

COMPARATIVISMO E TRADUÇÕES INTERSEMIÓTICAS

Christina Ramalho
Éverton de Jesus Santos
Gisela Reis de Gois (Orgs.)



Criação Editora

CONSELHO EDITORIAL INTERNACIONAL DAS EDIÇÕES LITERATURA E CULTURA (EDLIC)

Prof. Dr. Antônio de Pádua da Silva (UEPB)

Prof. Dr. Carlos Magno Gomes (UFS/CNPq)

Prof. Dr. Fabio Mario da Silva (UNIFESSPA)

Prof. Dr. Fernando de Mendonça (UFS)

Prof. Dr. Juan Héctor Fuentes (Universidad de Buenos Aires)

Prof. Dr. Marcos Martinho (USP)

Prof. Dr. Raúl Marrero-Fente (University of Minnesota)

Prof^a Dr^a Algemira de Macêdo Mendes (UESPI)

Prof^a Dr^a Ana Maria Leal Cardoso (UFS)

Prof^a Dr^a Charlotte Krauss (Université de Poitiers)

Prof^a Dr^a Christina Ramalho (UFS)

Prof^a Dr^a Elódia Xavier (UFRJ)

Prof^a Dr^a Eurídice Figueiredo (UFF/CNPq)

Prof^a Dr^a Josalba Fabiana dos Santos (UFS)

Prof^a Dr^a Lúcia Osana Zolin (UEM)

Prof^a Dr^a Luciana Borges (UFG)

Prof^a Dr^a Maria Aparecida Rodrigues Fontes (Università degli Studi di Padova)

Prof^a Dr^a Maria de Fátima Berenice Cruz (UNEB)

Prof^a Dr^a Maria do Rosário Alves Pereira (CEFET/MG)

Prof. Dr. Tiago Silva (IF-SE)

CONSELHO EDITORIAL CRIAÇÃO EDITORA

Ana Maria de Menezes

Fábio Alves dos Santos

Jorge Carvalho do Nascimento

José Afonso do Nascimento

José Eduardo Franco

Justino Alves Lima

Luiz Eduardo Oliveira Menezes

Martin Hadsell do Nascimento

Rita de Cácia Santos Souza

COMPARATIVISMO E TRADUÇÕES INTERSEMIÓTICAS

Christina Ramalho
Éverton de Jesus Santos
Gisela Reis de Gois (Orgs.)



Criação Editora
Aracaju | 2021

Grafia atualizada segundo acordo ortográfico da
Língua Portuguesa, em vigor no Brasil desde 2009.

Projeto gráfico
Adilma Menezes

Ilustração 73764631 © Ints Vikmanis | Dreamstime.com

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo, SP)

Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Pedro Anizio Gomes – CRB-8 8846

R165c Ramalho, Christina; Santos, Éverton de Jesus; Gois, Gisela Reis de.
Comparativismo e Traduções Intersemióticas / Christina
Ramalho, Éverton de Jesus Santos e Gisela Reis de Gois. -- 1. ed.
– Aracaju, SE: Criação Editora, 2021.

610 p.

E-Book: PDF.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-60102-28-0

1. Crítica Literária. 2. Literatura. 3. Semiótica.

I. Título. II. Assunto. III. Autores.

CDD 801.95:418.02

CDU 82-95

ÍNDICE PARA CATÁLOGO SISTEMÁTICO

1. Literatura: Análise e crítica; Tradução e interpretação.

2. Literatura: Crítica literária

*Esta obra recebeu apoio financeiro do Programa de Apoio à Pós-Graduação
(PROAP) da CAPES, aprovado pelo Colegiado do PPGL/UFS em 2021.*

APRESENTAÇÃO

O Grupo de Estudos de Literatura e de Cultura (GELIC) e o Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP), com apoio do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), apresentam a coleção de e-books que traz os resultados de pesquisas apresentados no **II Seminário Internacional de Literatura e Cultura e IX Seminário Nacional de Literatura e Cultura**. Esta edição reuniu apresentações com participação de pesquisadores convidados de universidades estrangeiras e de diversos programas de pós-graduação da área de Letras/Estudos Literários das cinco regiões brasileiras. As abordagens teóricas e críticas desdobram-se nas intersecções em torno da temática central: **A literatura e outros saberes**.

A diversidade dos trabalhos apresentados em simpósios temáticos proporcionou trocas de experiências que fortaleceram o papel do evento de divulgar trabalhos da área dos Estudos Literários. Essa edição aconteceu de forma remota, por meio de plataformas digitais, nos dias 11, 12 e 13 de agosto de 2021. Das quase 300 apresentações, entre conferências, palestras e comunicações, a Comissão Organizadora conseguiu organizar dois volumes de revistas acadêmicas e quatro e-books, assim intitulados: *Estudos literários pós-coloniais e de gênero*, organizado por Carlos Magno Gomes, Jeferson Rodrigues dos Santos e Juliana Santana; *Comparativismo e traduções intersemióticas*, organizado por Christina Ramalho, Éverton de Jesus Santos e Gisela Reis de Gois; *Imaginários Literários: do regional ao histórico*, organizado por Ana Leal Cardoso, Elane da Silva Plácido e Luciana Novais Maciel; e *Letramentos literários e abordagens culturais*, organizado por Carlos Magno Gomes, Juliana Santana e Maria de Fátima Berenice Cruz.

Nessa edição, ampliamos o número de simpósios com o objetivo de agregarmos mais pesquisadores e possibilitarmos a adesão de novos olhares para a pesquisa em literatura. Entre os palestrantes convidados, contamos com a contribuição internacional dos professores: Charlotte Krauss

(U. de Poitiers), Ioannis Kioridis (U. Abierta Griega e U. Belgrado) e Juan Héctor Fuentes (U. Buenos Aires), a quem mais uma vez expressamos toda nossa gratidão. Entre os/as colaboradores/as nacionais, destacamos as palestras de Algemira de Macêdo Mendes (UESPI), Antônio de Pádua da Silva (UEPB), Elódia Xavier (UFRJ), Eurídice Figueiredo (UFF/CNPq), Izabel Brandão (UFAL/CNPq), Lauro Iglesias Quadrado (UFBA), Marcos Martinho (USP/CNPq), Márcia Valéria Martinez de Aguiar (UNIFESP), Maria Cláudia Rodrigues Alves (UNESP), Maria do Rosário Alves Pereira (CEFET/MG), Thays Keylla de Albuquerque (UEPB) e Valter Cesar Pinheiro (UFS). A esses pesquisadores/as, deixamos nossos sinceros agradecimentos pela contribuição.

Com diferentes recortes teóricos, os trabalhos reunidos confirmam a vocação do evento para acolhimentos de pesquisas vinculadas aos estudos comparados, aos estudos culturais e às questões afro-brasileiras e de gênero/sexualidade. Por essa perspectiva plural, as reflexões são atravessadas pelas diferentes trocas e contatos entre a Literatura Brasileira e as Literaturas das Américas, da Europa e das Áfricas. Na esteira de abordagens interdisciplinares, os textos partilham de interesses acerca das complexas redes de significações entre identidades e territórios demarcadores de questões de autoria, de tipos textuais, das questões da colonialidade dos corpos, das fronteiras das identidades sexo/gênero/sexualidade. Tais articulações reforçam o papel social da literatura de questionar valores hegemônicos e apontar para as vozes silenciadas. Por esse paradigma investigativo, a performance da alteridade é o sentido maior dessa coleção de textos, daí a ampliação do espaço de voz para autores/as que trazem conexões com personagens silenciadas.

Como exercícios metodológicos, os textos reunidos, tanto nos volumes temáticos acadêmicos, como nos quatro e-books, aproximam-se quando propõem reflexões sobre as relações entre as diferentes abordagens da literatura e sua recepção em diversos contextos, ressaltando obras e autores/as brasileiros/as e estrangeiros/as que nos convidam a revisarmos as desigualdades sociais presentes na historiografia literária. Tal objetivo traz consigo a importância de construção de estratégias de resistências e descentramentos dos valores hegemônicos impostos do

processo modernizador, excludente e autoritário. Na sequência, passaremos a descrever os textos selecionados para cada um dos e-books.

Este segundo e-book, intitulado **COMPARATIVISMO E TRADUÇÕES INTERSEMIÓTICAS**, apresenta as seguintes partes: Parte I: Poéticas líricas: do épico ao contemporâneo e Parte II: Comparativismos, traduções e intersemioses estéticas.

A **Parte I: Poéticas líricas: do épico ao contemporâneo** apresenta 20 artigos, cujo centramento, tal como o título denuncia, aponta para os gêneros lírico e épico, e também para a dimensão poética de textos narrativos, envolvendo questões como a tradução, a autoficção, as diferentes possibilidades de abordagem teórica a esses gêneros, a subjetividade poética, e memória e o silenciamento. Em “A CONSTELAÇÃO DE VINHO NA POESIA DE ABU-NUWAS”, **Alexandre Facuri Chareti** analisa as dificuldades da tradução dos poemas de vinho (*hamriyya*) de Abū-Nuwās do árabe para o português, respeitando as características da poética de vinho.

Antônio Marcos dos Santos Trindade e **Christina Ramalho** buscam em “PARÁFRASE E AUTORIA NA ORALITURA DO ROMANCEIRO *SERGIPANO*” apresentar e valorar as marcas autorais dos cantos através dos conceitos de oratura e oralitura. “*STRIP TEASE: UMA PERFORMANCE AUTO-FICCIONAL EM BLANCA VARELA*” de **Carolina Velleda Gasparin** apresenta um diálogo entre a teoria autoficcional e o aspecto corpóreo dessa renomada poeta peruana.

Thiago Maciel Guimarães investiga em “A POESIA COMO FORMA DE LER O MUNDO EM A DESUMANIZAÇÃO” a poesia como forma privilegiada de leitura e de construção de sentidos das personagens no romance *A desumanização* (2013), de Valter Hugo Mãe. Já **Joranaide Alves Ramos** analisa **alguns poemas de Sônia Sultuane** em “UMA LEITURA ECOFEMINISTA DOS CORPOS FEMININOS NA POESIA DE SÔNIA SULTUANE”. O intuito é refletir sobre a ressingularização da subjetividade feminina através da recriação poética dos corpos femininos em convergência com a Natureza.

Em “ASPECTOS ÉPICOS EM *SESSENTA MINUTOS*, DE CHRISTINA RAMALHO”, **Éverton de Jesus Santos** evidencia as características épicas presentes no poema longo *Sessenta minutos* (2021) cujos temas centrais são a existência humana, o tempo e a poesia. “ANSIEDADE DE AUTORIA FE-

MININA EM ANA CRISTINA CESAR E LUIZA NETO JORGE” utiliza as noções de autoria feminina e feminismo para discutir a “ansiedade de autoria”. Nesse ínterim, **Alexsandra Costa Cardoso** analisa a intertextualidade das poéticas das autoras Ana Cristina Cesar e Luiza Neto Jorge.

Rafael Santos de Souza, em “NEGATIVIDADE ROMÂNTICA E EROTISMO EM UIVO E KADDISH”, propõe uma análise dos poemas de Allen Ginsberg, buscando analisar as características consideradas negativas do Romantismo que ressoam nas obras modernas do poeta estadunidense.

Em “ENTRE O SOM E O SILÊNCIO”, **Rafaele Nascimento** analisa as obras de Arlindo Barbeitos e Paula Tavares quanto à presença do silêncio como elemento de importância estética, ética e política na poesia angolana, afastando-se da noção de África mítica.

Já em “UM BANQUETE POÉTICO PARA OS AMANTES EM MANJARES EXÓTICOS”, **Inaldo da Rocha Aquino** e **Sávio Roberto Fonseca de Freitas** baseiam-se nas teóricas sobre banquete, literatura moçambicana de autoria feminina e escrita do corpo para analisar o poema *Manjares Exóticos* (2009) de Sónia Sultuane.

Eliana Moreira de Assis, em “IRARÁ ENTRE LETRAS E CANÇÕES NA POÉTICA DE TOM ZÉ”, objetivou analisar os aspectos culturais e história oral de Irará nas canções *O abacaxi* (1972) e *Estação do Correio do Brás* (1978), com o intuito de ressaltar o resgate e construção da memória afetiva da cidade. **Cauan Antonio Silva dos Reis** e **Márcia Rios da Silva**, em “O QUERERES DO CORPO NA ESCRITA CAETANA, UMA CANTORIA ERÓTICA”, refletem, através da psicanálise, sobre o enlace entre corpo, desejo e gozo nas composições de Caetano Veloso no álbum “Caetanear” (1985).

“REPRESENTAÇÕES DA CIDADE OU DISQUE DENÚNCIA EM DE PASSAGEM MAS NÃO A PASSEIO, DE DINHA” de **Maria Clara Aquino Damasceno** e **Flávia Aninger de Barros** busca uma reflexão sobre as tensões no espaço urbano através dos poemas de Dinha, presentes no livro *De passagem mas não a passeio* (2008). Ressalta-se a relevância dessa discussão por conferir visibilidade ao escrito de uma mulher negra sobre territórios estigmatizados. Já “A BRUXA NA POESIA CONFSSIONAL DE ANNE SEXTON”, de **Virgínia Derciliana Silva**, trata de uma análise da figura da bruxa por vezes como eu-lírico e outras como personagem na obra da poeta

estadunidense, de maneira a, também, dialogar com o caráter feminista da obra. Em seguida, **Carla Pereira de Castro** faz um resgate da obra e da primeira mulher a escrever romance fantástico no Brasil. “A POESIA DE EMÍLIA FREITAS NA LITERATURA CEARENSE DO SÉC.XIX” baseia-se nos estudos de Constância Lima Duarte e Alcilene Cavalcante para analisar a poética dessa autora silenciada.

Joázila dos Santos Nascimento e **Alessandra Leila Borges Gomes Fernandes** perceberam uma associação da figura paterna com um nazista assim como da figura do marido na análise feita em “MELANCOLIA E CONFISSÃO NO POEMA ‘DADDY’ DE SYLVIA PLATH”. O intuito foi entender o tom memorialístico presente no poema da escritora estadunidense. **Lucas Rodrigues Negri** também abordou a presença de figuras criminosas, em “HERBERTO HELDER E A POESIA COMO CRIME”. Entretanto, os resultados alcançados provam que a ideia de criminalidade abordada por Herberto Helder foge das formas recorrentes com uma dialética entre crime e inocência.

Em “A NOÇÃO DE PERDA NA POESIA DE VERA ROMARIZ”, **Camila Maria Araújo** e **Aleilton Santana da Fonseca** analisaram os poemas *Tristes Flores* e *Inventário* presentes na obra *Um Pouco de Verão em Cada Outono* (2020) objetivando perceber as reverberações do período pandêmico através da voz poética. Em “VOZ E CORPO EM TRÊS POEMAS DE AUTORIA FEMININA PARAIBANA”, **Isabela Cristina Gomes Ribeiro da Silva** e **Moa-ma Lorena de Lacerda Marques** investigaram como o entrelaçamento das noções de corpo e voz forjam uma poética do/ no feminino nas obras *Febre das musas* (2014) de Anna Apolinário, *Patchwork* (2018) de Débora Gil Pantaleão e *A beleza da flor que espanta* (2020) de Jeovânia P.

Andreza Rakell Marques dos Santos e **Monaliza Rios Silva** analisam o espelhamento do mito de Lilith através do cortejamento com as leituras dos textos de Koltuv, Bordieu, dentre outros. “REFLEXOS DE LILITH EM INÚMERA DE DANIELA GALDINO” apresenta a representação de Lilith na imagem de insubordinação e busca por igualdade com os homens nos poemas dessa autora baiana.

“LABIRINTO DE ESPELHOS: O ARQUIVO E A POESIA DE FOED CASTRO CHAMMA”, de **Daniela Cassinelli** e **Fred Coelho**, tem duas intenções:

uma é analisar os processos de subjetivação no arquivo e na obra poética do poeta paranaense, a segunda finalidade é analisar, através da psicologia analítica, o livro *Labirinto* (1967).

Luana dos Santos Santana e **Christina Ramalho** compartilham os resultados da pesquisa de iniciação científica. “ANACRONISMO E INVOCAÇÃO: ANÁLISE DE EPOPEIAS MODERNAS BRASILEIRAS” trata da averiguação das diversas formas de anacronismo em *Sísifo* (1976), *As Marinhas* (1984), *Memorial de Rondon* (1995), *Os Brasís* (2000) e *Brasilíada* (2010).

Por fim, **Jânio Vieira dos Santos** e **Alexandre de Melo Andrade** apresentam a poética do escritor sergipano Manoel Cardoso em “O PERCURSO PELA MEMÓRIA EM *SUBTERRÂNEOS DO SER* (2019)”. O intuito dos pesquisadores é demonstrar como ocorre a abordagem de questões relacionadas à memória e à essencialidade.

A Parte II: Comparativismos, traduções e intersemioses estéticas reúne 23 textos, caracterizados, ainda em que pese a diversidade de temas e corpus, pela presença da intersemiose, ou seja, de relações entre a literatura e outras artes, como veremos nas descrições a seguir.

Daniela Mountian, no texto “VERA ERMOLÁIEVA E O LIVRO ILUSTRADO RUSSO INFANTIL DOS ANOS 1920”, explora elementos da nova relação entre literatura e artes plásticas que anunciou a leitura e o *design* contemporâneos, a partir da apresentação de livros de Vera Ermoláieva (1893–1937) destinados às crianças. O artigo “RELAÇÃO FRATERNA NA LITERATURA E NO CINEMA CONTEMPORÂNEOS”, de autoria de **Eliana Sales Vieira**, baseando-se em estudos da Psicanálise, analisa representação da relação entre irmãs nas adaptações dos romances *A Costureira e o cangaceiro* (2009) e *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016) para os filmes *Entre irmãs* (2017) e *A vida invisível* (2019).

Já o texto “OS RETRATOS DE STEFAN ZWEIG NO CINEMA DE SYLVIO BACK”, de **Geovane Souza Melo Junior**, tem em vista cotejar os retratos de Stefan Zweig no cinema nacional do cineasta e escritor Sylvio Back no média-metragem *Zweig: a morte em cena* (1995) e no longa-metragem *Lost Zweig: os últimos dias de Stefan Zweig no Brasil* (2003), observando a complexificação das fronteiras tradicionais entre os gêneros documental e ficcional. **Damásio Marques da Silva**, em “DO VISUAL AO VERBAL, A

IMAGEM NA NARRATIVA DE MUTARELLI”, aborda, a partir de uma análise orientada pela metodologia analítica e comparativa das obras do escritor Lourenço Mutarelli, de que maneira se dá o tratamento da imagem na passagem das *Graphic Novels* ao romance.

“O SACRIFÍCIO’, DE ANDREI TARKOVSKY: O SACRIFÍCIO ENTRE O IMAGINÁRIO E A PSICANÁLISE”, texto de **Mariana Soletti**, objetiva relacionar características do imaginário e da psicanálise no filme “O sacrifício” (1986), de Andrei Tarkovsky. Com base em referencial teórico que sustenta as análises, a autora busca compreender de que modo especialmente os sonhos do protagonista significam no filme e o quanto a Psicanálise poderia contribuir para uma leitura do enredo.

Luciana Demarchi, no estudo “O AUTO DA COMPADECIDA: UMA LEITURA ESTÉTICA E FENOMENOLÓGICA”, visa refletir sobre a condição humana e os sentidos que movem o “ser humano” na obra de Ariano Suassuna *O auto da Compadecida*, adaptada cinematograficamente, observando, a partir da perspectiva fenomenológica, que o sentido de ser humano aparece como possibilidade de criar céus, infernos, salvação e condenação.

O trabalho “O DIALETO AAVE NAS TRADUÇÕES DE JAZZ, DE TONI MORRISON”, escrito por **Prila Leliza Calado**, situado na seara da atividade tradutória, explora as duas traduções publicadas no Brasil de *Jazz* (1992), de Toni Morrison, objetivando analisar algumas soluções adotadas pelos tradutores quanto ao dialeto da comunidade afrodescendente norte-americana, considerando ainda as diferenças entre os dois contextos socioculturais.

Com vistas a estabelecer de que forma a obra ficcional se relaciona com a realidade e analisar estratégias de resistência e empoderamento, **Luciana Calado Deplagne** e **Maria Luiza Diniz Milanez** apresentam uma análise dos diários de Victor Klemperer, *LTI: A Linguagem do Terceiro Reich* (2009) e *O Hológrafo de Ardua Hall*, presente na obra *Os Testamentos*, de Margaret Atwood (2019). Em seu texto “DIÁRIOS, DOENÇAS MENTAIS E SUICÍDIO: WOOLF, PLATH & PIZARNIK”, **Lara Luiza Oliveira Amaral** propõe investigar os diários de Virginia Woolf, Sylvia Plath e Alejandra Pizarnik com ênfase nos registros de angústia e, conseqüentemente, do suicídio como tema e causa de morte na escrita confessional dessas escritoras.

Na pesquisa intitulada “A MORTE DO AUTOR NO ROMANCE *CORDILHEIRA*, DE DANIEL GALERA, **Patrícia Bersch Barbosa** estuda, com foco na personagem escritora Anita, a relação entre autor, obra e escritor, adentrando o tema da morte do autor no romance metaliterário e metaficcional *Cordilheira* (2008), de Daniel Galera, sendo observada a produção da subjetividade na experiência literária pelo leitor.

Em “PRESENCAS KAFKIANAS EM JOSÉ J. VEIGA: UMA (NÃO) CRIAÇÃO DE KAFKA”, **Rafael Vinicius Costa Corrêa** aborda interseções entre a obra veiguiana e a de Kafka, a partir da análise do conto “Acidente em Sumaúma”, de Veiga. Buscando respaldo na fortuna crítica, as características ditas kafkianas são evidenciadas no escritor brasileiro, juntamente com algumas colocações sobre a obra do escritor tcheco.

Lorena Camilo, no texto “A SOBREVIVÊNCIA INTERMIDIÁTICA DE OFÉLIA, DE *HAMLET*, DE WILLIAM SHAKESPEARE”, estuda três imagens à luz do conceito de *transposição intermediática* de Irina Rajewsky (2012), pondo em perspectiva como a figura da personagem Ofélia passa a ser visualizada no imaginário de produções artísticas.

O estudo “MEMÓRIA, SOCIEDADE E SIMBOLISMO EM BERTA LUCÍA ESTRADA”, de **Giancarla Bombonato**, se volta à identificação de algumas características do discurso literário em contos de Berta Lucía Estrada (2008), pondo em evidência temáticas que tratam da memória e da interpretação literária por meio da atividade simbólica.

Urandi Rosa Novais, em *JOGOS DO NARRAR EM SONIA COUTINHO: UM ESTUDO SOBRE A METAFICÇÃO*”, por meio de uma metodologia documental e bibliográfica, se apropria do conceito de metaficção para pesquisar de que modo os jogos do narrar são usados por Sonia Coutinho em dois contos: *Reflexões sobre a (In)existência de Papai Noel* (COUTINHO, 2004) e *Orquídeas para Clarice* (COUTINHO, 2011). “O TRAUMA DA GUERRA EM *STONER*, DE JOHN WILLIAMS”, escrito por **Sérgio Murilo Fontes de Oliveira Filho**, se debruça sobre a patologia do trauma decorrente da guerra conforme retratada no romance mais autobiográfico de John Williams, *Stoner* (1965), objetivando, nesse contexto, perceber como o combate é representado (ou não) na obra.

Viviane Santos Bezerra, em sua pesquisa “UMA VIDA AUTOMATIZADA: O NÃO-LUGAR COMO REFÚGIO EM *QUERIDA KONBINI*”, procura reconhecer a forma como Sayaka Murata, em seu livro *Querida Konbini*, protagonizado por Keiko, se utiliza das famosas lojas de conveniência como pano de fundo para criar um retrato da sociedade contemporânea do Japão.

O texto de **Nathália da Silveira Martins**, “A VAGA INQUIETUDE DE AKUTAGAWA RYŪNOSUKE”, apresenta uma contextualização da carta de Akutagawa Ryūnosuke intitulada “Memorandum a um velho amigo”, discutindo sua tradução e tentando conectar pontos entre essa obra e as interlocações possíveis a partir dela.

Thiago Henrique Fernandes Coelho, em “A HETEROGENEIDADE NA REPRESENTAÇÃO DA CULTURA CAIPIRA PRESENTE NOS QUADRINHOS *CHICO BENTO MOÇO*”, investiga a presença da heterogeneidade nos quadrinhos de Chico Bento Moço, personagem que promove o encontro entre o arcaico e o moderno no campo brasileiro. “A PRESENÇA DA MORTE N’A VIA CRUCIS DO CORPO”, de autoria de **Eliliane Santos Ferreira**, reflete sobre o espaço da morte em três contos de Clarice Lispector, a saber, “O corpo”, “Antes da Ponte Rio-Niterói” e “A língua do P”, na obra *A via crucis do corpo* (1974), objetivando ampliar o horizonte de expectativa da obra e focalizando a representação da morte.

O estudo de **Soraya Souza de Carvalho**, no texto “A SEMIÓTICA INTEGRANDO LINGUAGENS ATRAVÉS DA MUSEOLOGIA”, com base na teoria da recepção, apresenta resultados de uma pesquisa com alunos da Educação Básica, abordando a integração entre as linguagens literária, jornalística e digital em diálogo com a museologia e contribuindo para inovar práticas educativas a partir da diversidade de referências culturais.

Yann Dias da Silva Maia, em *OS VIDEOGAMES E A FORMAÇÃO DE NOVAS CATEGORIAS DE LEITURA*, põe em diálogo a teoria da recepção e os conceitos da *gameologia*, com o escopo de explorar as novas categorias de leitura que surgem através dos *videogames* em interface com a Literatura, tendo como objeto o jogo *Resident Evil: Revelations 2* em suas referências à obra *A Colônia penal*, do escritor Franz Kafka.

Os autores **Rafael Valadares Summers Albuquerque** e **Antonio Eduardo Soares Laranjeira**, no artigo “A ESCRITURA-MONTAGEM E SEU

ITINERÁRIO EM *ATÉ O FIM DA QUEDA*”, buscam refletir sobre o processo criativo de Ivan Mizanzuk no seu romance–montagem considerando–se sua configuração intermediática e inespecificidade estética, tecendo considerações sobre o expansivo campo da produção contemporânea, suas inquietações plásticas e aberturas ao jogo das micropiratarías citacionais.

Por fim, **Eduarda Duarte Pena**, em “ANÁLISE DO PROJETO GRÁFICO DE *OS ANÕES*, DE VERONICA STIGGER”, estuda a epígrafe, o sumário e as ilustrações, tarjas negras que dividem espaço com o branco da página e também as escolhas de formato, papel e cores no projeto gráfico de Maria Carolina Sampaio para o livro *Os anões*, de Veronica Stigger, evidenciando como a forma do livro contribui para a efetivação do sentido pretendido.

Desejamos a todos/as leituras proveitosas.

São Cristóvão, outubro 2021.

SUMÁRIO

- APRESENTAÇÃO5
- **PARTE I:**
POÉTICAS LÍRICAS: DO ÉPICO AO CONTEMPORÂNEO
- A CONSTELAÇÃO DE VINHO NA POESIA DE ABU-NUWAS.....23
Alexandre Facuri Chareti
- PARÁFRASE E AUTORIA NA ORALITURA DO ROMANCEIRO SERGIPANO38
Antonio Marcos dos Santos Trindade
Christina Ramalho
- STRIP TEASE: UMA PERFORMANCE AUTOFICCIONAL EM BLANCA VARELA.....50
Carolina Velleda Gasparin
- A POESIA COMO FORMA DE LER O MUNDO EM A DESUMANIZAÇÃO59
Thiago Maciel Guimarães
- UMA LEITURA ECOFEMINISTA DOS CORPOS FEMININOS NA
POESIA DE SÔNIA SULTUANE 73
Joranaide Alves Ramos
- ASPECTOS ÉPICOS EM SESENTA MINUTOS, DE CHRISTINA RAMALHO..... 84
Éverton de Jesus Santos
- ANSIEDADE DE AUTORIA FEMININA EM ANA CRISTINA CESAR
E LUIZA NETO JORGE96
Alexsandra Costa Cardoso
- NEGATIVIDADE ROMÂNTICA E EROTISMO EM UIVO E KADDISH104
Rafael Santos de Sousa
- “ENTRE O SOM E O SILÊNCIO” 117
Rafaele Nascimento

- UM BANQUETE POÉTICO PARA OS AMANTES EM MANJARES EXÓTICOS ... 127
Inaldo da Rocha Aquino
Sávio Roberto Fonseca de Freitas

- IRARÁ ENTRE LETRAS E CANÇÕES NA POÉTICA DE TOM ZÉ 139
Eliana Moreira de Assis

- O QUERERES DO CORPO NA ESCRITA CAETANA, UMA CANTORIA ERÓTICA..... 151
Cauan Antonio Silva dos Reis
Márcia Rios da Silva

- REPRESENTAÇÕES DA CIDADE OU DISQUE DENÚNCIA EM DE
PASSAGEM MAS NÃO A PASSEIO, DE DINHA 162
Maria Clara Aquino Damasceno
Flávia Aninger de Barros

- A BRUXA NA POESIA CONFSSIONAL DE ANNE SEXTON 174
Virgínia Derciliana Silva

- A POESIA DE EMÍLIA FREITAS NA LITERATURA CEARENSE DO SÉC. XIX 188
Carla Pereira de Castro

- MELANCOLIA E CONFISSÃO NO POEMA “DADDY” DE SYLVIA PLATH 200
Joázila dos Santos Nascimento
Alessandra Leila Borges Gomes Fernandes

- HERBERTO HELDER E A POESIA COMO CRIME 215
Lucas Rodrigues Negri

- A NOÇÃO DE PERDA NA POESIA DE VERA ROMARIZ 227
Camila Maria Araújo
Aleilton Fonseca

- VOZ E CORPO EM TRÊS POEMAS DE AUTORIA FEMININA PARAIBANA 241
Isabela Cristina Gomes Ribeiro da Silva
Moama Lorena de Lacerda Marques

- REFLEXOS DE LILITH EM INÚMERA DE DANIELA GALDINO253
 Andrezza Rakell Marques dos Santos
 Monaliza Rios Silva

- LABIRINTO DE ESPELHOS: O ARQUIVO E A POESIA DE
 FOED CASTRO CHAMMA.....267
 Daniela Cassinelli
 Fred Coelho

- ANACRONISMO E INVOCÇÃO: ANÁLISE DE EPOPEIAS
 MODERNAS BRASILEIRAS 282
 Luana dos Santos Santana
 Christina Ramalho

- O PERCURSO PELA MEMÓRIA EM SUBTERRÂNEOS DO SER (2019) 296
 Jânio Vieira dos Santos
 Alexandre de Melo Andrade

- **PARTE II:**
COMPARATIVISMOS, TRADUÇÕES E INTERSEMIOSES ESTÉTICAS

- VERA ERMOLÁIEVA E A ILUSTRAÇÃO INFANTIL NA VANGUARDA RUSSA ... 310
 Daniela Mountian

- RELAÇÃO FRATERNA NA LITERATURA E NO CINEMA CONTEMPORÂNEOS 325
 Eliana Sales Vieira

- OS RETRATOS DE STEFAN ZWEIG NO CINEMA DE SYLVIO BACK 337
 Geovane Souza Melo Junior

- DO VISUAL AO VERBAL, A IMAGEM NA NARRATIVA DE MUTARELLI 350
 Damásio Marques

- “O SACRIFÍCIO”, DE ANDREI TARKOVSKY: O SACRIFÍCIO ENTRE O
 IMAGINÁRIO E A PSICANÁLISE 363
 Mariana Soletti da Silva

- O AUTO DA COMPADECIDA: UMA LEITURA ESTÉTICA E FENOMENOLÓGICA.....377
Luciana Demarchi
- O DIALETO AAVE NAS TRADUÇÕES DE JAZZ, DE TONI MORRISON387
Prila Leliza Calado
- DIÁRIOS DE RESISTÊNCIA: A TORPE LINHA ENTRE FICÇÃO E REALIDADE. 399
Maria Luiza Diniz Milanez
Luciana Calado Deplagne
- DIÁRIOS, DOENÇAS MENTAIS E SUICÍDIO: WOOLF, PLATH & PIZARNIK..... 412
Lara Luiza Oliveira Amaral
- A MORTE DO AUTOR NO ROMANCE CORDILHEIRA, DE DANIEL GALERA... 426
Patrícia Bersch Barbosa
- PRESENÇAS KAFKIANAS EM JOSÉ J. VEIGA: UMA (NÃO) CRIAÇÃO DE KAFKA... 438
Rafael Vinicius Costa Corrêa
- A SOBREVIVÊNCIA INTERMIDIÁTICA DE OFÉLIA,
DE HAMLET, DE WILLIAM SHAKESPEARE..... 451
Lorena Camilo
- MEMÓRIA, SOCIEDADE E SIMBOLISMO EM BERTA LUCÍA ESTRADA 461
Giancarla Bombonato
- JOGOS DO NARRAR EM SONIA COUTINHO: UM ESTUDO SOBRE
A METAFICÇÃO472
Urandi Rosa Novais
- O TRAUMA DA GUERRA EM STONER, DE JOHN WILLIAMS 486
Sérgio Murilo Fontes de Oliveira Filho
- UMA VIDA AUTOMATIZADA: O NÃO-LUGAR COMO REFÚGIO EM
QUERIDA KONBINI 497
Viviane Santos Bezerra

- A VAGA INQUIETUDE DE AKUTAGAWA RYŪNOSUKE..... 510
Nathália da Silveira Martins

- A HETEROGENEIDADE NA REPRESENTAÇÃO DA CULTURA CAIPIRA
PRESENTE NOS QUADRINHOS CHICO BENTO MOÇO 524
Thiago Henrique Fernandes Coelho

- A PRESENÇA DA MORTE N'A VIA CRUCIS DO CORPO 537
Eliliane Santos Ferreira

- A SEMIÓTICA INTEGRANDO LINGUAGENS ATRAVÉS DA MUSEOLOGIA..... 549
Soraya Souza de Carvalho

- OS VIDEOGAMES E A FORMAÇÃO DE NOVAS CATEGORIAS DE LEITURA..... 557
Yann Dias da Silva Maia

- A ESCRITURA–MONTAGEM E SEU ITINERÁRIO EM ATÉ O FIM DA QUEDA..570
Rafael Valadares Summers Albuquerque
Antonio Eduardo Soares Laranjeira

- ANÁLISE DO PROJETO GRÁFICO DE OS ANÕES, DE VERONICA STIGGER..... 581
Eduarda Duarte Pena

- SOBRE OS/AS AUTORES/AS.....592

Parte I

Poéticas Líricas: do Épico ao Contemporâneo

A CONSTELAÇÃO DE VINHO NA POESIA DE ABU-NUWÁS

Alexandre Facuri Chareti

Apresentação

Ḥasan Ibn-Ḥāni' Alḥakamī, o chamado Abū-Nuwās (~757-815)¹, é destacado entre estudos literários devido principalmente às características que situam sua obra entre a dos inovadores (*almuḥdaṭūn*) da literatura árabe, a partir dos meados do século VIII, prestando-se grande reconhecimento à sua poesia de vinho (*ḥamriyya*). O que é registrado de sua conduta libertina compõe referências a seu nome, desde seus contemporâneos e de modo ampliado após sua morte, representando uma figura irreverente, espirituosa e eloquente. Já no século IX, os enunciados e peripécias atribuídos ao poeta foram mediados em coletâneas de seus poemas (*dīwān*, pl. *dawawin*) e de anedotas (*aḥbār*), veiculando textos sobre o consumo de vinho e práticas eróticas, que passaram a constituir um certo éthos literário. A personagem Abū-Nuwās, em reelaborações escritas posteriores, entre os séculos XV e XVIII, foi incluída nas histórias das *Mil e uma noites*, compondo, ao seu melhor estilo, as fábulas sobre a Bagdá dos primeiros califas abássidas.

A prática de determinados poetas da segunda metade dos anos 700 em diante, o que corresponde a meados do século II do calendário islâmico, representou uma notável mudança no fazer literário em língua árabe e ficou conhecida como o movimento dos inovadores. Como um todo, além de Abū-Nuwās, nascido em 756 na cidade de Ahwaz, nas terras do que é hoje o Irã, e morto em 814 em Bagdá, a capital califal dos abássidas, poetas

1 Para a datação, utiliza-se sempre neste texto a contagem do calendário gregoriano.

imediatamente anteriores a ele, como Baššār Ibn-Burd (714–784), e contemporâneos como Muslim Ibn-Alwalīd (747–823), ou posteriores, como Abū-Tammām (804–845), Almutanabbī (915–965) e Abū-Al‘alā’ Alma‘arrī (973–1058) transcenderam as referências poéticas dos poetas árabes mais antigos, para expressar suas respectivas sensibilidades à nova cultura ascendente nas regiões do Hijaz, de Damasco e Bagdá. A nova ordem social estava configurada em decorrência da ampliação das fronteiras islâmicas entre o Norte da África, outrora romano, e os territórios da antiga Pérsia. A condição urbana, mais especificamente palaciana, que acolhe poetas profissionais em troca de elogios endereçados a ricos mecenas, possibilitou o surgimento de diversos focos de uma produção literária que revolvia os modelos recém definidos como clássicos. Sob a ação dos poetas do século IX, novas estruturas poéticas foram desenvolvidas e temas antes reconhecidos como partes da *cacida* – modelo do longo poema multitemático, formalizado por influência da tradição – passaram a ser explorados em curtas unidades autônomas e a veicularem novos gêneros do poético, dentre os quais se destacam a poesia de vinho, a poesia de amor ao masculino, a poesia de amor ao feminino, a poesia de libertinagem, a poesia de caça, entre outras.

Abū-Nuwās chegou à mais alta fama por conta de seus poemas que tratam a temática do vinho. Nesse gênero, é considerado o maior poeta árabe, sendo a principal referência para todos os que posteriormente trataram do tema.

Uma constelação de vinho

Apenas após a morte de Abū-Nuwās realizou-se pela primeira vez o registro e a difusão escrita de seus poemas, e pela primeira vez em língua árabe fez-se uso dos rótulos que agrupam poemas por gênero. O mais antigo cancionero (*dīwān*) conhecido organizado segundo essa concepção foi o compilado por Abū-Bakr Aššūlī (880–946), que segmentou sua coleção da poesia de Abū-Nuwās entre os temas de “vinho” (*ḥamr*), “caça” (*tard*), “elogio” (*madiḥ*), “sátira” (*hijā’*), “amor ao masculino” (*ḡazal al-muḍakkarāt*), “amor ao feminino” (*ḡazal almu’annaṭāt*), “libertino” (*mu-*

jūn), “repreensão” (*mu‘ātabāt*), “elegia” (*marāṭī*) e “ascetismo” (*zuhdiyyāt*), nessa ordem.

É em torno do século IX, então, que se consolida entre os literatos árabes o reconhecimento de certos elementos textuais que indicariam os tipos distintos de textos poéticos praticados à época. Por exemplo, na enciclopédia poética *Al‘umda fi maḥāsini aššī‘r wa-‘ādābihi* (“Os pilares da beleza poética e seu decoro”), uma coletânea de fragmentos literários do passado, Ibn-Rašīq (1000–1063) indica que os tipos poéticos se referiam a situações de enunciação em que os poetas, por meio de determinados dispositivos textuais, situavam seus enunciados em categorias que sugerem aos leitores chaves para uma interpretação do sentido.

Para toda situação há um modo de dizer. A poesia do poeta, em sua intenção e em suas brincadeiras, nos poemas de amor, na correspondência, nos poemas libertinos, de vinho e no que se assemelha a isso, muda conforme a configuração que se apresenta nos poemas. (IBN-RAŠĪQ, 1934, p. 100)²

O termo *gênero*, como o adotamos, é uma convenção entre estudiosos contemporâneos que busca transpor uma série de vocábulos, como “pilar” (*arkān*), “seção” (*qism*), “arte” (*fan*), “tipo” (*ḍarb*) e “estilo” (*‘us-lūb*), utilizados pelos literatos árabes desde o século IX para a classificação de poemas considerados agrupáveis sobre características comuns, principalmente com relação a seus temas, ou intenções poéticas. Sob a perspectiva contemporânea da teoria enunciativa, os gêneros podem ser entendidos como tipos relativamente estáveis de enunciados que refletem suas condições específicas e finalidades (BAKHTIN, 2016, p. 12). Uma vez que não se produzem enunciados fora da esfera social, os gêneros referem-se, pois, a padrões de organização de enunciados característicos das específicas atividades humanas. Aquelos padrões relativos à comuni-

2. «تبت الكفو، لزغو، حزم نم هتاذ راوم أو مدارم يفو مسفنل رعاشل را رعشو لاقم ماقم لكل
لفحل ا دئاصق يف مرعش ريغ لكل ذهبشأ امو، تيخرم خو، نو جمو»

cação verbal espontânea e cotidiana, por exemplo, são reconhecidos como gêneros primários, que dão fundamentos aos gêneros secundários mais elaborados e complexos, como os literários (BAKHTIN, 2016, p. 15).

À maneira de uma categoria flexível, socialmente negociada e significada, os gêneros refletem tendências e orientações de organização do uso da língua, que se reconhece, em certa época, por características a que os textos fazem referência. Assim, por exemplo, do mesmo modo que o gênero epistolar se faz por procedimentos que evidenciam uma ação comunicativa escrita – data, local, saudação, corpo do texto, assinatura –, direcionando o entendimento que se faz daquele enunciado, o elogio, a sátira ou a descrição de vinho, na Bagdá do século IX, expressavam por meio de procedimentos textuais específicos práticas da vida social na era de ouro do Islã e as chaves de entendimento para esses textos.

Segundo a concepção enunciativa, um gênero pode ser caracterizado por elementos como conteúdo temático, construção composicional e estilo (BAKHTIN, 2016, pp. 11-12). Na poesia de Abū-Nuwās, desse ponto de vista, pode-se reconhecer gêneros que, dentro de uma construção composicional marcada pelo modo de organizar o texto monorrimado e metrificado em dois hemistíquios, diferenciam-se principalmente quanto ao conteúdo temático, em que se distinguem os poemas de vinho dos libertinos, por exemplo, e quanto ao ato estilístico, ressaltado nos enunciados poéticos pela específica seleção lexical, fraseológica, gramatical. Nesse sentido, os elementos temáticos, expressos por meio de um léxico específico, por exemplo, configuram o gênero de *hamriyya*, em um repertório de significados que direcionam os atos de leitura a um sentido que se faz além do texto, em um espaço que remete ao coletivo, ao que se conhece daquele tema, como se cada enunciado fosse constituído em um horizonte de expectativas que orienta os envolvidos no entendimento do texto. À maneira como um punhado de estrelas no céu configuram uma constelação, assim, o gênero de vinho se faz tangível por um conjunto de seus elementos, e o astro mais brilhante não é outro senão o vinho.

Os Nomes do vinho

Segundo o franco-marroquino Jamel Eddine Bencheikh (1964, pp. 72-74), Abū-Nuwās utiliza 62 termos para se referir ao vinho. Uma das palavras mais utilizadas pelo poeta é *ḥamr*. Relativo ao fermentado, representa o vinho feito das uvas e tornou-se a raiz do termo que define o gênero *ḥamriyya*. Esse termo pode ser transposto ao português genericamente por *vinho*. Assim, ocorre no poema *Não chore por Layla, não cante sobre Hind*.

[...]

Ela te serve de sua mão um vinho [*ḥamr*] e de sua boca
um vinho [*ḥamr*], então que terás bebedeira dupla sem dúvida.

[...] (ABŪ-NUWĀS, 2003, pp. 112-115)³

Além do termo *ḥamr*, outros termos utilizados pelo poeta expressam características específicas dos vinhos, como a aparência, a procedência ou os seus efeitos. Uma consideração importante a se fazer é a de que, à época de Abū-Nuwās era também comum a produção de vinhos de outras frutas. O poeta muitas vezes expressa sua repulsão a fermentados que não sejam o da uva, destacadamente ao *nabīd*, produzido a partir de tâmaras. Esse termo árabe é utilizado atualmente também para o fermentado de uvas, sendo então traduzido como *vinho*. No contexto da poesia de Abū-Nuwās, no entanto, o *nabīd* é distinguido radicalmente do *ḥamr*. Por ser uma bebida mais fraca, de menor teor alcoólico, era permitido o consumo do *nabīd* por algumas correntes do islamismo, enquanto o consumo do *ḥamr* era consensualmente condenável. Posicionado sobre esse assunto, o poeta difama um certo Abū-'Ayyūb, no poema *Eu disse, quando se revelou a aurora*.

3 دَبُّ نَمِ نِيْزَلُكُنْ نَمِ كَلِّ اَمْفِ اَرْمُخْ اَمْفَتِ نَمِ اَرْمُخْ اَمْفِ نَمِ كَيْقِسْتِ

[...]

E não deem atenção a Abī 'Ayyūb

quando se enaltece orgulhosamente.

Vendeu um vinho alegre [*rāḥ*] por vinho fraco [*nabīd*]

essa é uma venda com prejuízo.

Como a de quem compra um puro-sangue

mas preferia ao cavalo um burro. (ABŪ-NUWĀS, 2003, pp. 166-167)⁴

Além, da depreciação do vinho de tâmaras, no exemplo apresentado, o poeta, em oposição, valoriza muito um outro tipo de vinho, o *rāḥ*. Identificado por GIL-BARDAÍ (2009, p. 277) como um vinho embriagador, que produz alegria, o *rāḥ* indica um fermentado de uva, provavelmente diluído em água, como era habitual, e distingue-se por seu efeito euforizante. O termo se origina da raiz *rawaḥa*, cujas formas verbais principais significam *ir*, *aliviar* e *descansar*. Esse termo situa-se entre os mais utilizados por Abū-Nuwās para se referir ao vinho. Também por seus efeitos, o poeta cita vinhos que têm por principal característica serem intensos, extenuantes, que dobram as pernas (GIL-BARDAÍ, 2009, p. 277), chamados de *‘uqār*. Pode-se pensar, ainda, que se tratem de vinhos escuros, como descrito no poema *Antecipe hoje o vinho matinal*.

[...]

E sirva-me de um vinho intenso [*‘uqār*]

conservado na arca de Noé.

Vinho escuro [*qahwah*] que combina, no corpo seu

com sua alma uma alma.

Pois que, se te ocorresse dele

um aroma, cria ser suor.

[...] (ABŪ-NUWĀS, 2003, p. 101)⁵

4 قبس فيرطب عانتبم لثم / ارسخ أعيب انكه ذيبنب أحر عاب / ارخف هات ذابوي أيبأ نع هنفترص او ارامح ليئخلا

5 امنم شفد اص اذاف / احور لكحور غم لكهمبج يف نرقيت فوفق / احون لكلفلا يف شذوع راقغ نم اهي نقس او احوضن ثلخي عسفن

A representação de vinhos fortes e escuros, semelhantes ao *café* (*qahwah*), faz-se também pelo termo *mudām*, que designa um vinho poderoso, de efeitos duradouros (GIL-BARDAJÍ, 2009, p. 277). No poema *Quem me censura pelo vinho forte não é bom conselheiro*, o consumo do *mudām* é defendido contra críticos, em uma imagem de equilíbrios, metades que se encontram e da enfermidade que se cura.

Quem me censura pelo vinho forte [*mudām*] não é bom conselheiro
Não me critique sobre minha alma gêmea.
Não me critique sobre o que me fascinou
e me mostrou o feio que não é feio.
Um vinho escuro [*qahwah*] que deixa o saudável enfermo
e calibra o enfermo com a aparência de são.
[...] (ABU NUWAS, 2003, p. 91)⁶

Além do tom do café (*qahwah*), às vezes Abū-Nuwās identifica seus vinhos por cores – o *rubro* ou *rubicundo* (*ṣahbāʾ*), o *vermelho* (*ḥamrāʾ*), o *branco* ou *dourado* (*ṣafrāʾ*), como no poema *Afaste de mim sua crítica, que a crítica é um estímulo*.

Afaste de mim sua crítica, que a crítica é um estímulo
e cure-me com aquilo que era a doença.
O vinho claro [*ṣafrāʾ*], não desce a tristeza à sua praça,
se o tocou uma pedra, tocou a pedra a alegria.
[...] (ABŪ-NUWĀS, 2003, pp. 15-17)⁷

Como afirmado anteriormente, o consumo do vinho ocorria frequentemente em misturas com água. A reivindicação do poeta por vinhos puros, em alguns de seus poemas, indica que a prática de seu consumo sem água não era menos comum. Em alguns dos seus poemas, o poeta pede que lhe

6 ينشئتف يتلأ علع ينخلث ال / يحور عقيشن علع ينخلث ال حصن رنيغ ادلأ يف يلذاع
ححصنلأ بؤث ميقسنلأ ريعشو أميقسن خيحصنلأ كزنتت فوفق / حيبق رنيغ خيبقلأ ينشراو
7 ول ائتحاس نازحلأ لزنتت ال ءارفص / ءادلأ يه تنك يتلاب ينوادو ءازغ مؤللأ نإف يمؤل كنع غ
ءأرسن هشسنم رجع اسنم.

servam puro (*şirfan ou şāfiyah*), chegando a especificar nesse sentido um mosto claro, produzido do primeiro suco das uvas, antes de serem prensadas, o *sulāf*, considerado a melhor parte de um vinho (BENCHEIKH, 1964, p. 72), como em *Passe uma rodada antes de nos separarmos*.

Passe uma rodada antes de nos separarmos
e traga, depois nos sirva o néctar mais puro [*sulāf*].
Insiste o rosto da manhã a rir das trevas
insiste a coberta da noite a se rasgar. (ABŪ-NUWĀS, 2003, p. 222)⁸

Alguns vinhos citados por Abū-Nuwās são identificados por sua origem. Não é claro se os termos tratam do local onde foi produzido ou se de onde ele foi comprado. Destacam-se em seus poemas duas procedências, o vinho da Babilônia (*bābiliyah*) e o vinho de Karḥ (*karḥiyah*). À época de Abū-Nuwās, a Babilônia já era mais uma referência mítica sobre o auge de uma região, em decadência desde o século IV da Era Cristã. Bencheikh (1964, p. 18) acredita que esse nome se aplica à região atravessada pela estrada Bagdá-Hilla, em vez da pequena aldeia que sobreviveu às ruínas da Babilônia. Não se pode afastar a possibilidade de o poeta utilizar o nome da cidade resgatando a imagem licenciosa que lhe é atribuída pela tradição monoteísta. Karḥ é um bairro de Bagdá, na margem Oeste do Tigre, mais antigo que a fundação da cidade, no século VIII, e ainda existente. Naquela época, Karḥ era um distrito comercial reconhecido pela cultura vinícola e pela vida noturna que agradavam o poeta, conforme sugerido no poema *Você não viu que o Sol entrou em Áries*.

[...]
Um vinho de Karḥ [*karḥiyah*], que deixa o longo da vida
curto e estende a esperança.
[...] (ABŪ-NUWĀS, 2003, pp. 244-245)⁹

8 نأ حبصلا هجوة دقو / اقورم أفسال ان يق سيف يتامو اقزفتن نأ لبق ان يلع يريدا
اقزمتي نأ لئلل صيمق هؤو يحذلا كحضئ

9 المأل ا طسبتو أريصرق شئغل نم ليوطلا كرتت ةيخرك

Muitos termos são utilizados pelo poeta para aludir ao vinho. Em algumas ocasiões, encontram-se metáforas ligadas aos aspectos de produção do vinho, como *ibnat alkarm*, a filha da videira. Em outras situações, o poeta torna o vinho uma pessoa íntima, chamando-o de *šaḳīqat rūḥī*, sua alma gêmea. Notavelmente, muitas designações do vinho são palavras femininas em língua árabe.

Utensílios

Nas cenas de consumo de vinho retratadas na poesia de Ab -Nuw s destacam-se os objetos específicos dessa prática. Os principais utensílios figurados são os recipientes em que se armazena o vinho e aqueles utilizados para bebê-lo. São uma variedade de peças que poderíamos chamar genericamente de garrafas e copos, de acordo com o uso do português que se faz atualmente no Brasil. Buscando uma transposição que qualifique em um único termo cada um dos objetos descritos pelo poeta, é possível traduzi-los em seus aspectos funcionais e poéticos, pelo uso de termos variados como ânfora, cântaro, urna, jarro, vaso, assim como, cálice, taça e copa. Entre os recipientes que armazenam o vinho, a *zujājah* é o que se entende em língua árabe até os dias atuais como uma *garrafa*. Assim é citada no poema *Suleiman, canta para mim*.

Suleiman, canta para mim
e do vinho alegre [*rāḥ*] venha me servir.
Porque, se rodou a garrafa [*zujājah*]
pega-a e passa para mim.
[...] (ABŪ-NUWĀS, 2003, p. 314)¹⁰

O *zaq*, um recipiente mais específico, pode ser traduzido por odre. Segundo Bencheikh (1964, p. 24), esse recipiente de couro, de tamanho variável como o de uma garrafa, era enchido de vinho para servir ou vender. O *zaq* é citado no poema *Era uma taberna que desativaram e abandonaram*.

10 *يُنطِعُ أَوْ اِذْخُ تُجَاجِزُ لِمَا تَبْرَدُ اِذْفُ / يَنْقَسِفُ حَارِلًا نَمُو يَنْزَغُ نَامِيْلَسُ اِي*

[...]

Traços de tiras de odres [ziqāqi] pelo chão
e ramos de manjeriço frescos e secos
[...] (ABŪ-NUWĀS, 2003, pp. 185–188)¹¹

O *'ibrīq* é um recipiente feito de porcelana ou metal, com uma alça e um estuário em forma de mangueira de onde a bebida é derramada. Do volume de uma garrafa, é um recipiente em que o copeiro prepara a mistura e leva para servir os convivas. Poderia ser descrito em português como uma jarra e muitas vezes aparece relacionado à mistura, como no poema *Meus irmãos, têm a manhã, então bebam*, do qual segue um excerto.

[...]

Vão tomá-lo, pois já se queixou de nós
à jarra [*'ibrīq*], de toda a extensão de nosso sono, o copo.
Um puro [*širfan*]. Quando quebrou-o a mistura pelas mãos
de seus beberões, renasceu a alegria
[...] (ABŪ-NUWĀS, 2003, p. 93)¹²

Um dos mais específicos recipientes de armazenamento do vinho citados por Abū-Nuwās é o *dann*. Descrito por Bencheikh (1964, p. 24) como “um jarro barrigudo, baixo, de gargalo estreito, cujo fundo é arredondado ou em forma oval, o que torna necessário cavar uma cavidade no solo para o fazer de pé”, podemos caracterizá-lo como uma ânfora, por sua função de armazenar, conservar e transportar o vinho em um recipiente de porte médio a grande (com capacidade de volume entre 20 e 40 litros). Este tipo de jarro tem duas couraças: uma de alcatrão – utilizada para obter uma melhor fermentação e para manter a frescura do vinho –, e outra de barro, que sela a abertura, depois de despejado o

11 سُبَايُو يُنَجِّحُ نَاحِيَةَ ثَاغِضٍ أَوْ يَرْتَلُّ أَيْلَعًا قَائِلًا رُجْنًا بِحِاسِمٍ.

12 يَدِي أَبِ جُزْمَلٍ أَحْمَشُ إِذَا فَرَسْتُ / حُدُقُلَا أَنْ مَوْنَ لُوطِ نَمِ قَيْرِبَالِ إِلَى إِنْ الْكُشَّ دَقِيفَ أَمُودُخِ أَوْ بَهْ
حَزَفْتَلَا دَلَوْتَ أَمِي بَرِاشِ.

sumo de uva, para apurá-lo como em um tonel. Seu conteúdo, então, é um vinho puro. O grande volume desse recipiente é significativo ao sentido dos poemas, como quando se lê em *Entorno a alma de uma ânfora, gentilmente*.

Entorno a alma de uma ânfora, gentilmente
e me sirvo do seu sangue sem feri-la
até dobrar-me, em meu corpo duas almas
e a ânfora descartada, um corpo já sem vida. (ABŪ-NUWĀS, 2003, p. 100)¹³

Quanto aos recipientes em que se bebe o vinho, dois termos concorrem entre os mais usuais, significando genericamente um copo, uma taça, um cálice, quais sejam o *ka's* e o *qadaḥ*. Chama atenção entre esse tipo de recipientes o termo *‘asjadiyah*, que é um copo de ouro fino, descrito pelo poeta como um resquício da civilização persa, no poema *Era uma taberna que desativaram e abandonaram*.

[...]
Rodava entre nós o vinho em um copo de ouro fino [*‘asjadiyah*]
tinha pedras coloridas, com motivos persas.
No fundo dele, Cosroes, e nos seus lados
um órix caçado a arco por cavaleiros.
O vinho não chegava aos peitos deles
e a água não passava dos chapéus. (ABŪ-NUWĀS, 2003, pp. 185-188)¹⁴

13 يدسج يف ناحور يلو شين شين اى شح / حورجم ريغ نم همذ يقى تس أو فيطن يف نذلا حور لآ تس ا شلر ام
حور الب امين ج خرطم نذلاو

14 أم اهتابن ج يفو يزسك اهشراق / سراف ريواصلتلا ناولأب اهشبح و يقى ج سن ع يف خالدا ان يل ع روت
سن القدا هيل ع شراح ام عامللو ادبوي ج هيل ع شرز ام رم خ للف / سراف قلا يسق لاب هيردت

Pureza do vinho

Como já indicado, os nomes que diferenciam vinhos puros e os utensílios em que se realizava a mistura compõem cenas nos poemas do hábito de consumo do vinho diluído. Segundo Gil-Bardají (2009, p. 268), àquela época, a bebida obtida pela fermentação da uva era um líquido espesso e muito amargo que, por isso, era mesclado à água (*mā'*) para ser bebido. A água adicionada ao vinho puro (*ṣirfan* ou *ṣāfiyah*) produz uma mistura (*mizāj*) sobre a qual o poeta tece seus elogios, como no poema *Afasto de mim sua crítica, que a crítica é um estímulo*.

[...]

Derramou da boca do jarro [*'ibriq*] um vinho puro [*ṣāfiyatan*]
como se ao tomá-lo com o olhar fosse um alívio.

Ela clareou com a água (*mā'*) até que o harmonizou
delicadamente e rudemente, ao modo dela, com a água.

Quando mesclou [*mazajta*], uma luz misturou-se [*māzaj*]

[...] (ABŪ-NUWĀS, 2003, pp. 15-17)¹⁵

A mistura do vinho suaviza mais que seu sabor. Pode-se inferir que o consumo do vinho puro (*ṣāfiyatan*) ou pouco diluído (*'uqār, mudām*) está associado a um desejo por bebidas mais fortes, enquanto efeitos mais relaxantes, extasiantes, descontraídos eram esperados nos vinhos diluídos, como o *rāh*. Em uma das descrições do poeta, pode-se deparar com um conviva insistente, que reivindica o vinho puro quando já suspeitam de sua capacidade, ilustrado no excerto a seguir, do poema *Você não viu que o Sol entrou em Áries*.

¹⁵ فَمَا ظَنُّ اِهْمِئَالِي اِمِ يَتَّحِ اِمَامِلَا نَعِ شَقِيْرَ / اَغْفَاعِ اِنِّي عِلَابِ اِدْحُ اِمَنْ اَكْ اَهِي فَا صَقِيْرِبِ اِلَا هَفْ نَمِ ثَلَسِ رَأْفِ
اَغَاوِضْ اَوْ رَاوْنُ اَدْلُوْتْ يَتَّحِ اِدْجَزَا اِمَلْ اُرُوْنُ اِهْبِ تَجْزَمِ وِلْفِ / اَغَامِلَا اِهْلِثْشَنْ نَعِ اِفْجِوْ

[...]

Ele diz: Sirva puro [ṣarriḥ! Quando misturastes [mazajta] para ele que estava não por muito resistindo.

Bradamos por dois elogios de suas características beleza e bondade em que tu vês o exemplo.

então, sirva este na medida de sua potência

e carregue aquele na medida de sua capacidade. (AB –NUW S, 2003, pp. 244–245)¹⁶

Efeitos do vinho

O principal efeito do vinho é embriagar (*intiṣā, sukr*) o sóbrio (*ṣāḥī*). Sob a metáfora da enfermidade (*dā*), o vinho pode também tornar o são (*ṣaḥīḥ*) enfermo (*saqīm*), ou o contrário. Essa oposição entre o sóbrio e o ébrio apresenta-se em uma escala valorativa, em que estar sóbrio é um demérito, como aponta o poema *Rode para nós o vinho ácido da Babilônia*.

Rode para nós o vinho ácido [muzzatan] da Babilônia [bābiliyah]
Escolheu-o o colhedor da época de César.

Vinho intenso [ʿuqāran] cujo pai é a água e a videira sua mãe
e que em sua taça expressa um véu de açafraão.

então, o que é a estupidez senão mostrar-se sóbrio [ṣāḥīyan]?
e o que é o viver, senão deleitar-se [ʿaladda] e embriagar-se

[ʿaskarā]. (ABŪ–NUWĀS, 2003, p. 183)¹⁷

As sensações da embriaguez são sempre eufóricas. Considerado um prazer (*laddah*), embriagar-se é comparado a um êxtase (*naṣwah*), que por vezes toma um sentido espiritual. Se os companheiros de bebedeira têm um gozo, o poeta aprecia-o duas vezes, como descrito no poema *Não chore por Laila e não cante sobre Hind*.

16 يرت بي طوي لو نسح اءع ابظ نم نيتن شب انج ع / المبحم ري شكفل ال نك نم هل تشجزم اذا فنر ص : لوقي ي
المبحم ام رنق ب اذ يلع لمحاو متق اط رنق ب اذه ق س ف / الشمل اهب

17 امس اك يفسو اهمم مزل او غامل اءوب اراق ع / ارض يق دذع يلع ين اجلا اءري خت ذئ لب اب قزم ان يلع اءر دأ
اركس أف ذل نأ آل شنعلا اءو أي حاص ين ارت نأ آل نبعلا اءف / ارف عزملا ءالملا يكحت

[...]

Ela te serve de sua mão um vinho [*ḥamr*] e de sua boca um vinho [*ḥamr*], então que terás bebedeira dupla [*sukrayni*] sem dúvida.

Para mim dois prazeres [*našwatāni*], para o arrependido um apenas algo em que me distingo exclusivamente (ABŪ-NUWĀS, 2003, pp. 112-115).¹⁸

Sob a perspectiva do autoelogio, Abū-Nuwās se vangloria dos efeitos positivos do vinho. À maneira do poeta antigo ‘Antarah, que ao embebedar-se mantém sua honra intocada (MUSSA, 2006, p. 80), Abū-Nuwās argumenta que o vinho aprimora o que há para ser aprimorado. Assim, pode-se ver no poema *Vejo o vinho circular nas veias e revelar-nos*.

