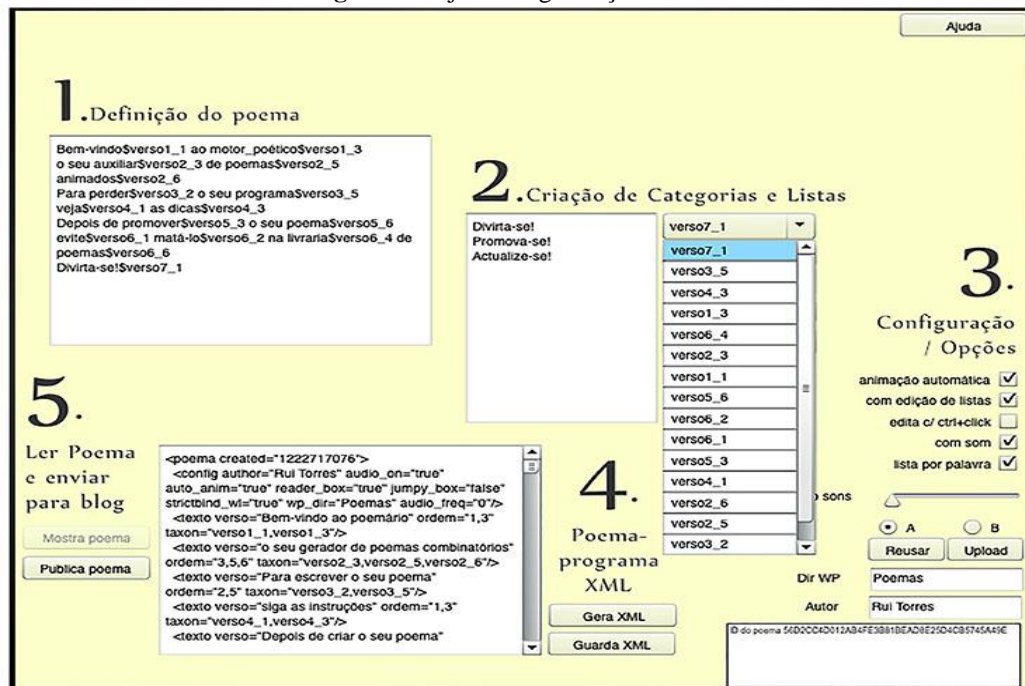
de novas funcionalidades, o que também altera o sentido geral da obra. Por exemplo, a ferramenta "Poemário" - descrita como "máquina de sonhar", em referência ao próprio Helder, em sua "máquina de emaranhar paisagens" - orienta o leitor/interator para as suas funcionalidades criativas 1) ler, ouvir, combinar; 2) interagir, transformar, recriar; 3) contribuir, partilhar, conservar. Noutra coluna desta subpágina, o usuário descobre que pode também agir pelos links: @ (enviar), ./ (editar) e ? (ajuda). Em fontes menores, há ainda instruções para a interação digital, como se vê no seguinte *print*:



Fonte: <http://telepoesia.net/poemario/>

Se o leitor clica em “editar”, será direcionado para esta outra página, onde poderá “programar” o seu poema, interferindo em palavras ou versos presentes nas listas:

Figura 3 - Ajuda Programação Poemário



Fonte: <http://telepoesis.net/poemario/>

Há ainda uma série de pormenores relevantes na programação do texto eletrônico e da própria reconfiguração da obra criativa *Húmus* nas plataformas digitais. Mas, pelo que descrevemos, acreditamos ser perceptível que a obra hipermediática de Rui Torres oferece ao leitor não apenas a fruição da leitura, mas também meios para operar criativamente sobre os textos da tradição. A "tradução criativa" e multiplataforma em perspectiva da hipermídia, isto é, que agrega recursos visuais e sonoros ao texto, além de vários níveis de interatividade, permite que leitores com habilidades de leitura menos desenvolvidas aprendam sobre a obra nos seus planos críticos e criativos. Ao operar com o texto, esse leitor ou interator descobre os "algoritmos" (ou potencialidades combinatórias) do texto verbal das obras impressas. Ou se quisermos, redescobre-se a lógica de Herberto Helder sobre o texto de Brandão, expandida a novos horizontes. Disso, trataremos um pouco a seguir.

Considerando os procedimentos textuais apontados acima, vale refletir sobre as discussões da pesquisadora Irina Rajewsky, em seu trabalho *Intermedialidade, intertextualidade e "Remediação" – uma perspectiva literária sobre a intermedialidade*, em que a autora nos propõe formas de abordagens nos estudos intermídias. Em primeiro lugar, ela mostra-nos os modos como a intermedialidade têm sido explorada, chegando a três concepções: 1) por abordagem sincrônica e diacrônica; 2) como condição de "análise concreta de produtos ou configuração de mídias individuais"; 3) pelo reconhecimento da intermedialidade em determinados processos. A partir dessa disposição e no intuito de "analisar exemplos individuais em relação a sua especificidade", Rajewsky se detém na segunda concepção, ou seja, no estudo de produtos/obras de caráter intermedial, a fim de analisar como se operam o trabalho com as mídias. Por conseguinte, ela chega a três subcategorias que delimitam e caracterizam esse tipo de ocorrência: a *transposição midiática*, a *combinação das mídias* e as *referências intermidiáticas*.

É importante ressaltar que a própria pesquisadora deixa claro que essas ocorrências não necessariamente aparecem de maneira isolada, mas "uma única configuração midiática

pode preencher os critérios de dois ou até de todas as três das categorias intermediáticas apresentadas” (RAJEWSKY, 2012, p. 26). É o que se verifica em *Húmus poema contínuo*, pois o poema é constituído por diferentes mídias, portanto, uma *combinação midiática*, ao mesmo tempo em que transpõe textos oriundos da mídia impressa para a digital, isto é, realiza o processo de remediação.

Nesse sentido, no campo das imbricações textuais, entendemos, com Rajewsky, que o poema de Torres estabelece uma "combinação de mídias", pois

A qualidade intermediática dessa categoria é determinada pela constelação midiática que constitui um determinado produto de mídia, isto é, o resultado ou o próprio processo de combinar, pelo menos, duas mídias convencionalmente distintas ou, mais exatamente, duas formas midiáticas e articulação. (RAJEWSKY, 2012, p. 24)

Na obra hipermidiática de Torres, as linguagens se fundem, formando a constelação midiática acima apontada: o texto de Brandão aparece como fundo de tela, espécie de moldura ao poema; a linguagem sonora presente na trilha musical e na voz que lê; as linguagens de programação XML (para exportação) e Actionscript (animação interativa), as quais proporcionam a execução do texto, que se realiza performaticamente.

Ainda que autônomo, o poema hipermidiático pode também ser visto como uma *transposição midiática*. Nesse caso, Rajewsky determina que “[sua] formação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermediático” (RAJEWSKY, 2012, p. 24). Ao estabelecer um novo espaço de escrita e leitura, as mídias digitais tanto reconfiguram quanto atualizam a forma como lidamos com o texto, seja como autor ou leitor. Isso remete ao que Bolter e Grusin consideram como característica fundamental das novas mídias digitais e que também está no campo da Intermedialidade, a *remediação*, ou seja, o fato de uma nova mídia alterar, substituir e/ou redefinir mídias anteriores. Vimos que Helder parte de recortes do texto de Brandão e, a partir do processo de montagem, constrói seu poema. É possível pensar que esse princípio poderia ser feito/repetido inúmeras vezes e de várias formas, sobretudo, instigados pela “regra” disposta pelo próprio Helder: “liberdades, liberdade”. No entanto, as condições de produção do impresso no campo editorial e mercadológico rareiam essa replicação, muito embora uma obra possa ter sucessivas edições. Nesse aspecto, o digital é mais versátil e, para além de favorecer toda uma gama de experimentos, permite que haja uma articulação mais dinâmica com as versões de uma obra, que podem ser armazenadas num repositório.

Rui Torres e seus precursores

No ensaio *Kafka y sus precursores*, o escritor argentino Jorge Luis Borges faz uma instigante reflexão acerca de como as obras do presente modificam nossa relação com as do passado. Enquanto em arte comumente se fala em influência, ou seja, na maneira como artistas contemporâneos bebem em fontes da tradição, do cânone, Borges faz uma proposição que inverte essa lógica, ao considerar que a leitura de um escritor a posteriori modifica nossa relação com um texto anterior, já que lança novas perspectivas sobre ele.

Nesse sentido, embora Rui Torres parta de duas obras precedentes, isso não resulta em uma obra ciberpoética de menor tensão criativa. Trata-se de um grande desafio criar algo novo e ao mesmo tempo lidar com o que Harold Bloom caracterizava como “imensas angústias de débito” (BLOOM, 1991, p. 33). Na verdade, o gesto de (re)escrita de Torres coloca em

movimento dois autores importantes em tempos distintos do século XX português, fazendo eclodir seu caráter de vanguarda, mas também o reposicionamento do texto de Brandão, ressignificando-o numa perspectiva sincrônica. Como diz Borges a respeito de Kafka em relação a Browning: “O poema *Fears and scruples* (...) profetiza a obra de Kafka, mas nossa leitura de Kafka *afina e desvia* sensivelmente nossa leitura do poema. Browning não o lia como agora nós o lemos.” (BORGES, 2009, p. 81, grifos nossos, tradução nossa).²

De acordo com a lógica borgeana, Torres nos faz perceber como o processo eleito por Helder, na década de 60, na composição de seu *Húmus* – o da montagem a partir de fragmentos de Brandão - antecipa uma técnica que os meios digitais não só colocam em funcionamento, como a ampliam e potencializam. O poema de Torres indubitavelmente é um texto que se inscreve na contemporaneidade, ao proporcionar uma escrita simultânea ao ato da leitura, em constante atualização, com inúmeras possibilidades de elaboração. Mas, por mais contemporâneo que seja esse processo, ele já estava inscrito na poesia de Helder: o exercício da reescrita, a partir do recorte, da colagem e da montagem. Se Helder, como reconhecem Torres e Ministro, se apropria de uma técnica cinematográfica bastante conhecida, ele não deixa de lançar possibilidades para um tipo de elaboração poética que viria a posteriori, mas que só nos é perceptível porque Torres a colocou em evidência no *Húmus – poema contínuo*.

Para engendrar o processo de escrita contínua em seu poema, Torres o “alimentou” com as palavras de Brandão. Isso só se torna possível porque o texto de Brandão já apresentava elementos de composição que permitem as diversas permutações que dele partem. Do mesmo modo, a feição ambígua e porosa do texto de Brandão inscreve-se na construção do poema de Rui Torres - maleável, múltiplo, anfibológico, metamorfose de metamorfoses - ou ainda nos vazios e repetições que irão caracterizar o primeiro *Húmus* que, a bem dizer, não narra, medita. Analisando a obra, os estudiosos afirmam: “é precisamente esta recusa das convenções literárias e a consciência de escrita enquanto algo nunca finalizado que parecem arrancar Raul Brandão às práticas textuais correntes da altura em que escrevia” (MINISTRO; TORRES, 2016, p. 153) e que, ao mesmo tempo, podemos dizer, levam Torres à construção de um poema em (re)escrita contínua e ininterrupta.

Torres, assim, resgata e atualiza o caráter de metamorfose e vanguarda que a obra de Brandão apresentava já no início do século XX, marcada pela “abolição da oposição entre prosa e poesia”, por romper com as fronteiras de gêneros e com a escrita tradicional da narrativa e, com quase um século de distância, também as fronteiras temporais. É como se a metáfora do *Húmus* de 1917 “atrás desta vila há outra vila maior”, se transmutasse para a obra em questão: atrás deste texto há outro, e outro maior.

Em artigo que escreve sobre outro poema digital de sua autoria, *Amor de Clarice*, Torres demonstra que escrever a partir de outra obra/autor implica em exercício não só de criação, mas também de reflexão crítica: “Escrever para dialogar com um texto: admitir a possibilidade de ser a reescrita criativa dos textos que lemos um dos possíveis nódulos da crítica literária” (TORRES, 2003). Assim também *Húmus - poema contínuo* coloca em movimento esses dois processos: o da criação artística e o da análise crítica - indissociáveis, porque estão na composição da mesma obra e, ao mesmo tempo, complementares, pois a teoria elucida a criação, ao mesmo tempo que a criação faz-nos repensar a teoria.

² El poema *Fears and Scruples* de Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema. Browning no lo leía, como ahora nosotros lo leemos. (BORGES, 2009, p. 81)

Dessa maneira, para Torres, a escrita ou a reescritura digital de uma obra implica o domínio de uma ferramenta e uma perspectiva crítico-criativa. O ciberpoeta "desmonta" *Húmus*, no plano crítico, pela compreensão dos processos estéticos da apropriação de Helder sobre o texto de Brandão e "recombina" os signos dessas obras num texto terceiro. Isso porque o autor toma para si a técnica estudada sobre o poema de Helder, levando em conta a confissão da apropriação do poeta de *Ou o poema contínuo*: "Material: palavras, frases, fragmentos, imagens, metáforas do *Húmus* de Raul Brandão; Regra: liberdades, liberdade." (HELDER, 2004, p. 224). Essa regra única de Helder é um convite ao projeto de Rui, que se orientará pela programação computacional do texto, articulando os elementos aleatórios e combinatórios para a sua releitura do projeto de Helder. O projeto é em si essa percepção de abertura da obra, naquele sentido que Umberto Eco dizia sobre a "obra aberta": aquela que encoraja a consciência de liberdade do leitor/performer; daquela obra proposta como programa produtivo, isto é, que promove a maior abertura possível (ECO, 1968, p. 43).

Torres & Ministro ressaltam, em relação ao trabalho de Helder, o processo de montagem sob o qual o poema é elaborado: "A montagem é, portanto, o processo principal pelo qual o poema de Helder estabelece e atualiza a leitura do texto de Brandão. Montagem pela ligação das partes num todo, com autonomia própria" (MINISTRO; TORRES, 2016, p. 158). Os críticos lembram-nos que a montagem é um processo cinematográfico e retomam a teoria de Eisenstein, o qual defendia a ideia de que dois pedaços de filmes justapostos resultariam num novo conceito, num novo sentido. Eisenstein estendia o princípio da montagem para além do cinema: "Esta [a montagem] não é, de modo algum, uma característica peculiar do cinema, mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos" (EISENSTEIN, 2002, p. 14). Daí, então, o trabalho de Helder apresentar-se como um poema-montagem (subtítulo que se encontrava na primeira edição da obra), feito de "pedaços" da obra de Brandão e justapostos em uma nova dinâmica textual. Vejamos uma página escolhida ao acaso para revelar o processo de decupagem entre os textos de Helder e Brandão:

Figura 4 - Página 46 do livro *Herberto Helder, leitor de Raul Brandão*

2.

Helder 9-10:

A pedra abre a cauda de ouro incessante,
só a água fala nos buracos.

Raul Brandão:

A cada grito empalidece, esbraseia, muda de cor, **abre a cauda de ouro**, de trambulhão em trambulhão.... O combate é **incessante** entre os vivos e os mortos, entre os mortos e os vivos. (Brandão 258-259, 2ª ed.)

E o silêncio é cada vez maior. **Só a água fala nos buracos** puídos das pedras, em diálogos que nunca cessam, num coro de vozes ininterruptas e indistintas.... (Brandão 166, 2ª ed.)

Fonte: TORRES, Rui. **Herberto Helder, leitor de Raul Brandão:** uma leitura de "Húmus", poema montagem. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2010. p. 46.

Nessa página, observamos que o texto de Helder, assim como será o de Torres, absorve o rico e diversificado léxico de Brandão, recortando, deslocando, reordenando a prosa em prol

do poema. Se o leitor se depara com o texto de Helder em *Poesia toda* (Assírio & Alvim, 1996) ou em edições subsequentes, como em *Ou o poema contínuo* (Assírio & Alvim, 2004), encontra um poema autônomo, fragmentário, numa dicção que recupera temas e relações presentes na obra de Helder, como observa essa leitura instigante de Isabela Leal, que vê no poema a mesma busca por um idioma singular e um certo apagamento do enunciador, o que promove tensões no poema:

Cumpra observar que o domínio dos mortos é aquele da linguagem que é legada a todo e qualquer indivíduo por ocasião de seu nascimento, sendo a emergência da subjetividade um acontecimento desta, ainda que o sujeito, ao escrever, isto é, ao criar a sua dicção própria, procure negá-la, como se fosse possível estar fora dela. Essa duas dimensões da relação entre sujeito e linguagem – o legado dos mortos aos vivos e a necessidade de criar os mortos a partir dos vivos, através de uma tentativa de negação – estão presentes em *Húmus* (LEAL, 2008, p. 128).

Noutras palavras, a apropriação constitui um gesto radical, pois o gesto antropofágico de Helder torna o texto de Brandão uma expressão da sua dicção; portanto, modifica profundamente a obra do autor decadentista português, porque a desloca. Entre a publicação de *Húmus*, de Brandão, e o de Herberto Helder passaram-se quase 50 anos e quase outros tantos separam o texto de Herberto e a obra hipermidiática. Mas a esta obra Torres imprimiu também o sentido do *working progress* presente nas edições de Helder, metaforizado pelo "poema contínuo". Helder transformou esses fragmentos num poema longo e que se mantém na continuidade do automatismo eletrônico da versão em hipermídia. Assim, quando na Web ou no CD-ROM, um interator/leitor escolhe um fragmento ou estrofe do poema, uma nova combinação de palavras se mostra como (re)escrita do texto. Como dissemos, o vocabulário deriva da obra de Brandão, como antes derivou o poema de Helder. Agora ambos estão em confronto e daí surge uma outra poética para um horizonte aberto. Se considerarmos que o poeta de *Servidões* é um “tradutor da tradição”, como assim o admite o próprio Torres a partir da retomada que Helder faz de Brandão, destacando “mais do que a ‘sugestão’ de um texto: antes a sua transformação, accionando a sua força latente, ressuscitando-o.” (MINISTRO; TORRES, 2016, p. 152), o ciberpoeta exerce também essa função, pois (re)convoca Brandão e realiza uma releitura de Helder o qual, no contexto do poema digital, já é também tradição.

É nesse sentido que colocamos a obra de Torres em relação a Helder e Brandão, já que, ao retomá-las e inserindo-lhes novas feições estilísticas, *Húmus poema contínuo* provoca redescoberta, recontextualização e ressignificações aos autores a que referencia. Como não há propriamente novidades no campo das culturas, acreditamos que Torres mais renova que inova em relação aos autores que o antecederam. No entanto, nossa percepção em relação a elementos fundamentais das poéticas de Helder e Brandão – hibridismo de linguagem, quebra das fronteiras de gênero, revisão da tradição, vanguardismo – é, certamente, modificada por *Húmus, poema contínuo*. Assim que, como afirma Borges, “cada escritor *crea* a sus precursores”.

Húmus, uma escrita palimpséstica ou de “segundo grau”

Conforme enunciamos na introdução deste texto, *Húmus*, tanto na versão escrita por Herberto Helder ou quanto pela forma de “poema-montagem” na obra hipermidiática de Rui Torres, pode ser vista como uma escrita palimpséstica, conforme conceituação de Gérard Genette. Em sua obra *Palimpsestos: La literatura en segundo grado* (1989), o teórico trata dos processos de “transposição” quando discorre sobre a hipertextualidade no campo textual do

impresso. Para Genette, o hipertexto seria o texto construído a partir de uma obra anterior – denominada hipotexto –, da qual o segundo emerge, não como texto crítico/analítico, mas como uma nova obra. Se na transposição midiática o foco se encontra na passagem para uma nova mídia no campo emergente da cultura digital e a forma como os recursos dos novos meios serão explorados, na transposição genettiana enfatiza-se as operações transformadoras do hipotexto, que podem ser de ordem diversa (de gênero, estilo, tema, etc.). De qualquer forma, estão imbricadas em ambas a ideia de (re)criação, (re)escrita, reelaboração.