Vejo o vinho [*ḥamr*] circular nas veias e revelar-nos intimidades de caráter que rebentam disfarces. aumenta num tolo comum o refinamento da tolice e deixa o caráter do nobre como é.

encontrei pessoas de pouco intelecto, quando ébrias, mais ténues do intelecto, quando sóbrias. (ABŪ-NUWĀS, 2003, p. 359)¹⁹

Outros mais exemplos dos elementos que caracterizam a poética de vinho de Abū-Nuwās poderiam ser analisados. Para os fins deste artigo, o que se apresentou foi uma amostra, baseada em um conjunto ainda modesto de poemas. Espera-se que observações mais extensas permitam futuramente uma comunicação mais aprofundada sobre o tema.

18 عَيْشُنَّ قَدِحَاو نَامِدُنْ لَلْوِ اِنْتَوْشُنْ يَل / ذَبْ نَم نِي زَكْسُنْ نَم كَل اَمَف اَرْمُخْ اَمَفْتْ نَمُو اَرْمُخْ اَدِي نَم كَيْ قِسْتْ
يَدِخُو مَدْنُود نَم هَب شَصْصُخْ.

19 لَصْنَفْ مَوْقِلَا ذَيْفَسْنْ دِي زَيْتْ / اِي هَاوَدَلَا رِي شَتْ قَالِخْ اَنْمِ اَوَكْ يَضْتَنْ نَفْ قَوْرَعْلَا يَفْ يَرْسْتْ زَمْخَلَا يَزَا
اِي حَا ص نَاكْ اِذَا اَلْقُوعْ مُمْقُرَا اِشْتَنْ اِذَا اَلْقُوعْ سَا نَلَا لَقَا شُدْجُو / اِي هَا مَكْ مِيرَكَلَا قَالِخْ كَرْتَتْوْ ذَهَافَسْ.

Considerações finais

A poesia de Abū-Nuwās cristaliza em uma lírica as práticas de consumo de vinho da sociedade islâmica bagdali, em meados do século IX. Os elementos textuais utilizados pelo poeta, ao registrar aquela cultura, constituem, num campo discursivo, um novo gênero de entendimento da poesia. Traduzir a obra de Abū-Nuwās, então, envolve reconhecer os aspectos que, vertidos ao sistema literário brasileiro, organizem aqui as categorias de uma poética.

Por meio do trabalho de identificação das correlações que permitem transpor os nomes dos vinhos, as variedades antigas de copos e garrafas, os locais de bebedeira, os aromas, os brilhos e as cores das bebidas, as flores e os frutos com que se assemelham os diversos tipos de vinho, seus efeitos, além dos assuntos sobre os quais o poeta disserta ou dialoga com personagens convivas, taverneiros, copeiros e censores, enfim, por esse meio, espera-se operar a tradução dos poemas em sua relação com o gênero, possibilitando a realização dos sentidos próprios à *ḥamriyya*.

Referências

ABŪ-NUWĀS. **Dīwān Abī-Nuwās**. Gregor Schoeler (Ed.), v.3. Beirute: Almada. 2003.

BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34. 2016.

BENCHEIKH, Jamel. Poésies Bachiques d'Abū Nuwās: Thèmes et Personnages. **Bulletin d'études orientales**, Damas, Institut Français de Damas, vol. 18, pp. 7-84, 1963.

GIL-BARDAJÍ. Entre el delito y el deleite: la traducción del universo báquico de Abu Nuwás. **Quaderns: revista de traducció**. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Vol. 16, pp. 265-281, 2009.

IBN-RAŠĪQ. **Al'umda fi maḥāsin ašši'r wa-'ādābihi**. Muḥammad 'Abd-Alhamīd (Ed.). Cairo: Dār Aljīl, 1934.

MUSSA, Alberto. **Os poemas suspensos**. Rio de Janeiro: Record. 2006

PARÁFRASE E AUTORIA NA ORALITURA DO ROMANCEIRO SERGIPANO

Antonio Marcos dos Santos Trindade

Christina Ramalho

“A oralitura é do âmbito da performance, [...]”

(Leda Martins, “A oralitura da memória”, p. 84)

Introdução – o Romanceiro Sergipano

O *Romanceiro Sergipano*, o livro *O Folclore em Sergipe, I: Romanceiro* (LIMA, 1977), é uma recolha de romances tradicionais, isto é, de poemas populares cantados, provenientes da Península Ibérica, apresentando uma natureza híbrida, com características simultaneamente épicas, líricas, dramáticas e baladísticas. A recolha, feita pelo folclorista Jackson da Silva Lima, obteve reconhecimento nacional, quando recebeu em 1972 o Prêmio “Sívio Romero”, o qual continua a existir sob o nome de “Concurso Sívio Romero”, mantido pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP). A pesquisa de Jackson da Silva Lima iniciou-se em 1970 e prolongou-se até 1974. Ela foi realizada, na quase totalidade, em Aracaju/SE, “nos seus bairros humildes”, nas palavras do pesquisador (1977, p. 22) e apresenta, ao todo, 234 versões de 54 romances. Obra rapsódica, de autoria coletiva, pois, a recolha apresenta a contribuição romancística de 58 intérpretes. Desse número, 90% são mulheres (53) e 10% homens (5). Em relação à classe social, verifica-se uma grande diversidade, encontrando-se, entre as mulheres: lavadeiras, roceiras, empregadas domésticas e “donas de casa”, mas também funcionárias públicas federal e estadual, professoras primárias, estudantes, enfermeiras e auxiliares de enfermagem, comerciárias, ex-operárias, assistentes sociais, ao lado de feirantes, costureiras, verdureiras, mendigas (entre as quais uma cega) e uma que se

apresenta como ex-prostituta e mãe de santo. Entre os homens, encontram-se mendigos (2), roceiro (1), policial militar (1), funcionário público estadual (1). A faixa etária, entre as mulheres, vai dos 13 aos 79 anos de idade, estando 8 acima dos 40; 8 acima dos 30; 6 acima dos 70; 8 acima dos 50; e 7 acima dos 60. Entre os 5 homens, 2 estão acima de 50; 1 acima de 60; outro acima de 70; e outro acima dos 30. Quanto à cor, entre os homens, 2 são descritos como pretos; 2 como morenos e 1 como pardo. As mulheres também são descritas como “morenas”, “pretas”, “pardas” e “brancas”, predominando as morenas, 19, e as negras, 13; sendo 10 brancas e 11 pardas. Quanto à escolaridade, entre os homens, 2 são alfabetizados e 3 analfabetos. Das 53 mulheres, 23 são analfabetas e 30 alfabetizadas; sendo, entre essas últimas: 5 semialfabetizadas, 4 estudantes e 3 professoras primárias. Quanto ao temário, dos 54 romances constitutivos da coletânea, 39 (portanto 75%) apresentam temas ligados ao universo feminino. Os demais 25% (os 15 romances restantes), apresentam temas variados: aventura marítima; milagres de santo; narrativas de encadeamento; gestas de valentes e gesta de animais¹.

A oralitura da memória

Uma vez apresentado o *Romanceiro Sergipano*, seus/suas intérpretes, o coletor e os poemas que o formam, considerados, segundo João David Pinto-Correa (1986, p. 3), como fenômenos da oratura, ou da oralitura – de acordo com terminologia de Leda Martins –, convém esclarecer esses conceitos, antes de partirmos para a discussão sobre paráfrase e autoria. Tais conceitos surgem, de acordo com Maria Nazareth Soares Fonseca, no contexto das discussões acerca do narrar crioulo como forma de resistência negra às heranças da colonização. Essa autora explica que a diferença entre eles estaria em que a oratura, denominação que usa, entre outros,

1 Alguns trechos dessa apresentação foram reproduzidos, com modificações, do verbete do *Romanceiro Sergipano* preparado por Antonio Marcos dos Santos Trindade e publicado na **Revista Épicas**. Ano 4, Número Especial 3, Nov 2020, p. 380-392, disponível em: <https://www.revistaepicas.com/n%C3%BAmero-especial-3>. Acesso em 17/09/2021.

autores como Inocência Mata (2001; 2015) e Ngugi wa Thiong’o (2007), se voltaria mais para os acervos de produções orais pertencentes “[...] às ‘culturas acústicas’, aquelas que, segundo Miguel Lopes, natural de Moçambique, têm no ouvido o órgão de captação da experiência narrada pela voz.” (FONSECA, 2016, p. 14).

Figura 1: Foto de Vladimir Carvalho (Acervo pessoal) D. Perolina em performance.



Essa concepção, digamos, mais acústica, da relação entre oralidade e literatura, se aplicaria sobretudo à descrição de textualidades verbais africanas e corresponderia à visão que tem Paul Zumthor (1993; 2010) da poesia oral, a qual, para ele, seria poesia “vocal”, para ressaltar exatamente a concretude da voz, no fenômeno performático. No entanto, Lourenço do Rosário ressalta que, apesar de o termo oratura ter sido criado entre os estudiosos da cultura anglo-saxônica para diferenciar as manifestações da literatura de expressão oral da literatura escrita, “[...] a oposição Literatura/Oratura não cobre de modo nenhum todos os aspectos distintos existentes entre os dois sistemas literários.” (ROSÁRIO, 1989, p. 47). Já a oralitura, tradução do termo francês “oraliture”, criado, conforme Édouard Glissant

e Maximilien Laroche, pelo haitiano Ernest Mirville, estaria mais ligado à escritura. Contudo, para Leda Martins, o termo é usado para matizar a inscrição cultural que se dá enquanto clivagem, nessa relação entre as manifestações da oralidade, os gestos, as danças, os cantos e a escritura.

Procurando marcar as diferenças entre o termo oralitura e oratura, Martins especifica que, em vez de oratura, prefere usar o termo oralitura, querendo com esse conceito especificar que em sua performance ele indica a presença “[...] de um traço cultural estilístico, mnemônico, significativo e constitutivo, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade.” (MARTINS. In: FONSECA, 2001, p. 84). Em outro artigo, a ensaísta carioca insiste que, nessa relação entre a “littera” e a “litura”, ou seja, entre o universo oral e o escrito, haveria uma “rasura da linguagem”, ou, como ela mesma explica, uma “[...] alteração significativa, constituída da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas.” (MARTINS, 2003, p. 77). Como se vê, para a autora, ao performarem seus gestos, cantos, danças e adereços, os/as performers reinscrevem sua história e a história de sua cultura e recuperam no corpo em movimento, libertando-a, a palavra há tanto tomada e calada, pois o próprio corpo é local de inscrição, onde a memória dos saberes se refaz, mostrando que o corpo, assim como a palavra – como nota Miguel Lopes (2001, p. 9) –, são também “ambientes de memória” e que possuem tanta legitimidade e valor quanto as bibliotecas, museus, arquivos, monumentos oficiais e parques temáticos – os tão famosos e prestigiados “lugares de memória”.

Apesar de Martins ter como objeto de suas reflexões sobre a oralitura os cantares e os contares performáticos do Congado e do Reinado negro pelos quais a cultura popular afro-brasileira consegue preservar sua identidade ancestral através de ritos e festas, seu conceito de oralitura aplica-se ao *Romanceiro Sergipano*, na medida em que este é uma coletânea de poemas cantados, os quais, embora provenientes da Península Ibérica, aqui no Brasil foram apropriados, recriados e interpretados por mulheres afrodescendentes que cantam os poemas inscrevendo neles suas marcas autorais e estabelecendo, desse modo, “canais de negociação entre arquivos culturais distintos, africanos e europeus, metonímias de *arkhês* também diversas.” (MARTINS. In: FONSECA, 2001, p. 76).

Em suas performances da oralitura romancística, intérpretes como D. Perolina da Silva Lima, mãe de Jackson da Silva Lima, D. Caçula (Albertina Vasconcelos Santos) e D. Maria dos Anjos Silva realizam um acontecimento no qual seu corpo “amefricano” (como quer Lélia Gonzalez, em “A categoria político-cultural de amefricanidade” (1988, p. 69-81), além de ser um lugar da memória, acaba tornando-se também um portal que “inscreve e interpreta, significa e é significado, [...]” (MARTINS, 2003, p. 78), reescrevendo os romances tradicionais ibéricos de acordo com seus horizontes culturais, a partir de um processo de “crioulização”.

Figura 2. D. Caçula sendo gravada por Jackson da Silva Lima²



Esse conceito, por sua vez, segundo Édouard Glissant em *Uma poética da diversidade* (2005), diz respeito a perdas culturais e a estratégias identitárias relativas aos povos africanos que sofreram, com a diáspora, a perda do contato com suas raízes culturais. Esse autor defende a tese de que a criou-

2 Foto de Jorge Moreira (Acervo pessoal). Nem essa foto nem a foto de D. Perolina constam no *Romanceiro Sergipano*. Elas me foram presenteada por Jackson da Silva Lima para ilustrar a tese que estou escrevendo sobre sua pesquisa, intitulada “A poética de D. Caçula: autoria e universo temático do *Romanceiro Sergipano*”.

lização se constitui como formas estratégicas de recomposição, através de rastros e de resíduos, da língua e das manifestações artísticas e culturais dos povos africanos diaspóricos na América do Norte, no Caribe e no Brasil, para onde foram transportados. Segundo o ensaísta martiniquenho, “[...] *o mundo se crioualiza.*” (GLISSANT, 2005, p. 18, grifos do autor). E tal fenômeno, de acordo com Glissant, é importante justamente porque permite praticar uma nova abordagem “[...] da dimensão espiritual das humanidades. Uma abordagem que passa por uma recomposição da paisagem mental dessas humanidades presentes hoje no mundo.” (2005, p. 20–21).

A criouliização, portanto, de acordo com o escritor, é um fenômeno no qual as culturas, os elementos culturais do “imigrante armado”, o primeiro tipo de colonizador que chegou às Américas, trazendo barcos e armas, também chamado por Glissant o “imigrante fundador”; do “imigrante familiar”, o segundo tipo de colonizador, que chega às Américas trazendo hábitos alimentares, fornos, panelas, fotos de família (e romances tradicionais); e do “imigrante nu”, nas palavras do escritor, “aquele que foi transportado à força para o continente e que constitui a base do povoamento [...]” (2005, p. 16–17), devem ser colocados em frente uns dos outros com equivalência de valor, para que a criouliização aconteça verdadeiramente. A criouliização, assim, seria uma “mutação dolorosa do pensamento humano [...]” (2005, p. 18), ocorrendo entre os habitantes da Euro-América, da Meso-América e da Neo-América, a América da criouliização, fruto do processo de mestiçagem racial e cultural, no qual, segundo Glissant, prevaleceu a influência dos povos africanos que contribuíram com mais “sofrimento e infelicidade [...]” (2005, p. 19).

Figura 3. D. Maria dos Anjos sendo gravada por Jackson da Silva Lima³

No caso do *Romanceiro Sergipano*, esse processo de crioulização se dá em performances romancísticas protagonizadas por mulheres afro-descendentes como D. Perolina, D. Caçula e D. Maria dos Anjos as quais, ao cantarem os romances ibéricos, o fazem com a voz e com seu corpo amefricano, recriando os poemas europeus dos quais se apropriaram, modificando-os na tessitura de sua estrutura verbal e crioulizando-os através das marcas autorais que, através de suas performances, deixam neles impressas. O que nos traz de volta a Leda Martins, quando essa autora explica que a oralitura é de fato “[...] do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos volejos do corpo.” (In: FONSECA, 2001, p. 84).

³ Foto de Jorge Moreira constante do *Romanceiro Sergipano* (1977, p. 534).

Paráfrase, autoria e invariante

Todavia, essa perspectiva decolonial da qual parte Leda Martins em suas reflexões sobre oralitura não tem sido exatamente a perspectiva da qual parte a maioria dos estudiosos dos romances tradicionais. Esses estudiosos geralmente partem da tese de Milá y Fontanals (1818–1884) e de Ramón Menéndez Pidal (1869–1968) de que os romances seriam fragmentos líricos que se desgarraram das canções de gesta medievais. A partir dessa hipótese, os estudiosos dos romances costumam focar suas pesquisas, a maior parte das vezes de orientação genético-filológica guiada por um textualismo acentuadamente eurocêntrico, em encontrar as matrizes textuais europeias – os arquétipos literários ibéricos – das quais teriam partido as versões atualmente encontradas desses poemas cantados. Concentrados nesse objetivo e guiados por essa perspectiva pidalina, tais estudiosos valorizam o aspecto invariante da estrutura semântica e costumam considerar de menor valor o aspecto variante da estrutura verbal.

Isso equivale a dizer que eles não costumam dar muita atenção ao estudo da performance enquanto momento de atualização parafrástica que se faz por meio de um/uma intérprete. Apesar de um grande estudioso dos romances tradicionais, Braulio do Nascimento, afirmar que “Mediante a elaboração parafrástica é que uma fábula tem a capacidade de percorrer, através dos séculos, as mais diversas culturas.” (2004, p. 341), segundo essa perspectiva filológica, a performance, o momento de atualização parafrástica do/a intérprete, teria o mesmo valor das “folhas” no estudo de uma “árvore”. Pelo menos é desse modo que Nascimento explica a pouca relevância que tem para a perspectiva genético-filológica o estudo do aspecto variante dos cantos romancísticos: “Não se pode compreender a vida de uma árvore apenas pelo estudo de suas folhas, que caem a cada estação ou pelas flores que desabrocham e murcham.” (2004, p. 343). Assim, a paráfrase, ou seja, o processo de equivalência semântica pelo qual as intérpretes cantadeiras de romances os cantam, modificando-os em sua tessitura verbal, ao imprimir neles sua marcas autorais e sua inscrição cultural, é considerada por tais estudiosos de pouco valor heurístico em suas pesquisas romancísticas. O que significa que, para es-

ses estudiosos, o trabalho de criatividade dos/as intérpretes – que, no final das contas, são os/as responsáveis pela existência da própria tradição romancística – tem menos importância do que o estudo do texto, o qual é analisado, buscando-se encontrar dele o suposto arquétipo literário, isto é, a estrutura fabular (temática) que apareceu pela primeira vez na história daquele poema.

Como se vê, essa perspectiva demasiado eurocêntrica desconsidera totalmente o aspecto variante da estrutura verbal, o qual, sendo o plano de expressão parafrástico que se dá na performance, na perspectiva da oralitura da memória, reveste-se do maior valor heurístico e, mesmo quando se revela da forma mais tímida, merece ser estudado exatamente por ser ele o trabalho de uma pessoa que, por meio desse processo parafrástico, exerceu sua autoria. No caso das mulheres cantadeiras de romances, esse trabalho de recriação romancístico, como bem nota Alvanita Almeida Santos (2019), é da maior importância, uma vez que é através dele que mulheres como D. Perolina, D. Caçula e D. Maria dos Anjos revelam seu protagonismo.

Para ilustrar como se dá esse processo parafrástico de recriação dos romances tradicionais, sirva-nos de exemplo o romance *A Silvana*, que narra o assédio sexual do pai a uma filha, a qual, por resistir à concupiscência paterna, é aprisionada por ele numa torre, lá padecendo de sede e de fome, até acabar cedendo aos desejos incestuosos do pai; o que, ao fazer, acaba morrendo e sendo levada pelos anjos para o céu, enquanto seu pai, que também morre, é levado para o inferno. Pois bem, no *Romanceiro Sergipano* são apresentadas 11 versões desse poema. Para que se compreenda melhor o processo parafrástico pelo qual as intérpretes cantam de um modo bastante pessoal a mesma passagem, no quadro abaixo, destacaremos, em apenas quatro dessas versões, a estrofe na qual a personagem Silvana pede ao pai que lhe dê um pouco de água, a fim de que, através da comparação entre as estrofes, se perceba como cada intérprete recria a estrofe de seu jeito particular, imprimindo nela sua marca autoral.

Quadro comparativo

N. da versão	Intérprete	Apresentação da estrofe comparada
1	D. Josefa Cruz	“_Avistei o meu pai rei,/Sentado em tua estrada:/Deus te salve, meu pai rei,/ Mande dá-me um jarro d’água.”
2	D. Maria José	“_Papaizinho de minha alma,/Me dá-me um gole d’água,/Que a fome não é tanta/De sede eu estou dando a alma.”
3	D. Bertulina	“_Avistei o meu papai/Em seu cavalo amontado:/Ô papai, por Deus do céu,/Mande dá-me um jarro d’água,/Ou de noite ou de dia/Nem que seja de madrugada.”
4	D. Caçula	“_Avistei o meu padrinho,/Padrinho do coração,/Mande dar um jarro d’água/Pelo Deus que nos criou,/A sede já eram tanto,/A alma de mim se apartou.”

Fonte: (LIMA, 1977, p. 68-75).

Considerações finais

Como se vê pelo quadro comparativo acima, cada intérprete canta do seu jeito pessoal a estrofe comparada, embora o sentido permaneça inalterado. Esse processo de equivalência semântica – a paráfrase –, no entanto, como foi dito antes, é considerado pelos pesquisadores da tradição romancística de orientação pidalina de pouco valor heurístico, argumentando eles, como o faz Nascimento, que não se altera a fábula com a comutação, “explicitada pela análise lexical, de *castelo* por *casa*, de *urso* por *leão*, de *raposa* por *jabuti*, de *pajem* por *criado*, ou outras formas de equivalência sinonímica, [...]” (2004, p. 346, grifos do autor). E de fato é verdade! A fábula não sofre alteração, como explica Nascimento, com as variações que ocorrem na estrutura lexical (que é a estrutura superficial) dos poemas. Contudo – esperamos que esteja ficando claro o ponto –, é exatamente através dessas variações, ocorrendo na estrutura verbal dos cantos, que as intérpretes imprimem suas marcas autorais e, como ensina Martins, fazem sua inscrição cultural, rasura de linguagem e clivagem. Desprezar essas marcas, mesmo que ocorrendo da forma mais tímida, equivale, pois, a desprezar as próprias performances da oralitura da memória, ou, em outras palavras, desprezar o trabalho criativo das intérpretes, considerando-o de somenos valor, no estudo do fenômeno da cantoria do romances.

Ora, se o romance tradicional deve sua sobrevivência aos processos de variação pelos quais o gênero se mantém vivo na memória coletiva popular e na tradição romancística, como é possível desprezar esse aspecto variante e considerá-lo de pouco valor heurístico? O próprio Nascimento (1974, p. 2), na esteira de Pidal, afirma categoricamente que a poesia tradicional “[...] vive em suas variantes.”

A verdade é que a questão tem que ver com a perspectiva epistemológica de que se parte, quando se vai estudar tal fenômeno romancístico. E essa perspectiva defendida por Nascimento, a despeito das valiosíssimas contribuições que o ilustre pesquisador paraibano legou à pesquisa romancística com seus importantes e premiados ensaios, além dos incentivos constantes que generosamente ele costumava dar a todos quantos se interessassem por essa seara, era, no entanto, uma perspectiva acentuadamente eurocêntrica, que valoriza muito pouco tanto os/as intérpretes quanto seu trabalho criativo, executado em performances memoráveis.

Por tudo isso, acreditamos que uma perspectiva mais decolonial, como a demonstrada por Martins, faça mais jus às marcas autorais que, parafrasticamente, os/as intérpretes de romances tradicionais deixam impressas em seus cantos, ao se apropriarem deles, recriá-los do seu jeito e crioulizá-los.

Referências

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura e oralidade africanas: mediações. *In: Revista Mulemba*. Revista do Setor de Letras Africanas de Língua Portuguesa – Departamento de Letras Vernáculas. Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Volume 14, número 2, jul–dez de 2016.

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

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *In: Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, Nº. 92/93 (jan./jun.). 1988, p. 69–81.

LIMA, Jackson da Silva. **O Folclore em Sergipe, I: Romanceiro**. Rio de Janeiro, Cátedra; Brasília, INL, 1977.

LOPES, Miguel José de Souza. Cultura acústica e memória em Moçambique: as

marcas indelévels numa antropologia de sentidos. In: **Scripta**, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 208–228, 1º sem. 2001.

MARTINS, Leda. A oralitura da memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.) **Brasil afro-brasileiro**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 61–86.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, nº. 26. **Língua e Literatura**: Limites e Fronteiras. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras PPGL/UFSM. Junho de 2003, p. 63–81.

MATA, Inocência. A oralidade: uma força comunicativa do texto africano – o exemplo da “Estória da galinha e do ovo. In: MATA, Inocência. **Literatura angolana**: silêncios e falas de uma voz inquieta. Lisboa: Mar Além, 2001, p. 142–148.

MATA, Inocência. Géneros narrativos nas literaturas africanas em português – entre a tradição africana e o “cânone ocidental”. In: **Scripta**, Belo Horizonte, v. 19, n. 37, p. 79–94, 2º sem. 2015.

NASCIMENTO, Braulio do. Romanceiro Tradicional. In: **Cadernos do Folclore**. Rio de Janeiro: CDFB – Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, nº 17, 1974.

NASCIMENTO, Braulio do. **Estudos sobre o romanceiro tradicional**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.

PINTO-CORREIA, J. David. **O essencial sobre o romanceiro tradicional**. Lisboa/Portugal: INCM, 1986.

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. **A Narrativa Africana de expressão oral**: transcrita em português. 1ª ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. Luanda: Angolê, 1989.

SANTOS, Alvanita Almeida. A autoria feminina nas poéticas orais: tensões e (re) existências. In: GOMES, Carlos Magno (Org.). **Escritas da resistência**: intersecções feministas da literatura. 1ª ed. Aracaju, SE: Criação Editora. Brasil, 2019, p. 19–30.

TRINDADE, Antonio Marcos dos Santos. Verbete do Romanceiro Sergipano. In **Revista Épicas**. Ano 4, Número Especial 3, Nov 2020, p. 380–392, disponível em: <https://www.revistaepicas.com/n%C3%BAmero-especial-3>. Acesso em 17/08/2021.

WA THIONG’O, Ngugi. Notes towards a performance theory of orature. In: **Performance research**. Ohio State University, v. 12, n. 3, p. 4–7, set. 2007.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. Tradução Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STRIP TEASE: UMA PERFORMANCE AUTOFICCIONAL EM BLANCA VARELA

Carolina Velleda Gasparin

Introdução

Revisitar a poesia de Blanca Varela (1926 – 2002), poeta peruana com a qual dialogo desde a escrita de minha dissertação, defendida em 2013, oportunizou perceber outras vias que merecem ser percorridas, pois são bastante representativas em sua poética. Refiro-me aos estudos autoficcionais, da voz que fala em seus textos enquanto escrita de si mesma.

Ao recorrer à biografia da poeta, deparei-me novamente com uma informação fundamental, que não contemplei durante minhas leituras anteriores: em seus primeiros textos está presente um eu lírico masculino – o qual a crítica destaca como uma voz neutra – que, aos poucos, transmuta-se para uma voz feminina. Então que voz é essa? Por que Blanca parte de uma perspectiva masculina ou neutra para dar vazão à sua poética? Sobre isso, ela aponta:

Yo creo que de lo que se trataba era de que la poesía fuera un lenguaje para todos. No pensaba en la mujer o en el hombre, pensaba en un individuo, un ser humano que me daba lo mismo fuera hombre o mujer. Claro, usaba el yo masculino, pero no pensando en esta cuestión de géneros, que es moderna. [...] Antes usaba algunas máscaras. Pero en mis últimos poemas creo que ya no lo hago. Se han unido el yo poético y el yo personal. Soy la misma persona. Me he aceptado. (VARELA, 1999, on-line)

Na tentativa de buscar respostas a essas interrogativas, ancorarei minhas conjecturas no âmbito da autoficção, gênero cunhado por Ser-

ge Doubrovsky em 1977. Esse gênero dialoga com o autobiográfico, mas questiona o seu sentido tradicional, ou seja, aquele que supõe um eu real, para dar vãsão à escrita do eu, destrelada da miragem de uma configuração identitária. Assim, instalaria uma dúvida existencial e estética entre o eu real e o eu ficcional:

Ao convocar seus leitores a uma leitura ficcional no presente, e não como ato de memória reconstitutiva do passado real ou imaginado, a escrita autoficcional leva a indagar o componente ficcional de todo discurso: a fratura que impede a identificação plena entre o eu empírico e o eu de papel, ficcionalizado no discurso, via linguagem e imaginação. (NASCIMENTO, 2017, p.615)

Dessa maneira, o gênero autoficcional pode ser entendido como um exercício reflexivo e especulativo, repleto de dúvidas e indagações.

De fato, a Blanca de que falamos aqui é a Blanca poeta, que inicialmente traçou um percurso identitário artístico, desatrelado de sua condição de mulher, na tentativa de fazer uma poética neutra. Uma possível razão para sua neutralidade encontra-se na geração da qual fez parte, a chamada Geração de 50, formada predominantemente por poetas masculinos. Assim, uma poesia neutra poderia fazer com que se sentisse mais pertencente ao grupo e aceita pela academia falocêntrica daquele momento. Contudo, no decorrer desse percurso, a força feminina irrompe, como uma explosão, e passa a imprimir sua voz nessa neutralidade, como podemos notar nos seguintes versos:

Casa de cuervos

[...] porque te alimenté con esta realidad mal cocida
por tantas y tan pobres flores del mal
por este absurdo vuelo a ras de pantano
ego te absolvo de mí
laberinto hijo mío

[...] tu náusea es mía
 la heredaste como heredan los peces
 la asfixia
 y el color de tus ojos
 es también el color de mi cegueira [...]
 otra vez esta casa vacía
 que es mi cuerpo
 a donde no has de volver
 (VARELA, 2001, p. 170)

Nos versos transcritos, temos uma constante nos textos varelianos: estabelece-se um diálogo com o outro que, nesse caso, refere-se ao próprio poema, representado como um espaço corporal. Nessa conversação, desvela-se a voz feminina, a qual reflete sobre o processo de criação poética através da seguinte relação: mãe/produtora – filho/poema produzido. Tal processo, aos olhos do eu lírico, é algo altamente melancólico, tanto no que diz respeito à própria feitura do texto, quanto da sensação de vazio deixada pelo término da atividade.

Ademais, nesse diálogo, é possível inferir uma confluência entre a voz da poeta e a do sujeito ficcional: “y es mía también/ la huella de tu talón estrecho de arcángel/ apenas pasado en la entreabierta ventana” (2001, p. 170). Através do rastro (*huella*) do interlocutor que simbolicamente também lhe pertence, a poeta se constrói no discurso pelas pistas que deixa, ela se escreve no discurso como um registro de sua passagem pelo mundo. Assim, Blanca, sob o fio da metapoesia, ao refletir sobre o fazer poético, escreve e reescreve a si mesma nos poemas: “o si se reinventa como eu escrito” (NASCIMENTO, 2017, p. 621).

Dessa maneira, o corpo tece o fio condutor do seu exercício poético: ele se atrela à palavra e invade o universo do discurso. Em Varela, a palavra é inexata, justamente porque é expressão de um corpo: “El verbo no alimenta./ Las cifras no sacian.” (VARELA, 2007, p. 224). É inexata porque possui dois “lados”, um que se mostra claramente – à luz – e que sugere um outro lado, opaco, oculto, o qual pode ser apreendido e construído semanticamente de acordo com cada sujeito leitor.

De fato, a presença do outro pode ser notada de forma implícita ou explícita nos textos varelianos. Quando a concretude do *tu* se faz marcadamente presente, sentimos um maior desvelamento do *eu*, conforme podemos depreender no seguinte poema:

Strip tease
Quítate el sombrero
si lo tienes
quítate el pelo
que te abandona
quítate la piel
las tripas los ojos
y ponte un alma
si la encuentras
(VARELA, 2001, p. 251)

O diálogo estabelecido nos versos transcritos reflete um encontro de vozes que se relaciona ao que Nascimento (2017) designa como o móvel da autoficção: a alterficção. Esta pode fazer alusão a tornar a si mesmo como outro, alterando-se em sua configuração egoica, através da linguagem literária. Assim, esse poema sugere um jogo de espelhos: o eu, ao desdobra-se em outro, passa a contemplar a si mesmo pelo olhar desse outro, representado pelo “tu” com o qual o eu lírico conversa. Essa hipótese interpretativa pode ser contemplada pelo viés do erotismo, conforme sugere o título do poema.

Desse modo, é fundamental verificarmos o motivo da escolha de tal título. O strip-tease é uma performance teatral que surgiu nos Estados Unidos – Nova Iorque – por volta dos anos de 1917, embora pesquisadores tenham verificado raízes dessa arte em meados do século 19, envolto a uma sociedade ditada pela moral e bons costumes.

Nesse período, para fugir de processos valia tudo. Especialmente manter o strip-tease ou inocentes insinuações de nudez muito próximas da arte. Apoiado numa classificação “artística”, era

possível montar espetáculos com várias mulheres seminuas ou em malhas colantes reveladoras sem que todo mundo fosse em cana. [...] Arte não pode ser tachada de obscena. (SILVA, 2007, on-line)

Sua tradução literal é “despir-se provocando”, e entrou para a história como a primeira vez que uma mulher podia despir-se sem ter uma desculpa “artística” para praticar tal ato.

A partir desse breve conceito, é possível pensar para além de uma proposta no âmbito do erótico, sobretudo enquanto performance teatral. Temos, portanto, um convite a outro universo ficcional, que une corpo feminino – considerando que essa arte era predominantemente realizada por mulheres – movimentos sensuais/erotizados e o voyeurismo, já que é mostrada a alguém, sem que haja contato físico, quase como um exibir-se.

Assim, o espetáculo é proposto a partir de um diálogo com um “tu” poético, valendo-se de uma série de imperativos: “Quítate [...], quítate [...], quítate [...] y ponte”. Temos, portanto, ordens, ensinamentos de um sujeito cuja experiência nos deseja passar. Ao propor isso, Blanca nos convida a participar dessa atuação, e nós, como leitores/expectadores, passamos a compor esse jogo alterficcional.

Justamente a proposta dessa desnudez transcende o meramente aparente, o supérfluo das vestimentas que cobrem nosso corpo. Na performance original, a ideia é que a mulher vá se despindo pouco a pouco, até ficar completamente nua. E é isso que incita a curiosidade e o olhar do outro. Aqui, a poeta propõe que se pense além, começando, de fato, por algo na ordem do vestir: tirar o “sombbrero” é o primeiro passo até adentrar a aspectos carnavais e inerentemente humanos.

Nessa leitura, além dos outros elementos simbólicos presentes no poema, o chapéu (*sombbrero*) destaca-se por seu significado relacionar-se ao universo autoficcional. O papel desempenhado pelo chapéu pode corresponder ao da coroa, no sentido de poder, soberania, justamente o papel que é dotado ao eu que fala no texto literário. Além disso, o uso do chapéu remete ao fim da função dos cabelos enquanto instrumento que recebe a influência celeste. Pode, também, ser símbolo da identificação, assim, de acordo com Jung, mudar o chapéu seria mudar de ideias, ter

outra visão de mundo. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003). Nesse sentido, “quitarse el sombrero” é um convite não para mudar, mas abrir-se a novas possibilidades.

Essas definições dialogam com outras duas hipóteses propostas por Nascimento (2017) sobre seu conceito de alterficção: uma segunda conjectura diz respeito ao outro ou outra com quem o autor – personagem – narrador (neste caso, o eu poético) se relaciona, o que desencadeia o jogo ficcional e fictício. Assim, o eu ora se constitui, ora se destitui em sua soberania através do contato com as alteridades que o circundam; por último, o alter que forma a palavra remeteria ao leitor: a autoficção só se realiza na leitura.

Dessa maneira, no universo possibilidades lançado pelo ato de “tirar o chapéu”, destaca-se a relação entre a voz poética com as alteridades que a cercam. Ao se destituir de sua soberania, através do diálogo com o outro no intuito de ensiná-lo a praticar o exercício de desnudar-se e exibir-se, o eu confere essa autoridade também ao leitor, o reconhecendo como partícipe na autoria daquele texto. Ao fazer isso, Blanca novamente retoma a reflexão metapoética, o que possibilita pensar sobre a realização do seu texto: quem é o autor? Assim, é estabelecido quase um pacto ficcional entre autora – eu lírica – leitor, em que, caso o outro não tenha o “sombrero” para que se efetive esse acordo, deve “quitarse el pelo”, já que este inevitavelmente o abandonará, obrigando-o a adentar no sugestivo universo imagético da poesia.

De fato, essa leitura, pensada por um viés metapoético, lança propostas para que haja tal simbiose. Conforme mencionei acima, a lição de como realizar o strip-tease parte de algo aparentemente supérfluo até passar ao âmbito carnal: quitarse la piel, las tripas, los ojos. Em diálogo com seus poemários anteriores, o “verdadeiro” ver encontra-se para além do perceptível, do que é apreendido pelo corpóreo, conforme verificamos em “Poema de Junio”: “Arte blanca: cerrar los ojos y vernos./ Ver: cerrar los ojos./ Abrir los ojos: dormir” (VARELA, 2007, p. 266).

Isso se observa através da dicotomia existente em “Strip tease”: a alma encontra-se desatrelada do corpo, parecendo não o constituir. É como se estivesse apartada e perdida, além de sugerir, através da dúvida,

que nem todos somos capazes de apreendê-la: “si la encuentras”. Nesse sentido, podemos pensar em um eu fragmentado, dividido. Ele se desdobra e transita em três universos: o corpóreo (enquanto autora que (se) materializa (n)a palavra) e o transcendente (enquanto eu ficcional), que se desdobra num outro (leitor/receptor), como sugere o jogo de ficção aqui proposto.

Ao lançar mão dessa distinção entre corpo e alma, uma outra questão pode ser pensada nesse poema: o efeito estético. Na correlação platônica corpo/alma, o corpo é tomado como lugar sensível, enquanto a alma, lugar inteligível. Para Platão, a morte não era vista como algo a temer ou um fim último, mas “como o simples apartar-se da alma do corpo para contemplação do Bem supremo” (BARROS; ROUANET, 2013, p. 3). Assim, para que a alma atinja a verdade, ela deve justamente distanciar-se do corpo, afinal “quando ela deseja investigar com a ajuda do corpo qualquer questão que seja, o corpo, é claro, a engana radicalmente” (PLATÃO, 1972, p. 3). Justamente a dimensão corpórea, nesse poema, pensando no autor que se materializa na palavra, não é, já, um fingidor?

Rachel Gazzola (1993 apud BARROS; ROUANET, 2013) explora esse par no âmbito ritualístico. Quando a alma, através dos ritos, é tomada de “vertigem” ou “manía”, desatrelada da prisão corporal, o homem transforma-se num semideus devido aos laços que consegue manter com um ser divino que o transcende. A manía refere-se a um estado catártico, de purificação e, seguindo a “roda das reencarnações”, a alma se purificará totalmente na sucessão de diferentes vidas.

Nesse sentido, podemos perfeitamente tomar o strip-tease como uma performance que se aproxima a um rito de purificação. Ao experimentar o efeito catártico, suscitado pelo exercício poético, rompe-se o distanciamento entre os eus que ali se encontram. Todos os envolvidos se imbuem dessa divindade transcendental, que, nas sucessivas vidas que ganham, através da (re)escrita e leitura, vão se aproximando dessa purificação, desse eterno recomeço que incita a nos voltarmos à nossa interioridade através do outro, em conjugação com o outro: “a ficção permite ver por dentro, sair do tempo e do espaço, vislumbrar sentidos humanos” (BOLAÑOS, 2019, p. 9).

Considerações finais

Adolfo Castañón, no prólogo da compilação *Donde todo termina abre las alas* (2001), contribui com essa leitura quando destaca que a poeta escolheu o calendário mítico de Sísifo, o qual inicia uma e outra vez a obra que fracassa, que decai quando é abandonada. Desse modo, ele percebe que Varela não somente reescreve poemas, mas também, em cada um deles, recomeça uma situação fundamental, infinita, cujo embrião encontra-se em *Ese puerto existe* (1949).

Assim, essa situação fundamental é perpassada pelos próprios rastos da poeta, que, desde seus primeiros textos, imprime um constante intercâmbio com seus eus:

[...] Yo creo que lo que establece el poeta es un diálogo. Un diálogo consigo mismo. Y a veces el personaje que te responde eres tú mismo. La primera y la segunda persona se pueden alternar sin problema, ¿no? Te diré que yo no me detengo a reparar en quién está hablando. Estoy hablando yo. [...] (VARELA, 1999, on-line)

Eu ou eus? Poderíamos pensar, nesse sentido, que o exercício poético tece possibilidades que vão além do vislumbre estético; ele se abre a um espaço de ruptura e encontro: rompe-se o distanciamento do eu para aflorar-se num encontro de eus.

Referências

BARROS, Leander; ROUANET, Luiz Paulo. A correlação corpo–alma platônica: uma interpretação possível. **Metavola** (Online), v. 1, p. 1–11, 2013. Disponível em: https://ufsj.edu.br/portalrepositorio/File/revistametanoia/numero15/REV_artigo%20Leander.pdf. Acesso em: 18 jun. 2021.

BOLAÑOS, Aimée. G. Ofício de leitora: um ofício em liberdade. **Cadernos literários**. Rio Grande, FURG, v. 27, n. 2, p. 8–15, 1996. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/cadliter/article/view/11746>. Acesso em: 20 jun. 2021.

CASTAÑÓN, Adolfo. Blanca Varela: La poesía como una conquista del silencio. In: VARELA, Blanca. **Donde todo termina abre las alas**: poesía reunida (1949–2000). Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005, p. 5–22.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 24. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

MARTINS, Anna. **Autoficções**: do conceito teórico à prática na literatura Brasileira contemporânea. Disponível em: <https://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/5746>. Acesso em 19 jun. 2021.

NASCIMENTO, Evando. Autoficção como dispositivo: alterficções. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 42, 2007. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/viewFile/31606/23295>. Acesso em: 18 jun. 2021.

PLATÃO. Fédon. Trad. Jorge Paleikat e João Cruz Costa. In: **Coleção “Os pensadores”**. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

ROSAS, Patrick. **Una entrevista con Blanca Varela**. Disponível em: <http://www.desco.org.pe/recursos/sites/indice/197/803.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2021.

SILVA, Cíntia Cristina. **A criação do Strip-tease: tira, tira!** Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/acervo/criacao-strip-tease-tira-tira-435565.phtml>. Acesso: em 18 jun. 2021.

SOUZA, Rainer. **História do Strip-tease**. Disponível em: <https://www.historia-domundo.com.br/curiosidades/historia-do-strip-tease.htm>. Acesso em: 18 jun. 2021.

VALERO JUAN, Eva M^a. El mundo iluminado y yo despierta: la poética material de blanca varela desde los años 80. **Revista Ómnibus**, n, 12, ano III, 2006. Disponível em: <http://www.omni-bus.com/n12/varela.html>. Acesso em: 20 jun. 2021.

VARELA, Blanca. **Donde todo termina abre las alas**: Poesía reunida (1949–2000). Prólogo de Adolfo Castañón e epílogo de Antonio Gamoneda. Barcelona: Círculo de Lectores/ Galaxia Gutenberg, 2001.

VARELA, Blanca. **Aunque cueste la noche**. 1^a ed. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2007

A POESIA COMO FORMA DE LER O MUNDO EM A DESUMANIZAÇÃO

Thiago Maciel Guimarães

O que é uma poesia? O que faz um poeta? Esses não são questionamentos incomuns. No escopo do senso comum, a poesia assume um sentido geral de manifestação de algo da sensibilidade humana ou mesmo de um modo de expressão da beleza. Por exemplo, distante do campo das artes, comumente não há hesitação em classificar um atleta que faz belas jogadas no futebol, respectivamente, de poeta e de poesia. Entretanto, no campo da teoria da literatura ou das discussões sobre a estética não encontramos facilidade nessas definições. Talvez, possamos atribuir a dificuldade aos contrastes e às ambiguidades que a poesia – enquanto obra literária – comporta tanto na composição quanto em seu conteúdo. Alfonso Berardinelli (2007 [1994], p. 13) dirá: “definir a poesia, ou seja, traçar-lhe as fronteiras, foi um dos empreendimentos mais apaixonantes e malogrados do pensamento estético”. Deste modo, não estamos diante de perguntas que comportem respostas simples e tampouco unívocas na literatura.

Ainda segundo Berardinelli (2007, p. 13), “o discurso sobre a poesia assume, portanto, a forma de um tratado de teologia negativa: um ‘entretenimento infinito’ [...], discursos sem fim”. Admitimos a impossibilidade de definir o que é poesia ou, ao menos, a dificuldade de uma teoria que não seja apenas voltada a dizer aquilo que ela não é. Entretanto, defendemos que um campo profícuo de investigação deve ser a própria poesia – sem, com isso, negar a possibilidade de articulação desses saberes com outros discursos como o filosófico. Esse artigo dedica-se a compreender como a poesia pode ser uma forma privilegiada de leitura do mundo no romance *A desumanização* (2013), de Valter Hugo Mãe.

Valter Hugo Mãe, nome artístico utilizado por Valter Hugo Lemos, é um escritor português, nascido em Angola em 25 de setembro de 1971. O

romance que iremos analisar nesse escrito é *A desumanização*, o relato da personagem Halla sobre sua vida após a morte de sua irmã gêmea, Sigridur. Desenvolve-se no decorrer de três anos: dos 11 até os 13 anos de Halla. A narradora aborda a morte desde o sepultamento da irmã, passando pela descrição dos seus sentimentos e das sensações decorrentes da experiência da falta de alguém tão próximo e tão amado. Além do enfoque essencialmente subjetivo, ela traz as dificuldades de elaboração da perda advindas da falta de empatia dos membros de sua comunidade e, sobretudo, das dificuldades na relação com sua mãe, que enxerga na filha sobrevivente o reavivar da imagem daquela que falecera. Entre as relações positivas, Halla nos deixa conhecer seu pai, Gundmundur, personagem particularmente importante para que ela encontre alento e perspectiva na elaboração de uma narrativa para si. Frise-se, ainda, que Gundmundur é um poeta amador e um sujeito inquieto que encontra nas palavras a possibilidade de criação do mundo. Já o líder da comunidade, Steindór, é um homem centralizador que exerce poder e influência sobre todos. Ele é o diapasão moral e tido como bondoso. No entanto, com a chegada da tia de Halla que, como o Steindór, é centralizadora e autoritária, o olhar da gêmea sobrevivente começa a desconfiar da configuração dos poderes em sua comunidade. O livro está dividido em duas partes: na primeira, Halla discorre sobre os momentos posteriores à morte de sua irmã gêmea e mescla com lembranças de suas vidas. Na segunda parte, Halla aborda o período em que sai da casa de seus pais e retrata o amadurecimento do seu olhar. A única visão disponível no romance é a da narradora-personagem, aparentemente já distante dos acontecimentos que narra e dotada do poder de manejar a palavra.

A composição do romance se dá por uma linguagem de grande carga poética – prosa poética: apresenta elementos constitutivos da poesia como o foco no “eu” da narradora-protagonista e a recorrência às memórias repletas de imagens oníricas, a grande introspecção do relato que une o dentro e o fora da personagem por seu olhar, além do extenso uso de metáforas que encontram sentidos imediatamente abundantes de imagens. Podemos ainda nos afiançar em Octavio Paz (2012 [1956], p. 22), que afirma haver “poesias sem poemas”. O mais importante está em criar

imagens que provoquem uma gama incontável de sentidos. Ou dito com o poeta mexicano: “jamais atenta[r] contra a ambiguidade do vocábulo” (PAZ, 2012, 30). A prosa poética não está focada em uma trama que atenda aos princípios de uma lógica externa ou mesmo em aspectos que estão além do “eu”. Ela está mais próxima da poesia e da busca pela inflexão do/no ser em uma investigação íntima, cheia de associações imaginativas e pouco preocupadas com a ordem factual. O eu e o seu modo altamente subjetivo de designar novos sentidos sobre o mundo toma o foco na prosa poética.

Em seguida, iremos dedicar-nos ao estudo de como a leitura da poesia e o fazer poético, na narrativa de *A desumanização*, têm impactos positivos e negativos sobre Halla e Gundmundur. Deste modo, visamos esclarecer as especificidades desse tipo de leitura – da poesia – na modificação dos parâmetros de compreensão acerca do mundo e na inauguração de novos sentidos sobre ele. Faremos essa análise amparados nos estudos de Martin Heidegger (2006[1954]; 2011[1959]) sobre a poesia e a linguagem, além das considerações de Michael Hamburger (2007 [1969]) a respeito da verdade na poesia e, também, Octavio Paz (2012) e sua caracterização acerca da poesia. Sobre aspectos relacionados à leitura, buscaremos as considerações de Jean Cocteau (2015) e Antoine Compagnon (2014).

O pai de Halla acredita irremediavelmente no poder da palavra:

Sobre a beleza o meu pai também explicava: só existe a beleza que se diz. Só existe a beleza se existir interlocutor. A beleza da lagoa é sempre alguém. Porque a beleza da lagoa só acontece porque a posso partilhar. Se não houver ninguém, nem a necessidade de encontrar a beleza existe nem a lagoa será bela. A beleza é sempre alguém, no sentido em que ela se concretiza apenas na expectativa da reunião com o outro (MÃE, 2014, p. 27)

Para Gundmundur, a palavra constrói o mundo. É ela quem traz aos seres a beleza do mundo e designa a beleza nele. A palavra é a consciência sobre todas as coisas a que ela se associa. Antes da nomeação, há apenas o inconsciente dos objetos não mensurados. É necessário algo do exercício adâmico de trazer luz e sentidos a todas as coisas criadas por intermédio

da palavra. Semelhante a ideia do mito bíblico sobre a solidão de Adão antes de Eva, Gundmundur apercebe-se da necessidade de um interlocutor – do outro – para que de fato a beleza, o mundo e os sentidos completem-se. O diálogo ou o acesso à leitura do outro é a oportunidade capital para que o mundo de fato exista. Têm-se, portanto, a necessidade da palavra e do outro para que exista a partilha – talvez o sentido primeiro do mundo, a motivação basilar para que haja a procura de significações. Eis a primeira acepção de poesia que podemos associar: “[...] poesia é um construir” (HEIDEGGER, 2006, p.167). É no compartilhamento da palavra que se constrói o mundo e a poesia para Gundmundur. O poeta não está isolado, ao contrário ele está ávido pelo contato com o outro. Mesmo que a descrição do “lago” seja altamente subjetiva – um exercício do “eu” –, para o pai de Halla, isso não é um empecilho ao diálogo, pois o sentido do que se almeja dizer necessita de alguém que ouça para que o movimento se complete:

[...] ‘nenhuma coisa é onde falta a palavra’. Onde algo falta, dá-se um rompimento, uma quebra, ocorre uma interrupção. Romper com alguma coisa significa retirar-lhe algo, deixar que algo lhe falte e falhe. Algo está faltando significa: algo está falhando. Nenhuma coisa é onde falha a palavra, essa que nomeia a coisa. O que significa ‘nomear’? Podemos responder assim: nomear é aparelhar alguma coisa com um nome (HEIDEGGER, 2011, p. 124)

O construir só é possível pela palavra como assinala Heidegger. Na falta dela, ao invés de beleza, tem-se a falha e falta. Não há construção – reunião – tampouco partilha. Aquilo que se nomeia, ultrapassa a coisa para ser algo, um aparelho com sentido: ganha existência. A palavra constrói desde o mais básico das relações humanas ao nomear cada aspecto até a identificação do mundo, o reconhecimento do outro, a composição dos afetos. Deixar que a palavra falte é interromper o fluxo humano, fazer falhar a construção e suspender o movimento de partilha. Retornando a Gundmundur, percebemos que ele é mais do que alguém sensível ao poder das palavras na organização humana:

O meu pai escrevia os seus poemas e fervia de se pôr no papel. Inventava poemas como se não fosse seu autor. Pasmava diante deles, incrédulo, com dificuldade de entender de onde surgiam as palavras, como era possível que o explicassem (MÃE, 2014, p. 30)

O pai de Halla é um poeta. A sua poesia o toma, não o contrário. Ele espanta-se diante da capacidade das palavras se organizarem na forma de um poema por intermédio de sua pena. No entanto, mesmo sendo tomado por um processo que lhe parece inconsciente, os poemas fervem ao tomar vida no papel e explicam o poeta. As palavras criam beleza e vão além disso ao gestar uma entidade – o poema – que consegue dialogar com aquele que a lê. Uma escrita que guarda relação com o não-sabido, mas que agora pode vir ser dado a saber. Pode fazer consciente o que estava disfarçado, camuflado, que existia como enigma. Baseada em Octavio Paz, a crítica literária Leyla Perrone-Moisés dirá: “a palavra poética assume a função de reencantar um mundo já desprovido de forças ocultas. As ‘forças ocultas’ serão as da própria linguagem como sistema depositário e produtor de sentidos [...]” (1998, p. 167). O poeta traz de volta o encanto ao mundo – o verdadeiro espanto porque traz à existência coisas que, embora intuídas, não estavam nomeadas e, portanto, eram faltas/falhas. O poema, então, traz o poético à presença do poeta e daqueles que tomam contato pela leitura.

Indo diretamente a Octavio Paz poderemos complementar o pensamento sobre esse novo encanto: “quando a poesia se dá como condensação do acaso ou é uma cristalização de poderes e circunstâncias alheios à vontade criadora do poeta, deparamos com o poético” (2012, p. 22, grifo meu). O poeta é como o instrumento para que o poético tome forma. Generosamente, o poema explica o seu autor e, potencialmente, seus leitores. Visão corroborada por Michael Hamburger (2007, p. 56): “o objetivo dos poetas, pois, é ‘dizer verdades’ [...]; a escrita é um ‘feito’ – um processo de exploração e descoberta – as verdades ditas são de um tipo especial. Por outras palavras, é o poema que diz ao poeta o que ele pensa, não o contrário”. O poeta vai em busca da verdade, uma forma de explorar a si, de lançar luz sobre aquilo que ainda não está iluminado. Nesse processo,

ele vê seu “eu” se espelhar e ser ultrapassado pela poesia. Gundmundur pasmava diante desse poder, permanecia incrédulo e fascinado pela explicação de seu “eu” – a verdade – transposta ali no papel. A poesia transfigura-se assim em um modo de (re)ler a si mesmo e ao mundo. Como forma de se aproximar de Halla, dissipar a angústia de ambos e promover ensinamentos, Gundmundur compartilha sua visão mais direta sobre a poesia e sua relação com o mundo:

A poesia é a linguagem segundo a qual deus escreveu o mundo. Disse o meu pai. Nós não somos mais do que a carne do poema. Terrível ou belo, o poema pensa em nós como palavras ensanguentadas. Somos palavras muito específicas, com a tenra capacidade da tragédia. A tragédia, para o poema, é apenas uma possibilidade. Como um humor momentâneo. Eu perguntei: posso chamar a vida de poema. E ele respondeu: podes chamar a vida de poema. Ou podes chamar a vida de normalidade. A vida é a normalidade e deus é a normalidade. O poema é normal. Onde há palavra, há deus. Onde nasce a palavra, nasce deus. Todos os outros lugares são ermos sem dignidade (MÃE, 2014, p. 45).

Para ele, é com o nascimento da palavra que deus nasce também. Mas é a poesia o instrumento de criação que deus utilizou para criar o mundo. Portanto, ela é a forma mais elevada de uso da palavra e é pura imanência na criação. A poesia está em todos os homens. Como revela Gundmundur, cada ser é “a carne do poema”, é a matéria com a qual o poema desenha-se e se desenvolve no universo infindo de potencialidades terríveis ou belas. O poético – essa inapreensível (re)carga da poesia – é que tão somente pode ser revelado pelos poetas. Então, podemos admitir os poetas como aqueles que tem a sensibilidade de olhar cada coisa do mundo e ler a poesia que as cria e as move. O poeta é, pois, aquele que verdadeiramente vê e dá a ver pelo poema. Nesse sentido, Heidegger diz:

[...] a poesia fala por ‘imagens’. Assim e num sentido muito privilegiado, as imagens poéticas são imaginações. Imaginações e não meras fantasias ou ilusões. Imaginações entendidas não apenas como inclusões do estranho na fisionomia do que é familiar, mas também como inclusões passíveis de serem visualizadas (2006, p. 177)

A poesia faz visualizar inclusive a criação, ainda que por intermédio de uma imagem-imaginada. Uma imaginação que não ilude, de outro modo explica e recupera as verdades. O estranho vira familiar e, dessa maneira, a poesia faz do mundo a normalidade a cada experiência poética que revela, nomeia e faz habitar. Sim, a poesia traz a dignidade para o que antes era “ermo”, ela habita com os sentidos. Ela substitui a falta e as falhas com as explicações que não se esgotam facilmente, uma vez que a poesia é o próprio instrumento que “deus escreveu o mundo” – ela é a divina criação, mas é também a escrita que requisita leitores. Nessa imaginação proposta por Gundmundur, deus é o primeiro poeta e, remetendo ao Gênesis, podemos afirmar que fez os seres à sua imagem, por isso o poeta pode também criar novas perspectivas – novas leituras criativas. Senão vejamos como Halla descreve seu pai:

Eu disse-lhe [a Steindór] que o meu pai também punha versos no lugar de cada coisa. Ao invés de pedras, ele tinha versos. Tinha versos no caminho. [...] O meu pai, Steindór, põe palavras nas mãos e elas começam a piar e são iguais a andorinhas. Vão embora com elas. Para sempre. Palavras para sempre. [...] Andam acompanhadas delas e ensinam-lhes a brincar e a serem felizes. Quando passam os bandos a voar, o meu pai diz que é um texto. Diz que podemos ler (MÃE, 2014, p. 44)

Como afirma Halla, as palavras ganham vida no manejo do poeta e dão vida a cada coisa. Não há o peso das pedras no caminho, há versos alados que se preparam pouco a pouco para voar para sempre. Verso a verso, estrofe a estrofe, frase a frase até formar um poema, uma prosa, mas sempre com poesia – o ânima. Se deus animou a matéria, o escritor anima a palavra e faz dela vida/viva. Ele faz isso para libertar: as verdades, as palavras, o eu. Ou, como afirma Jean Cocteau: “além das palavras significarem, elas gozam de uma virtude mágica, um poder de encantamento, de uma faculdade de hipnose, de um fluido que atua fora do sentido que elas possuem. Mas ele atua somente quando agrupamos as palavras [...]” (2015, p. 154). A escrita poética possui um encantamento

que ultrapassa os sentidos comuns das palavras ou, mais propriamente, manifesta outros sentidos adormecidos. Semelhante ao mito bíblico da criação de Adão, como se a vida fosse soprada entre os agrupamentos de palavras de sorte que as façam mágicas. A magia está próxima da capacidade de desvelamento sobre si e o mundo que a literatura possui. “As palavras nos substituem e devem suprir a ausência dos nossos olhares, dos nossos gestos, do nosso caminhar” (COCTEAU, 2015, p. 154). É como se a literatura pudesse ser um farol que ilumina o dentro e o fora de si, um telescópio que aproxima o outro, um apoio de sabedoria que ajuda a aprender e a caminhar com mais tranquilidade pela diferença no mundo.

Na dificuldade de conjugar o luto de Halla e de sua mãe, Gundmundur faz a filha despertar para novos sentidos pela leitura. A narradora admite: “o meu pai desentristeceu-me. Prometeu que leríamos um livro. Os livros eram ladrões. Roubavam-nos do que nos acontecia. Mas também eram generosos. Ofereciam-nos o que não nos acontecia” (MÃE, 2014, p. 40). Diante de uma realidade de sofrimento, restava o “roubo” da imaginação poética, que retira o peso para dar espaço à beleza. Não é mera distração ou devaneio, é crença e ação: “devia ser a poesia do meu pai que me mimava. Os livros. Eram os livros. Dizia-me coisas bonitas e eu sentia que a beleza passava a ser um direito” (MÃE, 2014, p. 41). O mimo que a poesia dá é a transformação do olhar sobre o horizonte – o direito antes desconhecido ao belo. Relembremos que a poesia propaga sentidos pela imaginação, o poema fazia com que Halla vislumbresse além do sofrimento da perda. A poesia alimentava a sua alma e a retirava do pesado jugo do sofrimento. O poema dava-lhe o *direito* de ir além da paisagem imediata. Na diegese de Halla, os poemas de Gundmundur e a sua influência alimentam a busca da personagem por novas leituras do mundo a sua volta. O pai oferece à filha o ânimo pelas palavras como quem amamenta um recém-nascido. E Halla carecia de renascer para novos sentidos.

A necessidade e a confiança na leitura tornaram-se tão fortes em Halla ao ponto de ela afirmar: “as pessoas que não liam não tinham sentidos. Andavam como sem ver, sem ouvir, sem falar. Não sabiam sequer o sabor das batatas. Só os livros explicavam tudo. As pessoas que não leem apagam-se do mapa de deus” (MÃE, 2014, p. 109). Os livros convertem-se

em seu refúgio diante da vida e uma forma de se conectar e se preparar para viver. Depreende-se que, para a narradora, quem não lia não chegava a conhecer o mundo em nenhum de seus estratos. Isso está próximo do que afirma Antoine Compagnon tendo por base a vida de Montaigne:

[...] os livros são companheiros sempre disponíveis. Velhice, solidão, ociosidade, tédio, dor, ansiedade: não há nenhum mal comum da vida ao qual não saibam fornecer um remédio, desde que esses males não sejam fortes demais. Os livros moderam as preocupações, oferecem um recurso e um socorro (2014, p. 107).

Os livros oferecem companhia, conhecimento e cura, ainda que não seja para todo mal. Eles são a presença do passado e a forma de vislumbrar o futuro. Os conhecimentos que os livros compartilham auxiliam a viver de modo mais sábio e orientam na economia da dor. Se não podem tudo, eles podem o suficiente para garantir sua importância e reforçar sua necessidade. A narradora de *A desumanização* oferece uma boa metáfora para explicar o valor da literatura:

[...] os poemas são instintivos, eu disse. Uma natureza instintiva que quase nos redime. Às vezes, um poema acende-se como um candeeiro dentro da cabeça. Fica-se a ver muito bem o que até então nunca se vira. Pendurar um poema e atravessar com ele a noite inteira sem sequer nos darmos conta de que se fez noite. (MÃE, 2014, p. 104)

A literatura é uma forma de clarear o que antes estava opaco. Um modo de conhecer o que estava ignorado. Ela é o desvelamento da existência, uma forma de se tomar ciência acerca de si mesmo – a possibilidade de se inaugurar na vida. Ainda, conforme Compagnon salienta, “Montaigne nunca deixa de conceber a vida como uma dialética entre mim e outrem” (2014, p. 106). Mesmo sendo um refúgio confiável, os livros deveriam levar os leitores de volta às relações sociais. O leitor seria, portanto, uma pessoa mais bem preparada para se relacionar com os outros

seres humanos. Assim, o livro é um auxílio à civilização e às sociedades por tornar os olhares mais amplos, por problematizar a diferença como positividade.

No entanto, a tia de Halla – a mulher urso, novamente a imagem onírica – chega à comunidade para supostamente cuidar do encerramento do luto. Avesa às palavras, sobretudo àquilo que é poético, a mulher começa a expulsar da casa tudo quanto fosse beleza: das rendas dos tecidos aos livros de Gundmundur. A tia de Halla retira o espanto do desconhecido como se ele fosse uma ameaça: “ela retirara a identidade, para que não se sentisse nada senão a pragmática sucessão dos dias” (MÃE, 2014, p. 107). O esforço dela é pela indiferenciação, o oposto da poesia que tudo tenta imaginar e nomear, o lugar em que os sentidos ganham liberdade (des)construtora. Com a força e a violência de um urso, ela cala o poeta: “o meu pai ia falar, mas o vozeirão mandador da minha tia cometeu o ruído e o homem infltiu, adentrou-se, desistiu de participar” (MÃE, 2014, p. 107). O poeta, que busca a palavra ambígua e múltipla, é tolhido pelo ruído que apenas ordena o estabelecido: o silêncio. Gundmundur inflte diante da força despótica – castradora – curva-se ante da violência que não deseja criar, mas estabelecer sentidos unívocos.

Não bastando o silêncio, a mulher urso queima os livros e proíbe a leitura. Para ela, os livros eram acessórios perigosos e pecaminosos (MÃE, 2014, p. 109): “Deus haveria de sentenciar cada texto e cada memória, e todos os escritores seriam triturados entre os seus dedos para caírem como pó no esquecimento do inferno. A nós, competia nada, apenas assear, organizar, obedecer”. A visão dela é diametralmente oposta à de Gundmundur. Enquanto o poeta acreditava que os livros eram uma forma de se aproximar/apropriar da divina criação do mundo, a tia de Halla acreditava que eles traziam a condenação. Seu pensamento estreito se esclarece por sua crença de que aos seres bastava a obediência organizada e asseada, de modo que o acontecimento – a novidade múltipla do devir – não pode parecer senão com a sujeira e o perigo da desordem. Ao queimar os livros, ela oferecia-os ao julgamento do fogo divino (MÃE, 2018, p. 109). A mulher urso não almeja a novidade em que os sentidos da beleza se expandem. Antes, o mundo está dado e solicita tão somente obediência ao estabelecido.

Se Gundmundur sucumbe ao poder da mulher urso seja pela falta da presença cotidiana de Halla, que vai morar na igreja com Einar, ou em solidariedade à esposa, nós só podemos conjecturar acerca do seu silêncio. Todavia, como anteriormente demonstrado, Halla demonstra ter germinado dentro dela a semente tão cuidadosamente plantada por seu pai, ela reage: “as pessoas que não leem apagam-se do mapa de deus” (MÃE, 2014, p. 109). É pela via da palavra, mais propriamente pelo “mimo” da poesia, que Halla enxerga o mundo e pode compreendê-lo. A ideia de livros que servem apenas para queimar e purgar seus escritores é demasiadamente contrária à sua crença de que a poesia é que coloca o ser no mapa de deus. Busquemos o auxílio de Heidegger: “é a poesia que traz o homem para a terra, para ela, e assim o traz para um habitar” (2006, p. 169). Sem a poesia o homem não conhece sequer o gosto da batata, porque falta a palavra que faça enxergar, que oriente a consciência. Não são os olhos que veem propriamente, mas a própria poesia e o poeta. Eles que fazem o homem habitar verdadeiramente o mundo. Ou como dito por Cocteau: “as palavras nos substituem e devem suprir a ausência dos nossos olhares, dos nossos gestos, do nosso caminhar” (COCTEAU, 2015, p. 154). As palavras – ou mais propriamente a leitura delas – são o despertar da consciência sobre os sentidos da experiência humana e ela – a consciência – só pode ser alcançada, com amplitude, pela via da leitura da poesia que faz entrar em contato com o poético.

Retomando a metáfora de Halla sobre poema como um candeeiro, ler poesia é acender a luz que faz atravessar pela escuridão sem ao menos notar a noite. Ilumina de dentro para fora e faz enxergar as nuances do que estava encoberto ou mesmo ignorado, embora exposto. Em conformidade com Octavio Paz (2012, p. 21), “a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro”. Portanto, o poema é pura transformação do “eu” e do mundo. Ele faz desnudar cada coisa que toca para vesti-la com sentidos. A poesia libera Halla do medo da escuridão e do desconhecido. Ela é a chama que irá ajudá-la a atravessar todas as contingências amparada na possibilidade generosa da (re)leitura criativa do mundo. Ciente dessa força que a poesia suporta, ela reconhece que Gund-

mundur está se esvaindo na cegueira de quem não entra em contato com poético por conta dos ruídos da mulher urso. Ela percebe o perigo: “sabes, acho que o meu pai vai desistindo [...]. Fiquei com pena de não ter um poema para me dar. Significa que já não os escreve. Se não escrever, ele não entende nada do mundo. Fica perdido” (MÃE, 2014, p. 110). Deixar de escrever para o poeta é como deixar de existir. É como morrer mesmo se estando biologicamente vivo. Uma outra morte, a morte dos sentidos que orientam o entendimento do mundo. Em seu último contato com o seu pai, Halla descreve a aterradora imagem dessa morte:

Os livros do meu pai tinham entre as páginas muitas folhas soltas com o que escrevia. Pensei que as folhas soltas eram o seu corpo. Estava dentro dos livros como dentro de caixas. Carreguei as caixas e o corpo chorando caminho arriba sem parar. [...] Abracei assim ao meu pai (MÃE, 2014, p. 134)

As folhas escritas e soltas são os suspiros que Gundmundur deixou de legado de sua vida anímica. Carregá-los em uma caixa equivale a carregar o verdadeiro corpo – o da poesia e do poeta – em um caixão. A poesia era seu pai. A poesia é o poeta. Trata-se para Halla de uma morte radical tão grave quanto a falência do corpo, já que é o poema que faz ouvir, falar e sentir. Sem a poesia, resta um corpo desanimado. Ciente do despotismo e das violências de sua tia e do Steindór que retiraram da comunidade a possibilidade de ler livros com liberdade e, também, de ler o mundo, Halla resolve praticar a metáfora da criação que antes destrói. Se no mito bíblico de Noé, Deus destruiu a iniquidade pela água, Halla fará o mesmo pelo fogo:

Tomei um dos poemas do meu pai. Uma só folha, um poema único, sem cópia, irrepetível. Com ele acendi o fogo à casa bonita do Steindór e ainda vi como as paredes convidaram o lume, tão gulosas. Achei que o meu pai ia inconfessavelmente gostar que um poema seu servisse de acendalha para aquela combustão (MÃE, 2014, p. 150)

O poema acende o fogo que destruirá o Steindór e a mulher urso para ascender a possibilidade de leituras e de criação longe da censura que ambos estabeleciam à comunidade. A poesia que acende a cabeça para enfrentar a escuridão, também age naquela realidade da narrativa para queimar e revelar o mal que deseja estancar o nascimento de significações sobre o mundo. Eis uma aceção que podemos aludir sobre a ação de Halla: “às vezes o fogo limita-se a destruir, mas muitas vezes destrói de maneira a criar um novo mundo a partir do resíduo purificado ou da essência em cinzas” (RONNEBERG, 2012, p. 84). O fogo é como a palavra do poema: ambíguo. Ele destrói, mas recria. Ele faz arder, entretanto purifica. O fogo liberta e transfigura. O fogo na narrativa tinha o sentido de julgamento divino para a mulher urso, mas para Halla ele guardava relação com o diabo (MÃE, 2014, p. 109). Assim como a tia de Halla queimava os livros para serem julgados por deus, Halla queima o casal para que sejam julgados e tragados pelo diabo. Mas aceso por um poema, a poesia também arderá ali como para purificar e deixar sua possibilidade de renascimento nas cinzas. Um sacrifício em nome da criação e do devir. O poema é deus que semelhante ao que dizia a tia de Halla irá julgar àqueles que queimam em suas chamas – essa é a sua leitura (do poema).

O poema é único e sem cópia, como destacado pela narradora. Era a vingança de Halla contra o despotismo. Seu ato não é solitário porque tem a participação do corpo de seu pai – o poema. Faz-nos bem lembrar o que diz Michael Hamburger: “a verdade da poesia, e da poesia moderna especialmente, deve ser encontrada não apenas em suas afirmações diretas, mas em suas dificuldades peculiares, atalhos, silêncios, hiatos e fusões” (2007, p. 61). Nessa medida, a poesia revela-se como força poderosa de transformação pela leitura que modifica a quem lê. É a poesia que transforma Halla. É o poema que faz arder e vai purificar o que estava sujo pela censura. O poeta Gundmundur que parecia silenciado entoava o mais sonoro grito ao sua filha queimar os líderes da comunidade com a sua criação poética. Ele não morre, transmuta-se e faz transformar. Halla e seu pai – dois poetas – (re)criam radicalmente o mundo. Fazem iluminar aquilo que causava desequilíbrio. A poesia devolve a chance da beleza perdurar. Não são mais os livros que queimam em sacrifício da ignorância, ao contrário a ignorância da censura é que é queimada pelo instrumento que deus criou o mundo – a poesia.

Referências

- MÃE, Valter Hugo. **A desumanização**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BERARDINELLI, Alfonso. As fronteiras da poesia. *In.*: **Da poesia à prosa**. Tradução de: Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 13–16.
- COCTEAU, Jean. Das palavras. *In.*: **A dificuldade de ser**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. Tradução de: Wellington Júnio Costa. p. 151–156.
- COMPAGNON, Antoine. O livro. *In.*: **Uma temporada com Montaigne**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014. Tradução de: Rosemary Costhek Abílio. p. 105–108.
- HAMBURGER, Michael. A verdade da poesia. *In.*: **A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Tradução de: Alípio Correia de Franca Neto. p. 35–62.
- HEIDEGGER, Martin. “... Poeticamente o homem habita...”. *In.*: **Ensaio e conferências**. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006. Tradução de: Emmanuel Leão, Gilvan Fogel, Marcia Schuback. p. 165–182.
- HEIDEGGER, Martin. A essência da linguagem. *In.*: **A caminho da linguagem**. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2011. Tradução de: Marcia Schuback. p. 121–172.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Valores modernos. *In.*: **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 143–173.
- RONNBERG, Ami. Fogo – luz e escuridão. *In.*: **O livro dos símbolos**. Koln: Taschen, 2012. p. 82–87.

UMA LEITURA ECOFEMINISTA DOS CORPOS FEMININOS NA POESIA DE SÓNIA SULTUANE

Joranaide Alves Ramos

O objetivo desta pesquisa é analisar a poesia de Sónia Sultuane (1971), nascida em Maputo, quando Moçambique, na África, ainda era colônia de Portugal, à luz da crítica feminista, com especial atenção às relações entre literatura e meio ambiente, mostrando que a referida escritora constrói uma voz poética ecofeminista voltada para representações da natureza e de corpos femininos no sentido de propagar um humanitarismo no feminino atento às relações ecológicas, necessárias para um mundo equânime.

Para este Estudo, consideramos os poemas de *No colo da Lua* (2009), “Manjares exóticos” (p. 17), “Pétala a pétala” (p. 63) e “Tenda dos desejos” (p. 87) e o poema homônimo de *Roda das encarnações* (2017, p. 13), a fim de refletimos sobre como corpos femininos, em comunhão absoluta com a Natureza, contribuem para a ressingularização e valorização da subjetividade feminina, para combater ou, pelo menos, questionar ideologias machistas e patriarcais que sustentam muitas sociedades, em especial, a moçambicana.

Foi necessário, pois, desenvolver um estudo exploratório, bibliográfico e qualitativo, fundamentado nas contribuições teóricas de diferentes especialistas que discutem Ecofeminismo e corpo feminino, tais como Silveira, em *Ficção curta de autoria feminina paraibana: Análise da casa, do corpo e do patriarcado em Quatro Luas* (2020); Guattari, em *As três ecologias* (2013); Xavier, em *Que corpo é esse? O corpo feminino no imaginário feminino* (2007), Soares, em *Poesia e erotismo: uma leitura ecofeminista* (2005), Mies e Shiva, em *Ecofeminismo* (1993), entre outros, centralizando a discussão proposta na seção “Corpos femininos na Poesia de Sónia Sultuane sob uma ótica ecofeminista”.

Corpos femininos na Poesia de Sônia Sultuane sob uma ótica ecofeminista

Nestes tempos de crises sanitária, ambiental, existencial em um país classista mas, onde já é possível ver movimentos decolonizadores que questionam a ordem patriarcal e seus discursos reguladores, fazemos este exercício ecocrítico, em sua perspectiva ecofeminista, observando a poesia de Sônia Sultuane e propondo, através da discussão sobre a recriação artística dos corpos femininos, fortalecer nos estudos literários a consciência ecológica que desmistifica a hierarquia e as dualidades entre naturezas humana e mais-que-humana, desconstruindo a concepção de gênero essencialista e universalista, como já propôs Angélica Soares (2005).

Segundo Mies e Shiva (1993), o ecofeminismo é um movimento com uma identidade feminina que desempenha uma tarefa importante nesses tempos difíceis, marcados pela mentalidade machista que nega o direito à mulher ao próprio corpo e a sua sexualidade e pela devastação do Planeta e dos seus habitantes.

A teoria e a crítica ecofeministas fundamentam nossa discussão por questionarmos a condição das mulheres, pensarmos sobre os corpos femininos, não raro, vigiados e punidos, refletirmos, também, sobre as sexualidades femininas que, por sua vez, são controladas, alienadas e retratadas por terceiros, pela ótica masculina, invisibilizando mulheres e o feminino. Em contrapartida, quando mulheres se propõem a escrever, automaticamente inscrevem sua existência e o seu corpo, bem como, de seus pares, expressando sua sexualidade textualmente, desbancando valores patriarcais e machistas, [re]singularizando as experiências, subjetividades e socialidade humanas, o que nos remete aos registros ecológicos guattarrianos.

Adotamos, nesse sentido, a *ecosofia* de Guatarri (2012, p. 8), que parte dos três registros ecológicos, “o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana”. Tais registros nos interessam porque correspondem às vivências que consideramos genuinamente ecológicas. Esta articulação guattariana se relaciona intimamente com o ecofeminis-

mo e permite irmos além do registro ambiental quando nos posicionamos ecologicamente.

Interessa-nos, portanto, os corpos femininos e suas interações com o erotismo, entendendo-os como uma constituição política, inseridos – aqui, no Brasil, lá, em Moçambique, como em quase todo o mundo – em uma relação dicotômica de poder, basilarmente apoiada na “ideologia patriarcal traduzida em poder institucional” (PORTER, 1992, p. 317), que tende a subjulgá-los, oprimí-los, dominá-los, colonizá-los para, em seguida, aniquilá-los. Esta é regra do patriarcado que sustenta o machismo e deteriora as relações humanas enquanto obriga subserviência às mulheres e ao feminino, limitando-os, muitas das vezes, a espaços privados, presos aos “grilhões biológicos” (PORTER, 1992, p. 318), à dessexualização e à exaustão.

Pensando na decolonização destas práticas, através da poesia de autoria feminina, destacamos quatro poemas de Sônia Sultuane que, através de uma voz lírica, feminina e feminista que empodera corpos de mulheres – por muito tempo, escondidos, especialmente, os negros – para sentir e expor suas sensações, quase sempre reprimidas pela sociedade. Esta reflexão ganha ainda mais força visto situar-se em um País que ainda preserva tradições patriarcais e androcêntricas severas e cristalizadas. “Nesse sentido, a metaforização do corpo feminino por meio da poesia funciona como um dispositivo de gênero que territorializa a militância na escrita de autoria feminina contemporânea em Moçambique” (FREITAS, 2019, p. 03).

O primeiro poema é de *No colo da Lua* (2009) que se articula de forma bastante interessante e direta com a perspectiva ecofeminista, apresentando a lua como uma figura feminina que zela em seu colo por outras vozes igualmente femininas. O amor da carne, cantado em *Imaginar o poetizado* (2006), é retomado, também, de maneira muito sublime e sem vulgaridades, enquanto a voz feminina poetiza o imaginário de sujeitos femininos que [se]encantam com o prazer, com suas possibilidades e experiências que se levantam contra a colonização das mulheres. Em “Manjares exóticos” (2009, p. 17):

Saboreias no meu corpo o gosto do amor,
 nos meus mamilos dou-te o gosto do morango carnudo,
 no meu ventre o gosto do abacaxi,
 nas minhas coxas, nessas, dou-te mangas verdes,
 vens buscar na minha boca o açúcar,
 para aprisionares e mordiscares a tua fruta,
 nesse banquete inesquecível.

O título do poema traz o termo “manjares” que, segundo Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 43) é o “alimento de imortalidade, a ambrosia [conhecido como manjar dos deuses] é, assim como o néctar, um privilégio do Olimpo [...], verdadeiro pão dos anjos” (grifo nosso). Ou seja, no poema, há uma divinização do “banquete inesquecível” oferecido com frutas através do corpo feminino que se transforma em uma oferenda deliciosa. O corpo feminino é livre, desejoso e se oferece como banquete a outra pessoa. O seu corpo é fruto do amor, nada proibido, e fruta suculenta que precisa ser buscada, aprisionada e mordida, em uma espécie de exercício sinestésico para as personagens do poema e para quem ler, proporcionando sensações de múltiplos sabores.

“Manjares exóticos” é um canto de exaltação ao amor de pele e a entrega feminina como uma experiência sublime. Trata-se da enunciação de uma mulher, daí o “exotismo”, em um lugar marcado pelo patriarcado, de uma poetisa moçambicana que exprime volúpia e feminilidade, uma celebração do desejo físico feminino, como uma forma de resistir às imposições coloniais e machistas. Por tais motivos, consideramos que este corpo é “empoderado e liberado” pelas questões já tratadas, bem como, “sedutor” (SILVEIRA, 2020) porque exuberante, expressivo, emancipado visto levantar-se poeticamente contra o patriarcado que oprime e reprime corpos e prazeres femininos.

Outra representação ecológica é a da transformação da menina em mulher, de “Pétala a pétala” (2009, p. 63):

Pétala a pétala,
 vão caindo devagar, devagarinho,

libertam primeiro calor
depois o cheiro,

pétala a pétala
vão caindo

botão carnudo todo aberto,
pronto para se entregar,
livre a fragrância,
chamamento da vida,
deixa à mostra o desabrochar da vida,
êxtase.

Ambas, flores e mulheres, sempre foram associadas em diversas culturas que se fundamentam no essencialismo biológico. O poema apresenta, então, o despetalar de uma flor como metáfora para o desabrochar feminino. Na flor, as pétalas servem para atrair agentes polinizadores, aqueles que contribuirão para a reprodução da planta; no texto poético acima, elas caem, uma a uma, “devagarinho”, liberando “primeiro calor” / “depois o cheiro” para, enfim, deixar à mostra o “botão carnudo [...] / pronto para se entregar”. O mesmo aconteceria com uma menina que cresceria devagar e, em um momento oportuno, libertaria seu cheiro e seu calor. Flores e mulheres fazem, assim, o seu “chamamento da vida” e geram todas as vidas do mundo.

Interessa pensar que muito antes das pétalas e das mulheres serem relacionadas ecológica e poeticamente por Sônia Sultuane, muitas outras de nós já fomos estimuladas a lavar ou a guardar o “botão de rosa”, a “florzinha” ou qualquer outro eufemismo relacionado ao mundo das flores. Alguns verbos como “desabrochar” – quando saímos da infância –, “desflorar” – quando somos penetradas por desejo ou sem querer –, acompanham a vida das mulheres desde que elas nascem e ainda nem tiveram maturidade para perceber que suas vulvas são uma parte diferente do pé ou do olho e motivo para serem vigiadas e punidas.

Talvez, as mulheres sejam associadas às flores pelas simbologias dadas a essas, de pureza, de inocência, de castidade que mantêm a virginda-

de, algo muito importante para muitas sociedades; a mulher que entrega seu “botão” a um jardineiro qualquer antes do casamento não é considerada “flor que se cheire”, ideologia sustentada por muitas religiões. Impor-se e reclamar o direito ao seu corpo para si, bem como o direito de dizê-lo, sem floreados, ainda não é uma tarefa fácil quando muitas mulheres ainda são violentadas, mutiladas e assassinadas. Isso será natural e permitido enquanto mulheres – e flores – forem vistas como propriedade e reduto de prazer de outrem e, por isso, privadas de liberdade.

Em “Pétala a pétala”, vemos duas metamorfoses, a da mulher e a da flor, naturais e necessárias para a continuidade das vidas. A voz poética relaciona e conecta a força da natureza que se manifesta no feminino, através de um corpo naturalmente “sedutor” (SILVEIRA, 2020), como um destino do qual depende a vida na Terra mas que, hoje, graças a luta de movimentos como os feministas, algumas mulheres podem, se preferir, viver, experienciar e dizer sobre seus corpos livres de “grilhões biológicos”. Com esta leitura, consideramos os corpos em sua realidade histórica, evitando cair nas armadilhas do essencialismo.

As pétalas são retomadas em “Tenda dos desejos” (2009, p. 87):

Banhei o meu corpo com pétalas de rosas vermelhas,
o cheiro exótico do deserto e o óleo da sedução,
entrei na tenda dos desejos
cheirando a rosas e a incenso da imaginação,

entreguei-me no meu leito coberto de sedas,
tão leves como a ilusão,

no meu ventre as pétalas escreveram
o vazio da separação
senti o cheiro da comunhão
choramos juntos lágrimas com sabor a união.

A tenda é, segundo Chevalier e Gheerbrant (2008), protótipo para um templo, simboliza um lugar consagrado, a presença do céu sobre a ter-

ra. Seja em suas significações celestial ou cósmica, vemos em “Tenda dos desejos” um lugar também sagrado para o culto do amor do espírito e da carne, caracterizado, delicadamente, com elementos do oriente, tais como os tecidos, as essências, os perfumes e os ornamentos.

Neste poema, a voz feminina evoca sutilmente diferentes sentimentos – de desejo, de tristeza, de ilusão, de encantamento, de separação –, criando imagens sensualizadas. Essa atmosfera erotizada e de sedução, de conexão entre o corpo feminino, as “pétalas de rosas vermelhas” e “o cheiro exótico do deserto”, serve para descrever a união e comunhão de duas pessoas que se entregam para, depois, se separar.

Pelos pontos elencados, consideramos que este corpo é, também, “empoderado” e “sedutor” (SILVEIRA, 2020) porque fascina o outro por meio de encantos e amavios. Este também é um “corpo liberado” (XAVIER, 2007, p. 179–181) por estar livre “de esquemas predeterminados, coercitivos e repressores”, embora essa liberdade tenha um preço, o da solidão (v.8).

O último poema está em *Roda das Encarnações* (2017), um livro marcado por espiritualidade, devoção e paixão por sensações. Nele, vemos vozes poéticas femininas, com consciência ecológica, em profunda harmonia consigo, com outrem – poucas vezes desesperançada com a humanidade –, com as águas, com a terra, com as plantas, com o Universo, a mulher guiada pela luz da lua, que é o próprio cosmos, grata pela vida, em contato com a morte, na roda das encarnações, que renasce sendo ela, sendo outras ou sendo os elementos da natureza mais-que-humana, tão essenciais para o equilíbrio e permanência dos seres humanos na Terra. O primeiro poema do livro é homônimo (p. 13) e é dedicado ao seu filho, carne de sua carne, Bruno Dias, a quem dedicou também *Sonhos* (2001), seu primeiro livro:

Sou os olhos do Universo,
a boca molhada dos oceanos,
as mãos da terra,
sou os dedos das florestas
o mar que brota do nada,
sou a liberdade das palavras quando gritam e rasgam o mundo,

sou o que sinto sem pudor,
 sou a liberdade de mãos abertas, agarrando a vida por inteiro
 estou em milhares de desejos, em milhares de sentimentos
 sou o cosmos
 vivendo em harmonia na roda das encarnações.

O poema traz uma voz feminina e, em alguma medida, erótica ou sensual, que apresenta um corpo que também é o cosmos, o universo, a origem e, por isso, o arquétipo ideal, pleno, sagrado, em harmonia com a sua criação. Vemos um corpo feminino fértil, autônomo, o sopro ou o espírito responsável pela criação, pela vida humana e mais-que-humana. A “Natureza do corpo e corpo da Natureza convergem no poema” (SOARES, 2005, p. 04) através das relações inseparáveis entre estes corpos. Embora, sobre este corpo pareça pesar o Universo em sua totalidade, o consideramos “leve” (SILVEIRA, 2020), “vivendo em harmonia na roda das encarnações”, sendo, pois, o próprio cosmos, como aponta o penúltimo verso, tornando-se, para nós, um corpo-cosmos.

Observando os poemas dispostos, é necessário apontar para o corpo que os une, o erótico que, segundo Xavier (2007, p. 157), é um “corpo que vive sua sensualidade plenamente e que busca usufruir desse prazer, passando ao leitor, através de um discurso pleno de sensações, a vivência de uma experiência erótica”. Concordamos com a autora que assegura, ainda, que a liberação do corpo como origem do prazer representa, também, a liberação sócio-existencial das mulheres em um contexto androcêntrico – como é o nosso e o moçambicano –, apontando que a liberdade só se conquista se alcançada em todos os planos.

A mulher que reflete e tem espaço para dizer o erotismo, seja real ou ficcional, colabora para a [re]construção da sociedade, uma vez que, o autoconhecimento erótico leva conhecer o outro e o mundo, bem como, o poder de transformá-lo (SOARES, 2005), através de uma profunda consciência ecológica que, no caso de Sónia Sultuane é, também, poética. Sua obra contribui, local e externamente, com as reflexões que devemos fazer sobre como a sexualidade e o prazer femininos podem ser experienciados, à medida que poetiza corpos em harmonia com a Natureza e, muitas vezes,

livre para o êxtase, embora, não raro, sejam amores e prazeres como requer a sociedade, materializados através de uma voz poemática “orientada estética e ideologicamente por uma força essencialista de valorização a mulher” (FREITAS, 2019, p. 11), decorrente da ordem patriarcal moçambicana.

É necessário retomar, nesse sentido, a *ecossafia* de Guattari, tendo em vista as possibilidades de reflexões erótica e ecológica encontradas nos poemas destacados para dizer que tal mensagem aponta para outro conceito guattariano, o do “Territórios Existenciais” (2013, p. 38), “sejam eles concernentes às maneiras íntimas de ser, ao corpo, ao meio ambiente ou aos grandes conjuntos contextuais relativos à etnia, à nação ou mesmo aos direitos gerais da humanidade”, permitindo repensar, através de um consciência ecológica, as interações entre os ecossistemas, ressingularizando a experiência humana individual e coletiva (GUATTARI, 2013, p. 15).

Uma voz poética feminina, como a de Sónia Sultuane, que discute sobre corpos, sexualidades, erotismos e prazeres femininos, por exemplo, embora, muitas vezes, regidos pela ótica considerada essencialista por nós, contribui com a referida ressingularização e valorização da subjetividade feminina que rompe ou, pelo menos, questiona a ideologia patriarcal; tais possibilidades se encontram e se fortalecem na ideia guattariana porque, segundo Soares (2005, p. 2-3), nesta *ecossafia*, “a condição da mulher participa das preocupações ecológicas tanto quanto as questões ambientais e a estas se ligam em busca do equilíbrio global”.

Nos poemas selecionados, vimos corpos vigorosos e uma incorporação tão íntima entre o ser humano e a Natureza que, não raro, os corpos femininos são, também, fruta, flor, terra, água, floresta, o Universo. Nesta representação, percebemos corpos femininos sexualizados e ativos, colocando, inclusive, o homem como objeto de desejo, alterando, algumas vezes, as reproduções tradicionais requeridas pelas sociedades patriarcais, apesar de ainda baseadas no essencialismo.

Últimas considerações

O Ecofeminismo diz respeito à união de duas preocupações importantes e atuais: a ecologia e o feminismo. Juntos, ecologia e feminismo,

refletindo sobre pluriculturalidade e diversidade, pensam e agem pela igualdade de direitos e de oportunidades entre mulheres e homens e em defesa do meio ambiente e de sua preservação.

Nesse contexto, a Poesia de Sónia Sultuane, através de uma voz feminina e, ao nosso ver, feminista, recria ou ressingulariza poeticamente a sensualidade e o erotismo femininos, como contemplação da experiência poderosa e grandiosa de conhecer o próprio corpo e o corpo de outrem ao tempo que destaca o poder de dizer sobre isso em um lugar onde as mulheres são ainda tão objetificadas, em um jogo sinestésico muito interessante, marcado por profunda consciência ecológica, embora, algumas vezes, fundada pela força essencialista de valorização das mulheres, decorrente do patriarcado controlador.

Os poemas revelam corpos de mulheres em plena harmonia com as forças da Natureza. Além disso, trata-se de uma Poesia feita por mulher. Isso tudo se opõe contra as estruturas que oprimem e reprimem as mulheres, sua subjetividade e sua sociabilidade e é o que podemos chamar de consciência ecológica que, por sua vez, incorpora os três registros ecológicos guattarianos, que nos permite refletir sobre as relações humanas e com a natureza mais-que-humana para a convivência em um mundo menos catastrófico e mais solidário.

Referências

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. 21 ed. Campinas, SP: Papius, 2012.

MIES, Maria; SHIVA, Vandana. **Ecofeminismo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1993.

PORTER, Roy. História do corpo. In: BURKE, Peter (org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 291-326.

SILVEIRA, Ana Patrícia Frederico. **Ficção curta de autoria feminina paraibana: Análise da casa, do corpo e do patriarcado em Quatro Luas**. 2020. 221f. Tese. (Doutorado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes – Universidade Federal da Paraíba – UFPB, João Pessoa.

SOARES, Angélica. Poesia e Erotismo: uma leitura ecofeminista *In: Recorte* – Revista eletrônica de Letras. Universidade Vale do Rio Verde, 2005. Disponível em: <<http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/2141>>. Acesso em 30/06/21.

SULTUANE, Sónia. **No colo da lua**. Maputo: da Autora, 2009.

SULTUANE, Sónia. **Roda das Encarnações**. São Paulo: Kapulana, 2017.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Ed. Mulheres, 200.

ASPECTOS ÉPICOS EM *SESSENTA MINUTOS*, DE CHRISTINA RAMALHO

Éverton de Jesus Santos

Introdução

Este texto consiste numa abordagem panorâmica de alguns aspectos sobressalentes do poema épico *Sessenta minutos* (2021), escrito pela professora, pesquisadora, multiartista e também escritora Christina Ramalho. Dizemos “sobressalentes” porque, ainda que seja um texto curto – composto por 60 poemas intitulados como “minutos–métricos” –, há uma caudal de elementos que podem ser aprofundados, a exemplo das figuras míticas, do embate entre elas, dos diálogos interartes e com fatos da realidade, do projeto gráfico–editorial, do paratexto e das imagens, além de aspectos referentes ao gênero e sua manifestação nessa epopeia, como os planos literário, histórico e maravilhoso e as categorias épicas.

Para tanto, nos amparamos em algumas noções referentes aos estudos épicos, aproveitando apontamentos críticos de Silva (2017) e Ramalho (2013), tendo em vista procedermos a uma proposta de leitura do poema longo mencionado. Nossa intenção, com isso, é lançar luz sobre as personagens e o conflito, bem como realçar alguns recursos de que a escritora se vale para criar esse épico.

Além desta introdução, o texto conta com um tópico voltado à exposição das discussões e outro às considerações finais, além das referências. Em tempo, consideramos importante valorizar as produções épicas nacionais e contemporâneas, uma vez que isso demonstra não somente a evolução do gênero, mas também o desenvolvimento de discursos teórico–críticos acerca dele.

Sessenta minutos e a multiplicidade de recursos

A partir da inventividade da poeta, o gênero épico se atualiza, corroborando o que escreve Anazildo Vasconcelos da Silva em *Formação épica da literatura brasileira*: “As várias manifestações do discurso épico, definidas em função das diferentes concepções literárias, configuram o percurso da épica ocidental, e as transformações estruturais da epopeia assinalam as etapas de evolução desse percurso” (2017, p. 29). Isso se aplica a *Sessenta minutos* no sentido de que, por exemplo, a brevidade da forma escolhida, como veremos mais adiante, com seus 3.600 segundos-métricos, traz para a obra, em tese, a possibilidade de ser lida em uma hora, diferentemente, por exemplo, dos poemas épicos clássicos, geralmente escritos em decassílabos e milhares de versos, como *Íliada*, *Odisseia*, *Eneida*, *Os Lusíadas* e *O Uruguai*.

Essa noção de brevidade da forma faz parte do projeto de concepção da obra e é explicada por Ramalho na apresentação que preparou para o livro, da qual extraímos a seguinte passagem:

Sessenta minutos é um longo poema composto por 3.600 segundos-métricos, em que o Deus Tempo (Paimutic) e a Deusa Poesia (Pachamary) travam uma batalha, em busca de respostas para o sentido da vida. E o que são 3.600 segundos-métricos? São a soma das sílabas métricas contidas nos sessenta poemas que integram o livro, tendo, cada um desses poemas, 60 segundos-métricos. Cada sílaba métrica dos poemas, portanto, corresponde a um segundo do tempo. Este livro, assim, pode, teoricamente, ser lido em uma hora (RAMALHO, 2021, p. 5).

Essa citação esclarece pontos que ajudam a compreender, de entrada, o poema épico em questão: além da já citada divisão em segundos-métricos, é explicado o que são; mencionam-se as personagens – que estão em conflito, já que se menciona a “batalha” – Paimutic e Pachamary, bem como o mote ou motivo da obra, qual seja, a busca pelo sentido da vida. Cada um dos 60 poemas se refere a um minuto-métrico, correspondendo, assim, a 60 minutos ou uma hora de leitura, teoricamente.

A seguir, trazemos uma figura que apresenta um dos poemas do livro, figura essa sobre a qual sobreposamos setas, um retângulo e uma elipse coloridos, conforme explicaremos na sequência seu uso.

Figura 1. Reprodução de poema do livro *Sessenta minutos*



Fonte: Ramalho (2021, p. 23).

Primeiramente, no retângulo verde, é possível ler o título do poema “minuto-métrico 7”, abaixo do qual aparecem os segundos-métricos referentes a cada um dos 15 versos do texto, ou seja, é mostrada a escansão do poema, totalizando 60 segundos-métricos. A seta azul aponta para o asterisco (*) acima do verbo “escarra”, que se liga ao verso anterior (“sua boca beija”). De acordo com Ramalho, o uso do asterisco foi a forma encontrada por ela para destacar alusões a poemas e canções, ou seja, cada vez que esse sinal gráfico aparece ao longo dos poemas há, ao final de *Sessenta minutos*, a indicação do texto original. A seta preta, por sua vez, se refere à expressão em itálico “cláusula pétrea”, que está encimada pelo número 13, referente a uma nota de fim para esclarecimento. Todas as

notas, num total de 77, aparecem na seção “Notas finais”, logo após o último minuto-métrico. Por fim, chamamos atenção para a elipse vermelha, que assinala dois QR-codes, ou Códigos QR, que são um código de barras bidimensional que pode ser lido a partir de câmeras de celular. Nas palavras de Ramalho, “A ideia dos QR-codes foi inspirada pela maravilhosa obra de Ariano Suassuna intitulada *Romance de Dom Pantero no Palco dos pecadores*” e foram usados “Para realçar essa ampliação do próprio poema [...] para quem quiser ir além do livro e expandir a própria viagem pelos caminhos que deseje” (2021, p. 7). Nesse contexto, esse poema longo se configura como uma obra em que intertextualidade e intermedialidade se conjugam, ampliando as possibilidades de leitura e interpretação, bem como de diálogo. No caso do “minuto-métrico 7”, os dois QR-codes têm a seguinte referência: o primeiro, associado à expressão “pele d’água”, ao ser acessado, direciona a uma crônica escrita em 2010 por Ramalho, crônica essa que trata da experiência de conhecer a cidade da Praia, na Ilha de Santiago, Cabo Verde; já o segundo, relacionado a “cláusula pétrea”, direciona à matéria “CNJ Serviço: o que são as cláusulas pétreas”, publicada em 2018 no site do Conselho Nacional de Justiça.

Acerca do poema “minuto-métrico 7”, ele traz uma caracterização do antagonista Paimutic, tendo seus olhos, sua pele e suas pernas apresentados metaforicamente, além da boca. Ele é mostrado como algo que escapa exatamente porque ele é o tempo fugidio, e as facetas da vida humana – nascimento e morte –, circunscritas a um ciclo biológico, são maldição e sorte para nós (note-se o plural majestático em “nosso” – o que inclui, também, o eu lírico/narrador), algo que praticamente não pode ser alterado, visto se tratar de cláusula pétrea da natureza.

A batalha entre o Tempo e a Poesia

Em se tratando das personagens que protagonizam o relato épico em *Sessenta minutos*, apresentamos as figuras que a escritora escolheu para representá-las, a respeito das quais é possível traçar algumas considerações.

Figuras 2 e 3. Paimutic e Pachamary



Fonte: Ramalho (2021, p. 18; 34).

As personagens são nomeadas como “Combatente 1”, Paimutic, e “Combatente 2”, Pachamary. Um olhar sobre a representação imagética de ambos é capaz de nos dar subsídios para a caracterização que é realizada ao longo dos poemas. O rosto, ou a cabeça, de Paimutic é fruto de uma fotografia que a escritora fez no Museu do Louvre em 2018, na Coleção de Arte Africana, e se trata de uma máscara. A aparência dura, os olhos vazados, os traços bem marcados dão um tom de seriedade, rusticidade e até mesmo maldade, o que condiz com a natureza do Combatente 1. A representação do Deus Tempo, como é realizada, perpassa a questão da violência, da força, da ira, da tirania e da devoração dos filhos, que, no caso, somos nós. Enquanto criação literária, Ramalho o concebeu a partir de variadas fontes, absorvendo diversos aspectos míticos, compondo, dessa forma, um ser plural, híbrido, multifacetado, mas condizente com o teor de destruição, morte e implacabilidade que o constitui e é mostrado ao longo do poema épico.

Pachamary, por seu turno, cuja imagem aparece na capa do livro, é, em *Sessenta minutos*, a Deusa da Poesia, voz da resistência e força oposta à maldade. Ramalho informa que a representação visual da heroína se deu a partir de uma foto tirada de um azulejo pintado em Havana, Cuba, em 2019. A delicadeza da feição, com lábios, olhos e nariz acentuados, expressa bem a feminilidade que integra a natureza da Combatente 2. A criação, o amor, a solidariedade, a pureza, a alegria, os valores positivos que constituem a vida hu-

mana se associam à figura de Pachamary, ela que se coloca como salvadora, grande mãe, pondo fim às determinações do tempo e trazendo boas-novas de renovação. Também vale evidenciar o hibridismo que subjaz à elaboração da personagem, sendo que – assim como no caso de Paimutic – cada letra do nome corresponde a um deus (no caso do Combatente 1), uma deusa (no caso dela) ou uma criatura mítica (em ambos os casos). Esse caráter de fragmentação e associação ao mesmo tempo elucida a capacidade criativa de Ramalho nessa obra que é, sobretudo, um recorte e uma leitura da vida humana em tempos contemporâneos, pandêmicos, tratando de situações humano-existenciais como a morte e o sofrimento, mas também a criação, a esperança e o amor, bem como traz alusões a fatos da nossa história recente, como o homicídio racista que vitimou o negro George Floyd, nos Estados Unidos, em 2020, além das políticas de morte na condução da pandemia de Covid-19 no Brasil ou o caso das constantes queimadas que têm assolado nossas matas.

Feito esse percurso, coloquemos em comparação as figuras de Paimutic e Pachamary a partir de poemas que lhes correspondam respectivamente. Começemos pela leitura do “minuto-métrico 8”, presente na seção “Combatente 1 – PAIMUTIC”, toda dedicada a ele:

Paimutic
é fio de novelo
embrenhado
na geografia do espaço
é sino na catedral
uma lâmina de aço
nada detém seu passo
nada retém sua *roda*

passado
presente
futuro
Paimutic
é um salto
no escuro (RAMALHO, 2021, p. 24).

A força faminta que é Paimutic desintegra a nossa intenção de perennidade, pois aponta para a finitude e para o caos, além do escuro que é a vida humana no que tem de incertezas. O reinado soberano do tempo na progressão dos ciclos é colocado como algo fora da nossa capacidade de agir sobre ou contra; o fio desse novelo atravessa a geografia e nos conecta, e não há nada que faça cessar o passo, a roda, uma vez que o movimento é sua marca inexorável. Além disso, Paimutic “[...] rouba / o coração da vida / seca a poesia / e nos mata” (RAMALHO, 2021, p. 32), numa representação da desesperança e da condenação da arte, pois, se não podemos amar, poetizar e viver, já estamos mortos ou estamos irremediavelmente vivendo à espera da morte.

De maneira contrária, Pachamary, cuja caracterização aparece ao longo da seção “Combatente 2 – PACHAMARY”, é a expressão da vida pulsante, de energia vital, correspondendo ao alento materno necessário para atravessarmos os dias, como pode ser lido no “minuto-métrico 28”:

Pachamary
 Mary Mãe
Mãe Maria
 Poesia
 Terra-Mãe
 Terra-palavra
 ancestral lavradio
 o quintal
 onde se gesta
 a festa das novas gentes
 semente isenta de cálice
 cicatriz vertida em flor
 fel transformado em licor
 (RAMALHO, 2021, p. 46).

A força criativa é o emblema que compõe a carnadura de Pachamary, representação da mãe (e a referência a Maria seria o arquétipo da genitora

da humanidade), da terra, daquilo que compatibiliza a vontade humana de perpetuação (da espécie, das obras, da poesia etc.). As diferentes formas de se referir à Combatente 2 (os seis primeiros versos) expressam a imbricação entre o feminino e a arte, entre o potencial de criar e o de nutrir, desvelando, com isso, o lugar do sagrado e do simbólico. O poder de transformação é tamanho que fel se torna licor, e cicatriz, flor; o negativo se torna positivo, as coisas ganham novos contornos. A festa também aparece como sinal de alegria, em contraste com a tristeza que o Deus Tempo traz consigo, e remonta à resistência ao aço a partir do dizer, da palavra, do poema, como grito de liberdade. O compromisso de Pachamary é com o bem, a beleza, a vida, o amor, pois ela é “solo fértil de palavras / colheita de sentimentos” (RAMALHO, 2021, p. 35).

É a partir dessas construções antagônicas que se constrói o terreno para a batalha. O masculino e o feminino, o mal e o bem, a morte e a vida – distanciando-se, na obra, de qualquer raso maniqueísmo – se instituem como tensionamentos que, de um lado, apontam para a violência e a destruição, e, do outro, para a sensibilidade diante do panorama trágico da existência humana e a criação. Assim, após poemas que caracterizam cada um dos combatentes, dá-se sequência ao combate entre eles. E também nesse ponto a inventividade de Ramalho sobressai. Até então cada minuto-métrico ocupava uma página (do 1 ao 29). A partir do “minuto-métrico 30” até o 58 (com exceção do 52), porém, cada página traz, lado a lado, um ato de Paimutic e o revide de Pachamary, num duelo que é apresentado ao longo da seção “O embate – APÓFIS” e em parte da seção final, “O desfecho – Wakan-Tanka”. Acerca desse enfrentamento, vejamos as estrofes a seguir, correspondentes aos poemas “minuto-métrico 30” e “minuto-métrico 31”, apresentados em forma de imagem do livro para preservar a formatação:

Figura 4. Minutos–métricos 30 e 31

Paimutic revela	das mãos de Pachamary
suas armas	em conta-gotas
em manchetes	o néctar ancestral
de sangue indignado	da Poesia
que desfilam nomes	se entranha
ausentes da vida	no aço inútil
como se entre	da guerra
raiz caule	que Paimutic
folha fruto	anda espalhando
e flor	pela Terra
não houvesse nada	e o verso
sequer a fome	vertendo verde
que move as gentes	verbo-vertigem
na desordem	verve-coragem ²⁹
violenta	veste a voz
dos dias	do povo
	de vida

Fonte: Ramalho (2021, p. 50).

O “minuto–métrico 30”, referente ao ataque de Paimutic, fala em armas, sangue, desordem violenta, exprimindo a morte que o identifica como ser que devora tudo aquilo que vive, tempo implacável. As manchetes de que fala o poema trazem nomes por vezes reduzidos a nada, pura ausência assinalada; a fome, por sua vez, é mostrada como força que impulsiona as gentes diariamente, ou seja, no ímpeto de sobreviver, comer é prioridade. O antagonista, assim, se constitui como negatividade absoluta, guerra, escravidão, crimes, bactérias e vírus, mentiras, fomes e sedes, poluição, queimadas, desinformação, desencanto, crueldades, impiedade, arrogando-se de ser “[...] o Tempo / da homofobia / necropolítica / armamentismo / pedofilia / feminicídio” (RAMALHO, 2021, p. 56), daí a desesperança e o morticínio.

Em contrapartida, o “minuto–métrico 31” traça um perfil de Pachamary, figura de cujas mãos emana o néctar ancestral, a seiva que alimenta, nutre, dá energia e vida; mas não é qualquer néctar, é o da Poesia, arte antiga, que disputa com a guerra que Paimutic alimenta pela Terra. Tal guerra é aço inútil, uma vez que o verso subverte, com sua verve, a vio-

lência; a palavra poética é vertigem e coragem. Mais do que isso, vozeia o povo e o enche de vida. Pachamary, então, se mostra um conjunto de artefatos artísticos, de Borges a Piazzolla, de Dalí a Chopin, de Mistral a Cecília, de Montenegro a Baez, Sosa e Parra, conjugando verbos em lutas armadas de versos e instituindo a resistência através de uma arte (não só poesia) dialógica, intertextual, criativa, sobretudo positiva, vibrante, profusa e obstinada. A combatente, em sua potência de amor, é movida pela revolta contra a maldade e o destempero do tempo, como um fogo que alimenta, “[...] a palavra / que dirá não / ao Tempo suicida” (RAMALHO, 2021, p. 59).

Como resultado do embate, sai vitoriosa Pachamary, que faz cessar, no “minuto-métrico 52”, a mecânica da destruição de Paimutic, que se deixa escorrer como relógio de Dalí, transmutando-se de Tempo Chronos (de violência e destruição) para Tempo Kairós (de liberdade, oportunidade de mudança e paz), daí Paimutik. O sucesso se dá a partir da força da Poesia, que investe como esperança e criação, contagiando e insuflando a humanidade em prol de uma restauração no *status quo*, na mentalidade e na agência. Nesse diapasão, é colocado no “minuto-métrico 57” que “o Tempo abandona / o vórtice da dor / a fúria dos furacões” e “oferece / ao presente [...] / luzes / em lugar de cruzes” (RAMALHO, 2021, p. 66).

Finalizando a incursão pelos minutos-métricos, trazemos o 60, no qual se dá por consolidada a vitória de Pachamary e se assinala a experiência transformadora proporcionada pelo cultivo da Poesia:

sessenta minutos
em terra de ponteiros
metáfora
calando canhão
poesia
vestida de sonata
não ao tempo que mata

Pachamary
wakanda do mundo

desatando nós
 libertando
 Kairós

Paimutik
 agora é Tempo
 de Paz
 (RAMALHO, 2021, p. 68).

O poema de encerramento da obra reitera a vitória sobre o tempo de violência e morte, num embate entre palavra e canhão e num movimento que traz em seu bojo a liberdade. Ser “wakanda do mundo”, nesse contexto, representa um lugar onde se resiste, se enfrenta, se projeta para a transformação positiva por meio da luta, mas, nesse caso, Pachamary é a personificação desse estado de coisas, promovendo a iluminação das consciências e adoçando a vida com a arte. Com Kairós libertado e com o triunfo poético sobre os males, o Tempo de Paz passa a vigorar, estabelecendo novos preceitos e uma humanidade em que a felicidade e a esperança são possíveis e onde reina o amor – e não a violência e a morte.

Considerações finais

Diante de todo o exposto, é possível compreender que *Sessenta segundos* se inscreve na seara do modelo épico pós-moderno, no qual, segundo Ramalho (2013, p. 25), “a instância lírica assume um domínio quase absoluto sobre a epopeia, transformando, na concepção de Silva, o que era uma narrativa épica em uma epopeia lírica”, e é basicamente isso que acontece no poema longo em tela, uma vez que o eu lírico/narrador, como um Eu metonímico, narra os acontecimentos, relata, mas também se insere na matéria narrada. Além disso, vale ressaltar que “são resgatados fragmentos de outros textos que se incorporam ao poema, reescrevendo o real e a vivência desse real” (RAMALHO, 2013, p. 26), e a obra é fecunda nesse diálogo com outros textos, seja através da menção a autores e títulos, da cópia de trechos ou através dos citados *QR-codes*. A partir disso, se percebe o ema-

ranhado de relações intra e extratextuais, com artefatos artísticos ou não, que atravessa e enriquece esse poema épico de Ramalho.

Por fim, resta-nos dizer que *Sessenta minutos*, ainda que se institua como um poema épico pensado para ser lido em uma hora, isto é, apesar de sua curta extensão, é uma obra poética difícil, complexa, rebuscada, repleta de imagens (no sentido de figurações) e relações, pensada para desenvolver, para além da fruição e do prazer de ler, a criticidade, o desejo de intervir na crueza e crueldade que por vezes – ou tão recorrentemente – povoam a realidade. Trata-se de um novo épico para um novo tempo, tempo esse que, apesar de pandêmico, não retira de nós a capacidade de produzir e ler versos, de lutar contra as pulsões de destruição e morte e de ressignificar nossas batalhas individuais e coletivas, resistindo, com amor, a tudo aquilo que tenta nos oprimir. A Poesia vence no final, afinal.

Referências

RAMALHO, Christina. **Poemas épicos**: estratégias de leitura. Rio de Janeiro: Uapê, 2013.

RAMALHO, Christina. **Sessenta minutos**. 1. ed. Aracaju, SE: Criação Editora, 2021.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Formação épica da literatura brasileira**. 2. Ed. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2017.

ANSIEDADE DE AUTORIA FEMININA EM ANA CRISTINA CESAR E LUIZA NETO JORGE

Alexsandra Costa Cardoso

Se acaso fôssemos desenhistas e nossa responsabilidade se desse com o traço, saberíamos que uma mão estabelece o contorno de um desenho. Se pretendêssemos aqui fazer um desenho qualquer e nos atrevêssemos a lidar com as cores para trazer autenticidade a nossa figura, e as imaginássemos sendo lançadas em gotas, constataríamos que uma gota, seja lá de qual cor, nunca cairia sobre o papel ou tela, de maneira uniforme, mas como borra ou borramento. Após a queda da gota sobre o papel, de qualquer cor, e apesar da tentativa do traço que definiu o desenho do mapa, seus contornos e seus limites, o que vemos é uma mancha. E se lançássemos o pincel ao infinito, gotas de cor cairiam sobre o desenho e cada mancha, cada borramento, se entrelaçaria na sua qualidade de mancha com outras, de tal forma que qualquer fronteira seria irreconhecível. Essa é a qualidade da mancha, pois sua instabilidade de forma se dá em si. Imaginemos então misturadas umas às outras.

Toda mancha, enquanto registro, marca, rastro e resquício, nasce de uma escolha. A escolha da gota que cairá sobre a superfície. Uma mancha não possui fronteira, sua característica elementar é o borramento. Sua natureza borrada permite a infinita alteração de sua natureza se outras manchas forem somadas ou sobrepostas a ela. Uma vez que entre em contato com outro, o borramento jamais retornará à sua natureza primeira. Já se constituirá outro. Os dois borramentos serão alterados constituindo-se em terceiro borramento, fruto do encontro. O olhar poderá visualizar diferentes cores e diferentes matizes, mas indissociará as manchas, embora ambas estejam lá. Poderá existir domínio de uma sobre a outra, mas nunca aniquilação. Sua característica inerente é o seu rastro, o seu resquício.

Recorremos a essa imagem inicial, pois a imagem de um desenho sendo pincelado por múltiplas cores, caídas como manchas, atende ao nosso propósito de reflexão sobre as interlocuções entre as poéticas de Ana Cristina Cesar (1952–1983) e Luiza Neto Jorge (1939–1989), com base na ansiedade de autoria feminina.

Nesse estudo discutimos o tema da “ansiedade de autoria” na poeta portuguesa Luiza Neto Jorge e na poeta brasileira Ana Cristina Cesar através das noções de autoria feminina e do feminismo. Interessa-nos o cruzamento nas suas poéticas entre marcas, formas e maneiras de dizer, que permitam reflexões sobre a “ansiedade de autoria”, segundo o tema foi desenvolvido pelas estudiosas Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979). Na poesia de Ana Cristina Cesar e na poesia de Luiza Neto Jorge, o corpo de mulher, corpo histórico e erótico, constrói-se pelo discurso poético, estimulando o interesse para análise quanto às representações culturais e simbólicas que produz no campo da atuação e dos desafios das mulheres escritoras, durante o processo de criação e socialização de suas obras.

Ao realizar reflexões sobre a ansiedade de autoria feminina em suas produções, observamos que a escrita dessas mulheres acontece como modo de experiência num momento histórico e cultural em que as duas poetisas ou recobrem de véus seus engajamentos, ou os escancaram, resultando, a partir desse mecanismo, em perspectivas políticas de subjetivação. De um lado, a escrita confessional de Ana Cristina Cesar, permeada aqui e ali pelo segredo e pelo olhar pelo buraco da fechadura. De outro lado, a poesia de Luiza Neto Jorge, cujo intenso erotismo revela-se pelo discurso poético. Ambas revelam interlocuções quanto às representações culturais e simbólicas que partilham no campo das subjetividades.

A experiência da ditadura é uma experiência de mancha sem possibilidade de apagamento, e seus rastros, seus resquícios, estão na ordem do dia relatados nos inúmeros livros de memórias sobre o período, seja lá qual o país que tenha sofrido suas barbáries, dessa forma, o caráter expressivo de determinado contexto histórico e político como produtor de discursos em poesia, permite observarmos a maneira como se dá a escolha e o uso das formas e das palavras e de todos os demais elementos das construções de alguns poemas de Ana Cristina Cesar e Luiza Neto

Jorge podem revelar singularidades para o estudo da ansiedade de autoria feminina. Com a tarefa de ação na contramão de todo tipo de silenciamento das vozes femininas, optamos pelo estudo comparado entre essas poéticas, portanto, entre Brasil e Portugal, a partir das décadas de 60 e 70 do século XX, quando os dois países estão respectivamente saindo e entrando em regimes autoritários, contra os quais as duas poéticas estão forte e diversamente envolvidas. O Salazarismo em Portugal irá de 1933 a 1974 e a Ditadura Civil-Militar no Brasil irá de 1964 a 1985. As duas poetisas farão dos seus textos ferramentas de luta que se valerão das então emergentes políticas do sujeito e da subjetividade com as revoltas dos anos 1960. A politização do corpo, da sexualidade e dos afetos aparece como traço forte de suas poéticas em seus contextos de exceção.

Esse trabalho de pesquisa tem como perspectiva de análise o aprofundamento das questões em torno da “ansiedade de autoria”, enquanto modos de problematização da autoria feminina, num tempo em que as indagações insurgentes em torno desse tema possibilitam novas reflexões sobre o emaranhado das questões que envolvem o papel da mulher escritora e da sua enunciação literária.

Para discussão e aprofundamento das questões aqui propostas, optamos pelas ideias de Sandra Gilbert e Susan Gubar (1980), Anna M. Klobucka (2009), mas também Félix Guattari (1986, 1992), Gilles Deleuze (1992, 1995), Harold Bloom (1991, 1994, 1995), Simone de Beauvoir (2008, 2009) e Judith Butler (2003), de modo que estes autores possam nos orientar para a consolidação de encaminhamentos e respostas às nossas questões. Em especial, Sandra Gilbert e Susan Gubar, que em *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979), são as criadoras do conceito “ansiedade de autoria”, para se referir à ansiedade sofrida pelas mulheres durante o processo de criação da sua literatura. Nessa obra, as produções de algumas mulheres escritoras de língua inglesa do século XIX recebem atenção, tais como Jane Austen e Emily Dickinson, exemplos dessa geração de escritoras sem influências que a precedem. As autoras investigaram no século dezanove, século marcado pela abertura da mulher para o espaço público da literatura, quais os desafios da escrita feminina, uma vez que as escritoras busca-

vam precursoras e não viam muitos modelos de escrita feminina. Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979) têm como matriz a teoria de Harold Bloom (1991,1994,1995) sobre a “angústia da influência”. Harold Bloom (1991) cria a expressão “angústia de influência” para tratar da angústia sentida pelos escritores durante a criação de suas obras, ou seja, o temor de não conseguirem ser tão talentosos quanto aqueles que os influenciaram. A cartela de precursores está exposta em cada cabeceira de um homem escritor, com suas inspirações e seus modelos, mas o que dizer da mesa de livros das mulheres escritoras? Vale afirmar que muito cedo as mulheres entenderam que o território da escrita é historicamente do homem e olham para suas próprias cabeceiras sem modelos fortes, sem paisagens estabelecidas, sem reflexos, sem marcas de mulher. A crítica feminista fez essa constatação com a criação do termo “ansiedade de autoria”, que atinge as mulheres, frente aos desafios de tornarem-se escritoras.

Luiza Neto Jorge, em Portugal, e Ana Cristina Cesar, no Brasil, com os tormentos da “ansiedade de autoria”, pontuaram que não há limites para escolhas. Em suas construções poéticas, se há limites políticos-culturais, esses limites existem justamente para que ocorram as transgressões. A linguagem poética das poetisas parece refletir um embaralhamento entre a permanência das estruturas de um discurso poético e sua transformação, essa atuação de uma voz feminina que se articula entre vozes e silêncios, entre leis que silenciam e brechas de enunciação. Uma escrita que fisga o olhar e diz: olha esse fogo meu que pode ser o seu. Uma poeta portuguesa e uma poeta brasileira, que na contraposição imaginária ou real das suas ideias, lidam com a escrita poética através da subversão criativa do uso das palavras e essa subversão inverte nosso próprio olhar enquanto leitores e críticos na tentativa de categorizá-la em definições.

A poesia de Luiza Neto Jorge opera a solicitação do leitor pela via politicamente intensa do erotismo. Pelo erotismo dos corpos ou dos corações, mas desestabilizando subjetividades estáveis, comunicando desejos também por intermédio da voz apaixonada. Na poesia de Ana Cristina Cesar consideramos uma voz feminina que clama a presença do outro. Há uma urgência, há pedido de escuta e de comunicação. Por exemplo, no livro *A teus pés*, Ana Cristina Cesar escreve: “É para você que escrevo, hi-

pócrita./ Para você – sou eu que te seguro os ombros /grito verdades nos ouvidos, no último momento./Me jogo aos teus pés inteiramente grata” (CESAR, 2013, p.73). A poesia de Luiza Neto Jorge, por sua vez, opera a solitação do outro pela intensidade do erotismo, elege o sexo como a combustão do corpo e da escrita.

Uma vez que todas as ondas de transformação social, vividas tanto por ela quanto por Ana Cristina Cesar, nos anos 60/70 do século XX, colaboraram para essa reestruturação do eu e para a criação desses outros corpos, em seus aspectos eróticos, históricos e políticos, esse trabalho pretende dar conta de uma interlocução entre estas poetisas, já que partilham do imaginário de uma mesma geração em países diferentes, mas mesmo assim uma geração de engajamento e questionamento das formas de poder instituídas. O estudo da “ansiedade de autoria” nos poemas das duas autoras revela o aspecto ambivalente de uma combinação de sentidos entre a conformidade e a subversão no processo de socialização de suas vozes como escritoras. No caso de Luiza Neto Jorge, um corpo feminino que escreve e que tem nas (des) continuidades um traço escrito que constitui seu próprio corpo de mulher portuguesa: “(Quando a cabra/ voltar mulher/ – ressurreição)” (1989, p.71). E, no caso de Ana Cristina Cesar, uma mulher brasileira:

atrás dos olhos das meninas sérias

Mas poderei dizer-vos que elas ousam? Ou vão, por injunções
muito mais sérias, lustrar pecados que jamais repousam?
(CESAR, 2013, p. 93)

Sendo assim, as poéticas de Luiza Neto Jorge e Ana Cristina Cesar lançam mão da linguagem como ato discursivo, problematizador e em que o corpo feminino é espaço de embate histórico pela linguagem com os espaços de poder. Portanto, cada ato discursivo torna as formas do fazer poético de Luiza Neto Jorge e de Ana Cristina Cesar ora grito, ora silêncio, e inspira novas percepções e sentidos sobre as dimensões subjetivas do seu papel de mulher poeta.

No estudo comparado que realizamos com alguns poemas de Ana Cristina Cesar e Luiza Neto Jorge, ao longo da pesquisa, buscamos en-

contrar as similitudes e as diferenças na construção dos poemas, sempre pensando no entrecruzamento das subjetividades, com a particularidade das suas escolhas que revelam traços de ansiedade de autoria feminina. Nesse sentido, nossa abordagem privilegiou os embates de gênero, bem como a observação cuidadosa do modo como ambas transformaram a linguagem poética, as marcas, as hibridizações de linguagem percebidas (prosa/poesia), elegendo-as como ferramenta de subversão da linguagem poética e intervenção política, embora textualmente poética.

As ditaduras no Brasil e Portugal acabaram, mas o passado patriarcal permanece. Se as políticas das memórias, das subjetividades, realizam novas apropriações do passado, a existência da ansiedade de autoria feminina é notável. Os afetos e a ansiedade sobrevivem lado a lado: de um lado, o medo, a tristeza, e tantos sentimentos que diminuem a potência da ação, de outro, a esperança, que é a sobrevivência da utopia. As mulheres poetas Ana Cristina Cesar e Luiza Neto Jorge estiveram deixando seu testemunho político, afetivo e textualmente com marcas de mulher. Suas marcas pairam no ar e arriscam-se ainda arrebatarem sobre nosso presente histórico, quando vivemos, em 2021, retrocessos políticos dessa cultura autoritária e patriarcal, que persiste e demonstra as ambivalências entre as permanências das suas bases ou a sua transgressão.

Referências

ALVES, Ida (org.). **Um corpo inenarrável e outras vozes: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea**. Niterói: EdUFF, 2010.

BEAUVOIR, Simone de. **Memórias de uma moça bem-comportada**. Tradução Sérgio Milliet. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Edição: 1 (1 de outubro de 2008).

BLOOM, Harold. **A Angústia da influência**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BLOOM, Harold. **Poesia e repressão**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

BLOOM, Harold. **Cabala e crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

BLOOM, Harold. **Um mapa da desleitura**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CESAR, Ana Cristina. **Escritos no rio**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

COVA, Anne & PINTO, Antônio Costa. O salazarismo e as mulheres. Uma abordagem comparativa. Lisboa, **Revista Penélope**: 17, 1997: 71–94.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. In: **Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed 34, 1995.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992.

GILBERT, Sandra & GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination**. New Haven and London: Yale University Press, 1980.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica. Cartografia do desejo**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

GUBAR, S. “The Blank Page” and the Issues of Female Creativity. *Critical Inquiry*, v. 8, n.2, **Writing and Sexual Difference**, p. 243– 263, Winter, 1981.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **26 Poetas Hoje. (Antologia Poética)**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

JORGE, Luiza Neto. **Poesia**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1989.

JORGE, Luiza Neto. **19 Recantos e outros poemas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

LIMA, Regina Helena da Cunha. **O Desejo na Poesia de Ana Cristina Cesar: 1952–1983: escritura de T(e)s**. São Paulo: Annablume, 1993.