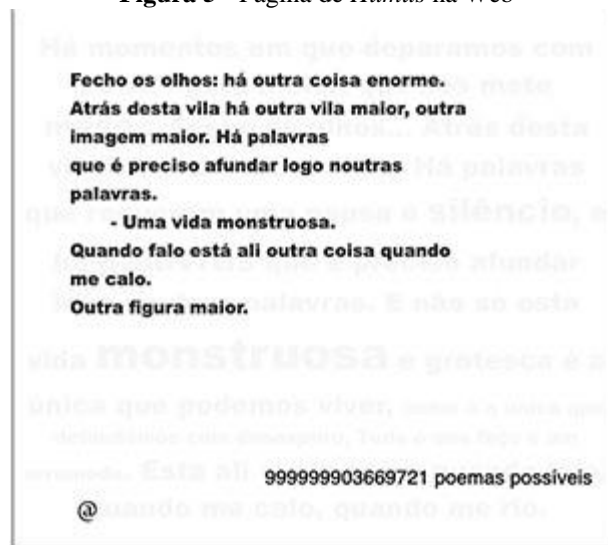
Genette demonstra que o hipertexto comporta uma ambiguidade, já que tanto pode ser considerado em si mesmo, daí a ideia de que se configure como uma obra autônoma, como pode ser lido em relação aos textos com os quais dialoga. Nesse sentido, o crítico defende que o hipertexto sempre ganha quando nele se reconhece as relações intertextuais e acrescenta que, conforme se percebe, os próprios artistas, de alguma forma, dão a conhecer a relação dialógica que suas obras apresentam (GENETTE, 1989, p. 494).

A partir dessas considerações, Genette emprega a metáfora da escrita palimpséstica – uma obra que se inscreve sobre outra sem, contudo, apagar completamente os traços da escrita anterior. Dessa forma, vimos que Helder borra a escrita de Brandão, suprimindo, recortando, reorganizando, no entanto, não só por preservar o mesmo título, mas por usar alguns recursos estilísticos, por manter o tom da obra, entre outras recorrências ao primeiro *Húmus*, as marcas textuais de Brandão são mantidas no poema de Helder.

Torres, por sua vez, exponencia esse processo ao colocar, sob sua escrita, os traços dos dois escritores portugueses referenciados. De Helder, se reconhece o processo; de Brandão, as palavras; apagamento, mas não desaparecimento; reconhecimento de marcas, rastros, vestígios de um texto anterior, ou nos dizeres de Genette: “representar-se mediante a antiga imagem do palimpsesto, na qual se vê, sobre o mesmo pergaminho, como um texto se sobrepõe a outro sem ocultá-lo de tudo, mas que se deixa ver por transparência”³ (GENETTE, 1989, p. 495, tradução nossa). Essa transparência é, de certa forma, aludida nas páginas eletrônicas em que transcorre a hipermídia *Húmus*, as quais entremostam os rastros do texto de Raul Brandão por trás do texto de Herberto Helder e da própria animação automática que a constituem, como na imagem:

³ “(...) representarse mediante la vieja imagen del palimpsesto, en la que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia” (GENETTE, 1989, p. 495).

Figura 5 - Página de *Húmus* na Web



Fonte: <http://telepoesis.net/poemario/>

Entendemos que não se trata de um jogo gratuito ou mesmo ornamental, uma vez que o palimpsesto pode ser visto, de certo modo, como uma "vingança" contra a rasura da escrita. Como se deu na cultura midiática do pergaminho e do papiro, repete-se similarmente na cultura digital: o velho texto reinscreve-se como um fantasma a reivindicar o seu lugar na memória cultural. Por fim, para lembrar o Barthes, de *O rumor da língua* (BARTHES, 2004), o rumorejar é a forma utópica para evitar o engasgamento do motor, mantendo-se abertos os sentidos. *Húmus*, poema contínuo coloca-se nesse nível de inscrição, como escrita algorítmica potencial capaz de reimaginar a literatura e a própria poesia no cenário das tecnologias digitais. Nesse caso, transpor a arte entre mídias ou remediar os meios é em si uma nova forma de imaginação da arte e da literatura.

Referências

BARTHES, R. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BLOOM, H. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Tradução e apresentação de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BOLTER, J. D. **Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print**. New Jersey, USA: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., 2001.

BOLTER, J. D.; GRUZIN, R. **Remediation: Understanding New Media**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2000.

BORGES, J. L. Kafka y sus precursores. In: BORGES, J. L. **Obras completas II: Edición Crítica**. Anotada por Rolando Costa Picazo e Irmã Zangara. Buenos Aires: Emecé, 2009. p. 80-81.

BRANDÃO, R. **Húmus**. São Paulo: Carambaia, 2017.

ECO, U. **Obra aberta**. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1968.

EISENSTEIN, S. **O sentido do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GENETTE, G. **Palimpsestos: la literatura en segundo grado**. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, 1989.

HEIDEGGER, M. Sobre a mão e a máquina de escrever (1942-1943). In: KLITTLER, Friedrich A. **Gramofone, filme, typewriter**. Tradução de Daniel Martineschen e Guilherme G. Flores. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019. p. 276-278.

HELDER, H. **Húmus**. In: HELDER, H. **Ofício Cantante - poesia completa**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 278-292.

KIRCHOF, E. R. Como ler os textos literários na era da cultura digital? **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 47, p. 203-228, 2016. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10098/8924>. Acesso em 27 jul. 2020.

LEAL, I. No reino das mães: notas sobre a poética de Herberto Helder. **Cadernos da UFF - Dossiê: Literatura, língua e identidade**, n. 34, p. 127-138, 2008.

MINISTRO, B.; TORRES, R. **Húmus: Colagem; Montagem; Recombinação**. **Elyra Revista da rede internacional Lyra Compoetics**, n. 7, 2016, p. 151-76. Disponível em: <https://elyra.org/index.php/elyra/article/view/119/115>. Acesso em 29 set. 2019.

RAJEWSKY, I. O. Intermidialidade, Intertextualidade e “Remediação” – uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. Tradução de Thaís F. N. Diniz e Eliana L. L. Reis. In: DINIZ, T. F. N. (org.). **Intermidialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

TORRES, R. **Herberto Helder, leitor de Raul Brandão: uma leitura de "Húmus", poema montagem**. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2010. (Inclui CD-ROM).

TORRES, R. **Húmus poema contínuo**. Disponível em: http://telepoesis.net/Húmus/humus_index.html. Acesso em 29 set. 2019.

TORRES, R. **Ler Clarice Lispector, re-escrevendo Amor**. Disponível em: <http://telepoesis.net/papers/clamor.pdf>. Acesso em 02 jan. 2012.

Recebido em: 31 de julho de 2020
Aceito em: 25 de novembro de 2020
Publicado em dezembro de 2020

AMARAL, ANA LUÍSA. **ÁGORA**. LISBOA: ASSÍRIO & ALVIM, 2020, 144 p.

Maria Irene Ramalho
 Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal
mirramalho@gmail.com

O lírico e o político: a propósito de *Ágora*, de Ana Luísa Amaral

*Imagens
 que voltavam devagar,
 se encostavam a ela sem pudor*

“A hora exacta” (*Imagias*, 2002)

A 3 de Dezembro de 2019, *Ágora* foi apresentado, no Porto, por Joana Matos Frias; e a 9 de Dezembro seguinte, em Lisboa, por Lídia Jorge. Agradeço a Ana Luísa ter-me facultado os textos destas duas magníficas apresentações, com as quais muito aprendi. Com aguda inteligência e delicada sensibilidade literária e artística, Lídia Jorge, grande romancista que é, descobre em *Ágora* profundas afinidades: uma “arte de composição”, diz ela, a conviver “paredes meias” com a narrativa de ficção, cheia de personagens e enredos. Joana Matos Frias, por sua vez, premiada autora de ampla e importante reflexão sobre a relação entre a poesia e a arte – aquilo que a crítica há muito convencionou chamar *ekphrasis* – empresta a *Ágora* um notável contexto teórico e hermenêutico, que novos horizontes abre a quem mais queira ler este novo livro de poemas de Ana Luísa Amaral.

Ágora é um livro de poemas com “santinhos”. Era assim que, há muitos anos, na minha escola primária, falávamos de um livro recheado de imagens que, por isso, era – ou parecia – muito mais fácil de ler: os “santinhos” ilustravam as palavras. Será o caso aqui? Não sei. As gravuras que temos em *Ágora* poderão, ou não, ser “ilustrações”. É a palavra que vai em busca de imagem? Ou a imagem que suscita a palavra? Muito argutamente, Lídia Jorge sugere que isso é irrelevante. Diz a romancista: “imagem e poema resultam em páginas indissociáveis que se iluminam reciprocamente”. Joana Matos Frias, por sua vez, lembra, muito oportunamente, a origem verbal das imagens bíblicas e clássicas que a poeta usa em *Ágora*. Eu vejo as imagens encostarem-se “sem pudor”, mas também o contrário. Voltarei a esta questão, mas permito-me antes invocar aquele poema de Álvaro de Campos em que Fernando Pessoa acaba dizendo que “todos os versos são sempre escritos no dia seguinte” (“Insónia”) – por quem os lê, acrescento eu. Em Joana Matos Frias e Lídia Jorge, encontramos duas versões de *Ágora*, escritas no dia seguinte. Aqui trago mais uma, escrita no dia a seguir ao dia seguinte.

Começo por reflectir sobre a escolha deste estranho título – *Ágora*? O título de qualquer obra é o primeiro convite de quem escreve à cumplicidade imaginativa de quem lê. Um livro anterior de Ana Luísa Amaral, que também tive o ambíguo privilégio de “lançar”, tinha por título *Ara*. E só muito mais tarde, anos depois desse pronunciamento público, me dei conta da acribia poética desse título. “Ara”, o antigo altar gentílico dos sacrifícios pagãos, mais tarde traduzidos na oferenda do corpo de deus em altar cristão, é a dádiva-de-si da poeta, que se deixa imolar no seu dizer outro. Poeta digna desse nome, a poeta de *Ara* não podia senão



deixar-se sacrificar na ara-da-língua, e abnegadamente deixar-se dizer *o avesso* de si. É esse avesso, ou “outro”, que é a poesia (como quando Rimbaud diz “je est un autre”) – aquilo que interrompe o que nos acomoda, aquilo que interrompe a reconfortante acomodação de nos sabermos nós no aconchegante contexto social que nos identifica, coarcta e contém. Assim se expõe ao social e ao político o lirismo desassossegante da poesia de Ana Luísa Amaral.