MAXWELL, Kenneth. **O império derrotado – revolução e democracia em Portugal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MORICONI, Ítalo. **O sangue de uma poeta**. Rio de Janeiro: Relume–Dumará, 1996.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Retrato de época: poesia marginal anos 70**. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **A hora e a vez dos anos 70 – Literatura e cultura no Brasil. Anos 70: trajetórias**. RISÉRIO, Antônio *et al.* São Paulo: Iluminuras, 2005.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. **Portugal maio de Poesia 61**. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1986.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. Apresentação. **JORGE, Luiza Neto. 19 Recantos e outros poemas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

NEGATIVIDADE ROMÂNTICA E EROTISMO EM UIVO E *KADDISH*

Rafael Santos de Sousa

Nascido em 1926, na cidade de Newark, Nova Jersey, Allen Ginsberg foi um dos precursores da contracultura norte-americana e um dos principais nomes da polêmica Geração *Beat*, que atuou durante as décadas de 1950 e 1960, principalmente, nas cidades de Nova York e São Francisco. Ao lado de outros grandes nomes da literatura estadunidense contemporânea, como William Burroughs, Jack Kerouac, Neal Cassady, Carl Solomon, Diane di Prima, Gregory Corso e Lawrence Ferlinghetti, Ginsberg reuniu escritores que, ao som do *jazz*, geraram uma grande revolução no modo de pensar e fazer arte no país, com seus desregramentos e questionamentos sociais, manifestações políticas e crítica ao academicismo literário daquele momento. Na poética deste autor estão presentes temas variados, todavia, são frequentemente identificáveis suas severas críticas ao governo norte-americano, ao militarismo e às guerras, sua defesa do uso de entorpecentes, suas reflexões a respeito da institucionalização do conhecimento, ao modo de vida capitalista da época e suas experimentações com as filosofias e religiões orientais, em especial o budismo. Todos estes estão constantemente acompanhados de uma lírica licenciosa pulsante que por diversas vezes provocou necessárias rachaduras ao *establishment* social e literário do século XX.

Com a contribuição de trabalhos de, principalmente, Antonio Candido (2006), Michael Lowy e Robert Sayre (1995) e Hugo Friedrich (1978), buscamos neste artigo uma análise das ressonâncias da negatividade do Romantismo do século XIX nos, expressivamente eróticos, poemas “Uivo” e “*Kaddish*” do poeta moderno Allen Ginsberg. Dentre essas características destacamos a ruína, o satanismo, a fragmentação da linguagem poética e a crítica à quantificação e mecanização do mundo, observando o

modo como em suas obras ele as retoma as adaptando ao seu tempo, no qual as angústias e o mal-estar, embora similares, vestem-se com uma roupagem mais rebelde (ou se desnudam totalmente).

A negatividade Romântica

O célebre crítico literário brasileiro Antonio Candido descreve o Romantismo como a segunda grande ruptura nas literaturas do Ocidente, em especial as de língua latina. Isso se deu a partir do século XVIII, liberando o fazer literário das imposições estabelecidas pela tradição clássica (CANDIDO, 2006). Candido aponta a negatividade como a maior contribuição do Romantismo para às estruturas da sociedade moderna. O autor brasileiro caracteriza o vocábulo “negatividade” como “as formas de expressão que manifestam aquilo que é o oposto, o avesso do que se espera” (CANDIDO, 2006, p.137)

Essas características ditas negativas não se inauguram com o Romantismo, porém possuem a predileção dos autores dessa moda literária. A este respeito, ele escreve que elas se apresentam como oposições metafóricas de aspectos sociais, aos quais o eu romântico se vê em combate. Candido comenta que as imagens comuns no imaginário romântico (a ruína, a noite, o túmulo, o grotesco, a morte etc.) são representações de seu gosto pelo que se opõe e de sua posição que é sempre contrária à corrente. (CANDIDO, 2006)

Quatro marcas dessa negatividade são assinaladas pelo crítico brasileiro. São elas: a ruína, o satanismo, o sadismo e a fragmentação. Discorreremos brevemente sobre elas a fim de apresentar como se manifestam na poética romântica e de que maneira as encontramos na poesia de Ginsberg.

A ruína é símbolo de uma das grandes obsessões do poeta romântico: o tempo e sua ação sobre a sociedade e sobre os homens que a constituem. Ela é o resultante do trabalho do ciclo cronológico natural sobre todas as grandezas não naturais. Não há império, riquezas ou nobreza que não seja obliterado e se renda às destruições das horas. Para Antonio Candido (2006) o túmulo e ruína sugerem juntos a instância final da vida em sociedade que se altera e se finda conforme os efeitos do tempo.

Satanismo e sadismo são traços do estilo negativista romântico que estão intimamente relacionados. Muito além de uma retomada da figura mitológica judaico-cristã, o fenômeno do satanismo dentro dessa estética deve ser compreendido como “um protesto universal e genérico contra tudo aquilo que representa um limite ou uma regra” (ROSENFELD, 1973, p. 152). De acordo com Candido (2006), este tema de revolta contra os valores sociais então preconizados, que beirava a crueldade, atingiu como poucos outros o escritor daquela época. O sadismo, por sua vez, deve ser entendido, segundo o autor, como bastante próximo do conceito de satanismo, quando nos referimos à literatura romântica. Ele não estaria expresso nessa lírica somente como uma prática concreta, mas também como manifestação comportamental obscura da alma humana (CANDIDO, 2006).

Satanismo e sadismo estão inscritos, portanto, na estrutura do lirismo romântico como os fenômenos de rebeldia absoluta e crueldade avessa aos padrões sociais pré-estabelecidos. Pouca coisa pode ser mais desconfortável ou estarrecedora ao público leitor daquele momento que criticar a moral cristã, usando-se de um artífice imagético de um demônio ou descrever em tom irônico, indiferente ou altamente lírico as mais ínfimas mazelas ou grotescas cenas. E é isso que faz o autor/poeta do Romantismo- ato que mais tarde encontrará ecos na poesia de Ginsberg.

Os românticos já reconheciam na linguagem um instrumento para representação da natureza que era, contudo, incapaz de exprimi-la ou descrevê-la em sua completude. Essa impossibilidade da palavra, causa de angústia ao poeta, é responsável por aquilo que Candido vê como a maior contribuição do Romantismo para a literatura ocidental: a fragmentação (ou o fragmento). Para ele, isso gerou no sujeito literário

uma espécie de fuga, de renúncia à expressão plena, que aparece nos protestos de incapacidade por parte do escritor, na preferência pela sugestão em lugar da designação, no gosto pela elipse e a interrupção, no uso das linhas pontilhadas para sugerir que o texto é truncado, por não ser capaz de alcançar a plenitude expressional. (CANDIDO, 2006. p.140)

A palavra não seria jamais capaz de dizer tudo, pois sempre há algo além dela. É nessa tentativa de expressar e representar tal impossibilidade que o romântico aplica em sua escrita os recursos mencionados acima pelo crítico e que se configura como outro marcante aspecto desse período.

Às características apresentadas por Antonio Candido, acrescentamos as contribuições de Michael Löwy e Robert Sayre, que em seu livro *Revolta e Melancolia* (1995), a respeito da crítica romântica à modernidade, fazem um breve apanhado a respeito dos fatores históricos e sociais que produziram os sintomas do mal-estar vivenciado naquele período, dentre os quais eles abordam quatro: a quantificação e a mecanização do mundo, a abstração racionalista, e a dissolução dos vínculos sociais.

Para os autores, a vida moderna nos centros urbanos produz uma indiferença nos membros da sociedade pertencentes a ela; estes já não se olham ou se comunicam como outrora. Isto produz um sentimento de melancolia devido à alienação de cada indivíduo e ao isolamento, que não é físico, mas, sobretudo, metafórico, sentimental e afetivo. Em suas palavras: “os românticos sentem dolorosamente a alienação das relações humanas, a destruição das antigas formas ‘orgânicas’, comunitárias da vida social, o isolamento do indivíduo em seu eu egoísta.” (LÖWY; SAYRE,1995. p.68). O indivíduo ensimesmado é resultado da dissolução das conexões entre ele e os outros membros de seu meio.

Uma segunda característica apresentada por Sayre e Löwy é o que eles chamam de quantificação do mundo. Os teóricos apontam como autores românticos do século XIX identificam o mercantilismo como originário de diversos malefícios da sociedade, tais como: declínio de valores sociais, utilitarismo e/ou degradação das relações humanas, supervalorização do dinheiro e uniformização da vida (LOWY; SAYRE, 1995). O grande marco econômico da era moderna – a ascensão mercantilista – é uma das raízes do mal-estar experienciado pelo homem, que se vê atormentado por viver dentro de uma sociedade que “excluiu qualidades como a beleza, a imaginação e a cor da vida material dos indivíduos ao reduzi-la a uma rotina enfadonha, fatigante e uniforme” (LÖWY; SAYRE,1995. p.61).

Ao lado da oposição à numerificação capitalista da modernidade é observável um grande sentimento de desconforto, crítica e repulsa às estruturas metálicas e mecânicas – símbolos da modernização e urbanização. Esse negativismo diante da mecanização do mundo é identificado como outra característica do pensamento romântico que se opõe à modernidade e ao afastamento que essa ocasiona da natureza e do orgânico. Nas palavras dos autores de *Revolta e Melancolia*: “Nostálgico da harmonia perdida entre o homem e a natureza à qual dedicam um culto místico, eles observam com melancolia e desolação o progresso do maquinismo, da industrialização, da conquista mecanizada do meio ambiente.” (LÖWY; SAYRE,1995, p.61)

A quarta característica, apontada pelos autores, é a oposição romântica à abstração racionalista, que se pode encontrar expressa tanto na forma de um combate à ideia de necessidade de racionalização e quantificação sobre as coisas do mundo, assim como “reabilitação dos comportamentos não racionais e/ou não racionalizáveis” (LÖWY; SAYRE,1995, p.67).

Esses aspectos descritos pelos autores são ora um reflexo da angústia vivida pelos indivíduos imersos em uma sociedade industrializada, mecanizada e altamente capitalista, que os aliena e oblitera seus sentimentos, emoções e relações de outrora, ora são uma representação estética de um posicionamento agressivo destes indivíduos que se rebelam contra sua sociedade e os mecanismos que a levam ao que o poeta enxerga como um declínio. Ele, agora desencantado com o mundo moderno, busca um religamento com seu estado mais natural e primitivo.

Na obra *Estrutura da Lírica Moderna* (1978), ao comentar sobre as mudanças na poesia e sua crítica no século XIX, o teórico da literatura, Hugo Friedrich aponta que até o início desse século notava-se uma poesia consonante com a sociedade, contudo ela assumiu em seguida um papel de oposição

[...] a poesia veio a colocar-se em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança econômica da vida, tornou-se o lamento pela decifração científica do universo e pela generalizada ausência de poesia; derivou daí uma aguda ruptura com a tradição; a origi-

nalidade poética justificou-se, recorrendo à normalidade do poeta; a poesia apresentou-se como linguagem de um sofrimento que gira em torno de si mesmo (FRIEDRICH, 1978. p. 20).

É dessa poesia de ruptura que surgem, segundo o crítico alemão, as características negativas presentes na lírica romântica e, conseqüentemente, mais tarde na moderna.

Embora em seu livro, Friedrich remonte com frequência à literatura romântica, é sobre a moderna que recai sua maior atenção. Para que compreendamos as estruturas da modernidade, é necessário que se entenda primeiro as rupturas que ocorreram durante este período literário do século XIX. Sobre isso, o alemão comenta: “Como moda literária, o Romantismo francês extinguiu-se por volta da metade do século XIX; mas subsistiu com o destino espiritual das gerações posteriores, também daquelas que pensavam em liquidá-lo e que introduziam outras modas” (FRIEDRICH, 1978. p. 30). A modernidade se constituiu, segundo essa visão, como uma negação das tradições anteriores (a romântica, inclusive), embora apresente muitas características assaz semelhantes a estas. Essa aparente incongruência é, conforme Friedrich, um dos principais traços modernos.

Contudo, essa não é a única dissonância da modernidade. A obscuridade na linguagem poética que fascina e desconcerta; o misticismo e a intelectualidade juntamente presentes; a forma livre e simples, corporificando o conteúdo complexo, e a objetividade pareada ao absurdo são outras marcas da poesia moderna que a atribuem essa feição sintonicamente desarmônica. É paradoxal e duplo o movimento típico da literatura moderna que nega a tradição ao mesmo passo que busca nela suas fontes e que rompe com as normas apenas para criar outras novas. O novo está cingindo ao mesmo passo que se cinge com o antigo.

Todas essas características aqui apontadas, presentes na poética romântica e que encontram seus reflexos na moderna estão presentes na poesia de Allen Ginsberg. Escolhemos para uma análise desta ressonância dois dos seus mais expressivos e famosos poemas: “Uivo” e “Kaddish”. Tal objetivo surge da provocação feita por Cláudio Willer, principal tradutor brasileiro do poeta beat, que em seu “Prefácio: Allen Ginsberg, poeta con-

temporâneo”, no livro *Uivo, Kadish e Outros Poemas* nos apresenta essa aproximação de Ginsberg com a poética romântica:

O que ele escreve, nisso identificando-se aos românticos e diferenciando-se do classicismo e do formalismo, é a expressão do sujeito, do eu. Um eu que viu de tudo: a testemunha do seu tempo, assim conferindo-lhe ao mesmo tempo dimensão lírica, intimista, e épica, como a voz dos antigos profetas, por ser também o relato da manifestação coletiva, da mobilização social e da insurreição geracional (WILLER, 2010, p.63–64)

Ginsberg é um grande exemplo dessas dissonâncias modernas e mostrou isso ao longo de toda sua obra: rebelde e *zen* budista; crítico das tradições literárias clássicas, mas grande leitor devotado dos clássicos; praticante de uma forma mais livre e espontânea de escrita (como em “Uivo” e “Kaddish”) e de estruturas que remontam ao estilo de Blake (em “*Sutra* do Girassol”) e Apollinaire (como no poema “No Túmulo de Apollinaire”).

Os ecos românticos em *Uivo* e *Kaddish*

Publicados pela *City Lights Book* mais de um século após o que se convencionou como o final do período romântico da literatura norte-americana (metade do século XIX) os poemas “Uivo” (publicado originalmente em 1956) e “Kaddish” (originalmente de 1961) apresentam muitas das características do mal-estar sentido pelos poetas decadentistas românticos.

“Uivo” foi dedicado ao também poeta Carl Solomon e é composto por 111 versos livres divididos em três partes não tituladas, sendo a primeira a mais extensa. O segundo poema foi escrito em homenagem a mãe de Allen, Naomi Ginsberg (1894–1956), quando em sua morte, contudo foi dedicado ao companheiro do poeta Peter Orlovsky (1933–2010). “Kaddish” (em hebraico, “sagrado”) é o canto fúnebre judeu, entoado no ritual do *mishná*. Ginsberg escreve esse poema (de 314 versos divididos em 6 partes) três anos após a morte da mãe – a maior parte dele durante 40 horas consecutivas, sob o efeito da droga sintética *speed*.

Não apenas nos dois poemas aqui analisados, mas em toda sua poética, corpo, desejo e sexualidade são elementos bastante presentes. Um suas obras encontramos uma visão na qual o sexo tem funções ontológicas e políticas (WILLER, 2010) e a obscenidade anda de mãos dadas com o sagrado. Foi, segundo Jonah Raskin (2004), esse a grande revolução causada pelo poeta na forma de fazer arte nos Estados Unidos da América: a compreensão sobre a potencialidade do obsceno, revelando tanto a nudez da mente quanto a física, ele transformou o íntimo, o privado e o pessoal em público (inclusive em lugares públicos). Por obsceno aqui, nos atemos às definições de Eliane Moraes e Sandra Lapeiz que o definem como aquilo “que se mostra e deveria ser escondido. A exibição do indesejável: o sexo fora de lugar. Espaço do proibido, do não-dizível, do censurado: daquilo que não deve ser, mas é” (1985, p.9).

Neste trabalho, não entraremos, no entanto, em discussões a respeito das distinções entre as literaturas ditas erótica e pornográfica, em razão de seu caráter inconclusivo, assaz extenso e que pouco agregaria ao nosso objetivo final com as análises dos poemas. Os tratamos como eróticos (ou pornográficos) uma vez que sexo e sexualidade estão de forma pulsante nos escopos de seus versos como importantes elementos estéticos.

Já no início dos dois poemas pode ser identificado o tom negativista que vai estar presente ao longo deles. “*Kadish*” em seu primeiro verso nos introduz uma voz lírica que com pesar e saudades lembra-se de uma figura feminina (Naomi, mãe do poeta) agora morta “sem espartilho” e “sem olhos” (GINSBERG, 2010). Em “Uivo”, lê-se em suas primeiras linhas: “Eu vi os expoentes da minha geração destruídos pela loucura, morrendo de fome, histéricos, nus, arrastando-se pelas ruas do bairro negro de madrugada.” (GINSBERG, 2010, p.81). As imagens que ambos trazem em seus inícios – a loucura, a fome, a morte, a noite e a nudez – ditam o ritmo pessimista que se seguirá e, já, nos oferecem algumas das características que discorremos anteriormente e que agora nos proporemos a analisar, brevemente, na obra.

Iniciaremos com aquela que Löwy e Sayre chamaram de dissolução dos vínculos sociais. Ginsberg apresenta essa característica em seu poema “Uivo”, porém de forma mais intensa e rebelde, na qual os sujeitos refe-

renciados vivenciam o desconforto do isolamento causado pela modernidade (representada nestes versos pela a figura mitológica de *Moloch*), que os afugentou do contanto com a Natureza (a experiência divina anterior), com a sociedade, com seus amantes, representados pelas imagens de “anjos” e “homens”, os tornando loucos e pessoas cujas relações íntimas se restringem a encontros casuais, frívolos e sem afetos (“chupador de caralhos em *Moloch*”). Assim, lê-se no verso 85: “*Moloch* em quem permaneço solitário! *Moloch* em quem sonho com anjos! Louco em *Moloch*! Chupador de caralhos em *Moloch*! Mal-amado e sem homens em *Moloch*!” (GINSBERG, 2010, p.96).

No que se refere à quantificação do mundo, podemos a observar em “Uivo” presente em sujeitos que se veem impelidos a viver conforme essa uniformidade exigida por uma sociedade altamente capitalista, mas que falham diante da impossibilidade de uma vida que fuja aos moldes mercantis de contabilização do tempo ou de fazer arte, e que desesperados experimentam o abandono niilista e falham, rendendo-se ao chamado do capital. Como podemos ver no verso 56:

que foram queimados vivos em seus inocentes ternos de flanela em Madison Avenue no meio das rajadas de versos de chumbo & o estrondo contido nos batalhões de ferro da moda & os guinchos de nitroglicerina das bichas da propaganda & o gás mostarda de sinistros editores inteligentes (GINSBERG, 2010, p.89)

A mecanização da sociedade moderna – outro alvo dos ataques por parte dos românticos, assim como dos modernos – também está presente na poesia de Ginsberg. O poeta sente um grande desconforto, critica e a repudia quando representada pelos altos edifícios, as estruturas de metal expostas que os sustentam, os elevados de metal e as indústrias que simbolizam, em última instância, a ausência da natureza em seu estado mais puro. Mais uma vez, então, o autor retorna, em “Uivo”, à figura de *Moloch* que, desta vez, personifica outra faceta da modernidade: as construções modernas que em suas “veias” possuem não sangue, mas dinheiro. Essa característica é marcante no verso 87, onde podemos ler: “*Moloch*! Mo-

loch! Apartamentos robôs! subúrbios invisíveis! tesouros de esqueletos! capitais cegas! indústrias demoníacas! nações espectrais! invencíveis hospícios! caralhos de granito! bombas monstruosas!” (GINSBERG, 2010, p. 96)

A abstração racionalista está também bastante presente nos versos desse poema que nos sexto e sétimo versos nos apresenta sujeitos que em sua revolta contra os padrões racionalistas das Academias assumem uma postura radical e buscam transgredi-los através de seu estilo de vida desregrado, do uso de drogas e de sua arte licenciosa. Nestes versos, Ginsberg escreve: “que passaram por universidades com olhos frios e radiantes alucinando Arkansas e tragédias à luz de Blake entre os estudiosos da guerra, // que foram expulsos das universidades por serem loucos & publicarem odes obscenas nas janelas do crânio,” (GINSBERG, 2010, p. 82)

Ainda em “Uivo”, no verso setenta e cinco, a voz lírica, ao falar sobre os expoentes de sua geração, versa sobre sua dificuldade em expressar suas mentes e suas almas através da palavra, que não é jamais capaz de dar conta dessa tarefa. Face ao reconhecimento dessa incapacidade, eles se encolhem em vergonha e emudecem perplexos. Em suas palavras: “para recriar a sintaxe e a medida da pobre prosa humana e ficaram parados à sua frente, mudos e inteligentes e trêmulos de vergonha, rejeitados todavia expondo a alma para conformar-se ao ritmo do pensamento em sua cabeça nua e infinita,” (GINSBERG, 2010, p. 93). Aqui vemos Ginsberg escrevendo nos versos do próprio poema a respeito daquilo que Candido (2006) chama de fragmentação da linguagem. Essa fragmentação também está presente nesse poema e, mais expressivamente, em “*Kaddish*” na própria estrutura de seus versos, nos quais imagens várias se intercalam e sobrepõem, e na predominância de uma linguagem elíptica e repleta de travessões, barras e quebras de linhas que ensaiam uma experiência de representação do próprio funcionamento fragmentário da mente e da linguagem.

A ruína apresentada por Candido, está representada, nessas obras, pela miséria e os infortúnios que os sujeitos dos poemas vivenciam e os locais lúgubres que eles habitam, além das condições físicas e mentais que eles se encontram. Os efeitos últimos das ações do tempo sobre ser-humano estão refletidos nesses textos, em especial, nos corpos de seus personagens que por vezes exibem feições lúgubres (como o de Naomi,

quando em idade avançada e já tomada por sua doença). Podemos perceber exemplos disto no verso 202 de *“Kaddish”*, onde a voz lírica entoa: “Muito pequena, encarquilhada até os ossos – a velhice chegara para Naomi – agora alquebrada em cabelos brancos – vestido solto sobre o esqueleto – rosto encovado, velha! definhava – bochecha anciã – “(GINSBERG, 2010, p. 146).

Já no verso 156 do mesmo poema, Ginsberg apresenta uma feição que interpretamos, aqui, com ressoando o satanismo e o sadismo românticos. As imagens que ele traz ultrapassam o não-convencional e beiram a um colapso moral absurdo para a época – ao descrever possíveis cenas de sexo incestuoso com a própria mãe, que se encontravam em profundo estado de delírio, em razão de sua doença. Sádico, satânico e cruel, sob a perspectiva apresentada por Candido (2006), é esse verso, dado sua feição controversa e socialmente chocante. Nele, pode-se ler:

Certa vez achei que estava querendo que eu trepasse com ela [...] Fiquei frio – mais tarde um pouco enjoado, não muito – pareceu uma boa ideia talvez tentar – conhecer o Monstro do Útero Inicial – talvez – dessa maneira. Iria ela se incomodar? Precisa de um amante (GINSBERG, 2010, p. 140)

A este propósito, no poema dedicado à mãe, Ginsberg assume veemente essa coloratura sádica em seu tom, em especial na primeira, quarta e quinta partes quando a descreve tanto fisicamente quanto mentalmente. A forma grotesca e, por vezes, indiferente como Naomi é desenhada ao longo dos versos (principalmente em sua velhice) parece denotar certa crueldade da voz lírica, que não parece ser mais a de um filho devotado que entoava um canto fúnebre em homenagem à mãe (segunda parte do poema), mas a de um homem tomado por seus traumas e mágoas, que os externaliza através do asco e repulsa que sente pelo corpo envelhecido a sua frente.

Ao lado das características da negatividade do Romantismo apontadas nos dois poemas, nos trechos que aqui apresentamos como exemplos para análise, imagens eróticas são presentes e marcantes. Como exem-

plos disso, em “Uivo” há a mencionada nudez do primeiro verso; o “chupador de caralhos em *Moloch*”, do 85; as “odes obscenas”, no verso 82, e os “caralhos de granito”, no 87. Já em “*Kaddish*”, pode-se encontrar além do pensamento de sexo incestuoso com a própria mãe (verso 156) muitos outros ao longo do texto. Quando Raskin (2004) aponta o uso político do erótico por Ginsberg como sua grande contribuição à revolução cultural e à contracultura norte-americana, ele o faz, reconhecendo a socialmente perigosa potencialidade para a transgressão que ele apresenta. A este respeito, acrescentamos a contribuição da filósofa Susan Sontag e sua compreensão sobre a potencialidade da nossa sexualidade para romper com os limites estabelecidos.

A sexualidade humana pertence, ao menos em potencial, mais às experiências humanas extremas que às comuns. Por domesticada que possa ser, a sexualidade permanece como uma das forças demoníacas na consciência do homem – impelindo-nos, de quando em quando, para perto de proibições e desejos perigosos (SONTAG, 2015, p. 67)

Embora, em muitos outros momentos da poética de Allen Ginsberg o sexo apareça de formas menos extremas e mais positivas, nos dois poemas que abordamos aqui, sua representação apresenta, de modo geral um tom mais negativo (como os das obras como um todo). E é a essa negatividade que se alia a insurgência sexualizada do poeta contra a modernidade e o que ela representa.

Ainda que hoje suas obras já não sejam consumidas como costumavam ser nas décadas de 1950 e 1960, quando chocaram toda uma sociedade conservadora da época e enfrentaram graves processos de censura, a obra de Irwin Allen Ginsberg ainda apresenta-se como um riquíssimo patrimônio do mundo literário e que merece maiores estudos a seu respeito pela riqueza de sua contribuição política e artística que o colocaram entre os grandes nomes da literatura do século XX de seu país.

Buscamos aqui de forma sintética uma apresentação de algumas das principais características da negatividade romântica, que ressoam na lírica obscena e rebelde de Allen Ginsberg, mas não sem os ruídos causados pelos metais, anúncios de TV e buzinas da frívola modernidade que o autor *Beat* nos apresenta. Elas encontram-se rasuradas: mais lascivas,

insurgentes e com métricas e ritmos ainda mais livres, como observamos nos poemas “Uivo” e “Kaddish”. As angústias do poeta *beat*, similares às dos decadentistas do século XIX, estão nessas duas obras representadas pela ruína, pelo sadismo e o satanismo, pela fragmentação da linguagem e pelas críticas à mecanização e à quantificação do mundo e à abstração racionalista.

Referências

CANDIDO, Antonio. Romantismo, negatividade, modernidade. In: **Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos**. 1, 2006, D. F. Mexico: Universidad Nacional Autónoma de Mexico, p.137–141, 2006

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna**: (da metade do século XIX a meados do século XX). Tradução de: Maria Teresa Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GINSBERG, Allen. Kaddish. In: GINSBERG, Allen. **Uivo, Kaddish e outros poemas**. Tradução de: Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 2010

GINSBERG, Allen. Uivo. In: GINSBERG, Allen. **Uivo, Kaddish e outros poemas**. Tradução de: Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 2010

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e Melancolia**: O romantismo na contra-mão da modernidade. Petrópolis: Vozes, 1995

MORAES, Eliane R., LAPEIZ, Sandra M. **O que é pornografia?** São Paulo: Abril Cultural, 1985

RASKIN, Jonah. **American Scream**: Allen Ginsberg’s Howl and the Making of the Beat Generation. Los Angeles: University of California Press, 2004

ROSENFELD, A. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1973

SONTAG, Susan. A imaginação pornográfica. In: **A vontade radical**. Tradução de: João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015

WILLER, Claudio. Prefácio: Allen Ginsberg, poeta contemporâneo, In: GINSBERG, Allen. **Uivo, Kaddish e outros poemas**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

“ENTRE O SOM E O SILÊNCIO”

Rafaele Nascimento

Introdução

Este artigo analisa a poesia angolana pós-independência a partir de um traço que revela sua manifestação enquanto espaço de ruptura e singularidade: o silêncio. A nossa análise considerará aspectos históricos e culturais, mas também, estético-literários a fim de compreender essa imagem recorrente nos poemas selecionados de Arlindo Barbeitos e Paula Tavares.

A poesia angolana do período pós-independência, ou a Geração de 70,¹ alçou a liberdade estética quase inviável nos períodos anteriores, nos quais era imprescindível a conscientização para a luta anticolonial e a promoção de uma noção de angolanidade. A literatura, por sua habilidade de conformação de imaginários, esteve à serviço desses propósitos mais do que a si mesma. Os poemas, sobretudo, eram loquazes e comunicativos, entusiastas do espírito combatente.

Já em momento posterior, surgem nomes como Arlindo Barbeitos e Paula Tavares, que, desprendidos do compromisso mais imediato entre literatura e política, trazem à cena composições que deixam ver uma outra Angola: a Angola dos sonhos, da guerra, da mulher, da tradição do interior, perpassada por um olhar estético e criativo. Essa outra Angola poética põe questões a Angola liberta, ao ideal conquistado, ao presente crítico em que os angolanos vivem.

Na poesia, essa experiência do autor com a realidade se dará, portanto, de outros modos, pela elaboração de uma linguagem que reflete sobre si mesma, uma metapoesia, de acordo com Carmen Lúcia Tindó Sec-

1 Nomeada também de “Geração do silêncio”, Kandjimbo apud AIRES (2010).

co (2008). Essa consciência sobre a linguagem, aliada à consciência social, promove uma escrita que reconhece os limites e perigos da própria linguagem. O resultado desse percurso é o recorrente silêncio que alguns poemas de Barbeitos e Tavares aludem.

O silêncio, que mormente é lido como censura, aqui será tratado especialmente na chave que Eni Orlandi (2007) fornece-nos em *As formas do silêncio*: o silêncio como potência. Nas literaturas africanas de língua portuguesa, Carmen Lúcia Tindó Secco afirma ser o silêncio um dos paradigmas de análise. Portanto, interessa-nos pensar essa potência que se assume como escolha, recusa, concisão, recolhimento e efeito do trauma, segundo nos ensinam, ainda, Carmen Lúcia Tindó Secco, Laura Padilha, Antônio Carlos Secchin, entre outros, que reconheceram no silêncio um significante buscado pela boa poesia. Muito diferente daquele silêncio a que nos referimos antes, mais condizente com um silenciamento, diferença importante feita por Orlandi (2007).

Começemos por Arlindo Barbeitos, in memoriam, nossa singela homenagem a um dos grandes nomes da poesia.

Arlindo Barbeitos: o “compromisso entre a palavra e o silêncio”

Arlindo do Carmo Pires Barbeitos, nascido em 1940, é natural do Cate-te, Angola. Morou durante muito tempo na Alemanha, onde formou-se em Antropologia e Sociologia. Também conheceu outros países europeus, por razões políticas ou acadêmicas. Sua formação se faz nesse espaço alargado de referência cultural entre África, Europa, mas também Ásia, por influência da poesia japonesa e chinesa.

A poesia de Barbeitos é uma condensação de elementos africanos, europeus e asiáticos com Angola se destacando como principal referencial. A angolidade sem estereótipo parece buscar a universalidade da expressão poética. Segundo Francisco Soares, “Sua poética atinge o ponto mais intenso e luminoso na síntese estrutural entre provérbios, adivinhas, *haiku* e outras formas sapienciais e poéticas.” (SOARES,2019). Tiago Manuel Martins Aires, cuja dissertação foi sobre o silêncio em Arlindo Barbeitos, aponta para a presença do *haiku* alargado no poema “matar uma andorinha” (*Angola, angolê, angolema*):

Matar uma andorinha
é pecado
diz o meu povo

assassinar um homem
é crime
diz a tua lei

no entanto

naquele ano
que afirmavam de graça
a morte
de gorda
não se podia curvar

Nesse mesmo poema, retirado de seu primeiro livro, cujo título já traz o jogo oral e a construção poética (Angola, angolê, angolema), podemos observar a forma proverbial, que se desdobra pelo texto, falando sobre o tema da morte. Aqui, portanto, o silêncio corresponde à perda, à supressão da vida e a contenção alcançada pela “sínteses estrutural” decorrente do efeito do trauma, resultado das guerras, como nos diz Secco, 2008.

A lua, o sonho, a noite, a guerra são alguns motivos que se repetem em seus versos, sendo o último, porém, especialmente envolto numa aura de sugestão (SECCO, 2008). O poeta, em entrevista publicada junto a seu primeiro livro, admite recusar-se a falar explicitamente sobre a guerra, visto considerar isso um excesso. Repelindo o excesso, Barbeitos declara entender a poesia como um compromisso entre o som e o silêncio na já citada entrevista. Vejamos em um outro poema como isso se realiza:

O grande silêncio
Onde toda a tempestade
Começa e acaba
Não ouve

Mas dança
 Em palavras
 Feitas gesto
 Num saracotear de vento
 De teu corpo de pássaro d'água

Transcrevemos o poema ainda do primeiro livro por duas razões: uma é por ele comportar a ideia de silêncio como gerador, concepção abraçada por Barbeitos, ainda não demonstrada aqui. Outra por esse silêncio, em nossa leitura, vir representado pelo espaço em branco e pela brevidade dos versos quarto, quinto, sexto e sétimo que se alternam com versos longos, criando a imagem de movimento no poema, como nos ensina Orlandi (2007), Hampaté Bâ (2010), Bosi (1977) e Winsk (2017) ao relacionar silêncio a sentido, ritmo e música. O penúltimo e o último versos apontam, paralelo ao movimento, o desejo de unidade na imagem, caro ao poeta, um mes-tiço contemporâneo de um tempo de rupturas, internas e externas, herança colonial. Importante considerar, além disso, sua participação no MPLA e sua experiência com o exílio.

A bibliografia de Arlindo Barbeitos compreende ainda outros títulos, que se encaminham para uma elaboração cada vez maior do tecido poético. Encontramos entre os livros de poesia, trabalhos em prosa, como contos e ensaios. Dado o limite deste trabalho, encerramos aqui nossa leitura, trazendo um poema do seu segundo livro, *Ngozi* (1979). A palavra ngozi significa “sonho” em kimbundo, uma língua angolana.

Silêncio pintado de vermelho
 Em noite sem lua
 Menina de vestido amarelo
 E homens de calça mão

O primeiro verso sugere o vermelho do sangue, o que ganha força no terceiro verso que remete ao amarelo, cor do medo. Isso tudo é unido pela escuridão no segundo verso. Nessa altura, a cena de violação se desenha em nossa mente, confirmada pelo último verso. Deparamo-nos com o silêncio

aqui mais próximo daquilo que Orlandi (2007) chama de silenciamento, tentativa de calar o outro, mas direcionada a um outro propósito: a procura por justiça e por uma Angola diversa, que são anseios do poeta. Pela sugestão, contenção e brevidade, Barbeitos denuncia a violência sexual contra a mulher, sujeito duplamente subalternizado (BONNICI, 2009). Movimento semelhante fará Paula Tavares, a primeira poeta angolana a dizer um eu feminino.

Paula Tavares: o silêncio como mãe da própria origem

Ana Paula Ribeiro Tavares é angolana da Huíla. Escritora, professora universitária, mestiça e mulher. Paula Tavares, como assina a poeta, surpreende o público ao lançar seu primeiro livro, *Ritos de passagem* (1985). A também ex-integrante do MPLA abre espaço na literatura para a voz da mulher ecoe, expressando seus mais íntimos desejos. Mesmo em um cenário de liberdade, havia, como vimos em Barbeitos, questões enfrentadas especificamente pelo ser feminino.

Grada Kilomba, em *Memórias da plantação* (2009) recupera a imagem da escrava Anastácia para pensar o silenciamento a partir desse corpo feminino racializado, fenômeno que ela chamará de outremização. Era imperioso silenciar aquela que resiste, ainda que ela disponha de meios limitados. Djaimilia Ribeiro em *O que é lugar de fala?* (2017) ressalta a importância de coexistência de múltiplas vozes na discussão sobre opressões, mas questiona a ausência de legitimidade que os corpos historicamente excluídos têm recebido ao falar.

Diana Klinger (no prelo), a partir dessas duas autoras, escreve sobre a necessidade de se pensar a literatura por um ponto de vista que englobaria todo o corpo do sujeito, sobretudo se considerarmos que uma vivência numa situação de vulnerabilidade não corresponde a uma “consciência discursiva sobre ela”. Desse modo, a imagem de Anastácia adquire uma outra interpretação na leitura de Klinger, para quem essa figura histórica se expressou através do olhar de in-subordinação captado na fotografia.

Essa mudança de olhar sobre esse outro é efetuada pela poesia de Paula Tavares num movimento do corpo rumo a uma expressão de si. Esse

movimento, porém, se direciona para a construção de um posicionamento político e ético sobre a representação daquelas que eram metáforas da terra, de África, mas e agora reivindicam, ainda que intimamente, ser “mulher e gente”. Baseados no texto de KLINGER (no prelo), podemos dizer que esse eu de Tavares cria uma ilusão de primeira pessoa, visto não corresponder, necessariamente àquela que escreve.

A própria poeta, assim como Barbeitos, alega ter vivido a tradição angolana a uma certa distância, dada sua criação. Como mulher angolana, porém, Tavares solidariza-se e escreve sobre aquelas com quem se identifica, com aquelas que são também ela, em virtualidade ou realização, sobretudo se pensarmos as várias facetas da mulher que ela aborda no conjunto de sua obra. O que há para se destacar aqui é sua capacidade de ouvir a outra e de reconhecer suas estratégias de sobrevivência e resistência a que todas precisam recorrer, em maior ou menor grau, num espaço cercado pelo patriarcalismo e pelo colonialismo.

Outra nuance a se destacar é da crise em que a própria linguagem entra, seja pelo contato com o colonizador e a escrita (HAMPATÉ BÂ, 2010), seja pela consciência da sua limitação frente ao avanço da técnica (STEINER, 1988). Associar essa duas leituras da crise em que a linguagem, mesmo poética, entra é importante para refutar uma abordagem essencialista de África e, consecutivamente, inscrever a sua literatura no universo de procedimentos estéticos próprios da arte.

Assim, pensamos o silêncio *mãe* como uma demonstração ímpar dessa potência da qual nos falou Orlandi (2007). Leiamos um poema famoso de Tavares chamado “O mamão”:

Frágil vagina semeada
pronta, útil, semanal
Nela se alargam as sedes

no meio
cresce
insondável

o vazio...

Nesse poema, aventamos a possibilidade de o “vazio” ser uma forma de aparição desse silêncio origem, mãe num desejo pela própria escrita, de uma escrita que fale dessa vivência no feminino. O mesmo poema traz em si outra forma do silêncio, analisada anteriormente, que é a presença dos espaços em branco. Para Laura Padilha, esses espaços seriam uma tentativa e incorporar o silêncio ao poema, ao que a pesquisadora retoma o provérbio bambara: “o silêncio é a mãe da própria origem”. Interessante notar, portanto, como a poeta do grito, da faca espetando a garganta, do canto aproxima-se do silêncio. Desse modo, pensamos que esses espaços adquirem mais uma possibilidade de leitura: eles são o desvendamento do próprio corpo, sua insubordinação à máscara do silenciamento. O silêncio, então, puro e simples, seria o gerador de múltiplos sentidos.

Outros modos de silêncio e de recusa ao silenciamento aparecerão sob a forma de deserto, vegetações agrestes como a massambala e a buganvília, a imagem do boi, que muito registra e pouco “fala”. Em “Ritos de passagem”, à medida que a descoberta do corpo acontece, o movimento para a libertação ocorre num claro e decisivo “VOU”. Orlandi (2007) explica que assim como o excesso da fala dominante encobre a mensagem contrária, manifestações como o grito expõem o processo de apagamento de um discurso.

Em “O lago da lua” (1999), a pergunta inevitável se faz a um tu, parceiro amoroso do eu lírico: “que sabes tu /do eco do silêncio?”. Nenhuma surpresa temos ao ver o resultado do “eco do silêncio” ser o amor. bell hooks em *O amor como prática da liberdade* (2006) defende um exercício do amor que seja livre de toda opressão. Essa mulher, que é pressionada a dizer aquilo que dela esperam, recusa-se a submeter-se, recolhendo-se em seu mais profundo silêncio.

Essa correlação entre tempo e silêncio, por vezes em descompasso na experiência feminina angolana, aparece lindamente descrita em poemas nos quais Tavares evoca a mãe: em “O cercado” (2001) são as palavras da mãe que não têm mais lugar, um vazio de sentido; em “A mãe” (2001) sobressai a falta, a carência, material e afetiva. Se o silêncio é mãe, a mãe é silêncio? Se Angola é mãe, o que tem gerado? São perguntas talvez pertinentes se lembrarmos que Tavares atualiza a tradição e os costumes

conforme os recupera em seus poemas. Retomar essa leitura da mãe/mulher associada à nação não nos parece inapropriada a essa altura, visto que seria apenas mais uma nuance somada a poemas escritos num outro momento do país.

Para finalizar a nossa rápida análise sobre a poética de Paula Tavares, recuperaremos algo que permitimos escapar em certo ponto do nosso texto: a elaboração contida, precisa, com alusões a metáforas que remetem ao árido como deserto, cabras, pedra, solidão, mostrando uma aparente influência de João Cabral de Melo Neto, outro lavrador do silêncio, consoante Secchin (1999). A poeta parece ter encontrado uma interlocução propiciada pelo gosto estético e pela semelhança geográfica entre os espaços. O silêncio em Tavares revela-se destacadamente na forma da reflexão, da decisão ponderada, concernente aos sábios, nessas passagens de recolhimento. Paralelamente, dessa forma, uma pausa para a respiração (WINSK, 2017).

Aquele silêncio, lá do mamão, permanece crescendo sobre o texto em busca de novas formas, mais precisas, e, por isso, mais livres, de se afirmar: “nada importa a não ser o poema” (TAVARES, 2010).

Considerações finais

Pensar o silêncio na poesia de Barbeitos e Tavares, como dissemos anteriormente, é uma busca por ler a poesia angolana pós-independência naquilo que ela traz de novo e provocador; naquilo que ela perturba e questiona, mas também, naquilo de que ela se liberta. Acreditamos que, assumindo a posição de sujeitos poetas, esses dois grandes expoentes da Geração do Silêncio abdicaram de uma poesia panfletária e pedagógica, para um voo mais alto, em que o a voz alcança outros horizontes.

O paradigma do silêncio reflete uma busca pelo autoconhecimento e a recusa ao discurso frágil na argumentação, compreendendo que, mesmo antes da colonização, havia lugares de subalternidade bem marcados a que nenhum corpo que os ocupavam atrevia-se a contestar. Ao mesmo tempo, vincula a literatura angolana a outros espaços, em diálogo profícuo com influências oriental e brasileira, refutando um possível exotismo.

Referências

AIRES, Tiago Manuel Martins. **Arlindo Barbeitos**: poética da concisão. 2009. Dissertação (Mestrado em Literaturas Românicas, Estudos Brasileiros e Africanos). Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2010.

BÂ, Amadou Hampaté. A Tradição Viva. In: **História geral da África**, I: Metodologia e pré-história da África / editado por Joseph Ki -Zerbo. – 2.ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010. Disponível em: < <http://unesdoc.unesco.org/imagens/0019/001902/190249por.pdf>>. Acesso em: 04 de abr. de 2021.

BARBEITOS, Arlindo. **Angola, angolê, angolema**. 2 ed. Lisboa: Sá da Costa, 1977.

BARBEITOS, Arlindo. **Ngozi**. Disponível em:<https://arлиндobarbeitos.co.ao/pt_lang/leitor.html?livro=nzoji>. Acesso em: 28 fev.2021.

BONNICI, Thomas. Teoria e crítica pós-colonialistas. In: BONNICI, T. ; ZOLIN, Lúcia O. **Teoria Literária**. 3ª. ed. Maringá: UEM, 2009.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **Tempo de ouvir o ‘outro’ enquanto o “outro” ainda existe, antes que haja só o outro...** Disponível em: <https://proximofuturo.gulbenkian.pt/blog/tempo-de-ouvir-o-outro-enquanto-o-outro-ainda-existe-antes-que-haja-so-o-outro>. Acesso em: 01 out. 2021.

HOOKS, Bell. **Love as the practice of freedom**. In: Outlaw Culture. Resisting Representations. Nova Iorque: Routledge, 2006, p. 243–250. Tradução para uso didático por Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: <https://cebi.org.br/noticias/bell-hooks-o-amor-como-a-pratica-da-liberdade/>>. Acesso em: 03 abr. 2021.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradutora: Jess Oliveira. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KLINGER, Diana. **Entre o lugar de fala e o ponto de vista, a conquista de novos modos de existência** (no prelo).

MORAES, Anita. **O vôo esquivo**: Arlindo Barbeitos e a questão da identidade. Disponível em:< <https://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/328-o-v%C3%B4o-esquivo-arlindo-barbeitos-e-a-quest%C3%A3o-da-identidade>>. Acesso em: 02 abr. 2021.

ORLANDI, Eni. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

PADILHA, Laura Cavalcante. Paula Tavares e a semeadura das palavras. In: PADILHA, Laura Cavalcante **Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002, p.205–2017.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. Poéticas do sensível: história, imaginação, erotismo e afeto na poesia angolana pós-1990. **Diadorim**, Rio de Janeiro, v.5, n.1, p.241–252, 2009. Disponível em:< <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/7952>>. Acesso em 20 març. 2021.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. Por entre memórias e silêncios: representações literárias das guerras em Angola e Moçambique. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 12, n. 23, p. 13–25, 2º sem. 2008. Disponível em:< <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4409>>. Acesso em: 13 març. 2021.

SECCHIN, Antonio Carlos. **João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos**. 2. ed., revista e ampliada. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

SOARES, Francisco. **Antologia lírica angolana: roteiro mínimo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2019.

STEINER, George. **Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra; tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TAVARES, Paula. **Amargos como os frutos: poesia reunida**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

UM BANQUETE POÉTICO PARA OS AMANTES EM MANJARES EXÓTICOS

Inaldo da Rocha Aquino

Sávio Roberto Fonseca de Freitas

Primeiras colocações

Sónia Abdul Jabar Sultuane, nasceu em Maputo, capital de Moçambique em 1970, no período que o país ainda era colônia de Portugal. A poeta iniciou sua carreira na poesia literária com a publicação da coletânea *Sonhos* (2001), seguida por *Imaginar o Poetizado* (2006), *No Colo da Lua* (2009), segundo Freitas (2014, p. 4) “estes livros são custeados pela própria poetisa e dados de presente a leitores escolhidos a dedo, como ela mesma diz.”; em 2016 a poeta publicou *Roda das Encarnações*, em 2017, a coletânea chegou ao Brasil através da Editora Kapulana, em 2014 Sultuane lança seu primeiro livro infantil *A Lua de N´wetí*, seguido por *A Boneca com Olhos Cor de Esperança* (2017). Além de poeta, Sónia Sultuane é artista plástica e curadora, membro da “Associação dos Escritores Moçambicanos, do Núcleo de Arte, do Movimento de Arte Contemporânea de Moçambique, da Associação de Fotografia de Moçambique, da Comissão de Honra da Fundação Fernando Leite Couto e membro honorário do Círculo de Escritores Moçambicanos na Diáspora. É Embaixadora do MIL (Movimento Internacional Lusófono – Moçambique) na cidade de Maputo, e Representante honorária do Círculo de Escritores Moçambicanos na Diáspora em Maputo.¹”

Eduardo White apresenta Sultuane no prefácio de *Sonhos* como um fruto, a “poesia escrito pela própria poesia” (p, 5), ainda sobre Sónia o poeta afirma surge a “poesia num país onde a poesia se masculinizou”

1 Fonte sobre a autora no site <https://soniasultuane.com/>

(p. 06), e assim, a poeta vem ganhando seu espaço no meio literário junto com outras moçambicanas que buscam conquistar seu lugar de fala em meio aos homens, exemplo das escritoras Lina Magaia, participante da linha de frente da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), sua literatura denuncia a dor do seu povo em meio aos conflitos da guerra civil, uma mulher que lutou pela libertação nacional; Paulina Chiziane, a autora também atuou na linha frente da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), é considerada a primeira moçambicana a publicar um romance. Sobre estas conquistas há “uma necessidade de autodefinirem” (RIBEIRO, 2017, p. 21), das mulheres negras, passados todo processo de (des)colonização, o país é livre do poder do homem, mas a mulher é prisioneira de um sistema que a vê como inferior, em relação à força, autonomia e fala.

Sobre este lugar de fala da mulher negra, Ribeiro afirma,

Existe um olhar colonizador sobre nossos corpos, saberes, produções e, para além de refutar esse olhar, é preciso que partamos de outros pontos. De modo geral, diz-se que a mulher não é pensada a partir de si, mas em comparação ao homem. É como se ela se pusesse se opondo, fosse o outro do homem, aquela que não é homem. (RIBEIRO, 2017, p. 21)

Assim, a poeta moçambicana procura quebrar estes paradigmas de comparação e submissão através do texto literário, espaço que as linhas poéticas não aprisionam, mostrando as moçambicanas sua independência fora da casa dos homens.

Partindo destas colocações este estudo propõe-se em fazer uma análise da poesia *Manjares Exóticos* publicada na coletânea *No Colo da Lua* (2009) de Sónia Sultuane sob o viés do erotismo em Eros e o banquete de Platão, discutindo o amor e os sentidos sinestésicos causados a partir da poesia e o convite feito ao amante para degustar e aguçar o paladar no banquete oferecido de frutas e do corpo, tomando este como território de prazer aos amantes.

O Banquete dos Amantes

Manjares exóticos
Saboreias no meu corpo o gosto do amor,
nos meus mamilos dou-te o gosto do morango camudo,
no meu ventre o gosto do abacaxi,
nas minhas coxas, nessas, dou-te mangas verdes,
vens buscar na minha boca o açúcar,
para aprisionares e mordiscares a tua fruta,
nesse banquete inesquecível.
(SULTUANE, 2009, p. 17)

O eu lírico do poema, em êxtase de desejo, convida seu(a) parceiro(a) para o banquete, onde os sabores estarão aos lábios, e os olhos despertarão os sentidos de desejos mais inibidos do seu amor, é a carne em seu desejo pela carne, e a carne que precisa do alimento para sobreviver diante de sua fraqueza da matéria corporal, o alimento. *Manjares Exóticos* é um convite ao banquete servido com amor para ser saboreado, a mesa está posta, cabe aos amantes servirem-se do alimento, as frutas estão dispostas. No banquete cada um oferece o que tem de melhor. Assim como no Banquete de Platão (1991), com regras à mesa, seguindo uma discussão sobre o amor, o eu lírico oferece seu banquete e nele fazem uma análise sobre o amor, e como ele acontece visto por diferentes formas e pessoas, seguindo Eros, Deus do amor, o Eros sexual, discutido por Pausânias, como a Afrodite Pandêmia.

[...] o Amor de Afrodite Pandêmia é realmente popular e faz o que lhe ocorre; é a ele que os homens vulgares amam. E amam tais pessoas, primeiramente não menos as mulheres que os jovens, e depois o que neles amam é mais o corpo que a alma, e ainda dos mais desprovidos de inteligência, tendo em mira apenas o efetuar o ato, sem se preocupar se é decentemente ou não; daí resulta então que eles fazem o que lhes ocorre, tanto o que é bom como o seu contrário. Trata-se com efeito do amor proveniente da deusa que é

mais jovem que a outra e que em sua geração participa da fêmea e do macho. (PLATÃO, 1991, p. 48)

Partindo desta percebemos uma definição de amor entre o corpo e a alma, na poesia estudada o eu lírico convida ao amor do corpo, e ele saciará a fome em ambos, corpo e alma, a fome do corpo pelo corpo, a atração, o desejo pelo amante, e estes pontos saciam a alma em seus delírios de prazer. Apesar de Pausânias em sua fala, abordar o amor em, o que é bom e o contrário, entendemos que ele criou o conceito de amor bom para aqueles que praticam o ato para procriar, e o contrário para satisfazer o corpo, ardente de desejo. No entanto a entrega dos amantes, traz a liberdade, e a definição de procriar é duvidosa, uma vez que, nem sempre que se pratica o ato sexual, virá um fruto; a entrega de ambos neste aspecto é de descoberta, o contrário que fará dos amantes um só, a descoberta do amor *uno*.

A deusa jovem dá aos amantes o direito das gerações de praticar o ato, o homem e a mulher. Quando adentramos à poesia de Sultuane é isto que percebemos, os amantes juntos, fora da subjugação da mulher, como ser passivo, que não sente desejo e está na cama para satisfazer o homem apenas. Durante nossa análise não iremos sugerir o sexo (gênero) do amante na poesia, uma vez que este é indefinido nos versos, assim chegaremos à Androgenia discutida por Aristóphanes durante o banquete, os três gêneros: Masculino, Andros; Feminino, Gynos e o Metade masculino e metade feminino, Andróginos.

Notamos na poesia o quanto o eu lírico, fugiu de todas as regras que a tornam submissa ao homem e às leis criadas por este, e tornar-se uma mulher livre dos costumes e ditadura que rejeita-a do social, dentro deste aspecto a mulher acabou culturalmente tornando-se um ser passivo e sem vontade própria. Ir para a cama com o marido, não é um prazer, e sim, uma obrigação, o desejo neste ponto, não existe, apenas o prazer do outro, que por muitas vezes realiza-se, tornando o sexo um ato diário/costumeiro onde o desejo por sua parceira é apenas de momento.

Sobre Manjares Exóticos, “neste momento, o eu-lírico encontra-se em pleno deleite de coito, e compara os sabores e sensações sexuais ao

degustar de frutas, consciente do poder de sua própria feminilidade [...]” (RIAMBAU, 2020, p. 305). O eu lírico conhece seu corpo, o corpo da mulher que quer despertar no seu amante o desejo de conhecer nas curvas o deleite do prazer. Percebemos o quanto este é convidativo, as comparações, que despertam a libido, os jogos das metáforas; não é apenas um despertar para o sexo, e sim, um despertar para o prazer a dois; são os cinco sentidos apurados, e conhecendo o corpo da mulher, o amante tomaria em seus braços e lhe faria sua, e juntos chegarem no êxtase de prazer.

O corpo do eu lírico está pronto para o amor, e nele os sentidos estão despertos, ascendendo nos amantes o fogo da paixão, o êxtase. Poderíamos dizer aqui que os primeiros versos da poesia de Sônia Sultuane, tratam de uma mulher, que ao mesmo tempo que ao sentir-se pronta, convida seu amante para o casamento, é a cultura patriarcal chamando o matrimônio, mas, ao notar o quanto o patriarcado silencia a mulher. Esta mentalmente madura de si, e conhecedora do seu corpo e prazeres, prefere sentir os prazeres que ele pode lhe proporcionar.

Fazendo uso da comparação, o eu poético torna seus mamilos atraentes feito a fruta, o morango, que em sua forma vermelha, desejo número 1 pelos(as) amantes, em seu formato que lembra o seio feminino, fruta que desperta a libido. É pelo morango que a sedução começa a ser despertada, é no seio farto à mostra pelos decotes da lingerie, que a mulher chama a atenção do seu pretendente. Ainda nos versos 1 e 2, temos o corpo despertando o amor, chamando o amante pelo cheiro que lhe atrai, despertando a libido, como animal que é o homem, racional, mas animal que é, estes liberam o cheiro que atrai a outrem, junto a sinestesia nos versos convidam o amante para degustar no corpo seu desejo de devorá-lo, comer com olhos e sentidos. O eu lírico está entregue pelo verbo / dou-te / (estrofe 1, verso 2), o ato de passar a língua no seio, despertando o paladar nos mamilos comparados ao morango, fruta degustada com calma, para sentir em si o gosto do azedo e adocicado que ele proporciona no eu poético pode-se perceber o seu desejo através do seio, da libido que um desperta no outro ao tocar, no atrito dos corpos, e ao passar a língua.

Ao imaginar o corpo da mulher diante do banquete, poderíamos sugerir a troca dos versos, para que o deleite comece pelas coxas, que o

paladar do amante seja aguçado no azedo das mangas, na maciez de sua carne em processo de amadurecimento; o gosto do abacaxi, por ser uma fruta ácida, complementar com seu cítrico ao azedo da manga, para chegar ao doce gosto dele, em uma metáfora, o ventre, o doce prazer de chegar ao banquete de sabores misturados em um só lugar, e ali encontraria o ápice do desejo.

Saborear o gosto do abacaxi no ventre, a sinestesia causada no verso dá-nos um duplo sentido do abacaxi, a fruta sendo degustada no ventre da mulher, sem mesa e pratos, é a boca e a língua exercendo mais uma vez seus sentidos sinestésicos em outrem, despertando o desejo; as propriedades da fruta adoçam também o sêmen masculino, que também será saboreado durante o banquete.

Assim, entramos na posse do corpo, as coxas fortes da mulher moçambicana, as coxas enfatizadas com a posse de quem tem o domínio do seu corpo e não é uma boneca de uso. Após o amante deliciar-se nas coxas e no gosto da manga verde, azedo, ele vai adocicar a boca no doce do seu amor, buscar os sabores delicados de cada fruta e na boca deixa o gosto de cada uma no paladar de outrem, na troca amorosa de dar e receber seu gosto.

O eu lírico sabe o que pode proporcionar, e o doce para recuperar os ácidos estão em sua boca, nos seus beijos ardentes, apaixonados, e assim, aprisionar o amante e ele prendê-la em si, possuir seu corpo, devorar, morder a fruta que lhe pertence. O banquete é inesquecível, o amante não esquece a entrega prazerosa dos laços corpóreos unidos em um só, uma só carne, juntas, protegidas pelo desejo, com a bênção da Deusa Vênus.

No sexto verso temos / para aprisionares e mordiscares a tua fruta / ao voltarmos nos versos 4 e 5 temos a armadilha do amante, as coxas que se abrem para o encontro ao ato sexual, para ser consumado e para o aprisionamento do amante, de ter o que desejava e o ato de ser preso pelas coxas durante o ato sexual, e o órgão sexual de um no outro no ato de morder, tocar, ser penetrado ao prazer, / tua fruta / (estrofe 1, verso 6) que o eu lírico vai oferecendo no decorrer da poesia, neste ponto seu órgão sexual não lhe pertence mais, agora é do amante, e o banquete será inesquecível de entrega e descoberta de si e do outro. Notamos também a presença dos pronomes possessivos, no início da poesia o / meu / (es-

trofe 1, verso 1) e no percurso de descobertas do corpo e sabores, o meu, torna-se / tua / (estrofe 1, verso 6) que acompanhados pelo verbo, dar, tornam-se a chave para esta entrega inesquecível dos amantes, onde um deixa de ser egoísta, e pensar no eu, de se satisfazer, e vê o amante com outros olhares, de parceira, entrega e prazer.

Segundo Leite:

a autora assume quase uma reivindicação da forma de sentir e do ser amoroso, tornando a sua reflexão mais sensorial e menos reflexiva, ao escrever sobre prazer, a força erótica e a assumpção de um erotismo social, secularmente negado à mulher. (2011, p. 19).

Ao reivindicar o amor/prazer do amante, o eu lírico apenas deseja que este se transforme em um amante que entenda sua necessidade enquanto mulher, não a veja simplesmente como um objeto secular, usado para satisfazer suas necessidades individuais.

Ao transcrever sua forma de ver o sexo, o eu poético assume o papel de também mostrar as mulheres como devem descobrir seus corpos e fazer deles o santuário do gozo a dois, mostra também como descobrir seu corpo sozinha. Todos os sentidos aguçados em um só momento, toda maneira de ser e sentir a si, apenas seria percebido quando a mulher descobre a si mesma, e a partir deste ponto, a mulher estaria de fato sendo não só esposa e objeto sexual, e sim, mulher, amante realizada, algo que sua descendência não foi, por estarem presas às regras seculares.

A voz poética de Sônia Sultuane fala por mulheres moçambicanas que foram exploradas, violadas e silenciadas. Mulheres que não tinham autonomia de sua vida e muito menos de seus corpos, estes eram apenas objetos e serviam para gerar filhos. Mas hoje são mulheres negras que possuem uma liberdade, ainda que pequena, de falar, de mostrar seus sentimentos, desejos, paixões. Seu corpo não tem mais a necessidade de se esconder, ele aparece livre nos poemas, nu, exposto sem pudores. (VIEIRA; FREITAS, 2014, p. 08)

Neste percurso de entender a voz poética de Sónia Sultuane percebemos que esta vem mostrando-se autônoma na poesia desde a publicação de *Sonhos* (2001), e a cada poesia escrita e coletânea publicada posteriormente em, *Imaginar o Poetizado* (2006), *No colo da Lua* (2009), *Roda das Encarnações* (2017), notamos um crescimento do eu lírico, mulher, e sua autonomia diante do corpo e de seu amante. Para deixar este percurso mais evidente, serão expostos algumas de suas poesias da primeira coletânea *Sonhos* (2001), e assim podemos preencher algumas lacunas como, entender o eu lírico e perceber como esta mulher que deseja seu amante sem pudor e sem medo dos pré-julgamentos.

quem sou? quem serei?
 não sei!
 divido-me em várias partes, jovem, mulher, criança,
 mas em nenhuma me defino,
 serei eu aquele serei eu aquele ser forte que aparento!
 inatingível às vezes como mostro ser?
 ou serei aquela criança,
 que atingida por algo se refugia, se esconde?
 ou serei quem ama, e procura receber também?
 não sei!...
 será que me identifico com alguma destas personagens?
 ou serei a união de todas, numa só!
 que me faz tão complicada e incompleta,
 diz-me tu ó mundo que me observas, e me deixas tão vazia,
 diz-me tu quem sou, o que sou e o porquê, de ser assim.
 (SULTUANE, 2001, p. 14)

Dói demais não ser a outra,
 não ser a escolhida,
 a parte contrária que te completa,
 dói...
 não passo de uma metade imaginária,
 não passo do que pretendes como fantasia,

daquela que te fez sonhar por momentos,
que te fez sentir jovem,
e quando o sonho acaba,
perde-se completamente do teu pensamento,
e a outra toma conta do teu aconchego,
do teu cheiro,
agarra-se ao que pensas,
funde-se em ti como teu, um espelho,
e contigo fica eternamente.
(SULTUANE, 2001, p. 17)

Fica claro este crescimento ao percebemos na primeira poesia um eu lírico que vive a cultura patrilínea e não entende como é ser mulher neste ambiente, e precisa de explicações a respeito. / quem sou? quem serei? / não sei! (estrofe 1, versos 1 e 2) / diz-me tu ó mundo que me observas, e me deixas tão vazia, / diz-me tu quem sou, o que sou e o porquê, de ser assim. (estrofe 1, versos 14 e 15), quem é o eu lírico diante deste mundo que se lhe apresenta, o mundo que a observa com seu comportamento inquieto, para julgá-la.

Na segunda poesia notamos a mulher sofrendo a posição de amante, aquele eu lírico da primeira poesia é julgado pelas ações que lhe colocam como um ser fora da sociedade, a amante, / Dói demais não ser a outra, / não ser a escolhida, / a parte contrária que te completa, / dói... / (estrofe 1, versos 1, 2, 3 e 4), sua consciência diante das possíveis lágrimas derramadas durante o desabafo, demonstram que a amante tem sentimentos, que ama, e sofre em saber que não é a única, que é o objeto de uso, e sonha em ter a posição de mulher/esposa, de fundir-se ao prazer com a certeza que será eterno, e neste aspecto o eu poético sabe seu lugar na cama, que não é um mero objeto e sim, um ser que sente a necessidade do prazer tanto quanto o outro.

Em *Manjares Exóticos* temos a amante livre, que assim como a Vênus surge com sua nudez e sensualidade para prender seu parceiro para si, diferente do ato de submissão, o eu lírico da poesia, não cobre-se e não deixa ser coberta pelo manto do pudor patriarcal. Na poesia

ela é o corpo em seu esplendor chamando seu amante. Sobre a Vênus, seu corpo é,

o território virgem, prestes a receber o manto civilizatório. É um corpo traçado pelas tensões da interdição: experimenta a nudez, mas tem sua sexualidade encoberta/negada. Na lógica patriarcal, o seu corpo serve para a contemplação de outrem [...]. (OLIVEIRA, 2018, p. 86)

Ao lembrarmos a figura da figura da Vênus, percebemos que está ao aparecer na concha, está com a mão direita cobrindo o órgão sexual, e diante desta figura notamos que o eu poético não descreve seu órgão sexual, ela usa os artifícios das frutas para comparar a seu corpo e este fato, é algo que torna o eu lírico conhecedor dos frutos que a terra lhe dá. É curioso também notar que a maçã, o fruto proibido, do pecado, não está presente na poesia. Mas no decorrer da poesia temos o morango, que aberto lembra a vagina feminina, e este fato faz-nos questionar o eu lírico, pelo fato de dar a seu amante os mamilos, seios, o gosto do morango, quando o / morango camudo / (estrofe 1, verso 2) temos a vagina e seus lábios, e por ser um órgão frágil pode ser comparado ao morango, de colheita frágil.

O azedo e o doce são duas representações do amor entre os amantes, o azedo representa a vida amarga do desejo não correspondido, a falta de amor, de prazer quando um é colocado na obrigação social do sexo, o azedo representa as dores do amor/casamento arranjado cultamente, onde um vive ao lado do outro por imposição, representa a falta de conhecer o corpo e de não saber como a sinestesia pode aguçar seus prazeres, seja com seu amante ou sozinho.

Já o doce está no prazer de uma união de corpos por vontade própria, está no conhecer a próprio corpo, de atrever-se ao sexo da Afrodite Pandêmia, de fugir das conveniências sociais, de se ver como mulher e não objeto, como alguém passível de sentir o gozo junto ao amante, de chamar a atenção de atrair a outrem sem julgamentos.

Vendo pelo lado dos azedos e doces representados na poesia, percebemos que *Manjares Exóticos* é um devaneio do eu poético, de um momento a sós, de autodescoberta como dono do seu corpo, de vontades

que por muitas vezes não sairá do versos, mas ficará em suas fantasias eróticas de ver o amante como um parceiro e não algoz.

Considerações finais

Percebemos na poesia de Sônia Sultuane o quanto seus versos são provocadores e ao mesmo tempo simples quando pensamos na posição hierárquica entre homens e mulheres em Moçambique, onde a mulher por muitas vezes é privada de expor sua forma de pensar, agir e desejos sexuais, assim, notamos que a poesia é uma forma de colocar as privações silenciadas através dos versos e assim expor o seu Eu, amores e desejos para fora.

Notamos que a poesia é carregada por sabores que convidam ao ato de alimentar o corpo, e o eu lírico que junto com a Afrodite Pandêmia convida o(a) amante para alimentar a libido, em um banquete ao deleite do desejo carnal, deleite este que foi sonhado por tantas mulheres caladas no decorrer dos séculos, e uma conquista para ser firmada nos dias atuais que possibilitem romper com os padrões culturais moçambicanos.

Ao mesmo tempo que vemos a autonomia do(a) amante ser criada e posta à prova nos versos, percebemos o quanto a poesia de Sônia Sultuane precisa ser visitada pela academia e abrir discussões que possam fortalecer os ideais de liberdade as regras identitárias que oprimem e silenciam os amantes para a liberdade de descobrirem seus corpos e desejos, para assim deleitarem-se no banquete de sabores do corpo.

Referências

LEITE, Ana Mafalda. **Parágrafos sobre a poesia moçambicana contemporânea – sonho e violência, viagem e loucura, confissão e memória.** Revista Via Atlântica, n^o 16, p. 15 – 28, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50459>. Acesso em: 28 JAN 2021.

OLIVEIRA, Juliana Goldfarb de. **Descolonizando Vênus: transgressão e autorrepresentação na poesia erótica brasileira de autoria feminina.** Revista Landa, Vol. 06, n^o 2, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/187153>. Acesso em: 20 JAN 2021.

PLATÃO. **O Banquete** in **Diálogos / Platão**. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; tradução e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. 5. ed., São Paulo: Nova Cultural, 1991.

RIAMBAU, Vanessa. A emancipação do corpo feminino na poesia de Lica Sebastião, Sónia Sultuane, Melita Matsinhe, Deusa D'áfrica e Rinkel. In: **Dos percursos pelas Áfricas: a literatura de Moçambique**. Organizado por: Sávio Roberto Fonseca de Freitas, Vanessa Rimbau Pinheiro. Editora UFPB, João Pessoa – PB, 2020.

SULTUANE, Sónia. **Sonhos**. Maputo, Associação dos Escritores Moçambicanos, 2001.

SULTUANE, Sónia. **No colo da lua**. Maputo: da autora, 2009.

VIEIRA, Maysa Morais da Silva; FREITAS, Sávio Roberto Fonseca de. **O erotismo na poesia moçambicana: uma análise dos poemas de Sónia Sultuane**. In: VII Semana de Letras e II COREL, 2016, Serra Talhada – PE. VII Semana de Letras da UFRPE/ UAST Múltiplas linguagens no ensino de línguas e literaturas II Colóquio Regional de Estudos Literários – COREL Literatura, Semioses e Erotismo, 2016. Disponível em: <https://soniasultuane.com/wp-content/uploads/2019/05/artigo-uast-maysa.pdf>. Acesso em: 29 JAN 2021.

IRARÁ ENTRE LETRAS E CANÇÕES NA POÉTICA DE TOM ZÉ

Eliana Moreira de Assis

Introdução

O conceito de cultura passou por algumas transformações ao longo dos séculos e foi lastreado por mais de 150 definições. Na civilização *onimi* do século II a.C., um dos critérios para considerar um determinado grupo inserido na mesma cultura foi o acúmulo de valores simultaneamente socializados no campo¹, dentre eles, gostos, crenças religiosas de valores espirituais e morais socialmente compartilhados entre si. Hall (2013) também conceituou a cultura a partir da ideia de “significado compartilhado”. E, de acordo com os antropólogos Kroeber e Kluckhohn (1952), sobre esse conceito, perpassam por toda a humanidade discursos e significados diferentes. Já Sodré defende que:

[...] a cultura passa a demarcar fronteira, a estabelecer categorias de pensamento, a justificar as mais diversas ações e atitudes, a instaurar doutrinariamente o racismo e a se substancializar, ocultando a arbitrariedade histórica de sua invenção. (2005, p. 08)

A cultura tem suas relações a serviço do poder, o qual está imbricado na política, na economia, no mundo ocidental globalizado, equivalendo a “uma metáfora de jogo ou dispositivos de relacionamento com sentido e o real” (SODRÉ, 1983, p. 51). No Brasil, esse processo se deu tardiamente, devido à sua colonização e à precarização das suas estruturas econômicas e sociais. Para Sodré (1983, p. 128), “o poder consiste precisamente nessa

1 Entendido como espaço de prática, conforme Bourdieu (1996 [1930]).

visibilidade difusa, nessa excessiva clareza controladora”. Pensando a TV como emissor dessa ideologia comunicacional humana, o poder estar justamente em manter e organizar disciplinadamente a sociedade de forma a conservar a ordem e o controle de maneira “panóptica”, a definir as relações de poder com a vida cotidiana dos homens (FOUCAULT, 2011 [1970], p. 194). Percebe-se, então, a docilidade passiva do consumidor de bens culturais, subjugado ao produtor, que dita o que se deve consumir, propagando as suas ideias por intermédio da influência dos meios de comunicação.

A palavra “cultura”, que pode cooptar um determinado fenômeno discursivo a partir do momento em que está inserida em uma sociedade, pode também ter o seu significado associado a outros conceitos de uso. Sobre isso, Sodré (2005) salienta:

O discurso é um recurso de metalinguagem que permite observar o entrecruzamento das diferenças dos textos mediante as práticas objetivas de relacionamento de noções ou das atividades de linguagem numa situação determinada, os discursos sócios. (SODRÉ, 2005, p. 09)

Devido à sua dimensão, o termo “cultura” se relaciona opostamente ao discurso metalinguístico que, segundo Sodré (2005, p. 9), “permite também aparecimento de variações”. Para esse autor, a ideologia indica os efeitos sociais de poder sobre os sentidos, portanto a cultura determina como organizar as relações com o real, esvaziando todo o padrão de solidez existente, fragilizando toda a verdade, estabelecendo novas regras no campo de poder (BOURDIEU, 1996 [1930]).

História oral vivida no cotidiano musical

A história oral, principalmente em alguns interiores nordestinos, é muito comum, porém marginalizada por parte da população. Segundo Joutard (2000, p. 34), “a força da história oral, todos nós sabemos, é dar voz, normalmente, a quem não a têm: os esquecidos, os excluídos”. A história oral, aqui dita, é a dos marginalizados, não a “história oral das elites”.

A história oral tem seu valor, apesar de o seu momento histórico variar, podendo se transformar em mito ou lenda, que, para os pesquisadores, não deixa de ser significativo.

Sem contradição nem provocação, estou, de fato, convencido de que tais omissões, voluntárias ou não, suas deformações, suas lendas e os mitos que elas veiculam, são tão úteis ou não, para o historiador quanto às informações que se verificam exatas. Elas nos introduzem no cerne das representações da realidade que cada um de nós se faz e são evidências de que agimos muito mais em função dessas representações do real do que do próprio real. (JOUTARD, 2000, p. 34).

O historiador pesquisa todo e qualquer vestígio deixado pela história, sendo ele mito ou lenda. É possível analisar, dentro do período histórico “vivido”, o fato de essas representações terem sido de grande relevância no período em que foi estabelecido. Para Joutard (2000), esses “erros” apresentam uma forma de verdade superior e, através da história oral, colhem-se frequentemente rumores. Khouri (2004) observa como as experiências diárias, a todo tempo, restauram, articulam e gesticulam na sociedade perpassada por rituais, tradições, costumes, meios midiáticos e propagadas, forjando rumores. Já Halbwachs (2013 [1950]) afirma que lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós. Burke (2005, p.73) chama de “história social do lembrar” esse modo de transmissão de memórias, esse paradoxo entre o passado e o futuro.

Na década de 1960, Irará era uma cidade paradisíaca, a sua economia basicamente era a agricultura, o avô de Tom Zé era dono da plantação de tabaco, um dos produtos mais valorizados na cidade. Os meios de comunicação mais utilizados eram o rádio e as cartas das pessoas que vinham de fora e dos próprios moradores, aqueles que tinham condições financeiras para viajar. A leitura era um dos contatos entre Irará e todo o Brasil. Nesse tempo, *Os sertões*, de Euclides da Cunha, era um dos livros mais

lidos em Irará (RISÉRIO, 2004). O uso da oralidade, no entanto, era o que mais predominava entre a população, histórias e causos eram contados nas feiras, nas idas e vindas dos estrangeiros, por conta do fumo. Era comum ver viajantes que saíam das suas cidades para vender de um tudo na feira de Irará. As feiras livres, os mercados populares e os mercados sempre foram lugar de peleja oral, de muito verbo para negociar, convencer a clientela a comprar ou pechinchar até conseguir preço bom.

As histórias eram contadas de boca a ouvido, de gerações para gerações. Poderiam sofrer alterações, mas, na maioria das vezes, as histórias utilizadas no relato, em sequências não propriamente homólogas, não alteram necessariamente o sentido que lhes desejam atribuir. Segundo Benjamin (1987 [1985]), a história é objeto de uma construção, cujo lugar não é tempo homogêneo nem vazio, mas aquele preenchido pelo tempo de agora, com marcas do hoje. Então, mesmo que o tempo opere mudanças nos falares de uma determinada comunidade, as histórias são rememoradas e transmitidas.

Apesar de alguns historiadores possuírem uma certa descrença quanto aos relatos orais, por considerarem que não são fontes tão confiáveis, a partir do momento em que eles “produzem ciência”, precisam ser os mais verdadeiros possíveis. Segundo Elmir (2003), há um embate entre historiadores e estudiosos da Literatura Oral: enquanto historiadores desejam refutar os relatos orais, por considerá-los prejudiciais ao melhor interesse da ciência, a Literatura admite e eleva essas noções como conformadoras da própria literalidade, pois precisa delas para construir suas narrativas, nas quais, muitas vezes, há detalhes que o próprio historiador desconhece.

Neste artigo, não se intenta julgar quem está certo ou errado, mas deixar claro que a união dessas ciências é de fundamental importância para explicar alguns fatos antigos, os quais não puderam ser escritos de imediato e foram relatados para, depois, serem escritos, lembrados e, talvez, modificados.

Ao ouvir as canções de Tom Zé sobre Irará, seus costumes, seus objetos representativos que marcaram momentos históricos, é possível ter uma noção do que seja a história social do lembrar. Por meio das histórias

reproduzidas nas letras de suas músicas, é possível lembrar de uma Irará de outros tempos, vista e cantada até no exterior.

A música, a dança, o canto, o mito, as histórias orais registram, por meio do jogo de palavras, muito do dia a dia, da vida de um povo. As composições de Tom Zé possuem a representatividade do povo iraraense de uma determinada época, retratando aspectos que foram (e alguns ainda são) peculiares ao cotidiano e à vida desse grupo social. Por meio da Literatura Oral e das outras artes, é possível rememorar histórias e caminhar com os personagens.

Pensar em canções de Tom Zé e refletir sobre os vários aspectos culturais e sociais que envolvem a representatividade iraraense em uma linguagem poética, artística e única faz lembrar os Brasis dentro do Brasil. Assim, é possível ter noção de como a cultura brasileira é diversa, coletiva e de múltiplas referências em várias linguagens.

Irará representada na música de Tom Zé

A representação pelo uso da linguagem, seja ela musical, escrita ou oral, vem a ser um grande elo para a cultura. Segundo Hall (2016), a representação conecta o sentido e a linguagem à cultura. Essa ligação pode explicar as características de uma determinada população, levando em conta a linguagem utilizada para essa comunicação, “assim, essencial aos processos pelos quais os significados são produzidos” (HALL, 2016, p. 31). Dentro de uma sociedade, esses signos se conectam, estabelecendo um elo cultural.

Tom Zé, em sua linguagem musical, ao empregar signos e símbolos sonoros, escritos, imagens eletrônica, notas musicais e até mesmo objetos, no intuito de significar, para outros indivíduos – estrangeiros à sua cidade – conceitos, ideias e sentimentos (HALL, 2016) do iraraense, está representando este povo. Ou seja, a linguagem representa a cultura de um determinado povo.

Neste artigo, partindo desse conceito de Hall (2016) sobre representação e cultura, analisam-se duas letras de canções de Tom Zé, averiguando os aspectos culturais e sociais de Irará. Em se tratando de cultura

regional, essa cidade assemelha-se a tantas outras cidades do Nordeste pelo seu estilo interiorano, porém, mesmo com as similitudes, é possível encontrar particularidades desse pequeno município do interior baiano, principalmente, nas letras das canções do início da carreira do artista.

Na canção *Estação do Correio do Brás* (1978), o cantor retrata poeticamente o trânsito do povo nordestino entre as regiões Sul, Sudeste e o Nordeste do Brasil, sem deixar de mencionar uma cidade baiana próxima a Irará, Feira de Santana, como se pode observar no trecho da letra:

Eu viajo segunda-feira
 Feira de Santana
 Quem quiser mandar recado
 Remeter pacote
 Uma carta cativante
 A rua numerada
 O nome maiusculoso
 Para evitar engano
 Ou então que o destino
 Se destrave longe...

O bairro Estação do Brás, localizado em São Paulo, é um local por onde passa grande parte dos imigrantes vindos de outras regiões, assim como Feira de Santana é para alguns municípios circunvizinhos: um portal. Tom Zé, na canção, menciona uma passagem do cotidiano de uma pequena cidade do interior, onde a comunicação se dá através de recado ou carta cativante para entes queridos, amigos.

Em Feira de Santana, o comércio e o transporte de carga e descarga são constantes, em razão da existência da BR 101, que interliga este município a outros da Bahia e de outros estados. O músico, em sua linguagem metafórica, relaciona a Estação do Correio do Brás a Feira de Santana. Há também muito em comum entre Irará e Feira de Santana. Até os dias atuais, muitos iraraenses frequentam a cidade de Feira, devido ao amplo e efervescente comércio desta cidade, pela existência de uma variedade de produtos, serviços e recursos, dos quais Irará carece. Sobre as analogias

nessa letra de Tom Zé e as respectivas conexões criadas, vale lembrar o que Hall (2016) afirma sobre diversidade de sentidos culturais.

Em toda cultura, há sempre uma grande diversidade de significados a respeito de qualquer tema e mais de uma maneira de representá-lo ou interpretá-lo. Além, disso a cultura se relaciona a sentimentos, a emoções, a senso de pertencimento, bem como a conceitos e ideias. (HALL, 2016, p. 20).

Na canção *Estação Correio do Brás*, Tom Zé referencia indiretamente Irará, mas também outras cidades próximas a Feira de Santana, que compartilham o mesmo senso de pertencimento à região. A música representa todos os nordestinos, e Irará está interligada a essa cultura simbólica de amor, afeto, nordestinidade que envolve uma diversidade de significados em torno de suas tradições. Para Hobsbawm² (1984, p. 9), o “conceito de tradição é inventado”, a fim de rotular e construir uma identidade de grupo, esquecendo das particularidades existentes dentro de um subgrupo, como é o caso das regiões que compõem o Nordeste. Irará cantada por Tom Zé possui uma cultura singular representada nas poesias deste artista. Ao analisar o verbete “representar” no *Dicionário Oxford*, Hall (1996) observou duas acepções que conceituam e explicam o processo de representação:

- I – Representar algo é descrevê-lo ou retratá-lo, trazê-lo à tona na mente por meio da descrição, modelo ou imaginação: produzir uma semelhança de algo na nossa mente em nossos sentidos.
- II – Representar também significa simbolizar alguma coisa, pôr-se no seu lugar ou dela ser uma amostra ou substituto. (HALL, 1996, p. 32)

2 Eric Hobsbawm faz uma crítica às tradições existentes na sociedade como forma de manter um passado ritualizado, assim como o passado dos Nordestinos é cristalizado e replicado no presente.

Para falar de Irará, terra longínqua sem muito progresso³, citando Feira de Santana, o artista representou (retratou, descreveu, modelou, simbolizou) muitas outras cidades nordestinas de uma mesma época. A comunicação entre os entes queridos, de certa forma, dependia da solidariedade entre os conterrâneos, das notícias que circulavam sobre onde estavam Fulano, Beltrano, Sicrano. Para que as cartas chegassem nas mãos dos destinatários, que tanto almejavam uma notícia dos seus familiares distantes, era preciso contar com a ajuda de terceiros⁴.

Já na letra da canção *O abacaxi de Irará* (1972), nota-se que Tom Zé nitidamente retrata o plantio, a agricultura da sua terra, parodiando a *Canção do Exílio* (1843), de Gonçalves Dias, chamando atenção para a cor local⁵ iraraense:

Minha terra é boa,
Plantando dá
o famoso abacaxi de Irará.
Minha terra é boa,
Plantando dá
O famoso abacaxi de Irará.
Falou véio
dá um chá de abacaxi
de Irará
que é pro noivo se animar.

-
- 3 A música foi escrita em 1978. De lá para cá, Irará hoje é uma cidade mais avançada, principalmente, em se tratando de questões relacionadas à qualidade de vida, a princípios básicos para uma sociedade.
 - 4 No enredo do filme *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, por exemplo, também foi possível perceber a sobrepujança da oralidade sobre a escrita na cultura de muitos nordestinos e em várias cidades de passagem, caminhos e descaminhos dos transeuntes.
 - 5 “Descrição pormenorizada de traços característicos de uma dada região ou do pitoresco de uma paisagem, ou descrição de particularidades dos costumes ou dialetos de certas comunidades.” (CEIA, 2009). Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/cor-local/>. Acesso em: 20. jun. 2021.

Além de enaltecer sua terra Irará, retratando o plantio do abacaxi, que é era uma das frutas mais cultivadas na época, o autor também enaltece o Brasil, já que essa fruta genuinamente brasileira também teve seu registro na *Carta de Pero Vaz de Caminha*, mas com o nome “ananá”. O real motivo da criação da letra dessa canção, no entanto, foi outro.

Segundo Diógenes de Almeida Campos⁶, quando o cantor escreveu a música, seu avô foi quem deu a inspiração para escrever. Seu Diógenes conta que seu avô tinha feito um empréstimo para plantar abacaxi, mas todos os fazendeiros resolveram cultivar essa fruta naquele ano e, para vencer a concorrência, ele deu nome à sua produção: o abacaxi afrodisíaco de Irará. A partir desse episódio, surgiu a música *O abacaxi de Irará*. Boas lembranças vividas e rememoradas, das quais, ele prefere não se esquecer. Para Halbwachs (2013, p. 30), essas memórias individuais compõem “um ponto de vista sobre a memória coletiva”, ou seja, Seu Diógenes não produziu essas lembranças sozinho, mas dentro de uma memória coletiva, na qual ele estava inserido. Jamais ele conseguiria reproduzir, se não estivesse em um grupo.

Nesse sentido, falar da dimensão musical do artista, das suas memórias afetivas e da terra Natal remonta características peculiares, de certa forma, semelhantes às de algumas regiões nordestinas, mas que só Irará tem. Tom Zé faz questão de falar para o mundo, nos palcos e nas suas letras, o seu eterno amor por Irará. Vale lembrar que essas músicas foram produzidas na década de 1970 e não deixam de ser um registro histórico.

Conclusão

As letras das canções de Tom Zé, analisadas neste artigo, rememoraram uma Irará da década de 1970, ainda uma pequena cidade do Sertão baiano, cuja cultura se assemelhava à de muitas outras cidades nordestinas ou de lugares habitados por nordestinos.

6 Diógenes de Almeida Campos, paleontólogo, é natural de Irará, na Bahia (a mesma cidade em que nasceu o cantor e compositor Tom Zé). Em entrevista à *Folha de Piauí*, no Museu de Ciências da Terra, do qual é diretor, no Rio de Janeiro, surgiu essa coincidência do seu avô com a música de Tom Zé.

Muita gente cresce ouvindo histórias carregadas de crenças e mitos da cidade onde nasce/vive, narrativas que nunca foram comprovadas. Em alguns desses relatos orais, os historiadores ficam receosos quanto à veracidade da fonte, porém, por trás dessas narrativas, é possível também extrair do passado algumas evidências que possam explicar o presente. Em *O abacaxi de Irará*, por exemplo, Tom Zé não só retratou a cor local da sua cidade e do seu país, como evidenciou outros traços culturais, deu pistas sobre particularidades dos costumes da época que permaneceram, mas de maneira modificada. Antes, se os homens passaram a consumir mais abacaxi de Irará, por acreditar que a fruta funcionaria como afrodisíaco; hoje, passaram a crer na eficiência da “pílula azulinha”⁷. Mas muitos ainda fazem uso de beberagens, remédios caseiros, simpatias e/ou outros estimulantes sexuais que prometem virilidade.

Diante da diversidade das representações culturais existentes, é possível encontrar, nas fontes orais, histórias que representem um determinado país, uma região, uma cidade ou um lugar. E a música de Tom Zé representa Irará nas suas canções, através da sua cultura e personagens. Após discutir representação, pode-se afirmar que Irará também representa os “Brais” dentro do Brasil.

A representatividade oral nas músicas de Tom Zé revela tanto memórias individuais construídas dentro de um grupo, quanto memórias coletivas: esses acontecimentos históricos dentro de uma comunidade na qual o indivíduo está inserido (HALBWACHS, 2013).

Referências

ALBERTI, Verena; FERNANDES, Tania Maria; FERREIRA, Marieta de Moraes (Orgs.). **História oral: desafios para o século XXI**. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2000. 204p. Disponível em: <https://static.scielo.org/scielobooks/2k2mb/pdf/ferreira-9788575412879.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2021.

BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.

7 *Viagra*, pílula do homem, pílula do vigor ou estimulantes similares (comumente de cor azul).

In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987 [1985]. p. 197–221. Disponível em: <https://psicanalisespolitica.files.wordpress.com/2014/10/obras-escolhidas-vol-1-magia-e-tc3a9cnica-arte-e-polc3adtica.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2021.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas:** sobre a teoria da ação. Trad. Mariza Correa. Campinas, SP: Papirus. 1996 [1930].

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Trad. Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CENTRAL do Brasil. Direção de Walter Salles. Brasil: Sony Pictures Classics, 1998. Filme, Drama (110 min.).

COR local. *In:* CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários.** Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/cor-local/>. Acesso em: 20 jun. 2021.

ESTEVES, Bernardo. A genealogia e o abacaxi. **Piauí**, v. 93, 24 jun. 2014. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/a-genealogia-e-o-abacaxi>. Acesso em: 20 jun. 2021.

FOUCAULT, Michel. *Theatrum philosophicum.* *In:* FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos:** arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Trad. Elisa Monteiro. v. 2. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000 [1970]. p. 232–233.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer.** São Paulo: Ed. 34, 2006.

GONÇALVES DIAS, Antônio. **Canção do exílio.** Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional (Domínio Público), 1843. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000100.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2021.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** Trad. Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2013.

HALL, Stuart. **Cultura e representação.** Trad. Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016 [2013].

HOBBSAWM, Eric J. **Sobre história:** ensaios. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005 [1997].

JOUTARD, Philippe. Desafios à história oral do século XXI. *In:* FERREIRA, Marieta de Moraes; FERNANDES, Tânia Maria; ALBERTI, Verena (Orgs.). **História oral:** desafios para o século XXI. Rio de Janeiro: FGV, 2000, p. 31–45.

KHOURI, Yara Aun. Muitas memórias, outras histórias: cultura e o sujeito na história. *In:* FENELON, Déa Ribeiro *et al.* (Orgs.). **Muitas memórias, outras histórias.** São Paulo: Olhos d'Água, 2004.

KROEBER, Alfred; KLUCKHOHN, Clyde. **Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions.** New York: Vintage Books, 1952.

RISÉRIO, Antônio. **Uma história da cidade da Bahia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Versal, 2004.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**: por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis**: afeto, mídia e política. Petrópolis: Vozes, 2005.

ZÉ, Tom. O abacaxi de Irará. In: ZÉ, Tom. **Se o caso é chorar**. São Paulo: Continental, 1972. Faixa 9. 1. Disco de vinil. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/se-o-caso-e-chorar>. Acesso em: 20 jun. 2021.

ZÉ, Tom. Feira de Santana (Correio da Estação do Brás). In: ZÉ, Tom. **Correio da Estação do Brás**. São Paulo: Continental, 1978. Faixa 3. 1. Disco de vinil. Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/correio-da-estacao-do-bras>. Acesso em: 20 jun. 2021.

O QUERERES DO CORPO NA ESCRITA CAETANA, UMA CANTORIA ERÓTICA

Cauan Antonio Silva dos Reis

Márcia Rios da Silva

Apresentação

Na contramão do que muitas vezes permeia a consciência popular, escrever não é um ato automático, apreende-se e mantém-se em alternância de estilos ao longo da vida. A escrita funciona como um corpo, uma forma que se faz célula mediadora entre o mundo interno e o externo. Através do gozo o sujeito se coloca em posição de devaneio frente à queixa, o que pode estender-se no lamento – dizem esta ser uma das vias favoráveis à produtividade artística.

Caetano Veloso é considerado um dos maiores compositores do país e, aquém da sua modéstia, nos fornece precioso material, rico conteúdo produzido face às experiências pelas quais passou e a partir das quais transmutou em produto da arte através das suas composições musicais. A presença do corpo na escrita auxilia na construção da ideia de indissociabilidade entre o corpo que escreve e a forma escrita, de modo que esta produção se faz através da mediação das construções fantasísticas do pensamento e do processo criativo. É neste campo, onde invocamos a pulsão, e a partir de onde caminha este trabalho que elegemos o álbum “Caetanear” (1985) como objeto de análise, por entendermos ser ele um corpo que transita no campo da linguagem.

A relevância deste trabalho reside no fato de compreender o estilo poético como um elemento singular no ato da escrita, invocando aí através deste modo de produção, o “quê” da singularidade do artista, o que constrói o produto. Tomar Caetano Veloso como objeto de estudo, como sujeito que cria uma peça a partir da qual se faz possível discutir a pre-

sença do corpo no ato da escrita, parece corroborar com a ideia de que a escrita não é sem um corpo. Para tanto, utilizaremos as contribuições da teoria psicanalítica, das ideias de Arthur Schopenhauer e outros teóricos comprometidos com estudos sobre os fenômenos da linguagem, para fundamentar o que aqui se pretende discutir.

Nesse ínterim, situar o campo da escrita poética como traço sintomático faz-se necessário, para considerarmos como o elemento corpo mantém-se dinâmico em seus mais diversos sentidos, tal como proposto pela teoria psicanalítica: de um corpo que desde o real pode apresentar-se, em tempos, mediante intervenção do imaginário e assim fazer-se construir através do aparato simbólico. Sublimar, tomado como mecanismo de defesa egóico, significa saber fazer com o que é da ordem da pulsão sexual uma ordem erótica, libidinizada. As composições presentes no álbum de análise aqui eleito, evidenciam o enlace do corpo na escrita poética do artista, nos fazendo questão sobre: qual é a presença e de que corpo se trata no ato de escrever?

A noção de corpo para a psicanálise é complexa, mas também relevante de se apresentar em prol do entendimento acerca dos efeitos deste na escrita: “O corpo revela um significativo equívoco autoaplicado, remetendo a uma letra que insiste em se escrever” (BICALHO, 2016), corpo colocado como falasser, isto é, um corpo constituído pela linguagem encarnado no campo simbólico (LACAN, 2005). A escrita poética, portanto, pode ser colocada na função de fazer manifestar a pulsão, através dela ascender e constituir o motivo que mantém o sujeito mobilizado a escrever. A escrita caetana é lida e interpretada aqui, a partir de uma lógica erótica, evocando Eros e os objetos da pulsão, do ato de escrever: gozo e desejo revelados através da escrita e também através dela. E com isso, desejamos uma boa leitura nas curvas deste corpo que se apresenta em letras.

Corpo e produção escrita: qual o desejo implicado na escrita?

Schopenhauer (2014) anuncia que “a voz dos animais serve unicamente para expressar vontade, em suas excitações e movimentos, mas a voz humana também serve para expressar o conhecimento” (p.

145). Através dessa afirmação, nos deparamos com a complexidade da linguagem humana acerca do instrumento que detemos (a voz, colocada inclusive do ponto de vista figurativo e não somente literal)¹ para materializá-la. E o que seria, então, o corpo? Trata-se de uma questão pertinente neste contexto, e que nos coloca na direção de lê-lo a partir das contribuições psicanalíticas ao indicar que ele, organicamente, seria a sede das pulsões (FREUD, 1915/2010), energia libidinal, sexual e de outro modo, no campo da linguagem que, “por meio da alíngua, nomeia e dá uma função ao corpo” (BICALHO, 2016).

Desde Freud, as primeiras sensações corporais inscritas no psiquismo infantil poderiam trazer por toda a história de vida do sujeito uma influência muito grande, ressaltando que as futuras escolhas amorosas e profissionais, além da produção intelectual do sujeito, poderiam manifestar resquícios dessas inscrições (BICALHO, 2016, p. 458).

Compreender a produção escrita como um elemento advindo do campo da linguagem nos autoriza a afirmar, como uma forma de entendimento, que escrever é um ato que marca o corpo enquanto lugar de produção, de repetição e um ato contínuo, aludindo, assim, a modos de gozar (a escrita considerada ferramenta de tentativa de repetição do ato) e também na qualidade de manutenção do sintoma (que relaciona o sujeito com o seu desejo) e através deste último, criando uma mensagem endereçada: sim, toma. Portanto, o que se endereça do sintoma através da escrita? É nesta direção que entendemos estar alocada a inscrição do desejo, porque é preciso escrever para que se tenha um traço, uma marca de história que se perpetue através de condicionantes significantes. Assim, a escrita materializada, ganha corpo no texto e mantém-se contínua no tempo, revelando modos de gozar através do conteúdo implícito naquele escrito.

1 Consideramos relevante aqui destacar a existência de outras formas de comunicação humana.

Então, o que significa dizer que o desejo está implicado na escrita? No mínimo, a consideração de que faz com que alguns sujeitos elejam a arte de escrever como modo de elaboração, modo de canalização de uma energia pulsional endereçada à materialização das palavras que constituem uma mensagem, pela via do simbólico – esse é o papel do sintoma, enquanto produção de um corpo que tente dar conta do objeto causa do desejo; não que busque encerrá-lo, mas justamente mantê-lo ativo e vivo, como uma marca cicatrizada. O desejo implicado na escrita poética é sintoma para alguns sujeitos que utilizam desta estratégia de fazer existir um ser que atravessa o corpo.

A escrita poética se apresenta como uma manifestação sintomática, sugerindo que, o que o sujeito tenha a dizer pode ser lido por outros, seus semelhantes, mesmo que em partes. A escrita poética também evoca a dimensão projetiva na identificação perpetrada pelo encontro. Lacan (2007) sugere que é “por meio desses pedacinhos de escrita que, historicamente, entramos no real, a saber, que paramos de imaginar” (p. 66). É através desses elementos fragmentados, que se torna possível a construção de sentido, mediante os quais o escritor coloca uma interrupção ou intervalo no gozo da experiência causadora de angústia e mobilizadora da pulsão produzindo, assim, o motivo do desejo que o mantém em processo criativo: “o escritor criativo e o cantor são poetas porque permitem que outros cantem” (FORBES, 2015, p. 114).

Não é de espantar, mas produz um efeito surpreendente de admiração, que Caetano Veloso traga em uma das faixas do álbum “Caetano” a canção “Eclipse oculto”, que nos oferta na segunda estrofe os seguintes versos: “Demasiadas palavras / Fraco impulso de vida / Travada a mente na ideologia / E o corpo não agia” (VELOSO, 1985). Neste trecho da canção, que trata de amor e desejo, o corpo é colocado na cena retesado, diante da mente imaginativa, mobilizada pelo excesso de palavras que revelam motivos para que não pudesse deixar de querer conquistar a pessoa amada, e questiona: “Uma coisa qualquer em você / O que será?”. Sobre o desejo, não-tudo se sabe. Em resumo, “Eclipse oculto”, segundo o compositor, “é muito engraçado. Fala de uma trepada que não deu certo” (VELOSO, 2003, p. 37).

Verifica-se, contudo, que ainda forçosamente relacionado à vida anímica, o corpo é interveniente da produção escrita: é preciso um corpo para que se escreva, mesmo que este seja de um outro, mas não um outro qualquer, é preciso Um, singular, eleito. A expressão do conhecimento indicada pela voz do sujeito humano depende encarecidamente de um corpo cujas pulsões estejam mobilizadas e é neste ponto que a erotização, a tensão sexual, se instala para produzir o encaminhamento da mensagem, e que esta chegue a um objeto eleito; e novamente, não um objeto qualquer, mas aquele que energizou a pulsão.

Escrever poesia: existe pulsão na escrita poética?

Os próprios escritores criativos gostam de diminuir a distância entre a sua classe e o humano comum, assegurando-nos com frequência de que todos, no íntimo, somos poetas, e de que só com o último ser humano morrerá o último poeta (FREUD, 1996, p. 135)².

Escritores criativos indica uma categoria de artistas, proposta nos estudos freudianos sobre a função da fantasia nos processos criativos de manejo dos afetos, como “estranho ser” dedicado à “arte de criação imaginativa” (1996, p. 135). E neste ponto se coloca a escrita poética como um estilo singular desta criação.

As pulsões humanas são mobilizadas sempre por objetos que causam os desejos relacionados a elas: cada pulsão está endereçada a um objeto específico sobre o qual se faz a sua satisfação. Na escrita poética, o desejo está implicado e os objetos causa são nomeados e descritos como marca significativa. Neste ponto, situam-se as funções de elaboração e produção do ato de escrever, produzindo, assim, efeitos terapêuticos e atenuadores do mal-estar, ou seja, a escrita poética tem valor de produção significativa, caracterizando a poética como um estilo motivado pela mobilização de pulsões.

2 No original do texto de Freud (1966, p. 135), onde inserimos “humano” e “ser humano” lê-se “homem”; mas, por questões de atualização das noções contemporâneas de afirmação acerca da diversidade de gênero, traduzimos para os léxicos indicados, que se aplica.

Ao fazer uma correlação entre os animais e os homens, considerando os instintos de ambos, Freud (2010) sugere algumas semelhanças e acentua uma essencial dissemelhança entre nós, humanos, e os chamados irracionais, propondo a ideia de pulsão para designar os instintos humanos. Assim, afirma que “o objeto do instinto é aquele com o qual ou pelo qual o instinto pode alcançar a sua meta. (...) Não é necessariamente um objeto estranho, mas uma parte do próprio corpo” (FREUD, 2010, p. 58).

Compreender a escrita poética como produção significativa, cujo endereço, destino, é o estilo de quem a escreve, significa propor a transcrição da poética como marca. Assim, a pulsão mobilizada no ato de escrever poesia, se coloca através do corpo que marca a passagem e a produção da mensagem, situado em um espaço, da seguinte forma na canção de abertura de “Caetanear” (1985), “Beleza pura”: “Moça preta do Curuzu (...) / Conchas do mar / Ela manda buscar pra botar no cabelo (...) / A pele escura (...) / A carne dura (...) / Moço lindo do Badauê / Beleza pura (...) / Não me amarra dinheiro não / Mas os mistérios” (VELOSO, 1985).

Não se pode escrever poesia sem alguma angústia que esteja em face da motivação do seu escritor. Ao escutarmos uma composição, como a indicada anteriormente, lendo seus traços e suas indicações, é possível compreender e perceber a alternância e a desconstrução de conceitos previamente configurados – através da escrita poética se marcam traços que dividem os corpos e que, ao mesmo tempo, reforçam a importância suprema do mistério à matéria, sem ainda, assim, desconsiderar fatores que no laço social são indutores de verdades manipuladas. Afinal, qual a pura beleza da escrita caetana? Como nos disse Freud (1907 / 1996),

o escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que ele leva muito a sério, isto é, no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade (p. 136).

A infância é um território fértil para as pulsões, mobilizando desde a mais tenra infância do sujeito humano, suas características criativas, pura energia sexual.

Escrita caetana: qual o querer na erótica de Caetano Veloso?

De um corpo nascido em Santo Amaro, na Bahia, para o “Menino do Rio” (1985). Nesta canção, Caetano revela um corpo tropical. Segundo seu compositor, esta música fora encomendada por Baby Consuelo, “que me pediu para ela cantar para um cara que ela achava bonito” (VELOSO, 2003, p. 47). Um corpo que olha para outro corpo na cena erótica e produz sentimento: “Calor que provoca arrepio / Dragão tatuado no braço / Calção, corpo aberto no espaço / Coração / De eterno flerte / Adoro ver-te (...) / Pois quando eu te vejo eu desejo o teu desejo (...) / Toma essa canção como um beijo” (VELOSO, 1985), pura sedução.

“As minhas [músicas] são todas autobiográficas. Até as que não são, são” (VELOSO, 2003, p. 37). Na cena contada pela canção, há um compartilhamento de excitação mobilizado pelo objeto olhar, destino da pulsão escópica. É interessante considerar que a encomenda da mensagem fora interceptada pelo olhar de um sujeito erotizado e erótico, que encontra no corpo do outro a causa de seu desejo, revelado através do produto da escrita – olhar através do desejo do outro é precisamente o que se chama de gozo. E mais interessante aqui é que não se trata de interesse homo ou heteroerótico, mas de desejo, puro. Aliás, ao objeto causa de desejo, mobilizador da excitação sexual (libido), não interessa o sexo do corpo, mas a magia significativa que reverte o que se impõe como mais-do-querer e que se articula através da função do afeto representado por significantes.

Afinal, quem quer na cena erótica? Caetano Veloso, através da mágica significativa marcada na sua escrita poética, revela que a escrita caetana transcende o gozo e toca o que há, de sorte, no campo do desejo. Inevitável tocar no assunto da sexualidade para que fique translúcido, o fato de que este não é um estudo de gênero, tampouco o nosso artista esteve considerando isso ao longo de sua obra. Consideramos, no entanto, que esse artista aborda a temática de forma ética, quando consideramos que, na teoria psicanalítica, a sexualidade é tida como campo fundamental do sujeito do desejo. Nesse sentido, a ideia do que é sexual se torna pertinente porque há presença de corpo na cena da escolha do objeto sexual:

Sobre a sexualidade humana, a homossexualidade provou ser o ponto crucial da questão referente à liberdade do indivíduo. (...) Apesar de ter tido desde a pré-adolescência paixões intensamente sexualizadas por meninas, sei que nem a mulher e nem o homem são, em princípio, antieróticos para mim (VELOSO, 2017, p. 464).

A sexualidade como campo inaugural do sujeito humano, indica o fato de que somos seres pulsionais, seres eróticos e, portanto, ativos (sujeito) e passivos (objetos) na relações com o que nos circunda, proporcionando a comunicação entre a vida interior e mundo externo. Assim sendo, vê-se colocado o efeito erótico na produção escrita, conduzindo a pulsão ao campo da criatividade e da produção. A escrita configura o resultado do atravessamento das pulsões no corpo, uma espécie de encarnação do verbo, instaurando uma singularidade: “as pulsões são, no corpo, o eco do fato de que há um dizer” (LACAN, 2007, p.18) e a escrita, “um fazer que dá suporte ao pensamento” (2007, p.140).

Em tempo, vale demarcar que o ano de produção do álbum “Caeta- near” (1985) é posterior ao período que proporcionou uma profunda marca no nosso artista, mas não somente nele, como também em muitos que sofreram direta ou indiretamente pelo período estabelecido pelo regime militar, produzindo o imperativo de gozo e as censuras decorrentes, instituindo privações e perseguições, além de torturas das mais diversas – no capítulo de “Verdade Tropical” (VELOSO, 2017), intitulado de “Narciso em férias”, o artista narra sobre os efeitos da experiência enquanto esteve sob domínio das autoridades militares. Ao contar que pelo período de dois meses não pôde ver o seu próprio rosto (VELOSO, 2017, pg. 360), o artista revela não somente a situação precária do [limitado] lugar onde seu corpo-mente ocupava, mas também a subtração de um elemento chave e fundamental no processo de reconhecimento: a imagem.

Afirmar que “Narciso estava morto” (VELOSO, 2017, pg. 360) direciona também, e, sobretudo, ao fato de que “sem a graça do sexo ou do pranto, sentia-me como que seco de mim mesmo e apartado do meu corpo” (2017, p. 363). É assim que ele conta sobre os efeitos de cerceamento do gozo face à prisão, como efeito do impedimento de que pudesse expressar-se.

Há neste episódio, que durou alguns meses, a indicação de um motivo que produziu em Caetano um declínio do desejo, uma ausência completa de tesão, inclusive fisiológico, revelada na ausência de choro:

Tentei a masturbação. (...) Bastaria, pensei, começar a pensar e agir. Mas não consegui sequer uma ereção. Lembro que assustado com a neutralidade tátil com que reagiam meus órgãos genitais ao manuseio, adiei por uma ou duas vezes a tentativa. Os dias que se seguiram não traziam nenhuma esperança de que meu corpo e minha mente pudessem se aproximar do milagre rotineiro do sexo, não mais do que daquele do pranto. No entanto, que benção que seria não apenas poder ser arrebatado pela tristeza ou pelo prazer mas também – e talvez principalmente – ter a experiência física das lágrimas ou de uma ejaculação! (VELOSO, 2017, p 362).

Vemos inserido nesse discurso o atravessamento das pulsões no corpo e o modo pelo qual mobilizam e interferem diretamente nas formas de “transbordamento da alma” (2017, p. 362), fazendo uma analogia com “as duas secreções corporais” (2017, p. 362). Diante disso, a escrita também pôs-se limitada, sendo ela também um modo de transbordamento da alma, através de pedacinhos do pensamento que encontram materialização, corpo.

É aqui que destacamos o sentido proposto pela encarnação do verbo: a construção da mensagem que a produção demonstra na experiência de satisfação, indicada pelos modos de gozar através dos subterfúgios, fornecidos pelos instrumentos da linguagem. Dizer que Narciso estaria morto, quer dizer, talvez, que o corpo estivesse preso pelo silêncio imposto e isso resultou em baixa produtividade do artista.

Embora haja funções no ato da fala, dizer visa ser escutado, afirmou Lacan (1976). A partir da teoria dos nós, em que apresenta as noções de Real, Simbólico e Imaginário, Lacan (1976) sugere que no nó borromeano, o Simbólico é o sistema que produz furo, isto é, que é a partir do corpo simbólico que se pode fazer a sublimação e assim ascender à criação. É preciso o furo que produza espaço por onde o corpo possa transitar. Sendo o

sintoma uma produção do corpo, ele acaba por ser resultante da operação de intromissão do Simbólico no Real, sendo ele uma das nomeações do Simbólico produzido no Real (do corpo). Portanto, em face do querer, uma das questões do desejo, em “O querereres” lê-se: “Onde queres descanso, sou desejo / E onde sou só desejo, queres não / E onde querer nada, nada falta / E onde voas bem alta, eu sou o chão / E onde pisas o chão, minha alma salta / E ganha liberdade na amplidão” (VELOSO, 1985).

Ao contrário do que se pensa, o destino do desejo é o desencontro, e a presença da falta é o que produz o mistério que mantém o próprio desejo em plena atividade e motivo de produção. O escritor criativo se mostra através dos seus signos simbólicos, e vemos na escrita caetana o mistério colocado no querer e naquilo que aponta para um saber fazer (*savoir faire*) com o sintoma, em nome de algum desejo e de si mesmo.

Considerações finais

O querereres, o que queres? Vimos que a erótica é propriamente isto: a mobilização da pulsão, que por sua vez é produzida no e a partir do corpo, e que implica um direcionamento a um destino. Essa mobilização sexual, que implica o erotismo, é o que chamamos de energia vital, inaugural do sujeito do desejo; é propriamente na inscrição do corpo que “a alma salta e ganha liberdade na amplidão” (VELOSO, 1985). Dizer que o ser é falante implica em considerar que a linguagem não é sem corpo, e que esta união propicia que “mexe qualquer coisa dentro, doida / Já qualquer coisa doida, dentro, mexe” (VELOSO, 1985).

Por fim, conclui-se que, em suas dimensões (Real, Simbólica e Imaginária), a produção escrita exige a presença do corpo, significado e libidinizado, e traduz-se por uma amarração erótica, como aqui proposta, no ato de escrever. O laço feito no ato da escrita elenca o sintoma como sendo algo pulsional, sexual, portanto, um ato de linguagem. Caetanear, como verbo, alude a um estilo próprio de vida e de produção artística, que revela do gozo ao desejo de um sujeito mobilizado eroticamente pela escrita atravessada na musicalidade da poesia. Consideramos que o querer, implicado nas questões sobre o desejo do corpo na escrita do nosso artista

compositor, representa um ensaio de cantoria erótica, tanto por suas próprias palavras pensadas e escutas e aqui, sobretudo, quanto pelos verbos encarnados de suas palavras escritas e inscritas.

Referências

BICALHO, Maria Leonor Sampaio. **O enigma corporal na clínica psicanalítica**. Ágora, Rio de Janeiro, v. XIX, n. 3, PG. 455–467, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/agora/a/Vnvkm8pg5RPbcZYmcQMF6Th/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 26 de outubro de 2021,

FORBES, Jorge. **Da palavra ao gesto do analista**. 2. ed. Barueri, SP: Manole, 2015

FREUD, Sigmund. *Escritores criativos e devaneio (1908 [1907])*. FREUD, Sigmund. **Edição Standard das Obras Psicológicas de Sigmund Freud**, Vol.IX. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pg. 131–144.

FREUD, Sigmund. *Os instintos e seus destinos (1915)*. FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914–1916)** / Sigmund Freud; tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pg. 51–81.

LACAN, Jacques. *Joyce, o Sintoma (1975)*. In: LACAN, Jacques. **Outros escritos**. Tradução Vera Ribeiro; versão final Angelina Harari e Marcus André Vieira. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, pg. 560–566

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 10: a angústia (1962–1963)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 23: O sintoma (1975–1976)**. Tradução Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

SCHOPENHAUER, A. **A arte de escrever**. Tradução, organização, prefácio e notas de Pedro Süssekind. Porto Alegre: L&PM, 2014.

VELOSO, Caetano. **Caetanear**. Universal Music International Ltda. 1985 (14 faixas musicais).

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. 3º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VELOSO, Caetano. **Letra só; Sobre as letras** / Caetano Veloso; organização Eucanaã Ferraz. – São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

REPRESENTAÇÕES DA CIDADE OU DISQUE DENÚNCIA EM DE PASSAGEM MAS NÃO A PASSEIO, DE DINHA

Maria Clara Aquino Damasceno
Flávia Aninger de Barros

Introdução ou “de aqui”

[...]

A última guerra romântica acontece por aqui:

São Paulo – Brasil

Fundão do Ipiranga

Jardim Savério

Parque Bristol – Bristão.

Mil e uma noites. A mil.

A milhão.

– *Procurou, né, mãe?*

(DINHA, 2008, p. 47, grifo da autora).

É “De aqui de dentro da guerra”, da quebrada ou gueto, que Dinha, criptônimo de Maria Nilda de Carvalho Mota, grita para ser ouvida e para corromper as estatísticas. O excerto do poema, transformado em epígrafe, mais do que, simplesmente, situar a voz da autora na geografia urbana de São Paulo, partindo, tal como o mecanismo *matrioshka*, de referências espaciais do macro para o micro, é capaz de decantar o caráter ideológico, de denúncia–insubordinação que caracteriza, de maneira não amorfa, sua obra. Assumindo–se, pois, como mulher negra e periférica, Dinha¹ fala da

1 Nascida no Ceará, em 1978, Dinha mudou–se com sua família, um ano depois, para a favela, Vila Cristina, no Parque Bristol, periferia de São Paulo, onde reside até hoje. Possui pós–doutorado em Literatura e Sociedade pelo Instituto de Estudos Brasileiros IEB/USP. Em tempo, é integrante fundadora do selo editorial independente: *Me Parió Revolução*. Além de ter parti-

composição de um “eu” e, muitas vezes, de um “nós”, mediante as opressões e exclusões de classe, gênero, cor, para denunciar a realidade das favelas, “[...] antigas senzalas modernas – / cemitério geral das pessoas [...]” (DINHA, 2008, p. 49), que reproduzem a miséria, a violência e a falta de estruturas mínimas.

Dessa maneira, Dinha, no rastro de nomes maiúsculos como os de Maria Carolina de Jesus e Conceição Evaristo, também se propõe a ver e a escrever a cidade ultrapassando a “perspectiva do alpendre”, lembrando expressão que Regina Dalcastagnè (2015) evoca de Roberto Ventura, quanto à discussão sobre o ponto de vista de Gilberto Freyre em relação ao campo de exploração negro, um olhar da casa-grande sobre a senzala e o canavial. Por isso mesmo, a necessidade, dada a constatação de uma literatura brasileira, predominantemente, masculina, branca, heteronormativa e de classe média, de se “buscar, nas representações da cidade, aquilo que não se quer ali – aqueles que habitam seus desvios, que ameaçam seus muros, os que foram jogados, desde sempre, para o lado de fora”. (DALCASTAGNÈ, 2015, p. 41). A fim de que esse olhar poético e político, de fora das estruturas dominantes, do quintal ou da periferia, concorra, conforme a estudiosa, para “[...] uma construção diferente sobre a experiência urbana contemporânea”. (DALCASTAGNÈ, 2015, p. 41).

Diante desse estado de coisas, nesta ocasião constitui um propósito pensar o espaço urbano e, a reboque, as suas tensões, segundo o olhar e a representação de Dinha que, de sua trincheira lírica, articula a percepção do seu mundo com a potência de seu discurso. Para atender ao recorte da discussão, serão analisados, sobretudo, os poemas que estão enfeixados na seção: “Poemas de cidade grande”, do seu livro de estreia *De passagem mas não a passeio* (2008). Em tempo, foi, também, o primeiro livro de uma poeta periférica publicado por uma grande editora, a Global, no ano de 2008, na coleção Literatura Periférica, figurando ao lado de nomes como os de Allan da Rosa, Alessandro Buzo, Sérgio Vaz e Sacolinha. Essa publicação foi segui-

cipado da fundação do *Poder e Revolução*, coletivo ligado ao movimento hip-hop, comprometido com ações culturais e socioeconômicas com impacto direto em suas comunidades. Para maiores informações, consultar: <http://lattes.cnpq.br/1081247260197473>.

da por: *Onde escondemos o ouro* (2013); *Zero a zero – quinze poemas contra o genocídio da população negra* (2015); *Das contradições do capitalismo – ou metralhadora de Chocolate* (2017); *Gado cortado em mil prantos* (2018) e *María do povo / María Pepe Pueblo* (2019), edição bilíngue.

Representações da cidade de São Paulo ou “o esparadrapo sujo que puseram”

De acordo com Sandra Regina Goulart Almeida (2015), a mobilidade e o trânsito em espaços urbanos têm sido um paradigma recorrente em narrativas de autoria feminina, sobretudo, a partir do ano 2001, no entanto, chama atenção para “[...] os espaços alicerçados nas contradições de um mundo global [...]” (ALMEIDA, 2015, p. 30) e que tendem a excluir as experiências dos sujeitos periféricos, ainda mais quando entra em pauta o marcador de gênero.

Outrossim, esse ponto de vista é, até certa medida, reiterado por Lucía Tennina (2015) quando da discussão acerca da cena literária e, por extensão de sentido, do engajamento da literatura marginal-periférica² da cidade de São Paulo – cujo propósito, através da publicação de relatos, é a construção de uma identidade do ser periférico sob a tônica da autoestima –, em que se depreende que, “[...] por trás dessa ideia geral do

2 De acordo com Tennina (2015, p. 57): “Há mais de uma década, a partir da publicação de vários textos de escritores oriundos das zonas subalternas de diversas regiões do Brasil, principalmente da cidade de São Paulo, vem se reposicionando a significação da categoria ‘marginal’ na literatura e nos usos sociais. Nestes casos, o qualificativo não provém somente das práticas literárias não institucionalizadas, como aconteceu com os ‘poetas marginais’ dos anos 1970, mas, sim, da origem social daqueles que assinam os contos e poemas”. Nesse sentido, a pesquisadora ainda esclarece que o adjetivo “marginal” foi a primeira categoria, cunhada pelo escritor Ferréz, para nomear a literatura que estava sendo produzida nos subúrbios paulistas, no entanto, mais adiante, com a adoção do termo “literatura periférica” por outros escritores, é que a antropóloga Érica Peçanha do Nascimento lança mão da fusão dos termos “marginal-periférica” para designar essas produções e, conseqüentemente, atender a variedade na forma de assinalar essa literatura. Essa discussão também está presente em: SALES, Karina Lima. Traços da periferia: cenas de escrita em produções literárias marginais contemporâneas. 2020 [2015]. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456101648.pdf. Acesso em: 02. set. 2020.

periférico, escondem-se uma variedade de condições de exclusão: ser negro-periférico, ser nordestino-periférico, ser mulher-periférica, ser mulher-negra-periférica”. (TENNINA, 2015, p. 57).

Acrescente-se a isso o fato de que o sofrimento causado pela exclusão de classe e gênero pode ser provocado não só pelos grupos hegemônicos, mas, também, pelos homens da própria comunidade; o que autoriza a consciência de uma mobilização intramovimento. Recuperando a equação de Tennina (2015), as mulheres escritoras dessa seara “Seriam algo como subalternas dos subalternos, dominadas dos dominados”. (TENNINA, 2015, p. 58).

Nessa perspectiva, Bell Hooks (2019) chama atenção para o fato de que o movimento negro, inicialmente, foi pensado para contemplar as necessidades do homem negro e que a discussão em torno dos papéis de gênero não teve o impulso necessário para o efetivo esfacelamento das normas machistas que são um entrave não só para a igualdade entre homens e mulheres, mas, para a solidariedade negra. Assim, de maneira coletiva, a estrutura sexista ainda permanece, apesar do movimento feminista contemporâneo, organizado em suas pautas, visar o impacto sobre o pensamento político negro. A propósito disso, a intelectual é enfática: “Politicamente, os homens negros continuam a assumir papéis de liderança política, raramente dedicando sua atenção à necessidade de mudança na forma de pensar sobre gênero”. (HOOKS, 2019, p. 59).

É nessa encruzilhada de marginalizações que Dinha permanece viva à poesia e afiada ao discurso/realidade dos excluídos; realidade da qual não se aparta, como fica evidente nos versos de “Rainha, nunca fui não”: “Eu cantava com um corte na alma / E os metros de mágoa / Tingindo o chão”. (DINHA, 2008, p. 23).

Com efeito, conforme salienta Almeida (2015, p. 31): “A escrita dessa cidade e desses espaços pelo olhar dos sujeitos do trânsito nos leva a vislumbrar possibilidades multifárias de se conceber a cosmópolis contemporânea e os trânsitos culturais [...]”. Contudo, cumpre salientar, seguindo a mesma esteira de raciocínio, que, para os atores sociais expostos às desigualdades e aos conflitos da sociedade, o sentimento de medo permeia as experiências no/do espaço urbano contemporâneo. Em “Segredo (de Estado)”, lê-se:

Manhã cedo
O sol vomita bñlis
Sobre o asfalto quente.
Sem brisa o mundo para
E nem o agito dos carros
Balança a moleza de dentro.

Há uma epidemia de medo

E a prefeitura não cria
Inseticida o bastante.

Os policiais não sabem

Que praticam tiro ao alvo

Diante de seus espelhos.

Mas debaixo da saia
(OLHA A LEI!!!)
[...]
(DINHA, 2008, p. 99, grifos nossos).

Nessa representação da cidade paulistana, o medo não é meramente um componente fantasmagórico na iminência hipotética da tragédia ou coisa que o valha, ele está alçado à violência policial, à política de extermínio sentidas, cotidianamente e, nesse ponto, sem nenhuma distinção, no corpo da população negra e periférica. Dessa maneira, é o próprio Estado, “debaixo da saia”, que subverte a lei e promove as violências que deveria combater. Dito de outra maneira, “[...] são os corpos excluídos e marginalizados da cidade contemporânea que recebem com mais frequência a violência gerada pelo medo global direcionado a essa minoria destituída e, ao mesmo tempo, que sofrem no corpo esse medo ideológico de que são alvo”. (ALMEIDA, 2015, p. 29).

Assim, faz parte do cotidiano da cidade, a convivência, lado a lado, com a morte que, por conseguinte, assume a feição de uma de suas características mais frequentes. Nos versos finais de “Anúncio IV”, merece des-

taque: “De dia a cidade é um sorriso cinza. / De noite é sangue virando esquinas / Tentando chegar em casa”. (DINHA, 2008, p. 89). Em outras linhas de expressão, o espaço urbano é hostil e o genocídio das minorias, que são maioria no Brasil, recebe um tratamento próximo ao da banalização, seja pelas autoridades constituídas, pela mídia e, mesmo, pela sociedade civil.

Tendo isso em vista, a poética de Dinha, que parte da observação *in loco* de um cotidiano marcado pela miséria e por variados conflitos, inclusive, de mão armada, está identificada com determinados temas. Sobre isso, em entrevista concedida à Grazielle Frederico, Lúcia Tormin Mollo e Paula Queiroz Dutra, Dinha declara:

Em geral, os temas passam por quem fui, por quem sou e por quem eu ainda desejo ser. Assim, me interessa o combate ao genocídio do povo negro, o empoderamento de mulheres e a luta contra o feminicídio, além das pessoas que comigo compartilham transportes lotados – sugestivamente apelidados de “cargueiros” pelos motoristas das lotações paulistanas –, e o amor. Esse último é um tema que me desafia e sempre me desafiou. Poemas de amor não são ridículos... são difíceis... (DINHA, 2017, p. 265).

Por extensão de sentido, esses motes temáticos aparecem orquestrados em *De passagem mas não a passeio* (2008) e, conforme destaca Elisa Lucinda no elogioso prefácio da obra: “Ela [Dinha] é capaz de alcançar uma rara maturidade já ao urdir este seu primeiro livro com um nível de unidade acima do comum nestes casos”. (LUCINDA, 2008, p. 16, grifo nosso). O livro está, assim, dividido em sete partes: “Poemas de quem sou”; “Antologia de vivos e mortos ou A família estendida”; “self-service romântico”; “Eu prometo falar de amor”; “Poemas de cidade grande”; “poemas de poemas” e “Disque renúncia ou Poética da desistência”.

Nos poemas que integram a quinta parte do livro, “Poemas de cidade grande”, para os quais se tem dedicado um olhar mais detido, Dinha dá notícias de uma cidade que não é aquela da classe média branca, mas, sim, a que “[...] surge / Ainda muda de aurora / De medo, de cortes / De decepção” (DINHA, 2008, p. 90), conforme esse excerto

do poema “Natal”. Geralmente, o tom que reveste seu lirismo é ácido, quando não desesperançado. Destaque-se, ainda, a parte final do respectivo poema:

[...]
A cidade amanhece.
E mesmo com toda essa dor
O dia que nasce é belo.
(Porque meus olhos são sinceros.
Meu olhar é que não é.)
(DINHA, 2008, p. 90).

Em linhas gerais, a cidade que Dinha representa é a dos becos escuros, a dos corpos amontoados, dos córregos, do cansaço, do ar difícil, da lágrima e da solidão. Essa perspectiva pessimista da escritora se aproxima, pelo tom, de muitos dos poemas de Baudelaire sobre sua Paris do início do século XIX; em que o espaço citadino se agiganta e perde sua face mais humana. Em “Rush”, transcrito na íntegra, o tema da solidão também aparece:

Outra noite de cidade se aproxima
Sem a lua para refletir teu sol.
Quase nada é minha vida assim sozinha
Esquecida entre pedestres e faróis.

Vou sozinha nessa erosão de vida
Que é a rua nesse horário de tumulto.
Na agulha destas palhas sou um deles:
Sou Maria, sou Josés e sou Raimundos.

A buzina de um carro me atrapalha.
O farol de um caminhão me denuncia.
Dez mil sombras a vagar pela cidade.
Toda a noite é um turbilhão de luzes.

E eu preciso é de alguém que corresponda
Nessa angústia a um sorriso conhecido,
Que no meio destas sombras arrastadas
Me interrogue, me traduza e me ilumine.
(DINHA, 2008, p. 106).