Com *Ágora*, a poeta vai mais longe ainda, logo à partida se colocando, inteira, no espaço público, no ser social e na esfera política. É isto mesmo que quer dizer a palavra grega *ágorá*: o espaço público de reunião e debate da antiga *polis*. Neste livro nos oferece Ana Luísa Amaral, em palavra e em imagem, e de modo algum apenas na subjectividade do seu “eu” lírico, a cidade em que há milénios vivemos, uma *polis* de complexas relações e flagrantes contradições – a cidade dos “eleitos” e a dos “outros” (“A terra dos eleitos”, p. 127-130). A poesia de *Ágora* desoculta, assim, a nossa antiquíssima cultura de amor e ódio; poder e vingança; ambição e violência; triunfo e exclusão; paixão e traição; exaltação e usurpação; espanto e horror; liberdade e escravatura. Mas *Ágora* é, antes de mais nada – enquanto palavra e imagem – poesia de se dizer – e de dizer o mundo.

Assim mesmo fala a belíssima capa do livro, que reproduz um dos muitos quadros que na nossa cultura têm sido dedicados por famosos pintores ao episódio do *Génesis* (32.24) sobre a luta entre Jacob e o anjo. O artista escolhido por Ana Luísa Amaral para lhe fazer a capa foi Bartholomeus Breenbergh, um pintor holandês da primeira metade do século XVII, que na sua tela capta a vastidão da jornada-de-poder de Jacob, temeroso, ao encontro do seu irmão Esaú, a quem roubara a primogenitura. Ao vencer o anjo, que não é senão deus, e ao conquistar um novo nome – Israel – Jacob segue legitimado para continuar a erguer a terra que lhe fora prometida pelo deus de Abraão e Isaac: “(. . .) esta terra em que estás deitado, ta darei a ti e à tua semente. E a tua semente será como o pó da terra” (. . .) (*Génesis* 28.13-14).

É fácil de entender o interesse de tantos artistas pelo episódio bíblico de Jacob a lutar com o anjo. A vitória de Jacob sobre deus é a conquista da imaginação criadora, a que às vezes se chama inspiração. Será por isso mesmo que *Ágora* inclui uma outra imagem de *Jacob lutando com o anjo*, agora um quadro de Léon Bonnat, um pintor francês da viragem do século XIX-XX, que até pintou dois quadros alusivos ao passo bíblico, um mais realístico, outro – o escolhido por Ana Luísa Amaral – mais abstracto e evocativo. Eu tenho dificuldade em perceber se o poema da página 49 – “Jacob e o anjo” – fala da gravura na página 48, ou se é a gravura que fala do poema. Inclino-me a pensar que é a imagem da luta – divina e por de mais humana – que eloquentemente fala de um poema que, por sua vez, fala, ainda mais eloquentemente, da poeta e da sua poesia:

*Até à madrugada
lutarei contigo*

A percepção sentida por Jacob
De que esse que ali estava
Não era só divino,
mas feito de matéria tão divina e igual
à sua própria carne

A agonia do espaço,
a tortura do tempo,

e assim, a luta: longa necessidade,
em sobressalto:
a alma

*Vi-o e à sua face, e não morri,
por isso o preservei
e ele a mim*

*Saber das suas asas e das minhas,
que as suas pernas junto a mim caminham
e o rio que nos separa:
um rio igual?*

A leste do Jordão,
naquele dia

*Olhei a sua face, e não morri:
não Deus,*

mas meu irmão

Como não recordar “Orfeu do avesso”? Um poema de *Epopéias* (1994), em que já a articulação entre o sagrado, a poesia e o amor está bem explícita. Vi o abismo e não morri, amei, diz a poeta-do-avesso, abandonada pelo canto gregoriano:

De pé sobre o abismo
e não morri:

Canto gregoriano
muito limpo
não me chegou:
o fim

Catedral
sobre o risco,
sobre um azul tão grande
que afundar-me podia

Ao fundo do mais fundo
mergulhei
e não morri:
amei

Também Jacob, em sua luta, se descobre humano e fraterno na face de deus, que igualmente contempla sem morrer. E que é a luta de Jacob senão a luta da poeta com a sua própria criatividade? Os modernistas viam o poeta como artesão. Pessoa até falava de poeta-

operário; Stevens dizia que o poema devia ser feito, e não deixar-se acontecer. Mas a verdade é que o acontecer da magia da inspiração nunca deixou de assombrar o fazer. E não só de poemas. Quem, como eu, ou outros parasitas de poetas, não espera ansiosamente pelo momento divino em que o lápis – finalmente, inexplicavelmente – dá, literalmente, à luz aquilo por que o trabalho de dias ou meses andou lutando? O anjo (recriado em tantos poetas da nossa tradição) é esse mistério da imaginação, a que muitos chamam deus, e que traz consigo a oferta do nome: Israel; poeta – ou os heterónimos.

A promessa do deus hebraico a Abraão no *Gênesis* (12.7; 13.14-15), reiterada a Moisés na sua forma da mais cruel exclusão no *Êxodo*, preside a muita da poesia de Ana Luísa Amaral. Neste livro também. Diz o deus dos hebreus a Moisés sobre Canaã, uma terra que terá de ser violentamente exvaziada de gente para cumprir a promessa da terra para uma gente ávida de terra: “Eu enviarei o meu terror diante de ti, e exterminarei todo o povo, em cujas terras entrardes (. . .) Não os lançarei fora da tua face durante um ano: para que não fique a terra reduzida a um ermo, e se multipliquem contra ti as feras. Lançá-los-ei fora pouco a pouco de diante de ti, até que tu cresças, e te faças senhor do país. Os limites, porém, te assinarei (. . .) entregarei nas vossas mãos os habitantes da terra, e os expulsarei da vossa vista (. . .)” *Êxodo* (23.27-33).

Aludi atrás a “A terra dos eleitos”, que aparece na p. 129-130:

Era então essa
a terra do segredo,
o espaço de ventura
prometido?

De abundância
e
de doces lugares
em que o excesso de ser
contrariava
a existência parca
da viagem?

Era esta então
a terra da promessa,
o espaço de fortuna
dos eleitos?

Devia ser:
e líquidas fronteiras
ali foram traçadas

Feitas de leite e mel
para os eleitos
e de fel e de sangue
para os
outros

A gravura que na página 128 se abre a este poema – o qual de novo fala de terra prometida, de eleição e exclusão, da antiga Canaã e do moderno Estado de Israel – é um golpe de génio, ao associar o velho mito da promessa da terra à colonização moderna. *A balsa de Medusa* de Théodore Géricault é uma evocação das terríveis consequências do naufrágio da fragata francesa *La Meduse*, que em 1816 rumara ao Senegal em mais uma missão civilizadora. Os poucos sobreviventes do naufrágio tiveram de comer-se uns aos outros. Colonialismo como antropofagia.

Sugeri já que *Ágora* traz consigo um olhar, crítico ou não, sobre criações anteriores de Ana Luísa Amaral. “Original pecado”, da página 93, veio, incólume, e sem imagem, de *Às vezes o Paraíso* (1998). “A leste do paraíso”, na página 113, vem também, directo, de *Às vezes o Paraíso*, mas agora acolitado por um perturbador quadro de George Frederic Watts, intitulado “A morte de Caim”, e acrescentado de uma coda que aponta sem piedade para a irremediável solidão do marginalizado. Ana Luísa Amaral escreve Ana Luísa Amaral.

A poesia escreve-se na poesia.

Referências

AMARAL, A. L. **Ágora**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2020.

AMARAL, A. L. **Ara**. Lisboa: Sextante Editora, 2014.

AMARAL, A. L. **As vezes o Paraíso**. Coimbra: Quetzal Editores, 1998.

AMARAL, A. L. **Epopeias**. Coimbra: Fora-do-texto, 1994.

AMARAL, A. L. **Imagias**. Lisboa: Gótica, 2002.

Recebido em: 01 de agosto de 2020

Aceito em: 10 de outubro de 2020

Publicado em dezembro de 2020

KITTLER, FRIEDRICH. **MÍDIAS ÓPTICAS: CURSO EM BERLIM, 1999.** TRADUÇÃO DE MARKUS HEDIGER. RIO DE JANEIRO: CONTRAPONTO, 2016. 344 p.

Gabriel Salvi Philipson¹

Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil

Freie Universität Berlin, Berlim, Alemanha

gsphilipson@gmail.com

Il sole non vide mai nessuna ombra

Catorze vezes, em catorze preleções sobre as mídias ópticas, resisti a todas as tentações de escrever meus próprios programas de computação gráfica (independentemente do que possa significar “meus próprios” em termos de algoritmos). Em vez disso, criei – sob o ditado de um processador de textos chamado WORD 5.0 – simples e entediante manuscritos para minha aula. [...] Sob os auspícios da alta tecnologia, porém, todo este curso foi uma tremenda perda de tempo (pp.330-1).

Mídias ópticas, o primeiro livro de Friedrich Kittler (1943-2011) em português saiu no Brasil em boa hora, e não apenas para que pudesse ser vendido na 18ª Festa do Livro da USP a preço de atacado. Passava do momento de o público brasileiro – não somente o especializado – tomar conhecimento do trabalho ímpar deste teórico das mídias e germanista, e esta primeira tradução de uma obra sua, com apoio do Goethe Institut, deve ser o passo inicial para mudar esse quadro².