Com efeito, é na hora do *rush*, momento de grande movimentação nas metrópoles, em que o trânsito congestionado e o transporte público incha, que o “eu” poético se dá conta de sua existência invisibilizada e, apenas, igualada a de outros Josés, Marias, Raimundos (nomes comuns), isto é, sombras humanas em meio à dinâmica agitada dos grandes centros urbanos. Tal como em Baudelaire (2010), destaca-se “A uma passante”, a solidão de ser, quem sabe, só o próprio nome é experimentada em meio à multidão. Portanto, a cidade, além de se inscrever na memória dos indivíduos em trânsito, aparece, também, como pano de fundo para o escamoteamento das identidades/subjetividades individuais. Esse mesmo argumento é, também, reiterado no quarteto final de “Sátira de amor na cidade grande”: “[...] E nessa vida sem cautela / Todo amor valeria a pena, / Se a cidade fosse pequena / E a minha alma maior que ela”. (DINHA, 2008, p. 96).

Outro *leitmotiv* é o lugar do poeta e o fazer literário na vida cotidiana e cultural dos espaços citadinos. Apesar da realidade cruenta capturada: “A vida aqui encontra o seu espaço / Entre o medo, a cegueira, o fiasco / E o desejo de permanecer viva. / Viva à poesia”. (DINHA, 2008, p. 95). Esse trecho de “Dois poemas” torna-se, por extensão de sentido, representativo daquilo que a autora designa de busca de “[...] fé na imundície social”. (DINHA, 2008, p. 103). Nessa passagem, o fazer literário está condicionado à própria vida, à sua manutenção. Desse modo, no verso com duplicidade de sentido: “viva à poesia”, encerra mais que uma exortação à poesia, a voz que emerge daí deseja estar viva, também, para o exercício poético.

No entanto, há outra faceta do fazer poético que cumpre salientar. Assim, na última estrofe de “Canção de cidade grande”, registra-se:

[...]
 A flor do asfalto inexistente.
 A lágrima e o vômito foram-se.
 Ficou só a dor do poeta
 que sem melodia de mundo
 abandona o seu ofício
 e vai dormir.
 cansado.
 (DINHA, 2008, p. 101).

Dessa maneira, o tom pessimista que reveste esse trecho acena para a desesperança e a intranscendência do poeta. Mantendo, assim, um diálogo com a “A flor e a náusea”, poema de Carlos Drummond de Andrade (2012), a Canção de Dinha contraria a famosa imagem da flor rompendo o asfalto nos versos drummondianos, os quais aludem, simbolicamente, a vitória (com revolução e luta) sobre o materialismo e outros ideais anacrônicos latentes na sociedade da época. Disso, é possível concluir, analogamente, que o poeta periférico, na perspectiva de Dinha, também se cansa e abandona sua procissão de fé nem que seja para reencontrá-la, depois, na próxima linha de horizonte.

Em tempo, vale sublinhar que, apesar da radiografia crua acerca dos espaços pelos quais a autora circula, Dinha, a “anti-Cinderela”, para recuperar expressão de Elisa Lucinda (2008, p. 14), também, destaca o senso de comunidade e a relação com os bens materiais que liga os moradores das favelas. Em “Recado”, aqui reproduzido na íntegra, é possível ilustrar isso:

Aqui nasceu Marighella. Não. Nasci eu.
 Meu pai era analfabeto, mas contava história.

Na favela onde vivi, o barraco
 É de quem mora. A horta
 É de quem planta. Dignidade
 De quem tem armas. Ou insiste. Ou canta.

Frutos e galinhas foram sempre
De quem conseguiu comer...
No momento estou criando armas...
(DINHA, 2008, p. 108).

Na produção acima, tem-se uma mostra sobre a organização da vida na periferia, em que sobrevive a lei do mais forte. A princípio, não existe propriedade privada. Além disso, salta à visão, o sentimento de solidariedade que costura as malhas das relações sociais e interpessoais travadas nesse espaço. Nesse sentido, não são raros os momentos em que Dinha, em seus livros, lembra e rende homenagens a companheiros que tiveram suas vidas ceifadas pelo sistema.

Dessa maneira, Dinha, menos preocupada com o “*glamour*” da literatura oficial, como pontua Elisa Lucinda (2008, p. 15), e mais interessada por um lirismo libertário, escreve, como ela mesma afirma,

para corromper as estatísticas, para apontar caminhos, questionar e manter a sanidade mental em um cotidiano miserável e genocida. Escrevo para que meu povo não morra mais nas mãos da polícia (braço armado da elite), para que possamos nos libertar dos cárceres, das novas formas de escravização de nosso povo. Às vezes, escrevo para tentar ressuscitar meus meninos – aquelas pessoas queridas que vi nascer, (sobre)viver e, por fim, serem devoradas pelo Estado. (DINHA, 2017, p. 264, grifos da autora).

Logo, a leitura do conjunto de poemas, sob a perspectiva da representação do *lócus* urbano, enquanto espaço de tensão e contradições, revela a pertinência de se refletir, também, conforme pontua Beatriz Resende (2008), a inclusão do autor contemporâneo nessa realidade marcada por “[...] trocas tão globais quanto barbaramente desiguais” (RESENDE, 2008, p. 33) e como essas relações tendem a moldar seu comportamento individual e, por extensão de sentido, seu discurso. Um discurso mordaz de quem sabe, pelo “Disque Renúncia”, que já “Faz tempo / Que o grito é gago [...] [...] Que o jogo é gasto / E o momento é flácido / E a indecência amena”. (DINHA, 2008, p. 132–133).

Considerações finais ou “vide favela”

Sem perder de vista a proposição de Dalcastagnè (2015) quanto à necessidade de inserção na literatura brasileira de novas vozes originadas de espaços sociais outros, invisibilizados por inúmeros mecanismos de opressão/exclusão, é que Dinha, enquanto mulher negra-urbana-periférica (para não falar de sua origem nordestina), parte de sua condição de marginalidade, reiterada pelos marcadores identitários, para escrever/inscrever o olhar “para além do alpendre”, legitimando, pois, com sua poética, não só o olhar dos excluídos, mas, também, sua própria existência e voz.

Nesse sentido, alinhavando a convicção pessoal e as perspectivas teóricas aludidas, sobretudo a de Dalcastagnè (2015), a democratização da vida cultural e urbana também passa pela compreensão ou pela escuta da voz das mulheres negras e pobres nesses espaços que, mesmo à mercê das tentativas de apagamento históricas, gritam para serem ouvidas e para ganharem representação. Principalmente, quando se leva em consideração a dificuldade encontrada por autores e autoras da contemporaneidade no tocante à escassez de documentos sobre a relação dos negros com a cidade e o não auxílio da tradição literária nesse sentido.

Dessa maneira, Dinha, mais do que articular um discurso panfleatório, mostra-se, segundo Elisa Lucinda (2008, p. 15), como “arauto de uma aldeia”, sendo que essa aldeia já foi identificada e se relaciona, diretamente, com as tensões sociais, culturais e políticas da sociedade contemporânea. Dessa forma, a favela faz parte de uma São Paulo, cuja paisagem – aquela bem localizada – encena o progresso em seus arranha-céus, nos faróis dos carros, no vai e vem de milhares de pessoas, mas, é incapaz de esconder o “esparadrapo sujo”. Daí vem o brado de Dinha: “A porra da sociedade é infecunda / – vide favela – sou dela. Sou estrume. / E entretanto eu fui o húmus / que alimentou a planta do pé da humanidade”. (DINHA, 2008, p. 102).

Por tudo isso, mostra-se patente a pertinência da discussão, aqui, travada, porque concorre, não só, para conferir visibilidade (ou apontar a falta dela) aos segmentos estigmatizados da cidade/sociedade, mas,

também, para se reconhecer as potencialidades da literatura marginal-periférica, sobretudo, aquela que é produzida por mulheres negras.

Referências

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Mobilidades culturais, geografias afetivas: espaço urbano e gênero na literatura contemporânea. *In*: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Org.). **Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk, 2015. p. 15–39. (Coleção Estudos de Literaturas Contemporâneas).

ANDRADE, Carlos Drummond de. A flor e a náusea. *In*: ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 13–14.

BAUDELAIRE, Charles. A uma passante. *In*: BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução e notas: Guilherme de Almeida. 3 ed. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 85.

DALCASTAGNÈ, Regina. Mulheres negras e espaço urbano na narrativa brasileira contemporânea. *In*: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Org.). **Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk, 2015. p. 41–55. (Coleção Estudos de Literaturas Contemporâneas).

DINHA. **De passagem mas não a passeio**. São Paulo: Global, 2008. (Coleção Literatura Periférica).

DINHA. “Escrevo para que meu povo não morra mais nas mãos da polícia”: entrevista com Dinha. [Entrevista concedida a] Grazielle Frederico, Lúcia Tormin Mollo e Paula Queiroz Dutra. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 51. p. 263–270, maio/ago. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/elbc/n51/2316-4018-elbc-51-00263.pdf>. Acesso em: 02. set. 2020.

HOOKS, Bell. **Anseios: raça, gênero e políticas culturais**. Trad. Jamille Pinheiro. São Paulo: Elefante, 2019.

LUCINDA, Elisa. Dinha, a palavra gesto, a poesia que age. *In*: DINHA. **De passagem mas não a passeio**. São Paulo: Global, 2008. p. 13–17. (Coleção Literatura Periférica).

TENNINA, Lucía. A voz e a letra da mulher na literatura marginal periférica: figurações e reconfigurações do eu. *In*: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Org.). **Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk, 2015. p. 57–83. (Coleção Estudos de Literaturas Contemporâneas).

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Biblioteca Nacional, 2008.

A BRUXA NA POESIA CONFSSIONAL DE ANNE SEXTON

Virgínia Derciliana Silva

Introdução

Anne Sexton (EUA, 1928–1974), expoente da chamada poesia confessional, publicou extensa obra poética. Inicialmente tratando a produção de poesia como processo terapêutico, em pouco tempo profissionalizou-se e travou contato com a cúpula de poetas proeminentes da época, como Robert Lowell e Sylvia Plath. Sexton começou a escrever poesia após sua depressão pós-parto, aos 29 anos, por recomendação de seu psiquiatra.¹ Embora não se busque, aqui, dar enfoque na biografia da poeta, a contextualização é pertinente, especialmente se pensarmos sua poesia como “confessional”; termo que discutiremos brevemente neste trabalho.

Da discussão sobre o confessionalismo e a personalidade de sua obra, trazemos à luz a figura da bruxa, que se repete de diferentes maneiras nessa poesia. Buscamos, até, esboçar uma trajetória dessa figura ao longo da obra de Sexton, na qual é sempre representativa de um feminino não convencional: pontuaremos a questão ao observar alguns desses poemas e refletir a respeito deles. O olhar que lhe dispensamos é ancorado na crítica literária feminista, especialmente no que diz Ostriker (1986), além de, no âmbito sócio-histórico, considerarmos o estudo de Silvia Federici sobre a caça às bruxas na Europa moderna (2017).

1 Todas as informações acerca da vida da poeta são retiradas da biografia “Anne Sexton: A morte não é a vida, uma biografia”, de Diane W. Middlebrook (1994).

Desenvolvimento

Alguns dos principais temas com que Sexton trabalha incluem saúde mental, dinâmicas sociais e familiares (a instituição do casamento, maternidade, aborto, entre outras), além de forte revisionismo literário, principalmente tratando-se da Bíblia e de contos dos Irmãos Grimm. Quando confrontada sobre aspectos pessoais de sua poesia, Sexton afirmou que “cada poema é dono de si mesmo e tem voz própria” e que podia ser “profundamente pessoal e, muitas vezes, não [estar] sendo pessoal a respeito de [si] mesma.” (MIDDLEBROOK, 1994, p.157) Em outra ocasião, declarou: “eu uso o pessoal como se ajustasse uma máscara ao meu rosto.” (1994, p.333) Assim, apesar de abraçar o termo confessional em certo momento da carreira, tanto sua obra quanto suas declarações demonstram a complexidade de sua relação com a escrita e com a voz que fala por meio dela.

O termo “confessional” é rodeado por problemáticas e discussões. Primeiro proposto por Macha Rosenthal, em 1959, para se referir ao *Life Studies*, de Robert Lowell, propõe que o eu-lírico é, de forma inegociável, o próprio poeta na poesia confessional (OLIVEIRA, 2004). Ainda que geralmente aceita, esta designação desconsidera muitos aspectos envolvidos tanto na escrita poética quanto em sua recepção, tais como a esfera subconsciente do poeta que se insere no poema já que o poema nunca é o relato direto e literal de um acontecimento concreto (EAGLETON, 2007) e a interpretação do leitor, que varia não apenas de acordo com as suas experiências pessoais, mas também com as circunstâncias sociais em que ele se encontra.

Oliveira considera que a associação de Sexton ao rótulo “confessional” contribuiu para obscurecer e limitar uma leitura mais objetiva de sua poesia:

Essa parece ser a lógica aplicada à poesia vertiginosa e passional de Anne Sexton, marcada pelo encontro favorável da “confissão” e do achado estilístico, que faz o documento biográfico deslizar para a criação literária. [...] Sexton, a quem se atribui o juízo de forma radical a fusão vida-arte, é muitas vezes examinada à luz de um interesse apenas conteudístico ou “extraliterário”: seu suicídio, sua loucura,

seu histórico de internações psiquiátricas, suas relações familiares, sua condição de poeta “feminina”, etc. (OLIVEIRA, 2004, p.3-4)

Desde sua criação, o termo passou a ser aplicado com frequência a obras de autoria feminina, especialmente aquelas que tratam de temas considerados femininos, tais como os que Sexton tratava, que contemplam corpo, natureza e a interação desse corpo com as instituições sociais. Autoras como Sylvia Plath e Ana Cristina Cesar costumam ser categorizadas como poetisas confessionais, por exemplo. Além dos temas, ambas têm em comum com Sexton a morte por suicídio. Percebe-se um curioso padrão aí, não em relação a pessoa das autoras, mas ao tratamento que lhes é dado pelo mercado editorial e mesmo pela crítica literária: sua literatura é reduzida a uma ferramenta de que mulheres dispõem para lidar com seus sentimentos, e sua obra é sempre vinculada a sua imagem “misteriosa e sombria”, e vendida como um meio para desvendar o que lhes aconteceu.

Desta forma, um dos esforços deste trabalho é, também, pensar obras de autoria feminina para além da biografia de suas autoras. É pungente observar, no caso de Sexton, que ela escreveu e publicou durante a década de 1960, quando a segunda onda do movimento feminista estava em seu auge nos Estados Unidos. Embora nunca tenha sido ativamente engajada em nenhum movimento, a autora sempre foi lida como feminista.

Alicia Ostriker, teórica que aborda a emergência de autoras de poesia na literatura norte-americana moderna, ressalta que Sexton “fornece variações extremas mas esclarecedoras de uma posição feminina essencial [e] testemunha que o poema plural, auto-exploratório, aberto fala de e para algo maior que um único eu.”² (1986, p.207) Da mesma forma, é interessante lembrar que, no fim da década de 1960, a frase “o pessoal é político” tornou-se um slogan para a segunda onda feminista: esse tipo de pensamento era imperativo nas ações de *consciousness-*

2 “Sexton provide[s] extreme but illuminating variations on a core female position. Poet after poet testifies that the plural, self-exploratory, open poem speaks of and to something larger than a sole self.”

-*raising*: acreditava-se que, trabalhando juntas seus sentimentos e suas questões, as mulheres poderiam chegar à mobilização social (ROSENFELD, 2019).

Buscando pensar a bruxa abordada por Sexton como representativa de uma coletividade, portanto, consideramos Federici, que diz que “a bruxa era um símbolo vivo do ‘mundo ao contrário’, uma imagem recorrente na literatura da Idade Média, vinculada a aspirações milenares de subversão da ordem social.” (2017, p.319) A autora investiga a fundo a caça às bruxas na Europa durante a Idade Moderna, empreendimento que combinava repressão religiosa e controle social. Entendemos, a partir do pensamento da autora, a caça às bruxas como um projeto de perseguição e degradação das mulheres na passagem do feudalismo para o capitalismo. Mesmo que separada por um longo espaço temporal da obra de Sexton, a caça às bruxas moldou não apenas relações de gênero na sociedade capitalista, mas também o imaginário popular a respeito da bruxa: de acordo com Federici, “a definição das mulheres como seres demoníacos e as práticas atroz e humilhantes a que muitas delas foram submetidas deixaram marcas indeléveis em sua psique coletiva e em seu senso de possibilidades” (p.203).

Em Sexton, a bruxa faz sua primeira aparição no volume de estreia, *To Bedlam And Part Way Back* (1960), livro fortemente marcado pela questão da saúde mental, já que sua principal inspiração foi a experiência da poeta com internações psiquiátricas. No poema que abre o livro, *You, Doctor Martin*, não temos a bruxa propriamente, mas a primeira menção a magia já aparece conectada a certa concepção de loucura:

E nós somos magia falando consigo mesma,
barulhenta e sozinha. Eu sou rainha de todos os meus pecados
esquecidos³ [...]
(SEXTON, 1980, p.4)

3 “And we are magic talking to itself, / noisy and alone. I am queen of all my sins / forgotten. [...]” (SEXTON, 1980, p.4) Tradução nossa.

A ideia de que o eu-lírico seja “rainha de todos os seus pecados” é diretamente relacionável ao imaginário descrito por Federici, considerando que a bruxa é aquela que se rejubila em seus pecados e subversões, e que o “nós” de Sexton se encontra no ambiente em que o eu-lírico encontra seus iguais: a clínica psiquiátrica; seus iguais sendo, portanto, os “loucos”.

Uma segunda aparição da bruxa, mais emblemática, pode ser observada no poema *Her kind*, um dos mais conhecidos e característicos do estilo de Sexton. Ao contrário de *You, Doctor Martin*, *Her kind* se destaca pela imagética peculiar da qual se utiliza para expressar o tema geral do livro. Seu eu-lírico, uma “bruxa possuída” (SEXTON, 1981, p.15), fala de si e da vida que leva; e também do olhar velado que lhe é dirigido e que se revela tão pungente quanto a própria figura arquetípica descrita. O eu-lírico em *Her kind* é sujeito e objeto da própria narrativa. Em primeira pessoa, ela se define como uma criatura essencialmente obscura (“assombrando o ar negro [...] sonhando com o mal”), proscrita e deformada (“coisa-solitária, doze-dedos”), inconforme com o que dela se espera e tirando disso a sua identidade, seu poder (“sobrevivente / das chamas que ainda me mordem a coxa”)⁴. Pontualmente ao fim de cada estrofe, a autora tensiona os moldes previamente estabelecidos para mulher e para bruxa, tentando descobrir como e sob quais condições um se encaixa no outro (“uma mulher assim não é bem uma mulher”, depois “uma mulher assim é mal interpretada” e, por fim, “uma mulher assim não tem medo de morrer”) e a narradora se afirma a partir da conclusão vaga “eu tenho sido sua espécie”⁵. Sexton ensaia, aí, o olhar para esta mulher que eleva a um plano físico, definitivamente fora do âmbito do subconsciente, já que ela se coloca em interação com diferentes lugares e seres ao longo do poema: o cocheiro, as casas, os vermes e os elfos, etc. O poema tenta entendê-la mesmo que a narre como portadora de algum mal intrínseco. É possível,

4 “haunting the black air [...] dreaming evil”, “lonely thing, twelve-fingered”, “survivor / where your flames still bite my thigh.” (SEXTON, 1980, p.15)

5 “a woman like that is not a woman, quite”, “a woman like that is misunderstood”, “a woman like that is not ashamed to die”, “I have been her kind.” (SEXTON, 1980, p.15)

então, fazer uma interpretação sob um ângulo em que, no exemplo do primeiro poema, magia correspondia a loucura, e neste segundo, a bruxa é uma expressão da mulher “louca”.

Mais tarde, em *Live Or Die* (1966), temos um conjunto de conceitos interessantes para voltar a pensar magia, em um daqueles poemas comumente tomados como absolutamente autobiográficos: o icônico *Wanting To Die*. O poema trata de suicídio de modo ao mesmo tempo prático e filosófico e, ao abordar um inimigo que pode ser tanto a morte como a vida, o eu-lírico declara: “[eu] possuí o inimigo, devorei o inimigo / assumi seu ofício, sua magia⁶.” Nesse caso, a posse/possessão é algo como a assimilação dos poderes de outrem, e não a submissão do próprio corpo como mero instrumento de outrem; esse inimigo de gênero masculino⁷ que detém magia e ofício. Pensando no homem como oposto à mulher nesse campo, Federici fala sobre a diferenciação entre magos e bruxas para a sociedade europeia moderna, que perseguia bruxas, mas não magos:

Os magos formavam uma elite, que com frequência prestava serviços a príncipes e a outras pessoas que ocupavam altos postos [...] e os demonólogos os distinguiam cuidadosamente das bruxas, ao incluir a magia cerimonial (em particular a astrologia e a astronomia) no âmbito das ciências. (2017, p.356)

Outro destaque da bibliografia de Sexton na abordagem da natureza feminina está em *Love Poems* (1969). Nele, a persona-bruxa é tratada com um pouco mais de suavidade e, talvez, até mesmo afeto. Em *Moon Song, Woman Song*, o eu-lírico não menciona magia mas define a si mesma sob viés que remete ao paganismo, com concepções fortemente atreladas a bruxaria. “Eu sempre fui uma virgem, / velha e esburacada. /

6 “[I] have possessed the enemy, eaten the enemy, / have taken on his craft, his magic.” (SEXTON, 1980, p.143)

7 No original em inglês, é utilizado o pronome masculino para se referir ao inimigo (*his craft, his magic*) [grifo nosso].

Antes de o mundo ser, eu era.”⁸ Esses versos ressoam as crenças matrifoais que cultuam uma deusa de três faces: donzela, mãe e anciã⁹, além de pensar a mulher como anterior à criação, o que rompe diretamente com as relações de poder estabelecidas pelo patriarcado cristão. Em *In Celebration Of My Uterus*, mais amplamente, a persona consolida aquele empoderamento que em *Her Kind* era tímido e agressivo, de forma mais consciente e natural:

Doce peso,
em celebração à mulher que eu sou
e à alma da mulher que eu sou
e à criatura central e seu deleite
eu canto para você. Eu me atrevo a viver.¹⁰
(SEXTON, 1980, p.182)

Sua autoafirmação aqui apoia-se novamente na natureza: antes descrita como defeituosa, agora é tida como louvável. As figuras de linguagem utilizadas por Sexton ainda são aquelas que remetem a uma religiosidade pagã (ainda que, talvez, exotizada ou caricatural): “que eu carregue tigelas para a oferenda / (se for esta a minha parte). [...] Que eu faça certas figuras tribais / (se for esta a minha parte).”¹¹, uma religiosidade que celebra o indivíduo — em especial a mulher — em lugar de restringi-lo.

Ostriker reflete sobre a natureza feminina escrita por Sexton, dizendo que “paradoxalmente, a condição biológica que é convencionalmente

8“ I was always a virgin, / old and pitted. / Before the world was, I was.” (SEXTON, 1980, p.197)

9 Algumas vertentes de neopaganismo cultuam uma deusa com três aspectos principais, mas não se tem evidências de que as religiões matrifoais pré-cristãs adotavam essa terminologia. Sabe-se, entretanto, que algumas deusas de diferentes panteões tinham caráter tríplice, como a celta Cerridwen e a grega Hécate. Essa triplicidade também advém da associação das faces da deusa aos ciclos da lua. (STARHAWK, 1993, p.126)

10 “Sweet weight, / in celebration of the woman I am / and of the soul of the woman I am / I sing for you. I dare to live.” (SEXTON, 1980, p.182)

11 “let me carry bowls for the offering / (if that is my part). [...] Let me make certain tribal figures / (if that is my part).” (SEXTON, 1980, p.183)

vista como a que mais reprime uma mulher pode também ser vista como uma que a empodera”¹² (1986, p.113), e aponta também que:

quando as mulheres realocam a espiritualidade dentro do corpo e especialmente dentro da sexualidade desprezada do corpo, encontramos certas redefinições radicais de arte. Quando o útero de Sexton, metaforicamente, canta [...] essa figura sinaliza a necessidade que já vimos em conexão com as redefinições do corpo feitas por mulheres para representar o corpo como uno com a mente, uma força inteligentemente criativa.¹³ (1986, p.197)

Essa fala vai de encontro ao que Federici diz sobre o papel que o corpo desempenha para as mulheres. Segundo a autora, esse papel é diferente para os homens na sociedade capitalista, na qual as formas de opressão aos dois gêneros¹⁴ varia em função do que cada um tem a oferecer ao sistema:

na sociedade capitalista, o corpo é para as mulheres o que a fábrica é para os homens trabalhadores assalariados: o principal terreno

12 “Paradoxically, the biological condition which is conventionally seen as most imprisoning woman may also be seen as empowering her [...]” (OSTRIKER, 1986, p.113)

13 “Then, as women relocate spirituality within the body and especially within the body’s despised sexuality, we find certain radical redefinitions of art. When Sexton’s uterus metaphorically sings, [...] these figures signal the need we have already seen in connection with women’s redefinitions of the body to represent the body as at one with the mind, an intelligently creative force.” (OSTRIKER, 1986, p.197)

14 Abordamos aqui a relação entre os gêneros de forma binária e concentrada num ponto de vista cisgênero (mulher como oposta a homem, corpo “feminino” como aquele que possui cromossomos XX e útero, via de regra, etc.), tendo em vista que tanto os poemas quanto a crítica utilizada como base para análise não entram no mérito das questões trans, mas ajudam a entender a relação que se fazia entre os gêneros no passado (dados os eventos históricos que tomamos como exemplo: a caça às bruxas na Europa Moderna e a segunda onda do movimento feminista nos Estados Unidos). Entendemos que, para atualizar e ampliar o debate sobre uma “natureza feminina”, é necessário sair dos binarismos e reconhecer dinâmicas e identidades que estão além desse escopo. Entretanto, já que o presente trabalho se constitui de um recorte de pesquisa, optamos por nos concentrar no que é oferecido na bibliografia, e utilizamos esta nota como justificativa à lacuna e esclarecedora deste ponto.

de sua exploração e resistência, na mesma medida em que o corpo feminino foi apropriado pelo Estado e pelos homens, forçado a funcionar como um meio para a reprodução e a acumulação de trabalho. (FEDERICI, 2017, p.35)

Outra reflexão que Federici faz diz respeito a uma certa ambivalência do corpo: “pode ser tanto uma fonte de identidade quanto uma prisão”, ela afirma, e reforça que, apesar de ter importância para as feministas, sua valoração também pode ser problemática (2017, p.34). Neste poema, Sexton propõe que o corpo seja mais que uma prisão material e o eleva a um nível metafísico, ao mesmo tempo em que sugere o mundo como criação feminina; ato análogo à capacidade de conceber e dar à luz. Aqui, cabe levantar a problemática que envolve os direitos reprodutivos das mulheres e como se lidou com a gravidez ao longo da história do capitalismo patriarcal e cristão. Imposta sob estandartes de “bênção”, “milagre”, e “vocaçào”, enquanto tinha e continua a ter consequências negativas na vida de muitas mulheres, nas ocasiões nas quais não é desejável ou possível, e é sempre atravessada pelos desejos e expectativas de terceiros — atravessamento ainda hoje inevitável, já que direitos reprodutivos continuam a ser reivindicados e negados em muitas partes do mundo.

Mudando a lente que enxerga magia ainda outra vez, *Transformations* (1971) transforma contos dos irmãos Grimm em poemas marcados por intertextualidades com o tempo presente de Sexton; muda-se o tom do que é contado, e se redirecionam os holofotes sobre as personagens. O poema que o abre, *The Gold Key*, primeiro apresenta o leitor à sua narradora: “A narradora nesse caso / é uma bruxa de meia-idade, eu —”¹⁵. Se podemos observar alguma diferença entre a bruxa anterior e esta é que agora ela é, objetivamente, detentora de conhecimento; apropriando-se de características geralmente atribuídas à figura do mago e não da bruxa, ela determina como serão narradas essas histórias. Dando voz a essa face

15 “The speaker in this case / is a middle-aged witch, me —” (SEXTON, 1980, p.223)

da persona-bruxa, questiona-se a moral dos contos de fadas repetida à exaustão, não oferecendo uma alternativa a elas, mas reforçando o seu caráter misógino e moralmente questionável, e deixando que o desconforto provoque no leitor algum impacto. Em sua versão de Branca de Neve e os Sete Anões, por exemplo, Sexton enfoca a disputa por beleza e juventude e destrincha as relações entre as mulheres num movimento que Ostriker define da seguinte forma:

Uma vez que o cerne da mitificação revisionista para poetisas mulheres está no desafio e na correção dos estereótipos de gênero incorporados no mito, o revisionismo em sua forma mais óbvia consiste em ataques certos contra imagens familiares e as convenções sociais e literárias que os apoiam. Os poemas desmontam as convenções literárias para revelar as sociais e revertem ambas, geralmente pelo simples artifício de transformar o Outro em Sujeito.¹⁶ (OSTRIKER, 1986, p.216)

Ao dizer que o poema transforma Outro em Sujeito, não estamos simplesmente dizendo que ele “humaniza” a rainha-má. Antes, despersonaliza Branca de Neve, reduzindo-a a um estereótipo vazio. Invertendo a lógica do conto, o poema deixa vulneráveis e expostos os mecanismos que o constroem: a heroína (sem atributos além da beleza) é definida a partir das falhas da antagonista (ambição, inveja, manipulação). Pensando que a moral que se desejava para a história originalmente possa ter sido estabelecer as características desejáveis e as desprezíveis para uma mulher, essa moral também reforça que todas aquelas são características femininas, que é preciso cuidar para não cair na “paixão pela beleza”, ao mesmo tempo em que dela se cobra que seja apenas bonita — além

¹⁶ “Since the core of revisionist mythmaking for women poets lies in the challenge to and correction of gender stereotypes embodied in myth, revisionism in its most obvious form consists of hit-and-run attacks on familiar images and the social and literary conventions supporting them. The poems dismantle the literary conventions to reveal the social ones, and reverse both, usually by the simple device of making Other into Subject.” (OSTRIKER, 1986, p.216)

de moldável aos desígnios do homem que vier a possui-la via casamento. Além das contradições que se escancaram, também podemos ver como a imagem feminina é pré-construída socialmente (seja na sociedade do conto ou na nossa, pois o poema joga com as possibilidades, mesclando elementos das duas realidades) para que os laços entre as mulheres sejam frágeis e as relações de afeto e confiança entre elas não sejam possíveis, ou quando existem, que venham abaixo com facilidade.

Ecoss da bruxa enquanto detentora de conhecimento aparecem em *The Witch's Life*, de *The Awful Rowing Toward God* (1975), quando o eu-lírico, que se pergunta se está se tornando a velha bruxa arquetípica que conheceu na infância, revela: “Só meus livros me ungem”¹⁷. O poema congrega o elemento de proscricão presente em *Her Kind* com a sabedoria obscura de *The Gold Key*, além de voltar a inserir também um misticismo pagão de culto (ou especial conexão com) a natureza que vimos nos poemas de *Love Poems*. *The Witch's life* versa sobre a mulher ostracizada pelo senso comum mas que guarda seu próprio caminho, misterioso e místico em si. “[...]É a vida da bruxa, / escalar a escalada primordial, / um sonho dentro de um sonho”¹⁸, ela declara. O poema traz a bruxa como anciã, um pouco mítica, mas tornada real no envelhecimento do eu-lírico, quando passa a entendê-la e identificar-se com ela. Listados os poemas em ordem cronológica de lançamento, não acreditamos ser acidental a retomada a elementos previamente trabalhados em relação à bruxa: vemos aí uma jornada da bruxa ao longo da obra de Sexton, concomitante e entrelaçado, é claro, a tantas outras jornadas que se pode descobrir e explorar por meio de sua poesia.

Passando por esses momentos, seguimos pensando a mulher desviante na literatura e sua função, sobre a qual Ostriker diz:

no século XIX, quando a poesia estadunidense foi dominada por ideais de pureza sexual e gentileza burguesa, mulheres usaram heroínas como Safo e Eva para escrever versos eróticos e heroínas

17 “Only my books anoint me” (SEXTON, p.423)

18 “[...]It is the witch's life, / climbing the primordial climb, / a dream within a dream” (SEXTON, p.423)

como Medeia e Ariadne para o tema proibido da fúria feminina.¹⁹ (OSTRIKER, 1986, p.214)

Além desses exemplos, ela também fala de Emily Dickinson que, embora não tenha se utilizado especificamente dessas estratégias, escreveu “meia-dúzia de poemas empregando uma figura que subsequentemente tornou-se importante para nós: a bruxa.” (OSTRIKER, 1986, p.214) Sexton, portanto, segue a trilha mítica sugerida por essas autoras, sendo Dickinson aquela que abriu precedentes para que Sexton e outras autoras pudessem trabalhar ativa e criticamente com a bruxa. A diferença é que, justamente pelo seu aspecto arquetípico, a bruxa traz consigo possibilidades inúmeras, tanto no campo da criação quanto da interpretação. Desde então, inclusive, essa figura foi mais diretamente reivindicada por movimentos feministas, como símbolo de poder e resistência, além de ser abordada nas artes de formas mais diversas.

A poética de Sexton ora se utiliza desse arquétipo, ora de mitos consolidados no imaginário social para dizer o que tem a dizer, além de, muitas vezes, trazer para a esfera pessoal: a casa, a família, o corpo. Temas citados por Ostriker como fúria e sexualidade femininas são, em sua obra, frequentes e abordados, às vezes de forma direta, como em *Menstruation At Forty* ou *The Ballad of the Lonely Masturbator*, por exemplo. À época, e mesmo depois, estes foram poemas tidos como muito pessoais ou indecorosos, por não ser usual que se trouxesse esse tipo de assunto para a esfera pública mas, assim como sua bruxa, o que Sexton faz é romper com o contrato social “do que não se diz” e do que se finge não ver.

Considerações finais

Foram feitas, aqui, algumas reflexões sobre a obra da poeta estadunidense Anne Sexton, o contexto sócio-histórico em que escreveu e publicou,

19 “In the nineteenth century, when American poetry was dominated by ideals of sexual purity and bourgeois gentility, women used heroines like Sappho and Eve as a cover for writing erotic verse and heroines like Medea and Ariadne for the forbidden theme of women’s rage.” (p.214)

bem como a correlação de sua biografia com sua produção artística. Discutimos os limites entre esses campos e os problemas decorrentes de abordá-los de forma negligente, retomando a origem do termo “poesia confessional” e seu uso posterior na crítica literária. Brevemente, discutimos também como tal conceito pode se aplicar ou não à obra de Sexton. A bruxa, enfoque escolhido aqui para navegar a bibliografia autora, é representativa de um ramo da obra que consideramos expressivo e importante, porque a consideramos análoga à mulher oprimida pelo patriarcalismo. Para ilustrar tal correlação, citamos as mulheres estadunidenses da década de 1960 e a segunda onda do movimento feminista que ali teve lugar. Foi considerado o papel do capitalismo patriarcal na construção de um imaginário popular da bruxa e da mulher, conceitos intercalados e intrincados dentro da lógica em que se inserem.

Defendemos que, ao longo da obra de Sexton, a bruxa é retomada sempre com funções se não parecidas, complementares. Fazemos uma tentativa no sentido de esboçar uma trajetória da bruxa por sua obra, e destacamos que este é apenas um dos muitos possíveis recortes a serem feitos numa obra poética tão extensa, que vai muito além da confissão. Acreditamos que seu mistério não depende da autora, mas de como sua lírica tece os enigmas.

Referências

ROSENTHAL, M. L. **The new poets: American and British poetry since world war II**. 1. ed. Londres e Nova York: Oxford University Press, 1967. p. 65.

SEXTON, Anne. **The complete poems**. 1. ed. Boston: Houghton MifflinCo. 1981.

OSTRIKER, Alicia. **Stealing the language: the emergence of women’s poetry in America**. 1 ed. Boston: Beacon Press. 1986.

STARHAWK. **A dança cósmica das feiticeiras: guia de rituais à grande Deusa**. Tradução: Ann Mary Fighiera Perpétuo. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.

MIDDLEBROOK, Diane Wood. **Anne Sexton: A morte não é a vida: uma biografia**. Tradução: Raul de Sá Barbosa. 1. ed. São Paulo: Siciliano. 1994.

OLIVEIRA, Renato Marques de. **Anne Sexton e a poesia confessional: antologia e tradução comentada**, 2004, 396 p., 1. vol. (Mestrado em Teoria e His-

tória Literária). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270242>. Acesso em: 16 jul. 2021.

EAGLETON, Terry. **How to read a poem**. 1. ed. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

FEDERICI, Sílvia. **Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva**. 1. ed. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

ROSENFELD, Julia. **Excavating experience: anti-psychiatry, second-wave feminism, and women of color**, 2019, 58 p., 1 vol. (Monografia, Bacharelado em Artes). Department of History, Brown University, Providence. Disponível em: https://docs.google.com/document/d/1gcJbxXKv_X3uHB2a-gL1hU173FTTYXM9we8rq9BdWImA/view. Acesso em: 16 jul. 2021.

A POESIA DE EMÍLIA FREITAS NA LITERATURA CEARENSE DO SÉC. XIX

Carla Pereira de Castro

Introdução

A participação na Literatura Cearense do final do século XIX era praticamente restrita aos intelectuais do sexo masculino que ao longo dos anos demarcaram seus espaços na política e na Literatura, amparados pela cultura do patriarcalismo onde as mulheres deveriam se dedicar somente aos cuidados com o marido e o lar. Poucas foram as mulheres que ousaram ingressar nessa seara.

No século XIX tivemos a participação de Francisca Clotilde Barbosa de Lima (1862–1935) e de Anna Nogueira Baptista (1870–1967) nos principais periódicos da época e participando de agremiações literárias, como a Padeira Espiritual e o Club Literário. Algumas escritoras preferiram a utilização de pseudônimos como Maria Rodrigues Peixe que assinava como Alba Valdez (1874–1962) e Francisca Clotilde Barbosa de Lima que preferiu assinar muitos dos seus textos apenas com suas iniciais ou como Jane Davy. Essa era uma forma de ingressar na Literatura sem sofrer os preconceitos vivenciados pelas mulheres que escreviam no final daquele século.

Emília Freitas (1855–1908) e Francisca Clotilde Barbosa de Lima foram as únicas mulheres escritoras cearenses que publicaram obras aqui no Ceará no final do século XIX. Em 1891 Emília Freitas publicou *Canções do Lar* e em 1899 *A Rainha do Ignoto* (Romance psicológico). Francisca Clotilde publicou por sua vez em 1881 *Noções de Aritmética* e em 1897 *Coleção de Contos*. Analisar essas obras é um trabalho desafiador, pois ao longo dos séculos XIX e XX muitas escritoras ficaram silenciadas e invisibilizadas pela crítica e pela história literária. Os estudos sobre a Literatura de autoria feminina começam a partir da década de 1980 e resgatar a autora

pressupõe um exercício de resgate dos seus textos que encontram-se nos setores de obras raras de bibliotecas, nas mãos de bibliófilos ou foram perdidas ou deteriorizadas pela ação do tempo. Nesse artigo pretendo realizar a apresentação da obra *Canções do Lar*, desconhecida pelo grande público e analisar alguns poemas.

A historiografia que aborda a participação da mulher na sociedade e nas letras ao longo da história da humanidade está sendo revista, tendo em vista que o seu apagamento e a sua invisibilidade não poderiam permanecer eternamente no silêncio. É notório que as mulheres tiveram participação nos movimentos sociais e nas artes, entretanto seus nomes não ficaram registrados na literatura. A pesquisadora Constância Lima Duarte nomeia esse apagamento com a terminologia *Memoricídio*, que ao pé da letra significa a morte da memória ou o apagamento da memória. Em seu artigo *Arquivos de mulheres e mulheres anarquivadas: histórias de uma história mal contada*, Duarte lembra que no clássico estudo *Um teto todo seu*, de 1929, Virginia Woolf, ao visitar bibliotecas à procura de obras escritas por mulheres, e constatar o número quase insignificante dessa produção, atribuiu à profunda misoginia que não cansava de afirmar a inferioridade mental, moral e física do gênero feminino, as poucas chances que então eram dadas às mulheres. Felizmente Woolf não foi a única mulher, escritora, pesquisadora a constatar essa ausência, hoje somos muitas estudiosas que se dedicam ao resgate das escritoras silenciadas e invisibilizadas ao longo dos séculos.

Para conceituar escrita feminina é preciso observar algumas acepções acerca do objeto. A escrita feminina é feita somente por mulheres? Para mulheres? Sobre as mulheres? Defende ideologias feministas? Para a pesquisadora Cixou a escrita feminina denomina-se feminina quando o discurso para de ser centrado no homem.

Ao utilizarem-se da escrita para expor os seus pensamentos e ideais as escritoras romperam com a dominação patriarcal da época produzindo discursos próprios onde defendiam seus ideais. Se em suas poesias não estão estampados discursos feministas mas expressam a realidade e as concepções de uma época em que a mulher deveria ser submissa ao ho-

mem e não tinha liberdade para falar. O apagamento do nomes de nossas escritoras não se justifica, dada a importância de suas atuações nas agremiações literárias e contribuições na imprensa cearense do século XIX, em jornais, revistas e nos almanaques.

No século XIX nem todas as mulheres tinham acesso a educação, as famílias mais abastadas providenciavam professoras particulares para promover a educação das filhas, enquanto os filhos eram mandados para Recife, Rio de Janeiro ou para Europa. Vania Vasconcelos na obra *No Colo das Iabás*, retrata um pouco da realidade vivenciadas por nossas poetisas.

Se a informação era restrita, o espaço para publicações de textos de autoria feminina não existia. Muito lentamente, esses espaços foram surgindo em jornais e revistas ditos femininos por sua circulação e temas limitados. Segundo Lajolo e Zilberman, após a independência, o esforço de construir a nação faz crescer a militância em torno da educação de mulheres, já que, argumentava-se então, essa era a condição fundamental para estabilizar a vida familiar no país e torná-lo apto ao progresso. Podemos denominar feministas aquelas militantes pelo ensino das mulheres, visto que, mesmo sem pertencerem a um movimento organizado, trabalhavam em iniciativas individuais que construíam, os primeiros passos de alguma emancipação. A educação foi uma conquista fundamental. O acesso à leitura mais diversificada e a coragem de escrever e publicar ideias próprias foram etapas que resultaram na posterior organização de mulheres em torno de outros direitos. (VASCONCELOS, 2015, p.32).

A pesquisadora Elódia Xavier em seu estudo *Declínio do Patriarcado*, assinala a temática da família presente nos textos de autoria feminina.

Basta a leitura de vários textos de autoria feminina para se perceber a recorrência do tema da família. Voltadas, sobretudo, para o espaço doméstico, privado, as mulheres, ao construírem seu universo ficcional, priorizam as relações familiares, “os laços de família”, ci-

tando Clarice Lispector. Estes laços, protetores e constritivos, são, frequentemente, elementos estruturantes dos conflitos narrados. A família é, de fato, um tema que se impõe àqueles(as) que se interessam pela problemática feminina, seja ela abordada pelos mais diferentes campos do saber. (XAVIER, 1998, p. 13)

Constatamos através da leitura dos poemas de Emília Freitas na obra *Canções do Lar* a presença da temática familiar.

Emília Freitas, seu nome de batismo é Emília de Freitas Vieira nasceu na cidade de Jaguaruana, distrito de Aracati em 11 de janeiro de 1855. A cidade de Jaguaruana só deixa de ser distrito de Aracati a partir de 1865. Hoje seus contrarrâneos defendem como sendo Jaguaruana a sua naturalização e não Aracati. Filha do tenente coronel Antônio José de Freitas e de Maria de Jesus Freitas. Seu pai faleceu em 1869 deixando sua mãe viúva e com 12 filhos, dos quais quatro poucos anos depois, também faleceram. Na época Emília Freitas estava com quatorze anos e sofreu muito a ausência do pai e as dificuldades financeiras.

Após a morte do seu pai veio residir em Fortaleza onde se dedicou aos estudos na Escola Normal, dentre eles o estudo das línguas estrangeiras do francês e inglês. Exerceu o magistério em Fortaleza e em Manaus. Colaborou em vários periódicos dentre eles: *O Lírio*, *O Libertador*, *O Cearense*, *O Estado do Ceará*, *A Mocidade*, *A Brisa*, e *a Província*. Sua presença era constantemente solicitada para participar de eventos culturais, dentre eles os movimentos em prol da abolição dos escravos no Ceará, sendo convidada para ser a oradora da solenidade de instalação da Sociedade das Cearenses Libertadoras, em 1883.

Após o falecimento dos seus pais, e com os terríveis efeitos da grande seca do final do século, Emília embarca em companhia do irmão Alfredo Freitas para Manaus. Lá ela foi nomeada professora do Instituto Benjamin Constant, onde ensinou nos cursos primário e secundário. No ano de 1900 Emília Freitas casa-se com o jornalista Arthunio Vieira, na época o casal morava em Manaus e Emília lecionava no Ginásio Amazonense, seus versos já eram publicados nos jornais, bem como apreciações sobre o romance *A Rainha do Ignoto*. Em 1900, Emília e seu esposo o jornalista Arthúnio Vieira

retornam ao Ceará e vão morar em Maranguape, lá em 1901 fundam o jornal espírita *Luz e Fé*, o primeiro periódico espiritista do Ceará que trazia o lema “Fere-me mas ouve-me”, do qual podemos inferir as perseguições a que o casal foi submetido por preconceito a doutrina espírita.

Emília Freitas volta para Manaus e falece no dia 18 de agosto de 1908, tendo o seu falecimento noticiado por vários periódicos de Fortaleza e de Manaus, lamentando a perda da escritora e professora dedicada ao ofício das letras.

O livro *Canções do Lar* é composto de 128 poemas, suas temáticas versam sobre a libertação dos escravos, poemas dedicados aos amigos e aos familiares, poemas sentimentais que expressam a vida de Emília Freitas e a perda precoce de seus pais e irmãos, e poemas que abordam a sua religiosidade e a sua fé. A obra possui 310 páginas, uma extensa coletânea de poemas que confirmam a sua profícua produção. Trata-se de uma obra rara e esgotada, pouca abordada nos estudos acadêmicos que se dedicam com mais entusiasmo a obra *A Rainha do Ignoto*, pioneira na Literatura Fantástica.

Para realizar a análise selecionamos quatro poemas de Emília Freitas para destacar as temáticas presentes em sua obra, são eles: A mãe escrava; Fé, esperança e caridade; O que é poesia; A Francisca Clotilde.

A MÃE ESCRAVA

N'uma tarde em que o sol brilha esplendido
No céu bello e azul do meu paiz,
Chegou pobre escrava onde eu me achava
E prostrada a meus pés, eis que me diz:

<<Sinhasinha, sou livre...meu senhor
Me deu minha carta...sim, agora...
- Si assim é, perguntei, o que lhe afflinge,
Porque treine a fallar, porque é que chora?!

Humilde como era ergueu a vista;
Seu olhar era triste que doía!

Faria a consciência de quem quer
Que pudesse affrontar tanta agonia!

<<Roubaram meus filhos... estão a bordo...
Hoje mesmo o vapor levanta o ferro
Levando o meu Vicente... a minha Lucia
Eis porque hoje aqui chorando erro.

<<Sinhasinha por Deus antes queria
Como outr'ora captiva e maltratada
Têl os junto de mim, pois ora sinto
Qu'era assim muito menos desgraçada.

<<Estou velha e cansada, já não posso
Supportar d'este golpe, a crueldade!
Vou morrer de pesar...eu por tal preço
Não queria esta inútil liberdade...

E a triste chorando s'estorcia
Com a face no pó do pavimento!
Era a dor d'uma mãe. Quem não respeita
Esta flor immortal de sentimento?!

Mas d'aquella infeliz tantos soluços
Não tocou n'este mundo a mais ninguém,
Ah! só eu partilhei de sua dor...
E por vê-la chorar, chorei também.

Desde então quando via n'uma praça
Os escravos marchando p'ra o mercado,
Minh'alma sentia em desespero
E solava de horror meu triste brado.

Fortaleza, – 1877
(*Canções do lar*, 1891, página 17–18)

Emília Freitas, reconhecida como a poetisa dos escravos foi a responsável por proferir o discurso na solenidade de instalação da Sociedade das Cearenses Libertadoras. A pesquisadora Alcilene Cavalcante em sua tese de doutorado *Uma escritora na Periferia do Império: Vida e Obra de Emília Freitas*, destaca esse aspecto da vida da escritora.

A POETISA DOS ESCRAVOS

No início dos anos de 1880, Emília Freitas já atingira um reconhecimento da sociedade cearense, principalmente por sua atuação em prol da abolição da escravatura. Ela integrava o contingente reduzido, porém atuante, de mulheres que, naquela época, em diferentes regiões, além de usarem de suas penas para condenar o sistema escravista, colaboravam com jornais ou criavam uma imprensa de orientação explicitamente abolicionista como foi o caso de *Ave Libertas* em Pernambuco (Ferreira, 1990:137).

CAVALCANTE, 2008, Página 47-48.

No poema *A Mãe Escrava* a poetisa apresenta o drama de uma mãe que viu os filhos serem vendidos e apartados do seu seio, chora e sofre pela separação imposta simplesmente pela cor de sua pele. Os negros vendidos em mercados, exilados de suas pátrias, de suas famílias, de suas mães, de suas irmãs, de seus filhos. A escritora durante a sua vida participou ativamente das lutas contra a escravidão juntamente com outras mulheres que percebiam qual violenta e desumana era essa violação contra o ser negro.

FÉ, ESPERANÇA E CARIDADE

Quando o pallido e frio sceptismo
Da crença de minh'alma turba a luz,
Desce um raio da lâmpada sagrada
E minh'alma que erra ao céu conduz;
- A Fé.

Eu soffro o martyrio de meu genio,
E' triste o futuro que hoje vejo,
E no maior desalento meigo archanjo
Mostra-me ao longe algum lampejo;
– A esperança;

Se um rico Senhor volta com ira,
Ao humilde mendigo, a altiva face,
No meu coração um sentimento
Imprime as feições d'um bem que nasce:
– A Caridade.

Fortaleza–Junho – 1882
(Canções do lar, 1891, página 106)

Emília Freitas foi uma divulgadora da doutrina espírita no Ceará e no Pará. Em Maranguape fundou o jornal *Luz e Fé* em 1901 e no Pará a *Revista Sophia*. O princípio fundamental da doutrina espírita é *fora da caridade não há salvação*. No poema *Fé, Esperança e Caridade*, a poeta destaca os princípios norteadores do espiritismo. Na obra *Memórias do Espiritismo no Ceará*, o autor Luciano Klein Filho destaca o perfil de Emília Freitas.

O QUE É POESIA?
(A MINHA IRMÃ ADELIA)

Nem só é poeta quem sabe na Lyra
Soltar os seus cantos d'amarga paixão!
Poeta é quem ama, quem triste suspira,
Poeta é quem sente.. quem tem coração.

Quando fitas em mim teus meigos olhos
Leio bem atravez dos pensamentos
O desejo que tens de em Lyra d'ouro
Decantar os teus nobres sentimentos.

Sei que causa prazer ouvir um canto
Na linguagem que dicta o coração;
Mas tem mais encanto... é mais sublime,
D' um mágico silencio, a expressão.

E nesta expressão quem não divisa
Reflexos da luz d' uma alma pura,
Que só se alimenta d'esperança,
Nectar, que adoça a desventura?

Se scismar é deixar o pensamento
Vagar, lá pela etherea região...
Oh! n'estes transportes quem não sente
Das filhas de Apollo a protecção?

Nas sombras da tarde há um mysterio,
Há um lance invisível de tristeza!
Quando o sol vai sumir-se no horizonte,
Não achas no céu tanta belleza?

Não prendes a vista à luz da lua?
Não ouves attenta uma harmonia?
Pois tudo quanto é bello nos commove,
E tudo que commove é – poesia.

Fortaleza– Agosto de 1878

Emília Freitas utiliza-se da metalinguagem para explicar o que é poesia. A poesia que se diferencia do poema, o poema é o texto escrito e a poesia o sentimento, a emoção que transborda do coração para o papel. O poema oferecido a irmã, explica em seis estrofes o ofício do poeta e conclui com a definição, poesia – é tudo que comove.

Concordo com Emília Freitas e reproduzo essa mesma definição toda vez que alguém me pergunta “o que é poesia”? Poesia é tudo que te faz emocionar.

A FRANCISCA CLOTILDE
ANNIVERSARIO DA ILLUSTRE POETISA FRANCISCA
CLOTILDE BARBOSA LIMA

Não sei si um anno de mais
No triste curso da vida
Foi uma lucta vencida
Entre gemidos e cantos,
Nem se o dia natalício
Nos traz prazer ou supplicio,
Si pede risos ou prantos.

Mas sei que o mundo é um antro
Que encerra muitos horrores!
Queixas, lamentos e dores!
Muitas tragédias sem nome!
Que desfazendo o prestigiom
Sem deixar menor vestígio,
O tempo passando some.

Foi n'um dia como este,
Rico d'encanto e de luz,
Que das odnas sobre a flux
Eu vi erguer-se uma imagem:
Trazia a fronte c'roada;
Mas tinha as mãos algemadas
A minha triste miragem.

O povo queimava insenso
A'mimosa apparição;
Mas arrastanto o grilhão
Ella seguiu soluçando:
<<- Bravo! Bravo! – em toda parte
Repetiram com que arte,

Vai esta louca cantando! >>
 <<- Não são cantos, são soluços
 Que de meu peito s'escapam;
 Estas notas sempre matam
 Quem lhes conhece o valor...
 Ficai em vosso prazer,
 Deixai-me ao menos viver
 Proseguindo em minha dôr.

 Sabes quem era a visãõ?
 Era Sapho, era Corina,
 E todas da mesma sina,
 Que hoje divagam na terra,
 Dando concerto de prantos,
 Que o povo intitula cantos
 Ao som d'um grito de guerra.

O poema é dedicado a Francisca Clotilde, poetisa, dramaturga, romancista, cronista, professora, como Emilia Freitas, exerceram o magistério e usaram a poesia para expor suas ideologias para defender seus ideais, lutaram pela inserção da mulher na Literatura e na Sociedade e contra a escravidão, pois as mulheres não poderiam ficar a margem das discussões sociais e políticas. O poema fala sobre dores e lamentos o qual eu associo a luta pela libertação dos escravos, luta essa em que o Ceará sai na frente e se consagra ao libertar os seus cativos em 1884, através do empenho das sociedades libertadoras e das campanhas abolicionistas realizadas para arrecadar dinheiro e alforriar escravos.

Considerações finais

Analisar a obra poética de Emília Freitas é um desafio que pretendo desenvolver durante os próximos anos, esse artigo é o primeiro passo de um longo trabalho a ser detalhado. Deixo os meus agradecimentos a professora Constância Lima Duarte que me confiou um exemplar de sua

propriedade da obra *Canções do Lar* para que eu pudesse fazer essa análise. A princípio eu pensava em se tratar de um opúsculo, de um pequeno livro com poucas páginas e quando eu recebo trata-se de um extenso livro com quase trezentas páginas. Como o título refere-se ao lar, muitos dos poemas são dedicados aos familiares e aos amigos mais próximos, o tema da escravidão também tem destaque, como também temas relacionados ao seu cotidiano, a natureza e os locais onde ela viveu.

Pelo que eu já li o livro apresenta muitos poemas autobiográficos, os quais poderemos conhecer melhor a professora, escritora, espírita tão conhecida pelo romance fantástico *A Rainha do Ignoto*, que tinha muita sensibilidade poética e que via poesia nas paisagens, na natureza, na vida e na espiritualidade.

Referências

CAVALCANTE, Alcilene. **Uma escritora na periferia do império: vida e obra de Emília Freitas**. SC: Editora Mulheres, 2008.

CASTRO, Carla. **Resquícius de Memórias: dicionário biobibliográfico de escritoras e ilustres cearenses do século XIX**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2019.

DUARTE, C. (2018). **Arquivos de mulheres e mulheres anarquistas: histórias de uma história mal contada**. Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea, (30), 63–70. Recuperado de <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9136>.

FRETIAS, Emília. **Canções do Lar**. Fortaleza: Tipografia Universal, 1891.

KLEIN FILHO, Luciano. **Memórias do Espiritismo no Ceará**. Fortaleza: DPL Editora, Centro de documentação espírita, 2000.

MELANCOLIA E CONFISSÃO NO POEMA “DADDY” DE SYLVIA PLATH

Joázila dos Santos Nascimento

Alessandra Leila Borges Gomes Fernandes

Introdução

A americana Sylvia Plath é considerada uma das autoras mais importantes e representativas do século XX. Sua obra póstuma *Ariel* (2018) é modelo de construção e detalhamento técnico da poesia de confissão desde então. Em seus diários, a autora afirma que a justificativa da sua vida, das suas emoções e de seus sentimentos se dá no processo de passá-las para o papel (PLATH, 2017). Expõe, portanto, a relação intrínseca, confessional e, até mesmo, codependente de suas obras. Nessa perspectiva da ligação entre confissão e literatura, Antônio Candido (2006, p. 97) diz que: “O escritor que se realiza integralmente no terreno da confissão vê o mundo, sem disfarce, através de si mesmo.” Essa afirmação vê-se refletida na construção literária da escritora em questão. Essa é, portanto, a finalidade desta pesquisa, a qual visa compreender de que forma a confissão se materializa através da memória e melancolia e como essas se manifestam no poema *Daddy*, por meio do método interpretativo e percepção dos processos criativos da autora no texto e suas referências intertextuais, tanto com a realidade sócio-histórica, quanto biográfica.

Memória, confissão e melancolia em Sylvia Plath

A prosa de Sylvia Plath, representada pelo seu único romance *A re-
doma de vidro*, é reconhecida pelo seu teor de romance autobiográfico – que apesar da polêmica concepção do seu conceito, segundo Anna Faedrich (2015, p. 47), pode-se definir dessa forma, pois:

Alguns teóricos consideram “romance autobiográfico” uma classificação obsoleta e preferem não diferenciá-la da autoficção. Há, contudo, uma diferença sutil entre ambas, que merece ser considerada. O pacto do romance autobiográfico é o fantasmático; o autor não tem a intenção de se revelar no texto e só o encontramos recorrendo à extratextualidade.

Exemplifica, logo, o caráter de testemunho literário que perpassa por toda sua obra, inclusive, poética, como em *Ariel* (2018), já que, na literatura desse cunho, “o escritor vê o mundo através dos seus problemas pessoais; sente necessidade de lhe dar contorno e projeta nos personagens a sua substância, deformada pela arte.” (CANDIDO, 2006, p. 90). Esse atravessamento e deformação são formulados a partir do papel essencial da memória, muito zelada por Plath, através de seus diários, por toda a sua vida. Mesmo que cuidada, a percepção da memória é extremamente subjetiva. Bergson (2006) explana como seu papel é tendencioso e sua assimilação é codependente do estado atual de quem se refere à memória:

A memória não é uma faculdade de classificar recordações numa gaveta ou de inscrevê-las num registro. Não há registro, não há gaveta, não há aqui, propriamente falando, sequer uma faculdade, pois uma faculdade se exerce de forma intermitente, quando quer ou quando pode, ao passo que a acumulação do passado sobre o passo prossegue sem trégua. Na verdade, o passado se conserva por si mesmo, automaticamente. (BERGSON, 2006, p. 47)

Percebe-se, portanto, que o passado, segundo Bergson, é uma constante que terá uma percepção de acordo com aquele que o vê. Logo, a experiência de vida, a partir de acontecimentos pessoais ou sociais, reverbera nesse olhar para o mundo. Nesse raciocínio, analisa-se, primeiramente, o contexto histórico que abraça a biografia de Plath, para, então, perceber os seus vieses pessoais e influentes em seus textos.

Em um contexto histórico, a trajetória da mulher, no decorrer da humanidade, é marcada por lutas travadas, principalmente, pe-

las feministas desde a Revolução Francesa, como a escritora Mary Wallstonecraft, até os dias atuais. Sobre tal jornada, Duarte (2003, p. 152) divide o feminismo por ondas, num total de quatro anos, considerados áureos na luta feminista, sendo eles: 1830, 1870, 1920 e 1970.

Foca-se aqui na quarta e última “onda”, a qual Duarte (2003) concebeu o nome de “revolução sexual e literária”. Ocorre na década de 1960, quando há uma mudança crucial do comportamento feminino. A obra e estilo de Sylvia Plath encontram-se na última revolução feminista, ocorrida num mundo pós-guerra, a qual almeja a liberdade de escolha entre o trabalho e a vida doméstica, bem como a liberdade sexual. A referida escritora e os seus eu-líricos refletem esse sentimento libertador e, ao mesmo tempo, angustiante. Uma mulher que opina, fala sobre seu papel em sociedade, afronta e, junto a isso, sofre as consequências de não ficar calada, como representado no poema *Daddy*.

A importância da biografia na poesia confessional de Sylvia Plath

Conhecer a biografia de um autor de literatura confessional expande, em grandes níveis, as possibilidades de compreensão e interpretação da sua obra. Vale ressaltar que a produção poética de Plath tem valor literário já em sua grandeza técnica e interpretativa, mesmo sem adentrar no mérito biográfico. Antônio Candido (2006, p. 101) diz que:

Apesar de a crítica mais em voga (reagindo contra certos exageros de origem romântica) afirmar que a obra vale por si, e em si mesma deve ser considerada, independente da pessoa do escritor, não nos furtamos à curiosidade que este desperta.

Dessa forma, compreender, por exemplo, a vida e algumas opiniões do pai da autora, Otto Plath, contribui à interpretação de menções ao regime nazista no poema estudado. Mostra-se, assim, como o conhecimento biográfico amplia as análises literárias.

A mãe da autora, Aurelia Schober, era estudante de mestrado na Universidade de Boston quando conheceu o pai de Plath, Otto Plath,

que era seu professor. Eles se casaram em janeiro de 1932. Otto ensinava alemão e biologia, com foco em apicultura, o estudo das abelhas. Sylvia Plath nasce em 27 de outubro de 1932, nos Estados Unidos:

In 1940, when Plath was eight years old, her father died as a result of complications from diabetes. He had been a strict father, and both his authoritarian attitudes and his death drastically defined Plath's relationships and her poems. (The Academy of American Poets, SD).¹

Prodígio, Plath iniciou a publicação de poemas e contos em jornais já aos 11 anos de idade. Em 1950, a autora foi aceita na *Smith College*. Nesse mesmo ano, Plath começou a escrever seus famosos diários. Em 1953: “Sylvia Plath tentou cometer suicídio, tomando uma overdose de soníferos, no dia 24 de agosto. Após um período de terapia, (...) se formou em 6 de junho de 1955”. (PLATH, 2017, p. 221). É a partir desse acontecimento que Plath inspira-se para escrever seu romance *A redoma de vidro*. A problemática da história se dá no fato que nada anima ou excita Esther, diferentemente do que aconteceria com outras garotas aos seus vinte anos. Isso acaba por provar, mais uma vez, o caráter memorialístico da autora. Na linha do tempo de sua vida, após a sua graduação,

Plath and Hughes were married, on June 16, 1956. Plath returned to Massachusetts in 1957 and began studying with Robert Lowell. Her first collection of poems, Colossus, was published in 1960 in England, and two years later in the United States. She returned to England, where she gave birth to her children Frieda and Nicholas, in 1960 and 1962, respectively. (The Academy of American Poets, SD).²

1 Em 1940, quando Plath tinha oito anos, seu pai morreu devido a complicações causadas pelo diabetes. Ele tinha sido um pai severo, e tanto suas atitudes autoritárias quanto sua morte definiram drasticamente os relacionamentos de Plath e seus poemas.

2 Plath e Hughes se casaram, em 16 de junho de 1956. Plath voltou para Massachusetts em 1957 e começou a estudar com Robert Lowell. Sua primeira coleção de poemas, *Colossus*, foi publicada em 1960 na Inglaterra e dois anos depois nos Estados Unidos. Ela voltou para a Inglaterra, onde deu à luz seus filhos Frieda e Nicholas, em 1960 e 1962, respectivamente.

Em 1962, Ted Hughes separa-se de Plath, e é nesse período que a autora escreve boa parte de seus textos. No ano seguinte, Plath, após diversas tentativas ao longo da vida, suicida-se, aos trinta anos, em Londres. A culminância da melancolia, através do suicídio de Plath, demonstra que esse traço foi permanente em sua vida e, conseqüentemente em sua obra. A melancolia, em geral, é um traço muito presente na literatura mundial e em todas as formas de expressão do indivíduo da modernidade, como já mencionado. Sigmund Freud foi um dos principais estudiosos de tudo que versa a psicologia desse homem moderno. O estudioso afirmava que a melancolia poderia ser externada de diferentes formas, descreve-a de maneira parecida com os gregos, ao colocar o desânimo, o desinteresse, a apatia e baixa autoestima, como fica claro no trecho:

O melancólico exibe ainda uma outra coisa que está ausente no luto — uma diminuição extraordinária de sua autoestima, um empobrecimento de seu ego em grande escala. No luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio ego. O paciente representa seu ego para nós como sendo desprovido de valor, incapaz de qualquer realização e moralmente desprezível; ele se repreende e se envilece, esperando ser expulso e punido. (FREUD, 2010, p. 7).

Destarte, compreende-se que a degradação do ser, em seus diversos aspectos, é fator crucial no processo melancólico. Essa construção é percebida em diversas obras literárias que compõem e se utilizam dessa estratégia narrativa. Inclusive, ou principalmente, a própria Sylvia Plath. Não só em sua produção poética, como também em sua produção prosaica, como já visto, suas protagonistas e seus eu-líricos – geralmente mulheres – expõem essa deterioração interna, por vezes, através da memória. Estas estão presentes em seus diários, nos quais, é possível perceber esse traço melancólico com extrema clareza. No trecho a seguir, tornar-se perceptível como as expectativas sociais são decisivas em muitos sentimentos da autora:

Tudo bem, você chegou ao limite – tentou hoje, após 2 horas de sono apenas, nas duas noites anteriores, a se isolar completamente da responsabilidade: olhou para os lados e viu todo mundo ou casada ou ocupada e feliz e pensando e sendo criativa, e sentiu pavor, enjoo, letargia, pior de tudo, falta de vontade de lidar com tudo. Teve visões de si mesma em camisa de força, tensão na família, literalmente assassinando sua mãe, matando o edifício do amor e do respeito – erguido com o passar dos anos no coração das outras pessoas (...) Desejo colossal de escapar, de fugir, não falar com ninguém. (PLATH, 2017, p. 219).

A escritora expõe detalhes extremamente íntimos dos pensamentos e do fluxo de sua consciência, como a visão de assassinar a própria mãe e o sentimento de blasé diante dos acontecimentos. O processo de confissão literária não surge de puro apelo emocional, como em um diário, que tem caráter íntimo e espontâneo, mas de uma produção técnica da autora. Em 1959, Plath passa a participar do grupo do poeta americano Robert Lowell. O grupo ficou famoso e passou a se chamar “Poesia da Experiência”, pois seguia uma proposta de experimentação sem restrições, colocando sua base nas vivências dos escritores com finalidade de construção poética no processo de exposição do indivíduo. (ALBUQUERQUE; SILVA, 2012, p. 4). Destarte, fica evidente que a linha entre biografia e ficção se atenua de maneira técnica e estilística dentro da obra de Plath.

“Daddy, I have had to kill you”: análise do poema *Daddy*

O mito de Édipo, de autoria de Sófocles, é um importante texto para a história, não só da literatura, como também, para a psicanálise. A partir dele, Sigmund Freud (2018) versa acerca do complexo de Édipo, o qual é conceituado pelas situações em que o filho passa a sentir forte atração pela figura materna, ressignificando o mito no qual Édipo casa-se com sua mãe, sem ter o conhecimento disso. Em contrapartida ao Complexo de Édipo, Carl Jung (2019) desvenda, também à luz da psicanálise, como esse processo se daria pelas mulheres. O que ele chamará de Complexo

de Electra, a qual é filha de Agamemnon, guerreiro troiano, que é morto pela sua esposa Clitemnestra – mãe de Electra. Por conta desse assassinato, ela se rebela contra a mãe e foge da vida no palácio, aguarda seu irmão crescer – o qual foi levado por Electra por medo da mãe assassinar também o próprio filho – e este retorna com o objetivo de vingar a morte de seu pai ao dar fim à vida de Clitemnestra. A partir dessa história, Jung escreve sobre o Complexo de Electra:

Jung does not elaborate on the term Electra complex but simply writes: “The [Oedipal] conflict takes on a more masculine and there more typical form in a son, whereas a daughter develops a specific liking for the father, with a correspondingly jealous attitude towards her mother. We would call this the Electra complex. As everyone knows, Electra took vengeance on her mother Clytemnestra for murdering her husband Agamemnon and thus robbing – Electra – her beloved father”. Jung makes the same generalizations as does Freud, concluding his discussion of the Oedipus complex with the following: “All of this is true also of the Electra complex”. One can see why Freud dismissed Jung’s term, for it remains entirely undefined. (SCOTT, 2005, p.08)³

Os diários e a obra poética de Sylvia Plath refletem a relação persistente da autora com o seu pai, que morreu quando ela só tinha oito anos. Mas não apenas como um afeto exagerado, mas, sim, como um fardo a ser superado, numa situação de opressão que a autora relaciona, através do eu-lírico, aos alemães nazistas. Essa associação não é à toa, a pró-

3 Jung não desenvolve o termo complexo de Electra, mas simplesmente escreve: “O conflito [edípiano] assume uma forma mais masculina e mais típica em um filho, enquanto uma filha desenvolve um gosto específico pelo pai, com uma atitude correspondentemente ciumenta para com a mãe dela. Nós chamaríamos isso de complexo Electra. Como todos sabem, Electra vingou-se de sua mãe Clitemnestra pelo assassinato de seu marido Agamenon e assim roubando – Electra – seu amado pai”. Jung faz as mesmas generalizações que Freud, concluindo sua discussão do complexo de Édipo com o seguinte: “Tudo isso é verdade também para o complexo de Electra”. Pode-se ver por que Freud rejeitou o termo de Jung, pois ele permanece totalmente indefinido.

pria Plath relata em trechos do seu diário a simpatia do seu pai por Hitler. Dalya Alberge (2012, s/p), no jornal *The Guardian*, também escreveu acerca das coincidências envolvendo Otto Plath e o movimento nazista. Além dessa ambiguidade de obsessão e ódio pelo pai, a autora revela em seus diários o rancor e desprezo que sente pela mãe:

Minha mãe matou o único homem que me amaria incondicionalmente pela vida afora: aparecera certa manhã com lágrimas generosas nos olhos e contou que ele se fora para sempre. Eu a odeio por isso. Eu a odeio porque ela não o amava. Ele era um ogro. Mas sinto sua falta. Ele era velho, mas ela quis se casar com um velho e quis que ele fosse meu pai. Era culpa dela. Os olhos dela que se danem. (PLATH, 2017, p. 499)

O poema “Daddy” funciona como uma espécie de exorcismo do próprio pai que foi, ao mesmo tempo, ídolo e carrasco. A imagem imbricada na infância da autora foi tão forte, que o eu-lírico do poema admite, em mais uma atitude que expõe o mal resolvido complexo de Electra, que se casou com seu “pai”:

*You do not do, you do not do
Any more, black shoe
In which I have lived like a foot
For thirty years, poor and white,
Barely daring to breathe or Achoo.* (PLATH, 2018, 181)⁴

O poema possui dezesseis estrofes e contém cinco versos cada uma delas. Interessante aqui destacar que o número dezesseis é associado à suástica, além de um poder sem controle, apontado como número do abismo. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 393). Na estrofe destacada, já se nota o caráter de afugentamento do eu-lírico quanto ao seu pai, referin-

4 Agora chega, papai, agora chega/ De você, sapato preto /Onde vivi feito um pé/ Por trinta anos, pálida e pobre, /Mal podendo respirar ou espirrar

do-se a ele como *black shoe* e ela sufoca-se como um *foot*. Nos versos seguintes, fica perceptível a angústia de ter tido um pai morto tão cedo e a impossibilidade de curar-se completamente do que parece ser o complexo de Electra:

Daddy, I have had to kill you.
 You died before I had time—
 Marble-heavy, a bag full of God,
Ghastly statue with one gray toe
Big as a Frisco seal
And a head in the freakish Atlantic
Where it pours bean green over blue
In the waters off beautiful Nauset.
I used to pray to recover you.
 Ach, du. (PLATH, 2018, 181).⁵

O trecho acima traz à tona diversas referências à infância de Sylvia Plath e ambiguidade de amor incondicional e angústia por aquele indivíduo, utilizando a língua materna dele ao usar uma interjeição alemã que designa dor *Ach, du*. Essas conexões não se limitam à infância da autora, mas, também, às suas origens e as do seu pai, como pode ser visto a seguir, com pontos que se conectam com a segunda guerra, com a Polônia e com a Alemanha:

In the German tongue, in the Polish town
 Scraped flat by the roller
 Of wars, wars, wars.
 But the name of the town is common.
 My Polack friend

5 Papai, bem que eu quis te matar./ Você morreu antes que eu tivesse tempo – /Mármore pesado, saco cheio de Deus, /Estátua pálida de dedo cinza,/ Imenso como uma foca em São Francisco /E uma cabeça no Atlântico esquisito /Sobre o azul onde verte sua verde semente / Nas águas próximas à bela Nauset./ Eu costumava rezar para te curar./ Ach, du.

Says there are a dozen or two.
So I never could tell where you
Put your foot, your root,
I never could talk to you.
The tongue stuck in my jaw.
It stuck in a barb wire snare.
Ich, ich, ich, ich,
I could hardly speak.
I thought every German was you.
And the language obscene (PLATH, 2018, 181).⁶

A imagem fascista colocada sobre o pai vem da sua, já mencionada, simpatia pelo movimento nazista alemão, no período da segunda guerra. Tal opressão proferida pelos nazistas, principalmente a judeus e ciganos, é ressignificada na relação dela com seu pai, posicionando-o como o opressor, enquanto o eu-lírico é qualificado como judia, numa situação de confronto ao ser o progenitor do seu maior “inimigo”.

An engine, an engine
Chuffing me off like a Jew.
A Jew to Dachau, Auschwitz, Belsen.
I began to talk like a Jew.
I think I may well be a Jew.
The snows of the Tyrol, the clear beer of Vienna
Are not very pure or true.
With my gipsy ancestress and my weird luck
And my Taroc pack and my Taroc pack
I may be a bit of a Jew.

6 Na língua alemã, na cidade polonesa Arrasada pelo rolo compressor Das guerras, guerras, guerras. Mas o nome da cidade é bem vulgar. Meu amigo polaco Diz haver uma ou duas dúzias. Por isso nunca pude saber onde você Meteu seu pé, sua raiz, Nunca pude conversar com você. A língua presa no maxilar. /Na armadilha de arame farpado. /Ich, ich, ich, ich. /Mal podia me exprimir. /Pensava que todo alemão era você. /E a linguagem obscena.

*I have always been scared of you,
With your Luftwaffe, your gobbledygoo.
And your neat mustache
And your Aryan eye, bright blue.
Panzer-man, panzer-man, O You—
(PLATH, 2018, 181)⁷*

Panzer-man é uma referência aos tanques de guerras dos alemães nazistas no período da Segunda Guerra. Expõe-se uma relação de medo, poder, submissão e blindagem no contato entre esses dois indivíduos, há a possibilidade do desenvolvimento da idealização desse pai na infância e a potencialização do Complexo mencionado. Além da misoginia, quando o eu-lírico afirma, talvez em repetição ao mencionado pelo seu pai, que mulheres adoram fascistas, exaltando a submissão feminina e a brutalidade masculinizadora:

*Not God but a swastika
So black no sky could squeak through.
Every woman adores a Fascist,
The boot in the face, the brute
Brute heart of a brute like you.
You stand at the blackboard, daddy,
In the picture I have of you,
A cleft in your chin instead of your foot
But no less a devil for that, no not
Any less the black man who.
(PLATH, 2018, 181)⁸*

7 Um motor, um motor/Me cusindo como uma judia. /Uma judia com destino a Dachau, Auschwitz, Belsen. /Dou para falar como uma judia. /Vai ver sou mesmo uma judia. /As neves do Tirol, a cerveja clara de Viena /Não é muito puras ou verdadeiras. /Com meu sangue cigano e minha estranha sorte /E meu baralho de Tarô, meu baralho de Tarô/Posso muito bem ser uma judia. /Sempre tive medo de você, /Com sua Luftwaffe, seu linguajar posê. /E seu bigode asseado, /Seu olho ariano, azul forte. /Homem-panzer, homem-panzer, ah, você.

8 Em vez de Deus, uma suástica /Tão negra que nem o céu podia atravessar. Toda ulher adora um fascista, A bota na cara, o bruto/Bruto coração de um bruto como você. /Você está diante do quadro-negro, papai,/ Na foto que ainda tenho de você, /Cova em seu queixo ao invés de seu pé,/Mas não menos demônio, sem porquê, /Não menos o homem negro que.

Nos versos seguintes, há explanação da melancolia do eu-lírico e da tentativa de suicídio, fato recorrente na vida de Sylvia Plath, constantemente retratado em suas obras. Assim, nota-se, mais uma vez, a angústia na ambivalência de sentimentos de repulsa e amor incondicional. Ademais, há uma das evidências mais marcantes do Complexo de Electra no poema que é a procura de um homem com um *Meinkampf look*, ou seja, o reflexo da imagem opressiva do pai – referida pela obra de Hitler, traduzida por “Minha luta” – no parceiro amoroso do eu-lírico.

Bit my pretty red heart in two.
I was ten when they buried you.
At twenty I tried to die
And get back, back, back to you.
I thought even the bones would do.
But they pulled me out of the sack,
And they stuck me together with glue.
And then I knew what to do.
I made a model of you,
A man in black with a Meinkampf look.(PLATH, 2018, 181)⁹

Vale ressaltar que a produção do poema se deu no período de separação entre Sylvia Plath e seu marido, Ted Hughes, e após a descoberta de uma traição com Assia Wevill – mulher que, assim como Plath, também se suicidou ao inalar gás de cozinha – a qual, triste e ironicamente, era filha de judeus e tinha uma relação muito forte com a Alemanha, pois nasceu em Berlim. É importante frisar essas informações por se tratar de um poema de literatura confessional, ou seja, possui seu viés memorialístico a partir da experiência da autora transformada em um eu-lírico ficcional, como mostrado a seguir:

9 Mordeu meu coração em dois lugares. /Tinha dez anos quando o enterraram. /E aos vinte tentei morrer /E voltar, voltar, voltar para você. /Achei que até os ossos iam querer. / Mas me tiraram da cama, /Com cola foram me refazer. /Então soube o que fazer. /Fiz um modelo de você, /Um homem de preto com um quê de Meinkampf.

And a love of the rack and the screw.
 And I said I do, I do.
 So daddy, I'm finally through.
 The black telephone's off at the root,
 The voices just can't worm through.

If I've killed one man, I've killed two—
 The vampire who said he was you
 And drank my blood for a year,
 Seven years, if you want to know.
 Daddy, you can lie back now.

There's a stake in your fat black heart
 And the villagers never liked you.
They are dancing and stamping on you.
They always knew it was you.
Daddy, daddy, you bastard, I'm through.
 (PLATH, 2018, 181)¹⁰

Assim, o eu-lírico tenta superar não a lembrança persistente do pai opressor, como também a do marido – que foi “escolhido” como um modelo paterno perdido na infância. Associa-se as imagens do homem “substituto” a de um vampiro que sugou seu sangue por sete anos – mesmo tempo que Sylvia passou com Ted Hughes, de quando se conheceram ao divórcio. Dessa forma, não só a imagem do pai é superada pelo eu-lírico, como também a do marido-espelho-vampiro.

10 E uma queda pela roda dos suplícios. /E eu disse chega, chega de você. /Papai, estamos quites enfim. /O telefone preto desligado da raiz, /As vozes não têm como se infiltrar. /Se matei um homem, matei dois, vê? –/ O vampiro que disse ser você /E bebeu meu sangue por um ano, sete /Anos, se você quer saber. /Papai, pode deitar agora se quiser. /No seu coração preto e obeso tem uma estaca /E os aldeões nunca gostaram de você. /Eles estão dançando e pisando em você. /Eles sempre souberam que era você. /Papai, papai, seu puto, eu acabei.

Conclusão

Após a análise do poema *Daddy* de Sylvia Plath, torna-se perceptível como a melancolia e a angústia transbordam na sua produção literária através do uso contínuo da memória. O tom confessional perpassa por toda obra, torna-se a biografia da autora, portanto, um fator relevante para o entendimento e estudo do eu-lírico do poema. Bem como as situações sociais e históricas de sua época, como a situação das mulheres entre a década de 1950 e 1960, além de se tratar de um período pós-guerra com embates ideológicos ainda aquecidos e ascendentes através da Guerra Fria, por exemplo.

O poema expõe a relação do eu-lírico com o pai e as compensações com a imagem do marido que reflete nessa ausência física paterna, porém presença psíquica e relevante na construção de sua personalidade. Assim, a linha tênue entre a nostalgia da relação e a repulsa referente a um nazista mantém uma síndrome de Elektra mal resolvida. Portanto, transmite-se ainda com mais força a argumentação de Cândido (2006, p. 95) acerca de qual forma a literatura confessional e, conseqüentemente, memorial pode ser produzida com a técnica da literatura de confissão e sua análise se ascende ainda mais com a biografia autoral, mesmo que ela seja já validada independentemente dessa pesquisa sobre a vida e reflexos do autor em sua obra.

Referências

ALBUQUERQUE, Thays; SILVA, Tiago Barbosa da. As Máscaras de Sylvia Plath e a Teatralização do Eu: Uma Interpretação Psicocrítica. **ABRALIC**, UEPB/UFCG, Campina Grande, 2012. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/editora/anais/abralic/2012/ea73bfb0f67a976f4db0fd2df688d9bd_333_100...pdf> Acessado em: 10 jul de 2021.

ALBERGE, Dalya. FBI files on Sylvia Plath's father shed new light on poet. **The Guardian**, Reino Unido, 17 Aug de 2012. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2012/aug/17/sylvia-plath-otto-father-files>> Acessado em 15 jul de 2021.

AMERICAN POETS, The Academy of. **Sylvia Plath**, 2009. Disponível em: <<https://poets.org/poet/sylvia-plath>>. Acessado em 15 jul de 2021.

BERGSON, Henri. **Memória e vida**: textos organizados por Delleuze. São Paulos: Martins fontes, 2006.

CANDIDO, Antônio. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. 3 ed. Rio de Janeiro: outro sobre azul, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 34 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

DUARTE, Constância Lima. **Feminismo e literatura no Brasil**. In: Estudos Avançados. n.17. São Paulo: Ed. USP, 2003.

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira. **Itinerários**, Araraquara, UFF, v. 40, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/8165>>. Acessado em: 10 jul de 2021.

FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. São Paulo: L&PM, 2010. Disponível em: <<https://carlosbarros666.files.wordpress.com/2010/10/lutoemelancolia1.pdf>>. Acessado em: 27 jun 2021.

PLATH, Sylvia. **A redoma de vidro**. São Paulo: Biblioteca azul, 2015.

PLATH, Sylvia. **Ariel**. Campinas: Verus Editora, 2018.

PLATH, Sylvia. **Os diários de Sylvia Plath**: organizados por Karen Kukil. 2 ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

SCOTT, Jill. **Electra After Freud**: Myth and Culture. New York: Cornell University, 2005.

HERBERTO HELDER E A POESIA COMO CRIME

Lucas Rodrigues Negri

Herberto Helder sustentou, por toda sua obra, algumas formas de associação entre o trabalho poético e a ideia de crime. Por diversos momentos, essa associação seguiu mais próxima da tônica surrealista, assumindo-se como a forma de uma revolta contra as ordens do mundo, ligando-se às noções de erro, violência e escândalo e passando ainda por uma aliança com forças mais profundas do que os laços sociais. Em “(a poesia é feita contra todos)”, por exemplo, texto publicado em 1973 na revista anarquista *&Etc.* e posteriormente reeditado em seu livro *Photomaton & Vox*, de 1979, após afirmar que “Nós respeitamos os atributos e instrumentos da criminalidade: agressão, provocação, subversão, corrupção”, o autor arremata que “Queremos conhecer, exercendo-nos dentro de poemas, até onde estamos radicalmente contra o mundo (...) e seria grato ver como o nosso rosto pode promover o susto dos corações afectos e afeitos à cordialidade” (HELDER, 2017, p. 151).

No entanto, essa revolta e violência que a ideia de poesia como crime manifesta não assume, em sua obra, o caráter de militância política que veio a assumir em boa parte dos empreendimentos surrealistas. Na verdade, ela tomou uma orientação cada vez mais negativa em relação ao mundo – e se pensarmos que o crime é sempre crime em relação a alguma lei, vemos que ela abandonou o confronto com as leis do mundo para assumir uma recusa do mundo como lei. No texto seminal sobre a questão que Helder publicou em 2005 na revista *Telhados de Vidro*, vemos que a poesia recusa qualquer manifestação que usualmente se considera criminosa no mundo, ausenta-se das considerações de cunho sociológico acerca de ladrões, assassinos, polícias e “os sinistros proprietários da lei e do mando” (HELDER, 2005, p. 115) e projeta (“com muita ironia, cada vez mais ironia” – HELDER, 2005, p. 114) sua idealidade criminosa em um

ponto distante desse “espectáculo mínimo que vem dos jornais” (HELDER, 2005, p. 115).

Para compreender essa forma de diferenciação e recusa, é preciso considerar algumas formas pelas quais essa negatividade ou mesmo esse absenteísmo de Herberto Helder se constituiu.

A negatividade surrealista

Em primeiro lugar, é importante destacar a singularidade da aventura surrealista em Portugal e a influência que o chamado *abjeccionismo* exerceu em poetas dos anos sessenta – influência essa que pode ser identificada na obra de Helder e reconhecida como a marca inicial de uma postura que ele levaria adiante em sua obra.

O surrealismo chegou a Portugal durante um dos períodos mais duros do salazarismo, enfrentando muita censura e perseguição. Aqueles que tentavam levar adiante seu ideal libertário tiveram de se haver com a dificuldade de o sustentar em uma realidade social que não lhes permitia nada além de algumas publicações literárias, mesmo assim ainda sujeitas à censura. Uma vez que o surrealismo não se resumia a um movimento estético, mas a uma ambição muito maior¹, os portugueses que tentavam movimentar essa potência se viam alijados de sua verdade – afinal, como Ernesto Sampaio expressaria alguns anos depois: “a tentação literatizante é a mais absurda de todas as miserias espirituais” (LISBOA, 1959, p. 17). Em uma entrevista concedida ao *Jornal de Letras*, nº 38, em agosto de 1982, Mário Cesariny resumia o caso assim:

1 Como resumiria Michael Löwy: “O surrealismo não é, nunca foi nem nunca será uma escola literária ou um grupo de artistas; trata-se, propriamente, de um movimento de revolta do espírito e uma tentativa eminentemente subversiva de reencantamento do mundo, isto é, de restabelecer no coração da vida humana os momentos ‘encantados’ apagados pela civilização burguesa: a poesia, a paixão, o amor louco, a imaginação, a magia, o mito, o maravilhoso, o sonho, a revolta, a utopia. Ou, se assim preferirmos, é um protesto contra a racionalidade limitada, o espírito mercantilista, a lógica mesquinha e o realismo rasteiro de nossa sociedade capitalista industrial, além de uma aspiração utópica e revolucionária de ‘mudar a vida’. É uma aventura ao mesmo tempo intelectual e passional, política e mágica, poética e onírica (...)” (2018, p. 13, itálicos do original).

Se fizéssemos um movimento íamos presos. Não era essa a nossa ideia. A nossa ideia era não irmos presos. Claro que era possível ter formado um movimento, é possível ser-se mártir, ou herói, matar-se alguém ou ser-se morto. Mas a verdade é que tínhamos um certo amor à vida. (SARAIVA, 1986, p. 14)

Muitas soluções surgiram nesse contexto para dar vazão a alguma forma de sustentar, em poesia, o ideal libertário que se desejava. Destaco aqui a figura abjeccionista, formulada principalmente por Pedro Oom. Não há uma definição precisa do que seja o abjeccionismo, nem mesmo um consenso acerca de ele configurar uma singularidade na literatura portuguesa ou ser apenas uma vertente do surrealismo em geral, mas a questão é que essa própria indefinição é consonante ao princípio que o caracterizaria: uma negatividade profunda em relação a qualquer formulação positiva de intenções poéticas no mundo. Se o surrealismo proclamava “a resolução futura destes dois estados, tão contraditórios na aparência, o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de *surrealidade*, se assim se pode dizer” (BRETON, 1985, p. 45, itálico do original), o abjeccionismo, nas palavras de Manuel Gusmão, se dedicava ao “momento destrutivo na dialética do sonho e da realidade”² (1984, p. 202³ apud SOUSA, 2016, p. 77). A ideia de *abjeção*, ou do que é abjeto, situava o trabalho em uma absoluta incomformidade com qualquer aceitação mundana, como aquilo que não pode ser deglutido pela realidade. Nas palavras de Pedro Oom:

Embora a posição abjeccionista se baseie na resposta que cada um dará à pergunta: “que pode fazer um homem desesperado quando o ar é um vômito e nós seres abjectos?”, tem também como ponto de fé que, seja qual for a resposta, a “esperança” não será aniquilada, pois se acredita que “*c’est au fond de l’abjection que la pureté attend son heure*”. (CESARINY, 1997, p. 292)

-
- 2 Tradução minha. No original: “*moment destructif dans la dialectique du rêve et de la réalité*”.
- 3 GUSMÃO, Manuel. *Le surrealisme: lectures/ecritures au Portugal*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1984.

Talvez uma das colocações que melhor resuma a postura abjeccionista seja justamente de Herberto Helder, ao fim daquele texto já citado acima, “(a poesia é feita contra todos)”: “E leia-se como se quiser, pois ficará sempre errado.” (HELDER, 2017, p. 152). O que o poeta sustenta é a posição de uma abjeção tão profunda em relação ao mundo, uma negatividade tão integral, que o que ele promove é a impossibilidade de qualquer encontro, comunicação ou mesmo atuação reconhecível no mundo. É como se ele dissesse: “não importa o que se pense desta obra, não importa o que ela faça ou promova, o que eu digo é que não é isso ainda, ela é ainda outra coisa, a direção que importa é ainda outra”.

Não por acaso, essa forma de negatividade não se distancia daquela que é uma das características mais marcantes da obra de Herberto Helder: sua pungente ironia. Toda sua obra se articula sobre processos de contradição e sobreposição de imagens ao ponto da impossibilidade de reconhecimento de um centro estável de sentido, promovendo ao mesmo tempo a contundência de um discurso e uma ironia com essa mesma contundência – a máxima seriedade do poético se confundindo com o humor do fingimento e do ludíbrio (como aquilo “que Schlegel chamou uma vez de ‘ironia primordial’, que devora todas as outras pequenas e grandes ironias até que não sejamos mais capazes de decidir se estamos no plano do irônico ou do extremamente sério...” – MAAS, 2008⁴ apud JACOTO, 2016, p. 8). Seu absentismo negativo em relação ao mundo não seria senão a forma mais profunda de um encontro com a realidade, ainda que essa mesma possibilidade não esteja a salvo de sua própria sátira.

A negatividade *órfica*

É isso o que nos leva ao segundo ponto que quero destacar acerca dessa negatividade, para além do diálogo com o surrealismo e o abjeccionismo: a herança da marcante negatividade pessoana.

4 MAAS, Wilma Patrícia. Shakespeare em Goethe. *Revista Cult*, n° 130, nov. 2008. Disponível em: <http://issuu.com/revista.cult/docs/cult130site/1>. Acesso em: 29 ago. 2021.

De acordo com Lilian Jacoto, a obra de Fernando Pessoa manifesta um “desamparo metafísico” (2016, p. 2) cujas formulações se estenderam por todo o século XX. Esse desamparo seria resultado do reconhecimento de um vazio no centro do ser, vazio inescapável que acusa a absoluta contingência de todas as formas e, portanto, o inelutável caráter de fantasia ou fingimento do Real. É inclusive o que se enxerga ser formulado como o princípio de realidade irreal, ou de irrealidade real, que está na base do Transcendentalismo panteísta de Pessoa, tal como formulado em seu texto “A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico”:

Um outro sistema pode, porém, surgir, limite e cúpula da metafísica. Suponha-se que a um transcendentalista qualquer esta objecção se faz: O Aparente (matéria e espírito) é para vós *irreal*, é uma manifestação irreal do Real. Como, porém, pode o Real manifestar-se irrealmente? Para que o irreal seja irreal é preciso que seja real: portanto o Aparente é uma *realidade irreal*, ou uma *irrealidade real* – uma contradição realizada. O Transcendente, pois, é e não é ao mesmo tempo, existe à parte e não à parte da sua manifestação, é real e não real nessa manifestação. – Vê-se que este sistema é, não o materialismo nem o espiritualismo, mas sim o panteísmo, transcendentalizado; chamemos-lhe pois o *transcendentalismo panteísta*. (PESSOA, 2015, p. 17-18, itálicos do original)

A contradição entre real e irreal se assume como a própria condição da realidade. Tudo o que aparece existe sob essa contradição entre o ser e o não ser, circularidade irresoluta que anula qualquer possibilidade de parâmetro fixo para a avaliação das coisas. O que Jacoto (2016) acusa é que esse reconhecimento, formulado já entre os primeiros textos pessoanos, principalmente na heteronímia de língua inglesa, constitui um *ethos* autoral que aponta para aquilo que foi chamado por alguns leitores de Shakespeare (destaque para William Hazlitt e para o poeta John Keats) de *negative capability*, ou capacidade negativa: a capacidade que o dramaturgo teria constituído em suas personagens de se fazerem *ser* mesmo diante das incertezas, dos mistérios, das dúvidas e da falha intransponível

em alcançarem a realidade. Essa capacidade apontaria para o alcance de uma dimensão de Beleza e de Verdade muito superior a qualquer forma de compreensão rasteira, a qualquer suposta evidência de um mundo assimilável pela facticidade ou pela razão. A própria ideia teatral da personagem como *character* constituída na ação lança, para a lírica de Keats ou de Pessoa, a forma do fingimento, da encenação, dessa vez encarnada no mundo – ele mesmo o palco dessa capacidade de ser sobre as contradições vazias da realidade irreal. A capacidade negativa se torna *ethos* pois, nas palavras de Jacoto:

A negatividade constitui um método do olhar, um modo de ver o mundo a partir do que lá não está como evidência. Esse olhar da negatividade é assim um olhar que não dispensa o dado positivo, mas se coloca como seu anverso, no desvio, *per-vertendo* as aparências do mundo. Trata-se, portanto, de um olhar que atravessa o evidente e provoca um abalo sísmico nos discursos que o constroem. (2016, p. 1, itálicos do original)

O exercício poético aparece então na sustentação de uma suspeita contra as certezas, evidências e facticidades da experiência e do ser, trazendo-nos à experiência da irrealidade real da existência ao mesmo tempo em suas dimensões sensível e racional.

Não é de se ignorar que essa concepção das coisas pode acabar levando a uma espécie singular de mística. Como bem apontou Eduardo Lourenço – segundo Jacoto (2016), o primeiro a mostrar a ideia de negatividade como marca dos poetas da Orpheu –:

Invocá-lo sob o nome de experiência ontológica é ainda falhá-lo; pois o seu vazio centro é menos a presença do Ser que a sua ausência; ausência de essência humana em Sá-Carneiro, ausência de Tudo em Pessoa. Talvez o nome de aventura ontológica negativa – no sentido em que dizemos teologia negativa – seja o mais conveniente para traduzir o núcleo da revolução poética de ‘Orpheu’, com a condição de não perder de vista que essa ardente experiên-

cia do Nada, uma das mais profundas e extremas da poesia universal, é o anverso de um apelo igualmente inominado de Divindade. (LOURENÇO, 2003. p. 134–135)

O que se nota é que, mesmo diante do Nada (e não de Deus), a possibilidade de ascender a um fingimento mais de acordo com o reconhecimento desse vazio assume a forma de uma possibilidade de transcendência pela poesia (e, com ela, pelo pensamento), pois é a poesia que carrega a forma de se fazer a experiência ardente desse Nada, enfrentar o Real na sua irrealidade, recusando outras formas banais de ficcionalização da vida.

De volta a Herberto Helder

Quando vamos a Herberto Helder, o que encontramos é, ao mesmo tempo: a marca de uma herança surrealista que formula a prática poética como crime contra as ordens do mundo; um diálogo com a negatividade abjeccionista, associando certa forma absenteísta de recusa ao mundo como expressão profunda de revolta libertária; e a assunção de uma herança da negatividade *órfica* como formulação contundente da poesia como via superior, de arquitetura mística, de acesso ao Real, notadamente pelo jogo de negatividades que a ironia constitui no canto do poeta.

Embora a ideia de crime evoque, necessariamente, a ideia de uma lei em relação à qual algo seja criminoso, o crime poético helderiano não responde a qualquer lei do mundo, a qualquer ordem que se possa considerar local ou historicamente constituída – justamente porque sua negatividade aponta para princípios metafísicos e, desse modo, o vocabulário surrealista de associação entre a poesia e o crime assume um valor muito mais simbólico e abstrato do que outras considerações acerca da criminalidade podem levar a considerar. É assim que, em um texto publicado em 1979, intitulado “(notícia breve e regresso)”, Helder escreve que:

Posso exprimir-me deste modo: escrevi cem poemas para desorientação policial. O meu prestígio estava inscrito nas zonas criminais, mas: é fácil rebentar cabeças a tiro ou estrangular gente com

gravatas fulgurantes, segundo a lição hitchcockiana. Embora seja menos provavelmente abusivo cometer dois ou três homicídios do que cometer cem poemas. Com os meus cem poemas, e as dificuldades expostas e supostas deles, consegui apesar de tudo chegar relativamente ileso aos quarenta e dois anos. Além de umas passagens psiquiátricas e psicanalíticas, tive apenas um desastre barroco de automóvel e os sustos da escrita que me evitaram, esses, por opção sinuosa, as passagens penitenciárias. (HELDER, 2017, p. 42)

O crime de Herberto Helder seria, digamos, *tão criminoso* que ele sequer acionaria a polícia. Sua “opção sinuosa” pelas “zonas criminais” é a de uma ação considerada, ao mesmo tempo, mais absurda do que homicídios e, talvez justamente por isso, quase inofensiva contra si e contra as estruturas sociais. Nesse mesmo texto, o poeta vai adiante se referindo (ao modo de Rilke ou de Novalis) à sua própria obra como rosas ou jardim:

E o jardim chinês (rosas) da reforma é a oportunidade do perplexo desentendimento de tempos e tarefas – esta poda e rega, e depois a meditativa contemplação de corolas – que se infiltra na minha vida como um erro patético, uma solução docemente absurda. Nada há mais apaziguador que ter falhado em todos os lados da biografia. E – como se o não fosse: resolutamente!
(...) Se um poema pudesse matar, como de facto deveria matar, eu estaria cercado por uma boa putrefacçãozinha humana. E – ao contrário do que aconteceria no caso de revólveres e gravatas – com a penitência para os outros, longe. Mas o poema não mata, ninguém é nele mais que suburbano. (HELDER, 2017, p. 43–44)

Herberto Helder reconhece a diferença fundamental entre o crime poético e outras formas de crime – digamos, os crimes da terra, como o assassinato, por exemplo. Reconhece, igualmente, a falha resoluta de seu tipo de crime, a falta de efeitos de sua obra, mas parece não se incomodar com isso. Pelo contrário, no mesmo texto ainda insiste em pensar sua obra como um tipo específico de criminalidade – o tipo que lhe interessa:

Mas há uma criminalidade que me interessa.

Sei uma pequena coisa que vem num livro de Vaneigem, e de que vou comunicar apenas ligeiríssimos fragmentos para possível entrega ao gozo das suspeitas. “A poesia vivida soube provar, no decurso da história, mesmo na revolta parcelar, mesmo no crime – essa revolta de um só, como diz Coeurderoy – que protegia, para além de tudo, o que no homem existe de irredutível: a espontaneidade criadora.” Deixem-se de lado as muitas possíveis implicações de várias palavras. Acentue-se unicamente a energia poética contida num só acto de um só homem, e cuja expressão, na existência quotidiana ou transferidamente, salvaguarda a preciosidade do espírito. Chamar-lhe “espontaneidade criadora”? Sim. O mundo afinal transformou-se, algures, em certo momento. E esse algures é em toda a parte, e o momento é o tempo inteiro. Fui eu quem o transformou, em cada instante e ao longo da minha vocação criminal. Essa revolta de um só (Coeurderoy) pertence-me desde os alcances da memória. Os poemas são apenas equivalências do crime, ou são então, eles mesmos, um acto explosivo no próprio centro do mundo. (HELDER, 2017, p. 45–46)

A associação que ele faz aqui é entre a ideia de crime e a revolta solitária da espontaneidade criadora. Ainda que sozinho, numa vida dedicada a atos sem efeitos claros, por opção sinuosa, a espontaneidade criadora da poesia sustentaria uma espécie de revolta contra o estado atual de coisas – sendo, por isso mesmo, associada a uma ideia de crime contra o mundo. E o que é ainda mais marcante nesse trecho é o modo como Helder desdobra sua ironia na apresentação explícita de uma ambiguidade que o próprio texto não resolve: o fato de que o mundo não foi sempre o mesmo, ou seja, o fato de que existe transformação, atesta a existência de um potencial de transformação; e a simples existência desse potencial serve para que o poeta possa se associar a ele em sua “revolta de um só” (Coeurderoy) – criar é participar do potencial de transformação do mundo. A ambiguidade desdobrada aparece na irresoluta opção entre os modos de ser do poema: o texto não assume o papel de definir se os poemas são

apenas equivalências do crime ou se são, eles mesmos, um ato explosivo no próprio centro do mundo – Helder se exime da posição de julgar a eficácia da poesia, ele a apresenta *entre* as suas possibilidades, *entre* o sentido criminoso que ela reivindica e a banalidade inofensiva na qual ela pode recair.

É assim que vamos chegar ao texto de 2005, em que Helder retoma e reelabora, de maneira talvez mais atenta do que nunca, o tema da criminalidade da poesia em oposição a outras formas de crime. Acerca dos crimes do mundo, ele escreve:

E eis o que resta: o espectáculo mínimo que vem dos jornais. Faz duas semanas fugiram da penitenciária seis condenados a penas graves. Roubo à mão armada, assassinio. Não amo estes criminosos. Que são eles? Nada. A mediania que não vale, para resgate, um esforço canibal de lirismo. E os irmãos deles, na ordem assassina, os carcereiros e polícias, os sinistros proprietários da lei e do mando, ponho-os na conta do desamor, minha, meu. Nada. Praticam os dois exércitos a sua guerra civil irrisória. (...) Pertencem todos à mesma tribo de rústicos corruptos, é a mesma violência sem elegância nem pensamento, sem a capacidade de transmutar instintos elementares em impulsos e valores da nobreza. (HELDER, 2005, p. 115)

Formas comuns de criminalidade aparecem aqui sob o desprezo contundente do autor, que afirma não valerem sequer alguma forma de “resgate lírico”. As formas de lei e evasão ou contestação da lei são colocadas sob a marca de uma “violência sem elegância nem pensamento”. O autor ainda usa como comparação a valorização de “impulsos e valores da nobreza”, o que se mostra ser, no texto, literalmente o que diz: ele louva monarcas, sacerdotes e figuras góticas como epítome do tipo superior de violência e criminalidade a que sua poesia se remete. Chega a ser chocante essa valorização de um passado medieval combinada a uma consideração acrítica das dinâmicas sociais que envolvem poder público, polícias e criminosos do cotidiano, mas o próprio autor reitera novamente: “Felizmen-

te sei contribuir com muita ironia, cada vez mais ironia, para este arroubo sombrio” (HELDER, 2005, p. 114).

O papel da ironia, aqui, é o de restabelecer a criminalidade no plano simbólico, onde é possível restaurar um diálogo entre o crime e a inocência que não se perca na mediania rasa das violências cotidianas, como a dos seis condenados na história relatada acima:

(...) estas histórias são apenas um ornamento rebarbativamente cumulativo e fictício da carnificina quotidiana. De uma ponta à outra a história dos dias faz-se em torno de crimes assim, o peso que se julgue terem é o da quantidade, da literalidade, um peso como à superfície, não um precipício: uma espécie de membrana côncava cheia de sangue irracional. E deste modo os dias se tornam irrealis, os crimes são irreconhecíveis como declarações humanas, não existe nem bem nem mal porque não existe profundidade. É forçoso restaurar a conversa íntima e inspirada da inocência com o crime. (HELDER, 2005, p. 115)

O que se vê é que Herberto Helder é um autor que transformou o engajamento libertário da criminalidade poética surrealista em um *ethos* totalmente desvinculado de qualquer consideração sociológica ou de qualquer associação a outras formas de criminalidade. Ele situa o jogo poético em uma instância à parte das dinâmicas sociais e reivindica, para a ideia de crime, uma pureza que não se encontra nas ações criminosas tal como o mundo as acusa e reconhece – e nem nos atores sociais que se entreguem a práticas dessa natureza. O crime poético, desse modo, toma a forma de uma ausência, ou de um absenteísmo, e sua violência seria superior por atuar apenas a nível simbólico. Sua ironia, nesse caso, assume a forma dessa simultânea afirmação do sentido superior da poesia e de sua extrema fragilidade: memória, ao mesmo tempo, da banalidade de tudo o que acontece e da possibilidade de existir um sentido profundo a ser buscado nas palavras e nas coisas.

Referências

BRETON, André. **Manifestos do surrealismo**. Tradução: Luiz Forbes. 1 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

CESARINY, Mário (Org.). **A intervenção surrealista**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

HELDER, Herberto. [s/t]. **Telhados de vidro**, Lisboa, n. 4, p. 111-116, 2005.

HELDER, Herberto. **Photomaton & Vox**. 1 ed. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2017.

JACOTO, Lilian. A negatividade como ethos autoral: o legado de Pessoa. **Revista Miscelânea**, n. 20, jul.-dez. 2016. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/348755861_A_NEGATIVIDADE_COMO_ETHOS_AUTORAL_O_LEGADO_DE_PESSOA_Negativity_as_an_authorial_ethos_the_legacy_of_Pessoa. Acesso em: 30 ago. 2021.

LISBOA, Máximo. Causas do determinismo antropológico. **Pirâmide**, Lisboa, n. 2, p. 17-18, jun., 1959.

LOURENÇO, Eduardo. **Tempo e poesia**. Lisboa: Gradiva, 2003.

LÖWY, Michael. **A estrela da manhã: surrealismo e marxismo**. Tradução: Eliana Aguiar. 2 ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

PESSOA, Fernando. A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico. In.: **Obra Aberta**, 2015. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3101>. Acesso em: 22 abr. 2021.

SARAIVA, Maria de F. A. P. M. **O Surrealismo em Portugal e a Obra de Mário Cesariny de Vasconcelos**. 1986. 729 f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto.

SOUSA, Rui. **A presença do objecto no surrealismo português**. 1 ed. Lisboa: Esfera do Caos Editores, 2016.

A NOÇÃO DE PERDA NA POESIA DE VERA ROMARIZ

Camila Maria Araújo

Aleilton Fonseca

O outono da alma

A obra *Um Pouco de Verão em Cada Outono* (ROMARIZ, 2020) é composta por 14 poemas que ressaltam a memória e a dor do eu-lírico solitário. Como produção recente, característica de uma *agoridade*¹, a obra redesenha as sensações unilaterais de perda que impactam o mundo em meio a uma guerra biológica, apesar dos poemas terem sido escritos entre agosto de 2019 e fevereiro de 2020, período que antecipa e inicia o caos humano atual.

O outono, que representa o estado de alma do eu poético nos poemas do livro, nos revela algo também sobre transformações, evoluções dos sentidos através de imagens e sensações expressas nas palavras. Pois, “o eu poético seria essa virtualidade espantosa de onde emergem inesperadamente as mais díspares e mais estranhas visões” (PEREYER, 2012, p. 69), que de alguma forma nos afetam.

Para tanto, essa representação pode ser observada no poema:

Tristes flores

Deixar a melancolia

À própria sorte

Ela não se escreve

Ela é a morte

(Fernando Fiúza)

1 Termo utilizado e desenvolvido por Aleilton Fonseca, para identificar a condição do sujeito, conforme é representado nas produções literárias que retratam o momento presente. Diz respeito a algo que está inscrito no plano urgente de um “agora”.

A memória te machucava
a hipótese de sorriso
quando lembravas o parque
das tristes flores
A lembrança do fruto perdido
na noite mais escura
dilacerava teu espírito
e fazia da tristeza
amorosa e fiel companhia
por isso temias aquele estranho parque
deserto
de alegrias infantis
para onde voltei para ver-te, querido
tua melancolia no bolso
e o coração machucado
no estranho jardim

Jamais compreendi a cruel ruptura da
morte
preciso de deuses
que entendam o desejo raivoso
de aninhar os que amamos
em um círculo de eternidade
Preciso acreditar
que nossos amores ressurgem
no espaço encantado
da memória
onde tua boa semente
reviverá

(dezembro de 2019)

(ROMARIZ, 2020, p. 32–34).

Na obra de Romariz, destacam-se os afetos de dor, considerados por Guimaráes (2016, p. 29), “[...] o derradeiro afeto, a última muralha antes da

loucura e da morte. *A dor* é como um estremeamento final que comprova a vida e o nosso poder de recuperar o ego”. Pois, mesmo sendo irredutível, procuramos formas para a sua evasão, como o “[...] estranho parque/ deserto/ de alegrias infantis”.

Essa evasão da memória dolorida entregue pela obra *Tristes Flores* (ROMARIZ, 2020, p.32–34), aparece desde a citação de Fernando Fiúza que o introduz: “Deixar a melancolia/ À própria sorte/ Ela não se escreve/ Ela é a morte”. O poema é composto por duas estrofes de versos livres; a primeira com 16 versos e a segunda com 12 versos. O eu lírico expresso é indeterminado e estabelece a solidão de viver com a ideia de morte.

Para tanto, é importante compreendermos a constituição da memória para a poesia, sendo ela, segundo Lopes (1996), um artefato técnico que sempre tem aspectos de indeterminação. Como acontece desde o primeiro verso do poema, até o seu último. Essa indeterminação do que é lembrado pelo eu lírico, sendo dor ou boas lembranças, repercute em seu presente e confirma que “a poesia é memória profética, o que significa que nunca se limita à descrição e interpretação do passado, mas as constitui no próprio gesto que inventa o futuro” (LOPES, 1996, p. 157).

Em “A memória te machucava” o eu-lírico demonstra o saudosismo ao conviver com sua perda. Não consegue viver sem suas lembranças felizes e animadoras, mas também não compreende a morte e, muito menos acredita que realmente perdeu essa pessoa tão amada. Assim, lhe resta acreditar em deuses para que essa realidade seja menos dolorosa e rude.

Seu “[...] coração machucado/ no estranho jardim”, lugar onde pode encontrá-lo, mas que não pode tocar e nem sentir, seus pensamentos/ sonhos, na imaterialidade. Lembra saudosamente da pessoa que perdeu, de como conseguia espantar a tristeza, e fazia dela “amorosa e fiel companheira/ por isso temia aquele estranho parque/ deserto/ de alegrias infantis”. A voz poética demonstra o medo provocado pelas lembranças dolorosas. Mostra, porém, que consegue ter uma conexão com sua pessoa pelas lembranças, mesmo que não seja um desejo dela.

Viver sem ela está muito difícil para o eu poético, pois além de não compreender a morte, mostra que não só ele, mas todos, gostariam “de aninhar os amados/ em um círculo de eternidade”. E tenta se convencer

que os “[...] amores ressurgem/ no espaço encantado/ da memória/ onde tua boa semente/ reviverá”.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2020, p. 462), “A sucessão das estações, assim como as fases da Lua, marca o ritmo da vida, as etapas de um ciclo de desenvolvimento: nascimento, formação, maturidade e declínio – ciclo que se ajusta tanto aos seres humanos quanto a suas sociedades e civilizações”. Considerando a temática em que o outono foi utilizado por Vera Romariz (2020), seria essa estação a maturidade e o declínio em consonância, pois, a morte sendo o declínio não finda a existência, e o poder de recuperação do ego, dito anteriormente nas palavras de Guimarães (2016) como a definição de dor, nos tornam maduros. A matéria humana, o velório de um ser, por exemplo, é a representação egocêntrica dos seres.

A noite mais escura e melancólica de que fala a alagoana não se representa com uma despedida da matéria, mas sim, da alma. O estado alucinógeno dos humanos, ao sentirem necessidade de expressar emoções que confortem seu ego, acreditando ou fingindo acreditar que seja verdade, pode ser melhor compreendido pela poesia, ao desatar o nó da fenda branca que cobre os olhos de quem não quer ver².

Para tanto, definimos poesia como “[...] conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de mudar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de liberação interior. A poesia revela este mundo; cria outro” (PAZ, 1986, p. 13)³. É a bandeira libertária que vem de dentro para fora, requer coragem para receber e mais ainda para negá-la.

A estruturação da poética possibilita ao leitor uma visão de multiplicidades entre seus sentimentos/desejos e o outro. Porém, isso não é alcançado por todos, devido ao adormecimento do homem, que mesmo sendo citado frequentemente pela literatura, não desencanta. Assim como a ce-

2 Referência a: SARAMAGO, José. Ensaio Sobre a Cegueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

3 [...] conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de Liberación interior. La poesía revela este mundo; crea outro.

gueira branca de José Saramago (1995), a passagem do sono para a vigília constitui um labirinto que poucos conseguem percorrer, pois, nem sempre compreender é realmente um despertar. As pessoas não se apoderam de um poema, mesmo que as vezes achem o contrário, mas sim, como o ensaísta Roberval Pereyer (2012, p. 23) afirma, “o poema é o espaço de um encontro”.

Não há técnica para a contemplação desse encontro, a sensibilidade do leitor até esse entremeio é construída pela entrega e recepção do que se ler. Se nunca perdeu alguém que ama, não saberá a intensidade dessa dor, que lhe fará olhar/ler o poema *Tristes Flores* (ROMARIZ, 2020, p.32–34), por exemplo, com outra perspectiva.

A perturbação psicológica do eu lírico no poema é a característica definidora da melancolia em sua construção poética. Essa condição leva a escritora “[...] a manter-se sensível à condição que o leva a criar” (LIMA, 2017, p. 60), pois, a poeta disfarça sua dor através do eu lírico, que se sobrecarrega da responsabilidade em falar por imagens e memórias o que perturba sua criadora.

Tantas sensações, desejos e vozes caladas, são expressas pela angustia da perda. Porque não aproveitou o agora? Não amou com mais intensidade? Ou abraçou, beijou, gritou e se expressou como sentia verdadeiramente? Não se sabe as intenções do eu lírico, pois a única coisa que lhe afoga é o egoísmo de não se pertencer, já que a insatisfação de perder determina a saudade.

A perda no poema insatisfaz a memória do eu-lírico, e a não aceitação da morte torna-se uma mazela psicológica. Essa mesquinhez humana frequentemente exposta pela literatura representa a crise do poeta, bem como, a do ser social contemporâneo.

Ainda sobre a angústia impressa na obra em análise, está presente o instinto de transcender a solidão, sendo a necessidade de evoluirmos como humanos para um bem individual. Pois, “o amor é um dos mais claros exemplos deste duplo instinto que nos leva a escavar e aprofundar em nós mesmos e, simultaneamente, a sair de nós e a nos realizarmos no outro: morte e recriação, solidão e comunhão”. (PAZ, 1984, p. 182).

A realização no outro determina nossa frustração e/ou felicidade, sendo também uma característica da individualidade compartilhada en-

tre os seres, pois, um realiza no outro de forma simultânea seus maiores desejos e a tentativa de molda-los para a anulação dos seus medos e fracassos. Apesar da comunhão entre os seres, podemos ver que até mesmo na memória, já não fazendo mais parte do mundo das coisas, essas conexões são realizadas, como no “[...] estranho parque/ deserto/ de alegrias infantis” que o amor do eu-lírico temia e, certamente lhe fez acreditar nessa estranheza desconhecida por ele.

Constituindo assim, uma voz lírica compartilhada entre sua própria razão e a sintonia das ideias e recriação do outro, de quem se fala e deseja ter/estar. A perturbação acometida pela dor, prende a consciência do eu poético no que rompe e reúne o outro, não há intenção de confrontar seus desejos, mas de realiza-los psicologicamente, somando assim, aspectos do outro em sua própria consciência.

Trataremos a seguir, o aspecto melancólico da *agoridade* presente no livro. Ao tratarmos a dor do presente, escolhemos essa classificação “agoridade” (FONSECA, 2021), por não se tratar apenas de um sentimento individual, específico, que pode vir antes, agora ou depois, mas sim, a aglomeração dessas sensações e vivências que estão sendo experimentadas por todos os humanos, no presente, agora.

A melancolia do agora

Falar do agora, do presente eterno, não é exclusividade de autores contemporâneos. Porém, assim como a vida e os posicionamentos mudam frequentemente, as teorias também são lapidadas, os novos termos/sentidos não excluem os antigos, é uma teia de informações necessárias para a construção do conhecimento e traduções líricas em um poema.

Paz (2013 [1974]), classifica o agora como o tempo de origem, a reconciliação entre princípio e fim em um mesmo núcleo de pensamento, considerando-o como o princípio do presente, e acreditando que

o agora nos mostra que o fim não é diferente ou contrário ao começo, mas sim sem complemento, sua metade inseparável. Viver no agora é viver de frente para a morte. O homem inventou as

eternidades e os futuros para escapar da morte, mas cada um desses inventos foi uma armadilha mortal. O agora nos reconcilia com nossa realidade: somos mortais (PAZ, 2013 [1974], p. 161).

Já Fonseca (2021), ao tratar do agora com o termo *agoridade*, extrapola essa reconciliação com o real. E mostra que a literatura, a poesia da *agoridade*, comporta a urgência dos dias, e o agora como medida em si mesma. O tempo em que tudo ocorre no mesmo momento, e não sobra alcance ao nosso intelecto para pensar no ontem, é uma realidade em processo, um estado de espírito. Uma urgência que não se espera, nem prever, simplesmente acontece. Como sentimos após a disseminação do SarsCoV 2 no mundo.

O agora é o tempo, o presente, não obrigatoriamente o hoje (do calendário). A *agoridade* é o estado de espírito, a nossa percepção das coisas, em estado de urgência, como necessidade de intervenção, para compreender o que se passa no mesmo momento em que acontece, pois sofremos seus efeitos imediatos. A *agoridade* se manifesta quando, diante dos fatos em marcha intensa, esquecemos do ontem e do amanhã, pois estamos com a mente ocupada em decifrar o agora avassalador. (FONSECA, 2021, s/p)⁴.

Enquanto Paz (2013 [1974]) coloca o fim como metade inseparável para o agora, Aleilton Fonseca (2021) entende o agora sem um final definido, ainda em construção, por isso, *agoridade*. Essa atualização na expressão e funcionalidade do termo *agora* explica as produções literárias que trabalham esse instantâneo do mundo, da solidão, depressões, dores e melancolia, principalmente em decorrência do estado de pandemia.

Ao falarmos sobre melancolia, automaticamente a associamos a algo negativo. Essa relação com a negatividade é explicada por Wanderley (2010, p. 15) de forma diacrônica, em que, segundo ele “[...] muito antes das doutes classificações e teorizações, o universo mitológico grego já

4 Discurso de Aleilton Fonseca no curso: Seminários Acadêmicos: Literatura e Diversidade Cultural, da Universidade Estadual de Feira de Santana, 26 de maio de 2021.

registrava inúmeros exemplos de como algo próximo a uma melancolia *negativa* poderia aprisionar os seres, não raras vezes transformando-os em joguetes do destino, ou então, em potenciais suicidas”. Toda essa percepção psicológica sombria que atravessa o estado melancólico de um ser, representa a estimulação de perdas e insatisfações humanas. Essas insatisfações permeiam e configuram a sociedade de hoje, que, acostumada com as urgências em sua rotina, depara-se com a pressa da morte. A vulnerabilidade iminente e a ameaça da perda jamais foram tão processadas e compartilhadas por tantos indivíduos contemporâneos. Essa condição fragiliza a ideia ingênua de que estaríamos seguros com o ego intelectual, de que sabemos de tudo, ou que somos superiores às sociedades passadas e nenhum novo caos nos surpreenderia.

Essa tensão muscular e psicológica dos seres humanos vem sendo representada desde a modernidade. Nesse campo, a dramaticidade agressiva, característica do fazer poético moderno, segundo Friedrich (1978), domina e expõe o que são mais contrapostos do que justapostos, além da relação entre leitor e poesia, gerando um impacto, cujo leitor é a vítima alarmada, pois não há intenção de protegê-lo, mas sim, de chocá-lo.

O choque realizado pelo eu poético não só moderno, mas também contemporâneo, interroga e responde exatamente o que sentimos. Esse refúgio encontrado na literatura nos faz companhia na solidão, ajudando a ressignificar a sensação de estar sozinho, para aprender a gostar da sua própria presença. E assim, deleitar-se melancolicamente das aflições, desejos e ressentimentos do eu interior.

A melancolia [...], toma emprestado do luto alguns dos seus traços e, do processo de regressão, desde a escolha objetual narcisista para o narcisismo, os outros. É por um lado, como o luto, uma reação à perda real de um objeto amado; mas, acima de tudo isso, é assinalada por uma determinante que se acha ausente no luto normal ou que, se estiver presente, transforma este em luto patológico. A perda de um objeto amoroso constitui excelente oportunidade para que a ambivalência nas relações amorosas se faça efetiva e manifesta (FREUD, 2010, p. 3).

A existência simultânea entre o luto real e a perda de um objeto amoroso, como exemplificado por Freud (2010), concatena-se com a crise existencial da humanidade em meio à guerra biológica e mutável da Sars-CoV 2. O Brasil em específico, vive com um dos piores quadros de evolução do vírus desde sua aparição no país, em 26 de fevereiro de 2020. A realidade é contada por mortes e contágios frequentes. Até 11 de maio de 2021, foram registradas 425 mil mortes e 15.285.048 casos confirmados⁵. Diante dos fatos, embarcamos na melancolia poética de Vera Romariz (2020) para traduzirmos as dores entaladas na intimidade do coletivo.

Inventário

Gracias a la vida

Que me ha dado tanto

(Violeta Parra)

Jamais te desejei como memória
abstração doída de uma história
que escoo pelas mãos
quis apenas um denso presente
um olhar à frente
um olhar à frente
com tintas de futuro
Guarda amorosamente
o saxofone tocando carinhoso
do primeiro encontro
o licor amarula que te trouxe
os almoços inesperados
agendados pela saudade
o sorriso que te enviei na última foto
e olhaste
deliciado

5 Dados disponíveis em: <<http://sanarmed.com/linha-do-tempo-do-coronavirus-no-brasil>>. Acesso em 07 de junho de 2021.

no quarto do hospital
 Leva por favor
 a viagem que não fizemos
 a dança que não dançamos
 as mãos apertadas tentando
 reter
 o tempo de nós
 agora voltando
 na pobre palavra
 despida de tua presença
 (dezembro de 2019)
 (ROMARIZ, 2020, p. 41-43).

Neste poema, o eu lírico apresenta a perda do objeto, caracterizado pela conotação do título “Inventário”, que juridicamente caracteriza-se com o levantamento e divisão de bens de um morto. Porém, dessa vez não se trata de objetos e posses, mas sim, do olhar, do sorriso e da dança que permanece na memória.

A obra é composta por uma estrofe de 26 versos livres, texto percorrido por um eu lírico indeterminado, assim como o poema anterior. Como uma característica autoral da escritora, o eu-lírico “[...] se apresenta com o intuito de regularizar as sensações, sem a marcação de rótulos. Homens e mulheres se configuram em um mesmo patamar, como humanos sensíveis e palpáveis” (ARAUJO, 2018, p. 24).

A autora introduz o poema com uma citação de Violeta Parra: “*Gracias a la vida/ Que me há dado tanto*”, que representa a gratidão pela vida. O poema demonstra a gratidão de ter vivido com a pessoa a quem amava, apesar de afirmar que: “Jamais te desejei como memória/ abstração doída de uma história”.

O eu poético mostra, de forma madura, seu amor por quem amava, sente por não ter vivido muitas coisas com ele: “a viagem que não fizemos/ a dança que não dançamos”, e sofre por mesmo tentando não se afastar, isso ter sido inevitável, mas, tenta seguir com “um olhar à frente/ um olhar à frente”. Já que “o tempo de nós” não existe mais na realidade,

apenas na memória, no inventário da vida, quando foram muito felizes juntos. A vida agora se remete “na pobre palavra/ despida de tua presença”, ou seja, inventário, saudades e lembranças intocáveis que te acompanham na solidão.

A representação da solidude urgente do hoje, da dor e perdas inestimáveis, é melhor compreendida através das palavras de Fonseca (2012, p. 170), ao falar que

a solidão urbana representa um mal-estar para o homem sensível, que teima em preservar o sentido da reciprocidade entre seus semelhantes. Trata-se de um estado de espírito existencial que, paradoxalmente, se manifesta da maneira aguda quando o indivíduo se vê não sozinho, mas solitário em meio a homens solitários, seus iguais.

Toda essa solidão apresentada pelo autor, apesar de estar sendo referenciada às imagens urbanas, do movimento e caos contemporâneo, encaixa-se em nosso contexto para explicar como essa solidão tornou-se ainda mais sólida através da pandemia. Ora, antes, a solidão era disfarçada entre a multidão, e agora, que ela realmente constitui a vida social, é negada através de mensagens vazias de significados. O indivíduo contemporâneo viu-se obrigado a aceitar sua solidão e a conviver com ela.