A trajetória de Kittler é complexa e notável: tendo estudado língua e literatura alemã e românica, bem como filosofia em Freiburg (onde Heidegger até bem pouco era lei), Kittler – que, quando trabalhava na Ruhr-Universität Bochum, convidou Vilém Flusser para que ministrasse aquele que acabaria sendo seu último curso, *Comunicologia: reflexões sobre o futuro*, de 1991 – não apenas é um dos principais introdutores do pensamento francês pós-estruturalista na Alemanha. Seus trabalhos – influenciados de Thomas Pynchon, McLuhan, Turing, *acid rock* e Leonard Cohen ao menos conhecido Johannes Lohmann, linguista de Freiburg que seria seu precursor (WINTHROP-YOUNG; GANE, 2006, p. 14) – se mostram também como um ponto singular de reencontro de autores como Foucault, Lacan e Derrida com Nietzsche e Heidegger. Talvez fosse mais correto dizer – como ele mesmo o faz: “the import of Foucault and Lacan rests on the fact that their writings allow possible ways of returning to Heidegger without naming him. [...] So my idea was to maintain a critical distance from Heidegger so that I could follow my own path” (ARMITAGE, 2006, p. 20).

¹ Bolsista Fapesp (2017/27004-7) e DAAD.

² Nesse sentido, vale ressaltar aqui o trabalho em andamento de Librandi-Rocha, 2016, no qual começa a pensar Machado de Assis a partir de uma perspectiva kittleriana. Recentemente, foram lançados também *A verdade do mundo técnico* (2016), pela Editora Contraponto, e *Gramofone, filme, typewriter* (2019) pelas editoras universitárias da UFMG e da UERJ. No entanto, sua tese de habilitação, *Aufschreibesysteme 1800/1900* (1985), ainda não recebeu uma versão em português.



Muitos dos que gostavam de Heidegger usaram desta mesma estratégia, mas o caminho de Kittler é singular provavelmente em relação a todos eles: em *Mídias ópticas* – talvez o melhor livro introdutório para não iniciados em Kittler, principalmente por sua linguagem mais clara e didática, distante em geral do estilo distintivo e proibitivo que caracteriza sua prosa, seu *Kittlerdeutsch*³ – topamos com uma tentativa, dita de antemão “absurda e provavelmente impossível” (p. 25), de pensar uma história sistematizadora do desenvolvimento conflitante das mídias ópticas desde a pintura sobre a madeira, “com sua perspectiva linear” (p. 16), passando pelas técnicas “já quase antiquadas” (id.) da fotografia, do filme e da televisão, até a computação.

Porém essa história não é pensada como no curso de Hegel sobre as artes, a partir de um pensamento dialético que as sistematiza sob as condições do monopólio do livro – a própria mídia não pensada por meio da qual Hegel pensava. Em primeiro lugar, isso representava o voo da coruja de Minerva do filósofo, afirma ironicamente Kittler: “menos de dez anos após a morte de Hegel, a apresentação pública da fotografia pôs fim ao monopólio de arquivamento dos livros (e, com isso, também dos cursos filosóficos)” (p. 25); e, em segundo, a relação das mídias técnicas conosco é a de um inimigo que toma “a forma da nossa própria questão” (p. 41). Uma relação, portanto, “não da dialética, mas da exclusão ou da inimizade, [que] faz da história da tecnologia algo não tão desumano assim; caso contrário, não diria respeito, absolutamente, às pessoas” (id.). Também não como uma mera história do filme e da televisão, com suas estrelas e celebridades, o que teria se tornado o costume na Alemanha em cursos semelhantes ao que está ministrando, acusa Kittler. Em vez disso, uma história da técnica do filme e da televisão que trata, por um lado, da “relação entre história da técnica e história do corpo” e, “por outro, da relação entre tecnologias modernas e guerras modernas” (p. 38), em uma tentativa de “destacar mais as rupturas e viradas na percepção e nas habilidades artísticas” (p. 60).

Corpo e poder, sexualidade e guerra – os assuntos prediletos de Kittler e que ajudam a explicar sua inclinação por Lacan e Foucault – aparecem em diversos níveis temáticos durante o curso de 1999:

a) da repetição do próprio nome no título do livro que Faulstich organiza⁴ (p. 35), ao propósito dito “ingênuo” do curso: que seus alunos tenham alguma chance em um mercado de trabalho que não exige mais apenas o domínio da antiga arte da escrita, mas também a técnica do processamento digital de imagens (p. 28);

b) da relação entre a fórmula de Euler, a navegação europeia militar e colonialista, e a *camera obscura* (p. 66), à relação entre os revolvers *colts* – inventados em 1828 pelo homem branco para dizimar 6 indígenas ou mexicanos por vez, e cujo sistema cilíndrico se volta contra o próprio homem branco na forma de metralhadoras na I Guerra Mundial –, à invenção, por Muybridge, do filme, que usava a mesma forma cilíndrica para fazer, armazenar e reproduzir 24 fotos por segundo, e aos nus fotográficos que o mesmo Muybridge realizou de atletas de Stanford (pp. 218-221);

3 Uma de suas principais características é a investida contra o pronome reflexivo *sich* que para ele caracterizaria todo o estilo filosófico de Adorno (e dos adornianos) e certo idealismo filosófico do frankfurtiano (e de seus ador(n)adores), ver KITTLER; BANZ, 1996, p. 15). Dos frankfurtianos em geral, aliás, fica dito (para não voltar ao tema) que Kittler não nutria especial simpatia, apesar de todos seus colegas de sua geração terem – em suas próprias palavras – se adornizado. Em *Mídias ópticas*, alerta-nos logo de início: “não pretendo me perder em lamentos inúteis sobre a arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (p. 9).

4 *Kritische Stichwörter zur Medienwissenschaft – Stichwörter* podendo significar tanto notas (críticas) quanto palavras (críticas) de [Faul]Stich. Kittler tem um olho (se me permitem) acurado para repetições como esta: um célebre momento desta sua capacidade é a sua análise do suspiro *ach* [ah] com que *Fausto – Primeira Parte* se inicia, no capítulo inaugural do seu *Aufschreibesysteme 1800/1900* (1985).

c) da (para citar e relacionar de modo fortuito só mais dois exemplos aleatórios e não treinar em demasia a capacidade de respiração do leitor com sentenças intermináveis, as quais tentei amenizar na revisão colocando pontos onde antes havia vírgulas e ponto-e-vírgulas, bem como enumerando de *a* a *c* essas relações fortuitas) alma imortal, “isto é, autoarquivadora” (p. 62), que Platão equiparou “a uma tábua de cera, a mídia de sua filosofia” (id.), ao fato de que a fotografia só foi chamada de arte na Europa após seu sucesso criminalístico de controle de delinquentes e de passaporte (p. 202). Kittler chega a esta conclusão após analisar uma citação da comédia de 1865, escrita pelo esquecido jurista e poeta Apollonius von Maltitz, na qual um fotógrafo, após levar ao desespero as hóspedes de um balneário alemão ao representar seus rostos não de modo ideal ou imaginário, como os pintores faziam, mas real, pela fotografia – e, com isso, evidenciar suas feiuras –, restabelece sua honra por ter tirado um retrato de um rapaz que roubava pertences dos hóspedes, o que ajudou a capturá-lo.

Mídias ópticas não são, então, apenas filme, fotografia e televisão, mas devem ser compreendidas de maneira mais ampla (embora não como uma abstração filosófica, e sim como “estruturas do objeto em si” [p. 25]) como um problema sistemático de relações de oposição e combate entre as diversas mídias que ao longo da história realizaram os princípios gerais de arquivar, transmitir e computar imagens. A história delas começa (p. 67), no capítulo “Técnicas visuais”, com um louvor ao sol, por revelar aos olhos o que é visível. Passa pela relação entre o zero, o ponto de fuga da perspectiva, a invenção da *camera obscura* e seu uso pelos pintores para ajudar na “filtragem do sinal” da luz do sol (de Da Vinci a Alberti passando por Brunelleschi, até a invenção da fotografia no século XIX). Prossegue na relação de oposição, combate e aliança entre a perspectiva e a impressão de livros – “a impressão viabilizou o autodidata” (p. 87), pois com ela era possível transmitir o conhecimento de como construir uma *camera obscura* e o modo como o pintor deveria utilizá-la. Avança no desenvolvimento, em sua relação com técnicas de guerra, do aparelho que fazia o exato oposto da *camera obscura*: a transmissão das imagens pela *laterna magica*. E logo chega na apropriação dos jesuítas da *laterna magica* como um contraponto técnico midiático à técnica da impressão reformista – o contra-ataque das imagens perante o texto se deu com Loyola, o primeiro jesuíta, quem contrapôs à mídia protestante do livro impresso visões psicodélicas ilusórias que motivavam os soldados de Cristo de modo muito mais eficaz, “isto é, inconsciente, do que as obras primas da pintura antiga” (p. 104).

A história das técnicas de mediação entre realidade e representação (na qual se percebe o Foucault heideggerianizado, ou o Heidegger foucaultizado), que não é feita de modo linear, mas por cortes, chega (com alguns saltos) ao iluminismo e ao esclarecimento (palavra com que se costuma traduzir *Aufklärung* a partir do famoso ensaio de Kant e que, além do mais, poderia ter sido usada para ressaltar o trocadilho de Kittler na página 119⁵). Avizinha-se, mais especificamente, da relação das novas invenções de Lambert nas mídias ópticas – a fotometria – e o termo que o próprio Lambert cunha em suas reflexões gerais sobre a objetividade das coisas – fenomenologia, “um termo novo que [saindo da matemática] viria a fazer carreira na filosofia” (p. 131): “Em outras palavras (infelizmente pouco usadas pelos filósofos), o idealismo alemão também resultou da história das mídias ópticas” (id.).

O assunto segue nessa toada, passa por Schiller (um dos *Schwerpunkte* de Kittler, para o desgosto dos schillerianos) e por como a própria literatura do romantismo alemão teria se

5 “Chegamos então ao século XVIII, que em alemão recebeu o nome de ~~Iluminismo~~ Esclarecimento, e em francês – como que para celebrar as mais recentes invenções ópticas –, o nome muito mais expressivo de *Siècle des Lumières*, Século das Luzes”.

transformado em *laterna magica* e, portanto, em um tipo de mídia óptica. Mas paro por aqui, pois esta última referência a Hegel leva a uma das principais críticas que se faz a ele: se até a filosofia e o pensamento (da liberdade) em geral é resultado das mídias, o que resta da agência humana? Perante tal questão, respondo com outra: como enfatizar a determinação das mídias sobre “nós” sem que pareça que se transferiu a agência para a técnica? Mas talvez a questão não passe de mera retórica do exagero, segundo as próprias palavras (levianas?) de Kittler, quando confrontado com esta crítica: “I tend to exaggerate in order to get the point across as well as to induce in myself the courage to write a book!” (ARMITAGE, 2006, p. 25).

Muito ainda poderia e deveria ser levantado em uma resenha introdutória de Friedrich Kittler – como o espaço é curto, resta-me apenas fazer o convite: compartilhemos da tarefa de adentrar no incrível mundo das polêmicas (digamos assim) não apenas *imanes* à teoria kittleriana? Se sim, que façamos começando pela leitura da elegante tradução⁶ de Markus Hediger de *Mídias ópticas*, pois ela é capaz de fazer com que nos confrontemos com questões fundamentais do dia-a-dia para as quais normalmente não se costuma dar atenção.

Referências

ARMITAGE, J. From *Discourse Networks* to *Cultural Mathematics*: An Interview with Friedrich A. Kittler”. **Theory, Culture & Society**. London, vol. 23(7–8), p. 17-38, 2006. Disponível em: <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0263276406069880> . Acesso em 09 jun. 2017.

KITTLER, F. **Aufschreibesysteme 1800/1900**. Munique: Fink Verlag, 1985.

KITTLER, F.; BANZ, S. **Platz der Luftbrücke**: Ein Gespräch. Köln: Oktagon, 1996.

Disponível em:

https://monoskop.org/images/d/d5/Kittler_Friedrich_Banz_Stefan_1996_Platz_der_Luftbruecke_Ein_Gespraech.pdf. Acesso em 09 jun. 2017.

KITTLER, F. **Optical Media**: Berlin Lectures 1999. Tradução de Anthony Enns. Cambridge, Malden: Polity Press, 2010.

KITTLER, F. **Optische Medien**: Berliner Vorlesung 1999. Berlin: Merve Verlag, 2011.

⁶ A tradução poderia estar mais familiarizada com o modo como alguns termos alemães são traduzidos no Brasil pela tradição filosófica. Para dar só um exemplo – além de *Aufklärung*, que abordei acima –, *allgemein* e *Allgemeinheit* foram traduzidos por geral e generalidade, quando o costume é traduzir, principalmente em contexto hegeliano, por universal e universalidade: “(...) como reconheceu Hegel, a língua pertence ao **geral** universal” (p. 198). Embora não prejudique o resultado final do trabalho e comentar tradução seja sempre um trabalho ingrato, é preciso dizer que o defeito mais grave da tradução reside no apostro faltante na página 115 (pode haver outros do tipo): “No final, quando inúmeros diabos, com alcatrão e enxofre, invadem a sala de estudos do erudito para se apoderar do corpo de Cenodoxus, o exercício jesuíta se transforma em certeza teatral e sensual para todos os estudantes presentes[*que representavam a nós, os espectadores atuais*]” (meu acréscimo e meu itálico). A versão inglesa, embora menos elegante, não comete a falta: “In the finale, when countless demons stormed out of this gate with pitch and sulfur and into the scholar’s study in order to fetch Cenodoxus’s body, his students were also present. For these students, *who represented the actual spectators themselves*, the Jesuits’ spiritual exercise thus became a theatrical and sensorial certainty” (KITTLER, 2010, p. 86, meu itálico). A original é assim: “Als im Finale zahllose Teufel mit Pech und Schwefel aus diesem Tor ins Studierzimmer des Gelehrten stürmten, um Cenodoxus’ Leiche zu holen, wurde all seinen anwesenden Studenten, *die nur uns faktische Zuschauer vertraten*, ein jesuitisches Exerzieren zur theatralisch-sinnlichen Gewißheit” (KITTLER, 2011, p. 103, meu itálico).

KITTLER, F. **A verdade do mundo técnico**. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2017.

KITTLER, F. **Gramofone filme typewriter**. Tradução de Daniel Martineschen e Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Editoras da UFMG e UERJ, 2019.

LIBRANDI-ROCHA, M. Machado de Assis e o eco fonográfico. **Revista de Estudos Literários**, 6, pp. 263-285, 2016. Disponível em: https://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/2183-847X_6_12/3925 Acesso em 12. dez. 2020.

WINTHROP-YOUNG, G.; GANE, N. Friedrich Kittler: An Introduction. **Theory, Culture & Society**, London, Vol. 23(7–8), pp. 5–16, 2006. Disponível em: <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0263276406069874>. Acesso em 09 jun. 2017.

Recebido em: 25 de junho de 2020

Aceito em: 11 de setembro de 2020

Publicado em dezembro 2020

DUALÍSTICAS: UMA ENTREVISTA COM HANS ULRICH GUMBRECHT

DUALISTICS: AN INTERVIEW WITH HANS ULRICH GUMBRECHT

Gabriel de Melo Lima Leal

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, Mato Grosso do Sul, Brasil
gmlimaleal@gmail.com

Oslei Bega Júnior

Procuradoria Geral do Estado de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, Mato Grosso do Sul,
Brasil
osleib@yahoo.com.br

HANS ULRICH GUMBRECHT (Wuerzburg, Alemanha, 1948) tem como área principal de atuação a Teoria Literária, mas transita por áreas como filosofia, estética, epistemologia e história. É professor titular de literatura comparada na Universidade de Stanford desde 1989, ocupando a cadeira Albert Guérard. Suas abordagens das materialidades da comunicação desde os anos 1980 culminaram na recente criação de diversos conceitos que nos ajudam a compreender nossa contemporaneidade, dentre os quais se destacam os de Presente Amplo e de Presença. Seus livros foram traduzidos em muitas línguas, inclusive no Brasil, país com o qual tem uma relação de proximidade, fazendo visitas anuais desde 1977.

*

Revista da Anpoll (RA): *Tendo a oportunidade de lhe fazer alguns questionamentos por escrito, muito refletimos acerca de como melhor aproveitar essa oportunidade tendo em vista as inúmeras inquietações que nos provocaram a sua Filosofia da Presença, por um lado, e um comprometimento com certo método ou corpus dessas questões, de outro. Chegamos, por fim, a dois grupos amplos de perguntas: um que chamaremos “Presença sentida de fora” e outro denominado “Presença sentida de dentro”. Cada um desses grupos é composto por três perguntas que se encadeiam em certa medida e que se fundam cada uma na relação entre a Presença e alguma outra categoria, disso o título dessa entrevista, “Dualísticas”.*

Hans Ulrich Gumbrecht (HG): *Esta é/foi uma amplitude e tanto de tópicos e questões – difíceis, desafiadores, a maior parte problemas sobre os quais nunca pensei muito, o que foi bom (como desafio) para mim, mas pode ser ruim (como resultado) para vocês. Mas farei/fiz o meu melhor para formular respostas compactas e ainda sim complexas.¹*

¹ A entrevista foi feita por e-mail. As perguntas foram elaboradas e enviadas em português e respondidas em inglês, sendo que as respostas foram traduzidas por Gabriel de Melo Lima Leal.



1 Presença sentida de fora

1.1 Presença e superfície

(RA): *Podemos afirmar que a Presença seja uma das melhores categorias filosóficas formulada nas últimas décadas quando se pensa em uma possibilidade de alternativa à inundação hermenêutica do processo cognitivo humano nos últimos séculos. Como você bem disse:*

O campo hermenêutico produz o pressuposto de que os significantes da superfície material do mundo nunca são suficientes para expressar toda a verdade presente na sua profundidade espiritual, e, portanto, estabelece uma constante demanda de interpretação como um ato que compensa as deficiências da expressão. (GUMBRECHT, 1998a, p. 12-13)

Diante dessa constatação, é de se pensar em que medida essa superfície teria uma profundidade per se, algo como disse Paul Valéry quando pontificou que “O mais profundo é a pele” (apud DELEUZE, 2003, p. 11), uma sinalização a que não seria absolutamente necessário, sempre, se pensar a “interpretação como um ato que compensa as deficiências da expressão”. Haveria então uma significância, ou motivação ao significado, uma profundidade mínima inerente a qualquer superfície, inclusive a do significante?

(HG): Vou propor uma distinção entre a) a perspectiva de alguém que produz (escreve ou fala) um texto e b) a perspectiva de alguém que escuta ou lê esse texto. A pessoa que lê/escuta um texto sempre é tentada a pensar em uma “profundidade”, seja no sentido das intenções “profundas” do autor (seu subconsciente, etc.), ou seja no sentido de um nível de profundidade “não material” inerente ao texto. Entretanto, e em oposição a isso, acredito (junto a Nietzsche) que seria melhor pensar os textos como unidimensionais. Todo texto “é o que é” e, como tal, permite múltiplas leituras (sempre subjetivas), inclusive aquelas que se sentem inspiradas pelo texto e então o tomam/leem/interpretam em certa direção (direções próprias) totalmente conscientes de que se trata de uma leitura em todo subjetiva.

É isso que tenho tentado fazer com Heidegger. Não faço ideia (nem me importa muito) se ele concordaria ou não com minha(s) leitura(s) de seus textos. O que interessa é que os conteúdos – argumentos que estes textos de Heidegger inspiraram em mim – me são importantes. Mas, insisto: dizer que um texto não tem profundidade é uma *decisão prática* (não uma verdade “profunda”).

Para quem fala/escreve parece ser mais difícil (apesar de não ser, talvez, impossível) enxergar/experienciar um texto como unidimensional. Por quê? Porque nós normalmente (e dolorosamente) estamos cientes do quanto somos incapazes de falar/escrever o que se passa em nossas mentes. “Profundidade” seria então o que eu (vagamente) conheço por “não-dito”, a despeito de minha melhor intenção em articulá-lo.

1.2 Presença e amizade

(RA): *Giorgio Agambem em seu já célebre ensaio “O Amigo” (2009), descreve a possibilidade de uma “política da amizade”. Explorando historicamente o conceito de amizade, nos sugere que ser amigo é dividir nada menos que nosso estar no mundo,*

desinteressadamente dividir o ser-em (dasein) com outrem, um ser-com-outro-no-mundo. A amizade seria assim, ao mesmo tempo, uma ontologia e uma política (ou uma porta e uma base para a política, pela proximidade do outro), ambas fundadas na experiência compartilhada de emergência do ser. Como seu conceito de presença se relaciona de forma basilar com o dasein heideggeriano, gostaria que nos falasse sobre a experiência (não o sentimento) da amizade à luz do conceito de presença e, de modo mais amplo, de como poderíamos pensar a noção de alteridade dentro da Filosofia da Presença, uma vez que a noção de sujeito, como cartesianamente o concebemos, se desfaz.

(HG): Dentre as muitas “definições” de amizade (meu bom amigo Robert P. Harrison é obcecado pelo tópico), a que eu prefiro é a que diz que a amizade é o único tipo de relação humana com potencial de permanência que não implica qualquer garantia de permanência (casamento ou relações familiares não podem se tornar amizades). Amizades, portanto, são sempre precárias ou, pelo lado bom, elas são um presente sempre novo/renovado.

Minha impressão (não mais que isso) é que devido essa – linda – precariedade, a amizade está relativamente longe da dimensão da presença. Por exemplo: a atração erótica, é claro, tem um forte (talvez exclusivo) componente de presença. Isso em específico a torna frequentemente duradoura ou mesmo permanente – ainda que tal relação erótica seja inconveniente por outras razões (aí é que falamos do erotismo como “paixão” ou mesmo “adicção”). Nesse espírito, nós normalmente não dizemos que nossas amizades dependem de detalhes físicos. Por exemplo: talvez o que mais me atraia no Robert Harrison é sua voz – mas isso de fato soa estranho de algum modo, quase como uma atração erótica reprimida.

Por outro lado, eu posso e tenho que admitir que muitas das minhas amizades hoje são por *email*. Eu gosto de trocar de ideias, reações, brincadeiras com pessoas com as quais eu não estou “comprometido” – e cuja ausência de contato não me impediria em nada de viver normalmente. Às vezes acontece que tais amizades por *email* (antigamente, por correspondência) deem errado quando as pessoas se encontram presencialmente. Em alguns outros casos, é claro, elas podem se tornar ainda melhores. Mas, enfim, a amizade não é (tanto) um fenômeno de presença (creio) – o que talvez explique porque temo não ser um bom amigo (e porque eu espero que eu seja melhor como amante e como pai).

1.3 Presença e política

(RA): *Você menciona em seu Produção de Presença (2010) e também em outros momentos que a ideia de se interferir no mundo, mudá-lo, passa a ser possível apenas dentro de uma Cultura do Sentido, uma vez que demanda certa excentricidade da autorreferência – é preciso estar fora de algo para se pensar em uma ação que provoque mudança nesse algo. Por outro lado, me parece que para agir politicamente é preciso também que se esteja em frente ao mundo, que ele esteja ao alcance de nossas mãos para, nesse sentido, produzir o mundo. Um dos problemas da democracia representativa, por exemplo, seria justamente um excesso de distância ou ruído nesse processo de representação, o que faz com que tenhamos desejo de nos “representarmos a nós mesmos” – o que era parte central do funcionamento da democracia grega, afinal de contas os cidadãos discursavam pessoalmente na ágora, mas do que nos sobram poucos instrumentos institucionais.*

Dessa forma, pensando não dentro de uma Cultura de Presença, mas sim de uma Cultura de Sentido tensionada por um desejo de presença (nossa contemporaneidade), e ainda

tendo em vista uma política da amizade, quais seriam as consequências da guinada epistemológica que você propõe com relação ao nosso pensamento político? Se por um lado a experiência da presença pode nos fazer “ficar quietos por um momento”, por outro lado engendra um sentimento de religação com o mundo. Esse contato pode desenvolver um tipo de comprometimento, ou ainda, engajamento?

(HG): Deixem-me começar de modo ousado: estou farto desse vício, introduzido no mundo intelectual pela minha própria geração, que nos obriga a afirmar que a “política” é, tanto existencial quanto intelectualmente, a dimensão mais importante e primordial e que, conseqüentemente, não levar em conta a dimensão política de alguma ou de qualquer coisa é o pior pecado possível. É claro que a política é importante. Mas confesso que tem pouco apelo ou importância na minha própria vida (e no meu pensamento) – apesar de haver tantas pessoas, muito inteligentes, pensando a respeito.

Agora, quando digo “política” eu subentendo (como vocês o fazem) estar falando de uma relação de “ser-subsistente” [*vorhanden*] (“*Present-to-hand*”, em-frente-a) com o mundo, isto é, da dimensão que Heidegger associa com o Sujeito, e não com o *Dasein* (ele associa “ser à mão” [*zuhanden*], “*ready to hand*”, com o *Dasein*)². Como eu digo em *Produção de presença*, esse “*present at hand*” é a dimensão que possibilita a mudança – e, sim, nós devemos aí sentir uma premência em mudar o mundo, em torná-lo um lugar melhor à tanta gente cuja vida é – uma bagunça.

Em contraste à “mudança do mundo” eu associo a presença com “rituais”, isto é, com certas coreografias que se repetem de novo e de novo. A principal diferença entre sujeito/mudança e presença/ritual é, talvez, uma diferença de *escala*: quando nós (intelectuais) falamos “política”, tendemos a pensar em milhões (ou bilhões) de pessoas. Quando eu pensava em minha profissão, em ensinar, eu pensava no(s) me(s) ritual(is) de seminário com, digamos, quinze ou vinte estudantes. Eu senti que que era minha oportunidade e dever melhorar suas experiências *concretas* a cada aula, cada trimestre, a cada dia de ensino. Essa, se quiserem, é a dimensão de concretude, a intersecção entre presença e singularidade. Então eu poderia, talvez, dizer que a política me interessa apenas no nível de concretude.

2 Presença sentida de dentro

2.1 Presença e Imaginação

(RA): No já longínquo *Corpo e Forma*, lançado no Brasil em 1998, ao se referir à hoje consagrada divisão quadripartite de *Hjelmslev*, você se utilizou da Imaginação para designar aquilo que se poderia como definir como “substância de conteúdo”, um campo indiviso, cujo

² Nota do tradutor: Curiosamente, aqui, a *ideia* de mudança/transformação de mundo só é possível a partir de um tipo de relação com o mundo próprio de uma Cultura do Sentido, que é *vorhanden* (à-mão, mas sobretudo à-vista, havendo um limite ao exercício da manualidade como possibilidade de desempenho do exercício da mão, isto é, de natureza comum ao Sujeito). Já o *Dasein* está associado a um tipo de relação com o mundo que é próprio de Culturas de Presença, isto é, trata-se de uma relação *zuhanden* ou de *disponibilidade* às possibilidades de lida manual. Disso os trabalhos de Benedito Nunes com Heidegger utilizarem a tradução de *zuhanden* como “ser-à-mão” e de *vorhanden* como “ser-subsistente” (tradução que acompanhamos aqui). Assim destaca-se que os primeiros existem como disponibilidade para um “trato envolvente”, para um comércio (*Umgang*), enquanto os segundos são existentes no mundo de um modo desligado da *práxis* (NUNES, 1992, p. 85). Dito de um outro modo, a *noção mesma* de transformação de mundo nasce de um tipo de relação com este que é oposta àquela em que se pode ter com ele um trato direto, manual.

estrato, em suas palavras, seria “[...] uma esfera anterior à estruturação do conteúdo.” Ainda sob sua análise, isso evidenciou uma “fascinação [...] com o imaginário, com a zona prévia à estruturação de sentido” (1998b, p. 145). Neste particular, poderia a Imaginação, portanto, ser alocada em uma região antecedente ao próprio conteúdo. Dessa forma, não guardaria, de modo direto, uma relação com a “expressividade da materialidade” ou, no mínimo, estaria a maior distância das materialidades e suas formas; é reconhecível, porém, que a Imaginação possui um liame com o que venha a se constituir como Presença, justamente por esse indiviso, esse momento de desdiferenciação, e por estar, como você disse em “Como se aproximar da poesia como um modo de atenção” (2016), mais próxima do corpo que do raciocínio.

Sob esse especial aspecto do que venha a designar um estrato imaginário, para você, em que medida Presença e Imaginação guardariam vínculo? A Imaginação poderia ser entendida como uma “forma qualificada” de Presença? Ou seria a Presença, por seu esmaecimento do “significado estruturado”, um modo especial da Imaginação?

(HG): Deixem-me começar dizendo que eu acredito que meu livro *Nosso amplo presente* (2015) contém um capítulo, um ensaio sobre a questão de “se um texto pode ou não ‘conter’ presença” (isso endereça alguma das questões em que estão interessados).

Minha primeira resposta à sua pergunta é não: imaginação, ontologicamente, pertence à dimensão da mente [*mind*]/consciência [*consciousness*] e, logo, pertence ao que é o outro lado da presença/do corpo.

Mas eu sempre apreciei aquele experimento mental (aquela imaginação!) de George Herbert Mead sobre um *homo sapiens* inicial ouvindo um barulho, esse barulho gerando uma imagem em sua mente (por exemplo, uma imagem de outro animal, mais fraco), e essa imagem ativando inervações e movimento corporal – sem qualquer filtragem por conceitos abstratos, o que nós (*homo sapiens* tardios) automaticamente fazemos. Eu também concordo com Lacan (e Freud) em sua ênfase de que a imaginação pode ter uma proximidade específica com o corpo (todos sabemos que imagens eróticas podem ativar reações corporais). Por fim, eu acredito que a função da prosódia (principalmente o ritmo) em um texto lírico é a de disparar imaginações – nós reagimos ao que os poemas “contêm” como se eles estivessem fisicamente presentes.

É um tópico muito complexo. A resposta mais fácil (fácil demais) seria dizer que a imaginação está em algum lugar “entre corpo e mente” – e, deste modo, um livro que eu ainda quero escrever (antes que seja tarde) é um livro sobre a *Imaginação*.

2.2 Presença e Sonho

(RA): *Ainda na esfera de relações entre Presença e possíveis abstrações, se a Imaginação pode ser afeita a um modo, em certa medida, voltado para o consciente (ou ao menos, ligada a um “estado de vigília”), o Onírico poderia funcionar em paralelo, mas inconscientemente.*

A filosofia muito se debruçou sobre o que seria o sonho, se há ali substância. Platão, diante da difícil diferenciação entre real e onírico pontuou que “metade do tempo, afirmamos que umas coisas são reais, na outra metade, que são as outras, mantendo ambas com a mesma firmeza.” (2010, p. 17). Na mesma linha, Schopenhauer afirmou que “ninguém ainda teve os dois juntos um do outro para poder efetuar a comparação; mas se pode apenas comparar a lembrança do sonho com a realidade presente” (2013, p. 19). A literatura também foi pródiga em liricamente investigar qual a constituição e para que serve o sonho. Não à toa Borges disse

que “a literatura não é outra coisa além de um sonho dirigido.” Na psicanálise, se por um tempo deu-se atenção à “narrativa do sonho”, à constituição do onírico como uma “história e o desenvolvimento de seu argumento”, hoje já se reconhece que é, sob a ótica terapêutica, mais frutífero perscrutar as “sensações” tidas durante o sonho, provocadas pela sua “experiência”.

Nesse contexto do sonho enquanto “experiência de sensações”, seria possível se pontuar um liame entre Presença e Onírico? Seria permitido um estatuto sobre a ambiência do ato de sonhar?

(HG): Eu mal consigo lembrar qualquer coisa dos meus sonhos – e é por isso que eles me são um tópico existencialmente remoto. Por definição (e ontologicamente) eles são, é claro, a “mais pura” forma de imaginação, uma imaginação que não é incomodada pelo nosso estado mental ativo/de vigília. Agora, apesar de eu nunca ter sido muito freudiano, ter deixado de lado a psicanálise (especialmente para padrões brasileiros), eu sempre admirei os textos de Freud em suas interpretações de sonhos – e acho plausível assumir (da minha muito pouca experiência pessoal) que os sonhos de fato reagem aos desafios traumáticos ou não resolvidos de nossa vida desperta.

Talvez esse *status* (os sonhos “reagem” – de um modo distinto – aos nossos problemas não resolvidos) seja o motivo pelo qual sempre tenham sido um objeto dileto para interpretação(ões). Eu, por exemplo, adoro as histórias sobre José interpretando sonhos no antigo testamento – e até mesmo o romance de Thomas Mann sobre esse mesmo José (apesar de, em geral, não gostar nada de Thomas Mann, a despeito de que ele seja meio-brasileiro).

Mas eu vejo sim que, hoje, “os sonhos” estão de volta como um assunto do momento dentro das humanidades. Por mim, tudo bem – eles simplesmente não são meu tópico pessoal. Eu prefiro presença em todo seu estado desperto, como em estádios cheios (especialmente em tempos de Corona).

2.3 Presença e literatura de horror

(RA): *Pensando no seu conceito de ler por Stimmung, recorro que H.P. Lovecraft em seu ensaio O horror sobrenatural em literatura acusa que um elemento determinante para o sucesso de um weird tale é a atmosfera que se constrói:*

O verdadeiro conto de horror [*weird tale*] tem algo mais que sacrifícios secretos, ossos ensanguentados ou formas amortalhadas fazendo tinir correntes em concordância com as regras. Há que estar presente certa *atmosfera* de terror sufocante e *inexplicável* ante forças externas ignotas; e tem de haver uma alusão, expressa com a solenidade e seriedade adequada ao tema, à mais terrível concepção da inteligência humana – uma suspensão ou derrogação particular das imutáveis leis da Natureza, que são a nossa única defesa contra as agressões, e do caos e dos demônios do espaço insondado. (...) Naturalmente não podemos esperar que todos os contos de horror se conformem de modo absoluto a um modelo teórico. As mentes criadoras diferem entre si, e as melhores tessituras têm seus pontos fracos. [...] *O mais importante de tudo é a atmosfera*, pois o critério final de autenticidade não é o recorte de uma trama e sim a criação de determinada *sensação*. (LOVECRAFT, 1987, p. 4-5, grifos nossos)

Dessa forma essa literatura de horror estaria voltada necessariamente à tentativa de provocar no leitor uma sensação, ela tem como objetivo tocar fisicamente o leitor – ou seja, é voltada para a produção de presença (ou de efeitos de presença) mais do que à produção de

sentido. Talvez por isso é que tenha historicamente ocupado uma posição de pouco prestígio dentro da Academia, o que deixa de se aplicar apenas a uns poucos representantes do gênero, dentre eles Alan Poe – e principalmente por sua capacidade técnica de artífice, o que sempre satisfaz a boa mente cartesiana.

Quando Lovecraft diz que deve haver ainda “uma suspensão ou derrogação particular das imutáveis leis da Natureza, que são a nossa única defesa contra as agressões, e do caos e dos demônios do espaço insondado” podemos ler muito claramente que essas leis da Natureza são exatamente a visão cartesiana (científica) de mundo, de forma que se por um lado ela, (a literatura de horror) é voltada à presença, por outro a sua existência só é possível dentro de uma Cultura do Sentido, enquanto suspensão. É interessante pensar sobre a narrativa fantástica do XIX a partir disso, já que temos nela frequentes insinuações sobre os limites da razão. Podemos lembrar ainda que o efeito fantástico, como o conceituou Todoróv (2003), isto é, a hesitação da confiança plena na razão positivista e nas leis imutáveis da natureza, é gerado normalmente por um conflito entre o intelecto e os sentidos, já que apenas estes podem pôr em dúvida nosso raciocínio.

Nesse tensionamento sógnico entre sentido e presença, quais relações podemos estabelecer entre o *stimmung* e os *weird tales*? Poderíamos pensar academicamente, deslocando o eixo epistêmico da trama para a superfície do texto, em algo como “Literatura de Atmosfera”, ou “Literatura de *Stimmungen*”? Com esse deslocamento conseguiríamos tocar um leitmotiv sensível à Academia, aquele que nos leva a utilizar o termo “sensacionalista” (em sentido pejorativo) para determinadas literaturas, já que numa Cultura de Sentido seu valor acadêmico à Teoria Literária residiria apenas, ou prioritariamente, no seu potencial interpretativo?

(HG): Talvez eu soe como a pessoa menos generosa já entrevistada, mas eu também [assim como quanto aos sonhos] nunca estive remotamente interessado em literatura de horror. Assim como talvez eu seja o único professor de literatura que nunca teve nenhuma ambição de ser um escritor de literatura. Não sou sequer o que as pessoas chamam “um leitor ávido”. Eu leio muito lentamente – e pouco. O que posso dizer é que as poucas coisas que leio normalmente têm um forte impacto sobre mim. Desculpem por essa observação – mas eu temo estar desapontando-os, e quero ao menos ser honesto.

Minha salvação talvez seja que o orientando de doutorado mais fascinante com quem ainda trabalho em Stanford, Andrea Capra (do norte da Itália) está escrevendo um livro excepcional sobre a dimensão do horror. Seguindo Dante, ele entende “horror” como nossa reação a situações onde nos sentimos – perdidos; onde nossa rotina não funciona; onde não temos nenhuma orientação. Eu poderia dizer que, quando perdemos nossas rotinas e orientações cotidianas, alguns “instintos” são deflagrados – e eles são, é claro, mais próximos a reações corporais/animais.

Isso, de fato, permite uma *associação* (não ainda para uma meditação conceitual sistemática) entre horror/instinto e *stimmung*. Com Toni Morrison, eu gostaria de descrever “*stimmung*” como uma sensação “como ser tocado a partir de dentro”, no sentido que o mais leve toque físico em nossos corpos (clima atmosférico, música, carícias, etc.) pode disparar algo como uma atmosfera (uma sensação de atmosfera) em nossa imaginação. Novamente, as coisas parecem se tornar muito complexas aqui, e eu teria que pensar mais.

Deixem-me finalizar com uma observação (quase) não relacionada a isso. Muito mais que serem “romances”, eu acredito que quase todas (?) das maiores obras literárias do século

XX foram sobre conjurar “*stimmungen*”: o *stimmung* de um dia 16 de junho em Dublin (*Ulisses*), da *belle époque* francesa (*Em busca do tempo perdido*), de Viena no verão de 1913 (*O homem sem qualidades*), do “grande sertão”, de Madri em 1946 (*Tiempo de silencio*, de Martín Santos), de Londres sob o bombardeio alemão (Thomas Pynchon), etc. – talvez *O arco-íris da gravidade* seja na verdade um livro de horror.

Referências

AGAMBEN, G. O amigo. In: AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 77-92.

DELEUZE, G. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GUMBRECHT, H. U. **Modernização dos Sentidos**. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998a.

GUMBRECHT, H. U. **Corpo e Forma**. Tradução de João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998b.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença – o que o sentido não consegue transmitir**. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Ed. PUC- Rio, 2010.

GUMBRECHT, H. U. **Nosso amplo presente – o tempo e a cultura contemporânea**. Tradução de Ana Isabel Soares. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

GUMBRECHT, H. U. Como se aproximar da poesia como um modo de atenção. In: GUMBRECHT, H. U. **Serenidade, presença e poesia**. Tradução de Mariana Lage. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016. p. 83-107.

LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural na literatura**. Tradução de Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

NUNES, B. **Passagem para o Poético: Filosofia e poesia em Heidegger**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1992.

PLATÃO. **Teeteto**. Tradução de Adriana Manuela Nogueira e Marcelo Boeri. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

SCHOPENHAUER, A. **O mundo como vontade e representação**. Tradução de Jair Barboza. 2ª Ed. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

TODOROV, T. Definição do fantástico. In: TODOROV, T. **Introdução à Literatura Fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 29-46.

Recebido em: 29 de julho de 2020

Aceito em: 13 de outubro de 2020

Publicado em dezembro de 2020