Esse estado de espírito existencial da solidão urbana, que traz a citação anterior, é justamente o que agora é nomeado pelo autor de *O Arlequim da Paulicéia*, de *agoridade*. Para ele,

narrar essa agoridade é testar a percepção da vida na ribalta, como uma ágora temporal onde tudo e todos se confundem no caos. É representar a vida cotidiana no calor da hora, sem distanciamento no tempo e no espaço, com uma visão cética que problematiza o real e confronta a história (FONSECA, 2021, p. 209).

Como podemos sentir na separação ocasionada pelo espaço do hospital, em que a única forma de amenizar a saudade de quem se ama é por

ligação, mensagens e imagens. Esse fato configura a realidade do agora, em que, apesar de vivos, os indivíduos não se tocam/sentem. “O sorriso que te enviei na última foto/ e olhaste/ deliciado/ no quarto do hospital”, mostra que mesmo tendo escrito no início da pandemia, quando o vírus ainda não havia chegado no Brasil, a voz poética pressentiu essa separação real e a união forçadamente virtual, situação em que somos obrigados a nos afastar para proteger quem amamos.

A construção imagética lírica torna-se a tradução do real. A poesia tenta nos mostrar que é preciso deixar para trás toda a pressa da vida contemporânea, os planos, os desejos apressados e os amores e rancores retesados, para sentirmos a sensação do agora, nos conhecermos melhor e mais íntima e profundamente, mudando a rotina, criando outra, e tornando a casa nosso canto no mundo (BACHELARD, 1993). Porém, apesar de todo esse impacto, a humanidade não acordou da vigília (PE-REYER, 2012), e continua cometendo os mesmos erros contra o planeta, esvaziou a palavra empatia (de tanto a usar a favor do seu ego) e não se importam com o outro. Portanto, “penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que veem, Cegos que, vendo, não veem” (SARAGAMA, 1995, p. 310).

Considerações finais

A memória do eu lírico na solidão da vida contemporânea em curso, desenha e alinha os poemas que constituem o livro *Um Pouco de Verão em Cada Outono* (ROMARIZ, 2020). As imagens que compõem os poemas dão pistas sobre a memória de saudades, submergindo a voz poética presente no livro desde o título até o ponto final.

O silêncio e a opacidade da alma são partes da melancolia do agora, por isso a importância em pesquisá-los ao mesmo tempo. A separação entre tópicos tem o intuito de preparar o leitor para cada subárea im-pressa e definida pelo próprio eu-poético. Contudo, essas questões não se esgotam nessa perspectiva, e ainda há muito a ser estudado/pesquisado sobre a obra *Um Pouco de Verão em Cada Outono* (ROMARIZ, 2020). Assim, este artigo é um impulso para essa grande área.

Não intencionamos, nesse artigo, analisar toda a obra e/ou desmistificar todos os signos, símbolos e imagens que a constitui, aliás inesgotável. A literatura nos permite isso, pois “a poesia é a ponte entre o pensamento utópico e a realidade, o momento de encarnação da ideia” (PAZ, 2013, p. 117). As análises poéticas têm o intuito de situar o leitor entre todo o potencial trifásico da obra completa.

Desta forma, finalizamos este trabalho, mas não a dor que perpassa o eu-lírico. O verão prevê para cada outono está dentro de nós mesmos, e não apenas na voz poética. Esse fato será percebido através da esperança e do amor pela vida, questões em construção e constante associação ao que nós humanos vivemos nesse exato momento com a pandemia e todos os outros problemas desencadeados por ela. Com isso, intencionamos voltar à essa discussão que corta as vísceras de quem ainda respira para analisarmos o verão, a luz de cada outono.

Referências

ARAÚJO, Camila Maria. **Faces do Eu-lírico**: Poesia e Lirismo em Vera Romariz. Orientador: Márcio Ferreira da Silva. 2018. 52 f. Monografia (Licenciatura em Letras) – Universidade Federal de Alagoas, UFAL, Delmiro Gouveia, 2018. Versões impressa e eletrônica.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Tradução Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução Vera da Costa e Silva. 34. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

FONSECA, Aleilton. **O Arlequim da Pauliceia**: imagens de São Paulo na poesia de Mário de Andrade. São Paulo: Geração Editorial, 2012.

FONSECA, Aleilton. **Notas de aula**. No curso: Seminários Acadêmicos: Literatura e Diversidade Cultural, da Universidade Estadual de Feira de Santana, 26 de maio de 2021.

FONSECA, Aleilton. Alegorias da Agoridade em *Essa Gente*, de Chico Buarque. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.). **Chico Buarque**: O romancista. Rio de Janeiro: Garamond, 2021. 199–209.

FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. São Paulo: L&PM, 2010. Disponível em: <<https://carlosbarros666.files.wordpress.com/2010/10/lutomelancolia1.pdf>>. Acesso em 27 de novembro de 2017.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Modena**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução Marise M. Curione e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GUIMARÃES, Ana Rosa Gonçalves de Paula. AMOR, DOR E GOZO: Sobre As Manifestações Culturais Da Tristeza, Da Melancolia E Da Depressão. In: **Leitura Flutuante**, 2016. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/leituraflutuante/article/view/28504>>. Acesso em 25 de maio de 2021.

LOPES, Silvina Rodrigues. A poesia, Memória Excessiva. In: **Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas**, n. 9, Lisboa: Edições Colibri, 1996. 155–161

LIMA, Luiz Costa. **Melancolia**: literatura. São Paulo: Unesp, 2017.

PAZ, Octavio. **O labirinto da solidão**. Tradução Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1984.

PAZ, Octavio. **El Arco y La Lira**. 3. ed. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1986.

PAZ, Octavio. **Os Filhos do Barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013 [1974].

PEREYER, Roberval. **A unidade primordial da lírica moderna**. Rio de Janeiro: 7Letras; Feira de Santana: UEFS Editora, 2012.

ROMARIZ, Vera. **Um Pouco de Verão em Cada Outono**. Maceió: Viva Editora, 2020.

SARAMAGO, José. **Ensaio Sobre a Cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

WANDERLEY, André de Sena. **Visões do Ultrarromantismo**: melancolia literária e modo ultrarromantismo. 2010, 542 f. Tese (Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, Recife, 2010. Versões impressa e eletrônica.

VOZ E CORPO EM TRÊS POEMAS DE AUTORIA FEMININA PARAIBANA

Isabela Cristina Gomes Ribeiro da Silva

Moama Lorena de Lacerda Marques

Considerações iniciais

Atualmente, no estado da Paraíba, há uma vasta e rica produção poética empreendida por mulheres, resultado da conquista de um maior espaço, forjado, na maioria das vezes, pelas próprias poetisas, que, com o apoio das mídias digitais, conseguem promover a circulação dos seus poemas, através de redes sociais, sites, blogs, entre outros.

Além dessa espécie de militância virtual, constatamos, nos últimos cinco anos, uma série de ações voltadas para o incentivo e a visibilidade da autoria feminina no estado, a exemplo de clubes de leitura, como o Leia Mulheres; de coletivos e movimentos de escritoras, a exemplo do Mulherio das Letras, que teve a sua primeira edição na capital paraibana; saraus voltados para a poesia de autoria feminina, como o Sarau Selváticas, organizado, atualmente, pelas poetisas Aline Cardoso e Anna Apolinário; e o surgimento de editoras independentes interessadas, sobretudo, em publicar mulheres, com destaque para a Escaleras, que tem à frente a poeta Débora Gil Pantaleão, e a Triluna, idealizada pela poeta Aline Cardoso; como também, as batalhas de poesia marginal, como o Slam das Minas Pb, que é um coletivo formado por mulheres, cis ou trans, que se reúnem para se expressar artisticamente e declamar seus textos em espaços públicos.

Na produção dessas poetisas, encontramos, de acordo com Gabriela Souza e Moama Marques (2018), no texto *Para além da ausência da crítica: a poesia contemporânea de autoria feminina na capital da Paraíba*, uma interrogação sobre o fazer poético, uma incessante a(u)tuação do sujeito feminino a partir da inscrição/escrita do corpo, bem como um forte diálogo

go com outros textos de mulheres, tanto da tradição canônica, a exemplo de Clarice Lispector, Emily Dickinson, Virginia Woolf, Ana Cristina Cesar, Pagu, Cecília Meireles, Hilda Hilst, Sylvia Plath e Florbela Espanca, quanto um diálogo com suas contemporâneas. Em relação a estas, entendemos que essa repercussão textual se dá porque são poetisas que se leem e essa leitura ecoa nos poemas, por meio de citações diretas, de dedicatórias, de dados biográficos e de uma aguda consciência dos elementos característicos das poéticas umas das outras.

Pensando nesses elementos, propusemos, a partir das categorias da voz e do corpo, a análise de três (3) poemas de três (3) poetisas paraibanas¹, a saber: “Patchwork”, de Débora Gil Pantaleão; “Febre das Musas”, de Anna Apolinário; e “A beleza da flor que espanta”, de Jeovánia P.

Breve apresentação das poetisas

Débora Gil Pantaleão nasceu em 1989, em João Pessoa, e é formada em Letras, com habilitação em Língua Inglesa. Mestre e doutoranda em estudos literários pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), está à frente da editora Escaleras. Atualmente, reside em Salvador, onde ministrou aulas na Universidade Federal da Bahia (UFBA) como professora substituta. A escritora tem uma vasta produção literária, tendo publicado livros tanto de poesia quanto de prosa, a exemplo de: *Se eu tivesse alma* (2015), *Causa morte* (2017), *Nem uma vez uma voz humana* (2017), *Vão remédio para tanta mágoa* (2017), *Sozinha no cais deserto* (2018), *Objeto ar* (2018) e *Repito coisas que não lembro* (2020). Além disso, fez parte de diversas antologias, entre elas, *Um girassol nos teus cabelos: poemas para Marielle Franco* (2018).

No que se refere à Anna Apolinário, esta nasceu em 1986, na cidade de João Pessoa. Além de poetisa, é licenciada em Pedagogia pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e é uma das idealizadoras do Sarau Selváticas. Assim

1 Em nossas pesquisas sobre a poesia de autoria feminina na Paraíba, consideramos tanto as poetisas que nasceram no estado quanto as residentes, que têm a Paraíba como contexto de produção, a exemplo de Jeovánia P. Esta, apesar de ser de Natal-RN, atua no estado paraibano.

como Débora, a poeta também possui uma ampla produção literária, tendo escrito os livros *Solfejo de Eros* (CBJE, 2010), *Mistrais* (Edições Funesc, 2014), *Zarabatana* (Editora Patuá, 2016), *Magmáticas Medusas* (ARC Edições, 2018) e *A chave selvagem do sonho* (Editora Triluna, 2020); ela tem, ainda, poemas publicados em várias revistas literárias, tais como *Triplov*, *Mallarmargens*, *Germina Literatura*, *Samizdat*, e em antologias, como *Um girassol nos teus cabelos: Poemas para Marielle Franco* (Quintal Edições/Mulherio das Letras, 2018) e *Sob a pele da Língua: Breviário poético brasileiro* (ARC Edições, 2019).

Por fim, a poeta Jeovânia P. é bacharel, licenciada e mestre em Filosofia pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), possuindo licenciatura também em Letras, pela UFPB Virtual, e é especialista em Educação Interdisciplinar pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Trabalha como professora de Filosofia, diretora teatral e produtora musical. Em sua literatura, encontramos tanto poesia quanto prosa; algumas de suas obras são: *Palavras Poéticas* (Editora Ixtlan, 2016); *Poeticamente entre Versos & Bocas* (Editora Ixtlan, 2019); *A-M-O-R* (Editora Sangria, 2019); *Quem abriu a boca da pedra* (Editora Venas Abiertas, 2019); *RE[S][X]ISTÊNCIA* (Editora UFPB, 2020). Ela também idealizou as coletâneas de contos e poemas *O livro das Marias* (2019) e *Escritura Negras A Mulher que Reluz em Mim* (2020), ambas pela editora Ixtlan. Em termos de destaque, a poeta conquistou o 1º Lugar no I Concurso Literário de Contos dos Estudantes da UFPB, em 2006, e o 1º Lugar no I Concurso Poético-Performativo da SAMBA.

Tecendo vozes e corpos

O primeiro poema que apresentaremos é o “Patchwork”, de Débora Gil Pantaleão (2018). A partir dele, retomamos a expressão “poeta do poeta” (SISCAR, 2016), reutilizada por Marcos Siscar a partir de Novalis. Aqui usamos essa expressão livremente, adaptando-a para “poetas de poetas”, a fim de remeter ao trabalho de confluência de textos de diversas autoras no corpo do poema. Além disso, é importante, desde já, salientar que essa confluência não se faz a partir da mera cópia da tradição, mas é uma reivindicação consciente do uso dos textos legados por esta para melhor situar-se, enquanto poeta, em sua contemporaneidade. Leiamos o poema:

se te pareço noturna e imperfeita
se canto porque o instante existe
e o sonho não foi tão alto e forte
se já morri pela beleza
e prefiro eu mesma comprar as flores
se vi minha vida tomando mil direções
como os galhos de uma figueira
se morder a polpa da palavra
é violentar o verbo
se acordei antes das cinco
e estou triste como a imagem
de um cão morto à estrada
e minha alma é líquida
e debaixo de minha pele negra
há sangue vermelho
correndo em veias velhas
se ah sede insaciável que me rasga a goela
se o meu corpo é semântico
ou campo de algodoal colorido de milho
se o amor é sacrifício
de visionários de autobombardeio
se te cri
quando ninguém te cria
e hoje sou como todos
olha-me de novo
com menos altivez
e mais atento.
(PANTALEÃO, 2018, p.38)

O poema, como pudemos constatar, é formado por uma única estrofe, contendo vinte e sete versos, que expõem a elocução de um sujeito lírico feminino que comunica ações, vivências e emoções ao(a) seu interlocutor(a). Tendo como chave de leitura o título, notamos que “Patchwork” se refere a um trabalho de artesanato realizado, sobretudo, por mulheres,

a partir da união de retalhos e peças para formar uma nova arte, o que diz muito sobre o poema, visto que este reúne passagens célebres de diversas poetisas e escritoras canônicas, mas também versos de poetisas paraibanas contemporâneas que atuam na cena cultural de João Pessoa. Trata-se de uma pluralidade de vozes que compõem o corpo do poema e estabelecem um diálogo com o(a) leitor(a) a partir do reconhecimento, por parte deste(a), das mesmas referências; este reconhecimento ocorreria, estrategicamente, pelo uso de versos afamados da tradição lírica de autoria feminina, e a costura deles, em todo o poema, não é feita de modo aleatório, mas de forma que construa uma coesa produção de sentidos, a exemplo da repetição da conjunção condicional “se”, que encontramos, na maioria das vezes, no início do verso, apresentando um ponto de partida para a concessão da voz para outra poeta/escritora.

Essa corrente é iniciada com Hilda Hilst, autora que ocupa um lugar de destaque na lírica brasileira do século XX, com os versos de “Dez chamamentos ao amigo”; em seguida, aparece Cecília Meireles, com o poema “Motivo”, depois Florbela Espanca, com “Saudades”, Emily Dickinson, com “Beleza e vaidade”, Virgínia Woolf, a partir do romance *Mrs. Dalloway*, e Sylvia Plath, com outro romance: *A redoma de vidro*. Pensando no poema como um corpo feminino, essas primeiras referências, tanto da tradição de língua portuguesa quanto da de língua inglesa, formariam uma espécie de cabeça, tendo em vista que é da literatura primeira dessas mulheres que o poema surge, assim como é, em parte, em razão do seu legado estético que as outras vozes contemporâneas, inclusive a da própria autora em questão, são possíveis e passíveis de dialogarem.

Já o meio do poema, que nós podemos ler como seu dorso espinhal, passa a apresentar versos de poetisas contemporâneas paraibanas, são elas: Anna Apolinário, com partes do poema “Selvática”, Moama Marques, com “Réquiem”, Eliza Araújo e o “Alma líquida”, Luciana Queiroz e o “Sede”, Cris Estevão, com “Amor é falta do que fazer”, e Natália Luna, com o “Eu te cri”. Após, chegando ao final da estrofe, o poema retorna aos versos de “Dez chamamentos ao amigo”, de Hilda Hilst, título que evoca, no poema de Débora, um chamamento a vários possíveis interlocutores: à pessoa amada, ao(à) próprio(a) leitor(a), mas também às vozes líricas expressas

no poema. Fica evidente, assim, que todos esses versos remetem à pluralidade dessas vozes, de escritoras e poetas, que, juntas, num só corpo-estrofe, formam um uníssono, um sujeito lírico feminino que entrega o corpo das suas emoções e de seus sentimentos para um(a) outro(a), e, além disso, exige que este(a) a enxergue com mais cuidado e atenção.

A partir de uma pluralidade de vozes líricas de mulheres, podemos ler o poema como um chamamento ao contato com as vozes constitutivas de uma tradição de autoria feminina revisitada não, exatamente, como uma reverência, mas em uma referência importante por meio da qual as contemporâneas podem se situar e situar a sua poesia: que parte, por exemplo, de uma inscrição da voz e do corpo femininos que já aparecia nessa produção anterior, mas deixando-a mais à mostra, radicalizando-a até, em alguns casos, inclusive estruturalmente, como “Patchwork” faz, ao delinear um poema-corpo formado por muitos corpos. Além disso, é importante registrar que esse encontro de vozes não pode ser visto como uma mera cópia da tradição, mas sim como um estado de “pervivência” (SCRAMIM, 2012), ou retomada, de elementos do passado, mostrando que “esses elementos estão vivos” (SCRAMIM, 2012 p. 116).

No caso de “Patchwork”, na esteira da produção de autoria feminina paraibana, como possibilidade emblemática do “poder dizer “de novo”” (SCRAMIM, 2012, p. 122), mas um novo comprometido com uma espécie de atualização de temas e categorias já importantes para a tradição lírica de autoria feminina anterior, a exemplo da inscrição do corpo.

O próximo poema, que também mantém uma relação estreita com a tradição de autoria feminina é o “Febre das musas”, de Anna Apolinário. Leiamos:

Devoro os delírios de Sylvia
 40 graus de verve gritando em mim
 Estrelas furiosas
 Sangram as sombras de Sexton
 Orgias de ópio
 Frissons de Anais Nin
 Clarice felina caçando a solidão

Ruge o piano de Amos
Virgínia afunda em flamas
Floribela ascende entre mágoas
Minha boca cintila
Sonhos de Cecília

Emily dança à luz do inaudito
E Safo decifra
O mito escarlate em meu ventre
Eu sou o pássaro amarelo raptado
Que canta no sexo de Joyce Mansour

Desabotoa minha gola, Pagu!
(APOLINÁRIO, 2014, p. 17)

No poema, notamos que há, novamente, o diálogo com poetas e escritoras da tradição e, mais uma vez, de língua portuguesa e da língua inglesa, mas a construção é diferente da que vimos anteriormente em “Patchwork”, visto que, em “Febre das musas”, identificamos um diálogo que ocorre não por meio da costura de versos apresentados tais e quais se encontram nos poemas de origem, mas através de um diálogo constituído por meio de temas e elementos-chave da literatura dessas autoras em questão, bem como de fatos das suas vidas.

As autoras mencionadas são: Sylvia Plath, Anne Sexton, Anais Nin, Clarice Lispector, Virgínia Woolf, Cecília Meireles, Emily Dickinson, Safo, Joyce Mansour, Pagu e a cantora/pianista Tori Amos. Composto por três estrofes, o poema apresenta a reação do sujeito lírico feminino em contato com suas “musas”, tratadas com estreita intimidade, denotada tanto no conhecimento da sua literatura quanto de dados biográficos delas.

O sujeito lírico não apenas se apoia nesses elementos para marcá-los em sua poesia, mas, às vezes, os desconstrói, a exemplo do verso: “Virgínia afunda em flamas”. Nesse caso, sabendo que a escritora Virgínia Woolf cometeu suicídio, afogando-se em um rio, o verso, de certa forma,

se não anula a sua morte, já que, em um sentido literal, também se morre em meio ao fogo, a ressignifica. Ademais, outro exemplo dessa desconstrução se encontra no verso “Florbela ascende entre mágoas”, entendendo que a poeta Florbela Espanca teve uma vida conflituosa e infeliz, a ponto de tirar sua própria vida, notamos que apresentá-la em um movimento de ascensão em meio a suas mágoas é fazer com que as supere, ressignificando, assim, o gesto do suicídio, que implica em um movimento simbólico contrário: o de descida.

Outro elemento importante no poema é o erotismo, identificando, já a partir do título, a presença de um estado de consumir-se pelos desejos, pois a febre implica em uma alteração na temperatura do corpo, que se manifestaria a partir do contato com as musas, quando o sujeito lírico, no primeiro verso, diz: “Devoro os delírios de Sylvia”, e a consequência desse ato seriam “40 graus de verve gritando em mim”. Nesse sentido, o poema apresenta uma “erótica verbal” (PAZ, 1994, p.12), uma aguda consciência do corpo erótico da palavra, em versos como: “Minha boca cintila”, “O mito escarlate em meu ventre”, “Eu sou o pássaro amarelo raptado/que canta no sexo de Joyce Mansour” e no último verso: “Desabotoa minha gola, Pagu!”, quando intima à outra a uma ação.

Ainda nos reportando a Octávio Paz, este explica que “a poesia ergue uma ponte entre o ver e o crer. Por essa ponte a imaginação ganha corpo e os corpos se convertem em imagens [...] a sensação; por sua vez, o erotismo é cerimônia, representação” (PAZ, 1994, p.12). E é, justamente, essa conversão da consumação do desejo em imagens que vemos no poema, onde o sujeito lírico manifesta fisicamente, por meio do corpo do texto, o desejo do contato íntimo com suas musas; intimidade esta física, mas também a evidência de uma intimidade com a palavra dessas mulheres. No mais, podemos observar vocabulários luminosos em todo o poema, a exemplo de: “Estrelas”, “flamas”, “cintila” e “luz”, o que condiz com uma atmosfera de sensualidade e desejo.

O próximo poema que expõe um diálogo com poetas e escritoras de língua portuguesa é o “A beleza da flor que espanta”, escrito pela poeta Jeovánia P. Leiamos seus versos a seguir:

A beleza da flor que espanta
É mais
É Auta
É Cora
É Porto
É Rocha

Que mira a poesia
Ceciliana

Que brinca
Ri
Grita
Canta
Que chora o clamor de Evaristo

A beleza da flor que espanta
Tem uma silhueta
Que perpassa de um verso para outro
Delicadamente
Mesmo quando sangra.
(PINHEIRO, 2020, p.26)

Composto por quatro (4) estrofes, o poema apresenta os elementos que comporiam a “beleza da flor”, associando-a ao sujeito feminino, mas vai desconstruindo elementos-chave que, geralmente, incidem sobre estereótipos do feminino, a exemplo da metáfora construída a partir dos referentes “mulher” e “flor”. Partindo do título, constatamos a primeira desconstrução, já que há, digamos, uma quebra na expectativa gerada pela beleza da flor, a qual, ao invés de encantar, “espanta”, ou seja, assusta e/ou afasta; mas, se a beleza é algo que conquista, inicialmente, o outro, por que, nesse sentido, causaria espanto? Além disso, “flor que espanta” também pode ser interpretado como uma referência ao nome da poeta Florbela Espanca, uma espécie de jogo sonoro e semântico com este.

Na primeira estrofe, encontramos alguns nomes da poesia e da prosa, são eles: Auta de Souza, poeta nordestina; Cora Coralina, poeta goiana; Líria Porto, poeta mineira, ainda atuante; e Ruth Rocha, escritora de livros infantis e paulista. Os nomes ou sobrenomes dessas autoras são utilizados pelo sujeito lírico como predicativos dessa “flor que espanta”, que é “Auta”, “Cora”, “Porto” e “Rocha”, predicativos estes relacionados não a uma beleza frágil e delicada, mas a uma beleza erguida pela força. Na estrofe seguinte, encontramos ações que marcam a beleza do sujeito lírico que “brinca/Ri/Grita/Canta” e que “chora o clamor de Evaristo”, fazendo menção à escritora Conceição Evaristo e a sua literatura de “escrevivências”. Esses verbos acentuam ainda mais a ideia de que “a beleza da flor que espanta” não é feita da fragilidade e da delicadeza, mas de todo tipo de ação humana relacionada à ordem das emoções, incluindo a luta.

Entre as ações do sujeito lírico feminino, na última estrofe destacamos uma ação metapoética, que podemos traduzir como um recurso muito presente na poesia dessas “poetas de poetas”: os versos “Tem uma silhueta/Que perpassa de um verso pra outro” dizem muito da estrutura dos poemas “Patchwork” e “Febre das Musas”, nos quais contornos do corpo de diversas escritoras e poetas são apresentados verso a verso, com cada escritora/poeta cedendo o lugar e a voz para outra. E todo esse processo acontece “Delicadamente/Mesmo quando sangra”, ação biológica relacionada ao corpo feminino, ao ciclo menstrual, que ainda causa um certo tabu social, um espanto, para fazer jus ao vocabulário do poema. Mas, também, em um sentido metafórico, diz respeito à construção da beleza, via poesia, ainda que na dor. Por fim, compreendemos que ocorre uma desconstrução da concepção idealizada sobre a mulher ser vista como uma flor, expondo um corpo-estrofe feminino real: que sente, menstrua, sofre e luta.

Considerações finais

Por meio da análise empreendida, constatamos que os poemas apresentam um forte e rico diálogo com a tradição lírica de autoria feminina e com a poesia de poetas contemporâneas. Assim como citamos anterior-

mente, esse diálogo é fruto da relação que as poetisas mantêm umas com as outras, seja por meio da leitura, visto que os poemas apresentam um amplo repertório literário, mostrando que são mulheres que se leem, seja pelas ações compartilhadas entre as poetisas contemporâneas em prol da circulação de suas obras.

Também se faz importante reforçar a nossa constatação sobre o estado de “pervivência” (SCRAMIM, 2012) de elementos da tradição lírica, a exemplo da inscrição do corpo, que mostram que essas poetisas se dão o direito de dizer de novo para dizer o novo, tratando-se de uma espécie de radicalização dos elementos já utilizados pela tradição.

Por fim, destacamos o uso de técnicas recorrentes, como a “colagem” de versos (PERLOFF, 2013), e da presença de uma poética citacional (PERLOFF, 1993), que se vale de referências da prosa canônica de mulheres, a exemplo de Clarice Lispector e Virginia Woolf. Fica evidente que o diálogo apresentado entre o sujeito lírico e as autoras no poema é (trans)formado por meio de uma costura de elementos estéticos comuns à obra dessas autoras, a exemplo, novamente, da inscrição do corpo e da (auto)afirmação de uma voz feminina.

Referências

- APOLINÁRIO, Anna. **Mistrais**. João Pessoa: Funesc, 2014.
- PANTALEÃO, Débora. **Objeto Ar**. João Pessoa: Escaleras, 2018.
- PAZ, Octavio. **A Dupla Chama: amor e erotismo**. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PERLOFF, Marjorie. **O momento futurista**. São Paulo: EdUSP, 1993.
- PERLOFF, Marjorie. **O gênio não-original: poesia por outros meios no novo século**. Trad. Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- PINHEIRO, Jeovânia. A beleza da flor que espanta. In: VERONEZE, Sandra (org.). **Vamos triunfar**. São Paulo: Pragmatha, 2020.
- SCRAMIM, Susana. **A crítica brasileira de poesia contemporânea: velhos debates, outras máscaras**. ALEA, Rio de Janeiro, vol.14., jan-jun. 2012, p. 106-124. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2012000100008>. Acesso em: 12 jun. 2020.
- SISCAR, Marcos. **De volta ao fim: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

SOUZA, Gabriela; MARQUES, Moama. Para além da ausência da crítica: a poesia contemporânea de autoria feminina na capital da Paraíba. In: MEDEIROS, Isac Almeida de; BRAGA, Claudia de Figueiredo; BRBOSA, Rogério Oliveira (org.). **Série Iniciados**: trabalhos premiados no XXVI Encontro de Iniciação Científica da UFPB, vol. 24, 2018–2019. João Pessoa: Editora UFPB, 2019. Disponível em: <http://www.propesq.ufpb.br/propesq/contents/menu/publicacoes/serieiniciadostrabalhos-premiados>. Acesso em: 05 de jun. 2021.

REFLEXOS DE LILITH EM INÚMERA DE DANIELA GALDINO

Andrezza Rakell Marques dos Santos

Monaliza Rios Silva

A história da literatura traz consigo numerosas personagens de caráter marcante. De Julieta à Lady Macbeth; de Pandora à Medusa; de Eva à Lilith; Todas mulheres que de algum modo transgrediram a ‘lei natural das coisas’ ou pecaram por algum delito ao que seria um sistema de leis que fazia delas subservientes, resultando em castigos que ferem exatamente o destino de cada uma delas.

Pensando na literatura escrita por mulheres como uma forma de ocupar seu lugar de fala e ao mesmo tempo romper com os estigmas do silenciamento, este artigo tem o objetivo de trazer a escrita da poeta contemporânea baiana Daniela Galdino, para analisar alguns de seus poemas em seu livro *Inúmera* (2013), são eles: “Procissão Lunar I” (GALDINO, 2013, p. 54); “Instâncias” (GALDINO, 2013, p. 23) e “Inúmera” (GALDINO, 2013, p. 23) para que possamos refletir sobre as representações do mito de Lilith que atravessa o erótico e a tipologia de corpo liberto. Esta pesquisa caracteriza-se como bibliográfica, de natureza qualitativa, com arcabouço teórico em Bourdieu (2012), sobre a dominação masculina; as tipologias de corpo em Xavier (2007); com os usos do erótico em Lorde (2019) e em Koltuv (1986), que traz as muitas versões para o mito de Lilith. Esta personagem mitológica que é demonizada em demasia não somente nas representações de sua fisionomia, mas pelo modo que sua história é interpretada. É uma personagem de grande importância por representar a quebra da ordem dominante imposta pelo patriarcado.

O mito de Lilith

O Mito de Lilith têm suas diversas origens e versões. Segundo Koltuv (1986) este mito atravessa a tradição babilônica, hebraica, árabe etc. A crença judaica apresenta Lilith como a primeira mulher de Adão, no qual ambos foram criados do pó da terra. Koltuv (1986) cita um trecho de *O midrash* que conta com detalhes sobre o relacionamento conflituoso entre Lilith e Adão. “Ela discordava dele em muitos assuntos e recusava-se a deitar debaixo dele na relação sexual, fundamentando sua reivindicação de igualdade no fato de que ambos haviam sido criados da terra” (EISENSTEIN, 1915 *apud* KOLTUV, 1986, p. 38). Por considerar esta posição, uma contestação ao domínio masculino, Adão não considerava as vontades de sua primeira companheira, que percebendo que Adão a subjugaria, fugiu para o deserto.

A primeira transgressora da dominação divina e marital passa a ser demonizada após sua fuga para o deserto. Lilith torna-se conhecida como o demônio da noite, prostituta e perigosa, pelo fato de não querer ser terra, para quem foi criado da terra como ela. Um espírito renegado que preferiu a liberdade e a solidão que a servidão: “Ela quer a liberdade de se mover, de agir, de escolher e decidir. Essas são as qualidades do ego feminino individualizado à medida que emerge da matéria inerte e passiva” (KOLTUV, 1986, p. 40). A emancipação de Lilith pode manifestar o desejo de cada mulher ser quem ela quer ser, de ser autora de seu próprio destino e a partir do momento que ela sai do estado de subordinação para a independência é como se o espírito de Lilith estivesse ganhando vida.

Assim como a personagem mítica representou esse poder erótico em seu aspecto mais instintivo e interno, Daniela Galdino, em sua escrita, traz uma amostra do que seria esse sentimento expresso em poesia. A escrita de Galdino (2013) revela vários aspectos do que Lilith simboliza: o poder, a liberdade e a autonomia de escrever sua poesia, desmistificando o que outrora foi negado.

A condição da mulher

O patriarcado tem aprisionado, debilitado e estabelecido regras à mulher, ao longo da História. Joan Scott (1982), historiadora norte-americana que dedicou seus estudos a História das mulheres, revela que há muito a mulher não participava da escrita da História, simplesmente pelo fato de que suas vivências eram consideradas triviais. A historiografia canônica sempre esteve baseada na perspectiva masculina, apenas sobre o que circulava no universo masculino. Mais à frente, após muita luta, a mulher é colocada na história que deve então ser reescrita. Ela então, deixa de ser mera agente passiva, para sujeito da História, assim como o homem.

A história das mulheres confirmou assim a realidade da categoria “mulheres”, sua existência anterior ao movimento contemporâneo, suas necessidades inerentes, seus interesses e suas características, dando-lhe uma história (SCOTT, 1982, p. 84).

A participação da mulher na escrita da História manifestou a consciência de que não só faz parte dessa trajetória e tem um papel fundamental nela, mas também é sujeito capaz de escrever a suas próprias vivências e decidir o seu futuro. A respeito da relevância das mulheres conhecerem esses relatos passados e decidirem mudar seus destinos, Beauvoir (2019) diz:

E, pois, necessário estudar com cuidado o destino tradicional da mulher. Como a mulher faz o aprendizado de sua condição, como a sente, em que universo se acha encerrada, que evasões lhe são permitidas [...]. Só então poderemos compreender que problemas se apresentam às mulheres que, herdeiras de um pesado passado, se esforçam por forjar um futuro novo. (BEAUVOIR, 2019, p. 07)

Vislumbrando o rumo que a história das mulheres tomou, principalmente através da literatura escrita por mulheres, percebemos o quanto o fato de a mulher sentir-se dona de seu próprio destino é uma quebra

de expectativa, pelo fato de ser sempre esperado dela a subordinação e servidão. E a literatura, foi sem dúvida, um dos instrumentos que facilitou a autonomia das mulheres na história, pois ela passa a escrever sobre si mesma, um corpo real e não ideal como era escrito e idealizado em histórias escritas comumente por homens. Desta feita, as mulheres que liam mulheres passaram a se identificar com essa escrita, fazendo com que a quebra de silêncio começasse a reverberar. A respeito desta escrita, Hélène Cixous diz:

A mulher deve escrever a sua autoescrita: deve escrever sobre as mulheres e trazer as mulheres para a escrita, de onde foram expulsas tão violentamente como da sua casa. [...] A mulher deve colocar-se no texto – como no mundo e na história – pelo seu próprio movimento. (CIXOUS, 2009, p. 411).

Desta forma a identificação com essa literatura faz com que a escrita de uma única mulher represente inúmeras outras vozes. Assim, podemos pensar a escrita feminina como algo revolucionário e uma forma delas se inscreverem no tempo/espaço.

Ao pensarmos em revolução e rebeldia como meio de quebrar as imposições estabelecidas pelo patriarcado, pensamos logo em quantas vezes a mulher foi julgada por tentar mudar sua condição. Assim como Lilith, muitas outras da literatura de ficção e do mundo real tentaram fugir de seus destinos preestabelecidos e como castigo receberam sua punição. Algumas foram expulsas do paraíso, outras soltaram os males no mundo, ou morreram queimadas.

Bourdieu (2012) discorre sobre o fato da dominação ter feito parte da declinação do ser mulher inferiorizando-a e objetificando-a. O fato da mulher não querer se curvar a esse sistema repressor, não é visto com bons olhos pelo patriarcado e essas “subversivas” acabam sendo apontadas como rebeldes, bruxas, pecadoras e até mesmo transgressoras.

Insuficientes para subverter realmente a relação de dominação, tais estratégias acabam resultando em confirmação da represen-

tação dominante das mulheres como seres maléficis, cuja identidade, inteiramente negativa, é constituída essencialmente de proibições, que acabam gerando igualmente ocasiões de transgressão. (BOURDIEU, 2012, p. 43)

O porquê de todo ato contra o patriarcado ser atacado dessa maneira revela o quanto este julga uma mulher emancipada perigosa. A emancipação feminina fere total e completamente o sistema capitalista, moralista que incorporados ao patriarcado querem vender a ideia de um corpo subalterno, disciplinado ou invisível.

Corpo e erótico

Xavier (2007), pensando sobre a tipologia de corpos, estuda o corpo liberto como símbolo de transitoriedade e que busca se libertar dos padrões. E é imprescindível mencionar o corpo liberto relacionando-o ao erótico e como ambos estão atrelados a esta mudança de comportamento e atitude perante o patriarcado. A emancipação, que é uma atitude que parte do interno para o externo consolidará o papel da mulher na sociedade e fará dela um ser independente.

De acordo com Audre Lorde (2019), em seu ensaio sobre o erótico, o erotismo é visto como mecanismo de poder e emancipação da mulher e desmistifica o erotismo pregado como pornografia, estratégia usada pela “dominação” como fim de deturpar o seu verdadeiro sentido. Enquanto o erótico explora os sentimentos mais profundos, a pornografia “ênfatiza sensações sem sentimento” (LORDE, 2019, p. 67). O erotismo é um poder diacrônico, que evolui dos sentimentos mais escondidos no ser feminino e este sentimento ao finalmente emanar é capaz de liberar as vontades e anseios há tanto resguardados.

Desta feita, podemos pensar sobre como a poesia de Galdino (2013), que atravessa esses poderes têm relação direta com o mito de Lilith, esta por sua vez carrega consigo o lembrete de que a mulher pode e deve ser livre.

Daniela Galdino: poesia subversiva

Daniela Galdino nasceu em Itabuna/BA, em 1975 e além de poeta também é *performer*, curadora e organizadora do Circuito Editorial *Profundações* (2014; 2017; 2019) que publica mulheres e fotógrafas, em sua maioria inéditas e que já está em sua terceira edição. Daniela Galdino tem duas publicações: *Inúmera* (2013) e *Espaço Visceral* (2018), ambos com uma poética voltada para o erótico, no qual a poeta toma seu lugar de fala como mulher que também pode falar deliberadamente sobre prazer e poder. Sobre a poética de Galdino em *Inúmera*, Milena Britto diz:

Os versos se desfiavam entre si e, por vezes, a condição da mulher é tranquilamente trazida à tona tanto para marcar o lugar de fêmea do sujeito lírico quanto para usar da potencialidade do repertório vernacular que circunda o universo sexual e corporal da mulher. (BRITTO, s/d *apud* GALDINO, 2013, p. 90)

Sendo assim, a poética de Galdino (2013) representa o que há muito tempo foi calado pelas mulheres e que ao mesmo tempo têm seus espelhamentos em um mito muito antigo: O mito de Lilith. Para tal comparação trazemos três poemas de *Inúmera* (2013): “Procissão Lunar I” (GALDINO, 2013, p. 54), em seguida “Instâncias” (GALDINO, 2013, p. 23) e, por último, “Inúmera” (GALDINO, 2013, p. 17):

Procissão Lunar I
no alto da lua
raiz, nunca rizoma.

no alto da lua
ela está segura:
claustro, nunca alicerce.

no alto da lua
ela está em espera:
do ontem nunca mais!

no alto da lua
uma galeria infinda
de gestos inconclusos.
e ela... e ela... e ela...
do alto da lua
salta para dentro de si
mergulha em abismos e não vê o mundo.
(GALDINO, 2013, p. 54)

Este poema, faz referência a uma das versões do mito de Lilith. Koltuv (1986) estuda essas variações do mito e segundo o *Zohar* (livro cabalístico que reflete sobre o Antigo Testamento) “Deus criou duas grandes luzes” (SPERLING, 1984 *apud* KOLTUV, 1986, p. 17). Estas grandes luzes são o Sol e a Lua e brilhavam de maneira igual, porém elas começaram a se incomodar com o brilho da outra, pois brilhavam ao mesmo tempo de dia à noite. Deus percebendo esta desavença diminuiu a Lua e a separou do Sol para que ele brilhasse de dia e ela brilhasse à noite. A Lua se sentindo humilhada “diminuiu a si mesma de tal modo que tornou-se a líder das fileiras mais inferiores. Desde então, nunca mais teve luz própria, obtendo sua luz do Sol” (SPERLING, 1984 *apud* KOLTUV, 1986, p. 18). Conta o mito do *Zohar*, que a Lua não queria depender do Sol, foi afastando-se até ficar longe de sua luz, criou uma espécie de casca, como uma pele de onde nasceu Lilith.

Sabendo disso, ao lermos o poema “Procissão Lunar I”, percebemos o quanto pode haver de alusão a este mito. Em primeiro lugar por colocar a lua como lar para este ser feminino de que a voz poética fala: ‘no alto da lua/ ela está segura’ (GALDINO, 2013, p. 54). Em segundo lugar, por perceber o quanto há de diminuição em suas características, quando o poema diz: “raiz, nunca rizoma [...] / claustro, nunca alicerce” (GALDINO, 2013, p. 54), querendo dizer que ela está sempre resguardada, como raiz na terra ou como um claustro de um mosteiro, protegida ou até mesmo limitada, presa, como o espírito mitológico vivia antes de nascer da casca/pele da Lua.

É notável aqui o quão esse “ela” é dependente quando se diz: “ela está em espera” (GALDINO, 2013, p. 54), talvez uma sugestão à dependência da Lua, pela luz do Sol. Mas ao mesmo tempo há uma ruptura no próximo

verso, quando se diz: “do ontem nunca mais!” (GALDINO, 2013, p. 54), uma possível insinuação ao afastamento da Lua à luz do Sol. No décimo segundo verso, há a repetição “e ela... e ela... e ela...” (GALDINO, 2013, p. 54). Uma forma de demarcar a presença da fêmea e ao mesmo tempo de soar como um eco, tanto na associação da Lua como algo primitivo que é associado ao feminino, quanto à personagem que vive nela.

Somado a isto, há uma espécie de comprimir-se em cada vez que é falada a palavra “ela” até chegar à última estrofe, onde é dito: “do alto da lua/ salta para dentro de si/ mergulha em abismos e não vê o mundo” (GALDINO, 2013, p. 54), encontramos aqui uma espécie de introspecção que vai além de apenas se diminuir, é como se fosse necessária uma morte da antiga “ela” para o nascimento de uma nova. O que vai de encontro com o conceito de erotismo, por Audre Lorde (2019), pois esta argumenta que o erótico é um poder que emana de dentro para fora:

O erótico é uma dimensão entre as origens da nossa autoconsciência e o caos dos nossos sentimentos mais intensos. É um sentimento íntimo de satisfação, e, uma vez que o experimentamos, sabemos que é possível almejá-lo. Uma vez que experimentamos a plenitude dessa profundidade de sentimento e reconhecemos o seu poder, em nome de nossa honra e de nosso respeito próprio, esse é o mínimo que podemos exigir de nós mesmas. (LORDE, 2019, p. 67)

E este poder pode ser investigado e encontrado em cada uma de nós. A introspecção, o afastamento da Lua, resultou no nascimento da primeira mulher, não seria ela um símbolo do erotismo? Não seria a “ela” do poema, a própria Lilith? O sentimento erótico são “Instâncias” femininas que gritam por liberdade, o que nos leva a análise do segundo poema:

Instâncias
 Quintal de terra encharcada:
 roupas manchadas de chuva
 tremulam, espantadas, no varal.
 Três maçãs rubramente alvejadas

esperam, caladas, pela secagem.
Quando eu der a primeira mordida...

Devo desmaiar, feito Branca de Neve?
Ou perceber minha nudez, tal Eva?
Devo gerar o filho de Deus?

Devo abrir a minha caixa de Pandora?
Ou fechar o meu balaio para balanço?
(GALDINO, 2013, p. 23).

Na primeira estrofe, a voz poética que se coloca em primeira pessoa evoca uma cena bastante “comum” ao cotidiano feminino, a cena de roupas penduradas no varal. Essa cena soa como uma amostra do que toda mulher deveria reconhecer facilmente, um trabalho doméstico clássico: observar as roupas tremulando no varal, depois de estendidas sob uma chuva que cai. Visão esta que provoca uma espécie de frustração, pois se há roupas no varal, não deveria haver chuva. Ao mesmo tempo que percebemos aqui a chuva como algo frustrante ela também pode representar mudança e transformação. Essa mudança trazida pela chuva denota justamente o que o corpo liberto significa. O corpo liberto representa a busca pela mudança, o desapego ao conformismo. Segundo Xavier (2009), essa procura que é determinada pelo autoconhecimento e a descoberta da própria identidade conduz ao desejo de tomar suas próprias decisões, ter suas próprias ideias e vontades.

Mais à frente a voz poética descreve uma macieira, com “Três maçãs rubramente alvejadas/ [que] esperam, caladas, pela secagem” (GALDINO, 2013, p. 23). Essas três maçãs representariam um futuro ato transgressor, pois a voz poética se pergunta o que deve acontecer quando ela der a primeira mordida. É notável o tom de ironia predisposto do início ao fim do poema. A voz poética chama personagens, todas mulheres, que de algum modo, por suas decisões: inocência, ou mesmo curiosidade, acabaram sendo manipuladas pelo seu destino. Branca de Neve aceita uma maçã envenenada; Maria gerou o filho de Deus e depois teve de ver seu filho

ser sacrificado; Pandora liberou os males no mundo e Eva foi a primeira mulher que pecou, por morder uma maçã.

Porém, essas mulheres são o completo oposto do que Lilith simboliza. Ao colocarmos Lilith e Eva sob o mesmo plano, percebemos que enquanto uma foi audaciosa, a outra foi submissa. De acordo com Koltuv (1986), a mulher vive o lado Eva e Lilith, no sentido de que a primeira representa o lado maternal, suscetível, enquanto que a segunda representa o aspecto mais instintivo e maligno. São um duplo e, por isso, complementares entre si: enquanto uma representa o dia, a outra representa a noite, por isso, o uso da ironia neste poema.

O último verso chama bastante atenção pelo fato da autora utilizar um ditado bastante comum da Bahia: “fechar o meu balaio para balanço”. Essa expressão se refere, especificamente na época de páscoa, à cultura das baianas não terem relações sexuais durante esse período, e apenas no domingo de páscoa é que elas poderiam abrir o balaio, abrir a sua maçã – representação da vagina. Alusão que também contém ironia, pois o fato de a voz poética pensar o que deve acontecer com ela, pelo simples fato dela morder uma maçã, um ato frívolo, que em histórias conhecidas decidiu o futuro de algumas personagens a faz pensar o que pode acontecer a ela, pois seria o completo oposto às suas atitudes, assim como são as personagens que ela cita, já que Lilith está relacionada a liberdade e autonomia sexual. Esta voz lírica poderia representar a primeira rebelde, mas poderia ser de qualquer uma que não se conforma com as imposições de um sistema opressor. Martha Robles (2019) afirma:

Lilith se aloja em cada mulher que imagina ser possível a verdadeira equidade, em cada mulher que perturba os sonhos e devaneios dos homens, naquela que menciona o inefável nome de Deus não para acatar seus desígnios, mas para salientar o alento transformador de sua própria criatividade. (ROBLES, 2019, p. 38)

Ou seja, Lilith está no inconformismo, na procura pela mudança pelos direitos iguais e essa busca incessante também vai refletir no poema de Daniela Galdino (2013), “Inúmera”:

Inúmera

Eu tenho a síndrome de Tim Maia.
Eu tenho as varizes de Clara Nunes.
Eu tenho os vícios de Piaf.
Eu tenho a orelha de Van Gogh.
Eu tenho a perna que falta ao Saci.

Eu tenho o olfato de Freud.
Eu tenho o cansaço de Amélia.
Eu tenho o peso de Maria.
Eu tenho as dermatoses de Macabéa.
Eu tenho a cusparada de Sofará.

Eu sou a linha tênue que une os xipófagos.
Eu sou uma interrogação vagando com pressa.
Eu sou um insulto atirado à queima roupa.

Eu tenho atalhos ainda não percorridos.
Eu tenho palavras desgastadas e nulas.
Eu tenho uma voz penífera e cortante.
Eu confesso: Sou intrusa, sou inúbil, sou inúmera.
(GALDINO, 2013, p. 17).

O poema traz consigo muitas personalidades e delas a voz poética traz para si suas ditas imperfeições. De cada um desses indivíduos ela “confessa” o que poderiam ser considerados os defeitos, a face, por vezes, desconhecida (de muitos destes) e ela vai estar nesses inúmeros vultos, em seus lados negativos. Nos tercetos encontramos uma voz abalada, revoltada, uma voz que há muito foi calada, quando diz: “Eu sou uma interrogação vagando com pressa. / Eu sou um insulto atirado à queima roupa. / Eu tenho atalhos ainda não percorridos. / Eu tenho palavras desgastadas e nulas” (GALDINO, 2013, p. 17). Essas “palavras” são como um grito que saem de uma voz: “penífera e cortante” (GALDINO, 2013, p. 17). Percebemos neste verso a alusão que se faz às aves, tanto na palavra penífera

(que vem de penas), quanto na palavra cortante (como o grasnar de um corvo), fazendo um paralelo à própria imagem de Lilith.

Algumas artes antigas, quadros ou mesmo esculturas, em algum aspecto, animaliza a primeira transgressora, seja fundindo-a a uma serpente enganadora, seja a uma ave. Koltuv (1986), fala sobre essa animalização quando diz: “Lilith é transformada por sua vivência da solidão e desolação. Ela se torna um aspecto do Eu feminino, simbolizado pelas corujas, a sabedoria da noite” (1986, p. 47). Sua imagem é representada fisicamente como uma mulher sensual, de cabelos vermelhos, grandes asas negras e pés de aves. Uma forma de bestializar, animalizar e de tornar objeto inferior a mulher do pecado. No último verso: Ela confessa ser intrusa, que não está inúbil (que não está na idade para casar), mas que é inúbil. Ela nega um destino imposto às mulheres há milênios. Ela nega uma condição a qual a mulher é criada desde pequena para cumprir: o casamento. E por último a voz poética diz ser inúmera, no sentido de trazer muitos para ela, mas com a mesma capacidade de refletir sobre muitas.

Considerações finais

Percebendo esses espelhamentos do mito de Lilith na escrita de Daniela Galdino, podemos compreender o verdadeiro motivo de mulheres que profanam as leis que vão de encontro ao seu aprisionamento (leis estas que barram seu comportamento, suas ideias, decisões) serem consideradas tão perigosas, porque o poder de ser dona de si mesma, por si só, é perigoso para o patriarcado. Isso é o reconhecimento do poder erótico de emancipação que deve ser estimulado de dentro para fora.

Audre Lorde (2019) postula que “Quando liberado de sua vigorosa e restritiva cápsula, ele flui e colore a minha vida com uma energia que eleva, sensibiliza e fortalece todas as minhas experiências” (2019, p. 71). Quantas ainda devem reconhecer esse poder inerente a elas? Os poemas de Daniela Galdino são capazes de aproximar uma leitora desse poder. E assim como Galdino, incontáveis outras escritoras revelam essa identidade e necessidade de se reconhecer uma mulher erótica e empoderada.

Desta feita, cabe aqui estabelecer um paralelo entre Lilith e o erótico e como ambos de alguma forma estão espelhados em cada mulher, justamente no ato de se rebelar e tomar as rédeas de suas próprias vidas. Koltuv (1986) fala sobre Lilith e como esta pode ter relação direta com o feminino, trazendo a voz deste mito como um sussurrar aos nossos ouvidos, nos lembrando do que, como mulheres, somos capazes:

Ela é parte do Eu Feminino com a qual a mulher moderna precisa voltar a se relacionar, a fim de não ser mais uma proscrita espiritual. Lilith pode ajudar as mulheres a lembrar de que: 'Houve um tempo em que não eras uma escrava, lembra-te disso. Caminhavas sozinha, alegre, e banhavas-te com o ventre nu. Dizes que perdeste toda e qualquer lembrança disso, recorda-te... Dizes que não há palavras para descrevê-lo, dizes que isso não existe. Mas lembra-te. Faze um esforço e recorda-te. Ou, se não o conseguires, inventa (WITTIG, 1986, p. 148 *apud* KOLTUV, 1969).

Que essa voz de Lilith possa continuar sussurrando em cada protesto, em cada sim, em cada não dito por vontade própria, em cada não consentimento. Que a voz dela seja uma faísca que incendeie em nós mulheres a vontade e a nossa constante busca pela igualdade.

Daniela Galdino, corresponde a apenas uma mulher escritora que eterniza sua feminilidade e erotismo refletido em Lilith no papel e assim como ela, muitas outras escrevem sobre suas vivências e seus pensamentos mais secretos, que publicando ou não, são escritos que podem inspirar gerações de mulheres que precisam experimentar o erotismo de emancipação em suas vidas. Esta é a realidade e o prazer que a leitura de mulheres feita por mulheres pode oferecer: a descoberta de um corpo liberto, a identificação com ele e a necessidade de se fazer e mesmo se refazer a partir de outras mulheres é o que fará de cada uma única e ao mesmo tempo inúmera.

Referências

- ALVES, Gutemberg. Fechar o balaio. **Vocábulos Bahia**. Disponível em: <http://vocalosbahia.blogspot.com/2014/05/fechar-o-balaio.html>. Acesso em: 09 de agosto de 2021.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: A experiência vivida. Trad. Sérgio Millet – 5.ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**; trad. Maria Helena Kühner. – 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- CIXOUS, Hélène. **The Laugh of Medusa**. In: WARHOL, Roby; HERNDL, Diane. *Feminisms Redux: an anthology of literary theory and criticism*. New Brunswick/ NJ: Rutgers University Press, 2009, pp. 411–418.
- GALDINO, Daniela. **Inúmera**. 2ª Edição. Ilhéus, BA: Mondrongo, 2013.
- KOLTUV, Barbara Black. **O livro de Lilith**. Trad. Rubens Rusche. São Paulo: Editora Cultrix. 1986.
- LORDE, Audre. Usos do Erótico. In: **Irmã outsider**. Trad. Satephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- ROBLES, Martha. **Mulheres, mitos e deusas**. Trad. William Lagos e Débora D. Vieira. São Paulo: Aleph, 2019.
- SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BURKE, Peter. **A Escrita da história** novas Perspectivas. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 1992.
- XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.
- XAVIER, Elódia. Em Busca do Corpo Liberado. In: **Gazeta do povo**, 2009. Disponível em <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/em-busca-do-corpo-liberado-bgmoolxh1vbo59z55yhaummvi/>. Acesso em: 24 de agosto de 2021.

LABIRINTO DE ESPELHOS: O ARQUIVO E A POESIA DE FOED CASTRO CHAMMA

Daniela Cassinelli

Fred Coelho

Introdução

Em primeiro lugar, cabe dizer que o presente artigo é, de certa maneira, uma tentativa de arquivar um processo de arquivamento. Em meados de 2018 e início de 2019, fui responsável, junto a minha colega de turma Gyzelle Góes, pela catalogação do acervo do poeta Foed Castro Chamma, recém-chegado ao Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, na Casa de Rui Barbosa, a partir de uma parceria entre a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e a dita instituição. Nesse período, fomos arcontes do arquivo em construção, isto é, guardiões responsáveis não apenas pela segurança física do suporte, como também por sua interpretação, segundo Derrida (2001). Para esta pesquisa, faço-me valer de alguns documentos que me chamaram especial atenção à época, além de outros disponíveis na internet – como reportagens de jornais e revistas disponibilizados na hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Em segundo lugar, é relevante destacar o ineditismo da presente pesquisa, considerando que tive o privilégio de estar entre as primeiras pessoas a ter acesso ao acervo do poeta Foed Castro Chamma, ainda em processo de arquivamento. Sendo assim, é com grande honra que me proponho a apresentar a obra deste importante poeta brasileiro, que, no entanto, é pouco reconhecido na atual historiografia da poesia no Brasil. Isso se dá, entre outros fatores, por ter feito parte de uma geração que ficou comprimida entre a “Geração de 45” e o movimento da poesia concreta, contexto que irei esclarecer mais adiante. Não sendo possível dar conta de toda sua produção poética, pretendo aqui analisar o livro *Labirinto*, de

1967, que creio fundamental na trajetória do poeta, de modo a dar uma pequena amostra de seu trabalho, a partir de uma análise de seus aspectos simbólicos e arquetípicos. Para tal, utilizarei como referência os próprios ensaios teóricos e filosóficos do poeta e conceitos da psicologia analítica de Carl Jung.

O arquivo

O ponto de partida deste trabalho é, antes de mais nada, o arquivo e o que ele é capaz de nos revelar. Aqui, o revelar, ao contrário da fotografia, não nos oferece um retrato nítido de determinada pessoa ou objeto, mas antes faz surgir um conjunto espectral e fragmentado, a partir do qual o pesquisador constrói imagens, num processo mais próximo da montagem e da colagem. No entanto, ainda que o contato com o universo de papéis – cartas, diários, manuscritos, fotografias, etc. – possa proporcionar a construção de imagens a respeito da personalidade que os registrou, esta se configura como uma tarefa sísifca e, em última análise, impossível.

Dessa maneira, as imagens construídas estão em constante processo de cambio, e, à medida que se formam, voltam a se desfazer, para então formarem-se novamente, como a pedra de Sísifo, que ao chegar no cume volta a rolar, reiniciando o trabalho. Esse trabalho do qual se vê diante o pesquisador na busca de reconstruir a imagem do outro, é também um trabalho que nos cabe enquanto sujeitos, em processo incessante de construção de si. São, portanto, os vestígios desse trabalho de construção de si mesmo que compõem o arquivo, numa espécie de autorretrato deixado para trás pelo arquivista por meio daquilo que escolhe conservar ou não. Como nos diz Philippe Artières (1998), ao arquivar nossas vidas “fazemos um acordo com a realidade, manipulamos a existência: omitimos, rasuramos, riscamos, sublinhamos, colocamos em exergo certas passagens” (p.3). Dessa forma, “arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo” (p.3).

Esta economia da própria imagem, assim como a constante reflexão sobre a própria identidade e os processos de subjetivação se evidenciam

no arquivo de Foed, por exemplo, nos inúmeros autorretratos desenhados por ele, geralmente de perfil. Há, também, uma passagem bastante significativa, escrita em um pedaço de papel qualquer e encontrada entre anotações, em que Foed diz: “todos os movimentos são de encontro comigo mesmo. Neste sentido é o espelho onde me descubro para o encontro de minha Identidade. Fora eu me re-velo”. Aqui, a separação da palavra “re-velo” produz um sentido além daquele evocado pelo verbo revelar, isto é, o de fazer aparecer, na medida em que “velo” pode ter também o sentido de velar, zelar, guardar a si mesmo, num movimento que é sempre re-feito, ou seja, trata-se de um processo contínuo de vigília sobre a própria imagem enquanto prática de construção de si mesmo. Ou como diz o poema “Guardar”, de Antonio Cicero: “guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela, isto é, estar por ela ou ser por ela” (CICERO, 2006, p.11). Nesse processo de re-velar-se, Foed aparece diante de mim fragmentado em seus papéis, que formam, por sua vez, um grande labirinto. Decido me embrenhar pelos caminhos do arquivo, instigada por perguntas-guia que acendem infinitas possibilidades de pesquisa.

Contexto literário, trajetória e fortuna crítica

Antes de adentrar na obra de Foed Castro Chamma, é necessário situá-lo no contexto literário, enquanto parte de uma determinada geração de poetas e críticos. Para além de sua singularidade poética, um esforço historiográfico exige que nos detenhamos sobre os movimentos que caracterizaram a sua geração, ou seja, os anos de 1950, pensando como se dá o desenrolar de sua trajetória nesse contexto.

Para discorrer sobre os movimentos poéticos e artísticos que marcaram os anos 50 no Brasil, é preciso dar uns passos atrás e falar do movimento modernista. Segundo Antonio Candido (2006), num “apelo às camadas profundas do inconsciente coletivo e pessoal” (p.126), o “nosso Modernismo importa essencialmente, em sua fase heróica, na libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária” (p.126/127). Sendo assim, o Modernismo inau-

gura “um novo momento na dialética do universal e do particular” (p.126). Pode-se dizer que “nos dois decênios de 1920 e 1930, assistimos o admirável esforço de construir uma literatura universalmente válida (...) por meio de uma intransigente fidelidade ao local” (p. 133). No entanto, a partir de 1940, surge, principalmente com os poetas da chamada “Geração de 45”, que retomam referências clássicas aliadas ao rigor da forma, “um novo anseio generalizador, procurando fazer da expressão literária um problema de inteligência formal e de pesquisa interior” (p.133).

Segundo matéria de Oscar Martins Gomes (1971), o poeta pertence à Geração de 45. Todavia, creio mais adequado identificar Foed com o movimento que o crítico literário Assis Brasil, em matéria de 1972 para o jornal *Correio da Manhã*, chamou de Tradição da Imagem (o termo advém do Imagismo, movimento poético anglo-americano que surgiu no início do século XX com poetas como Ezra Pound e T. S. Eliot), ao lado de poetas como Walmir Ayala, Mário Faustino, Marly de Oliveira e Lélia Coelho Frota (com os quais manteve significativa correspondência), que “ficaram como que “emparedados” entre a geração pós-modernista (1945) e as experiências de vanguarda (1956)”. Um fator importante para a congregação desse grupo foi a página mantida pelo poeta e crítico Mário Faustino no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* entre 1956 e 1958. Denominada “Poesia/Experiência”, Faustino publicava ensaios traduzidos sobre questões do fazer poético, poesias estrangeiras clássicas e contemporâneas, além de abrir um importante espaço para a publicação de novos poetas, que não raro orientava.

Algumas poesias de Foed Castro Chamma são, então, publicadas na página do *Suplemento*, de forma que antecedem a publicação de seu terceiro livro de poesias, *O Poder da Palavra* (o primeiro e o segundo sendo *Melodias do Estio*, de 1952, e *Iniciação ao Sonho*, de 1955), vencedor do Prêmio Olavo Bilac do Distrito Federal, em 1958, e publicado em 1959. Sobre *O Poder da Palavra*, Walmir Ayala escreve, em reportagem para o *Jornal do Brasil* de 1959:

Foed Castro Chamma é um dos poetas mais seguros aparecidos nos últimos anos, segurança significando domínio de exercício, tomada

de posição perante a poesia, decisão de mira, conteúdo, preocupação formal.

Seu próximo livro, *Labirinto*, de 1967, que aqui nos interessa especialmente, é publicado 8 anos após *O Poder da Palavra*, e vence o Prêmio de Poesia patrocinado pelo Instituto Nacional do Mate e promovido pela seção “Porta de Livraria” do jornal *O Globo*. Em torno da publicação do livro, diz Darcy Damasceno, em reportagem de 1968 para o *Correio da Manhã*:

De *O Poder da Palavra*, título que estava por si a gritar evidências, até o recente *Labirinto*, percorreu Foed Castro Chamma um caminho de despojamento do verso, de invenção da imagem e de envolvimento de significações, que, pelo limite que atingiu, tornou-o um dos poetas de mais fascinante defrontação hoje em dia.

É possível dizer que tanto em *Labirinto*, quanto em sua próxima publicação, *Ir a ti*, de 1969, escritas concomitantemente, há uma certa incorporação das provocações concretistas e seus desdobramentos, através da valorização do componente visual e sonoro na poesia. No entanto, assim como outros da chamada Tradição da Imagem, o poeta permaneceu fiel às suas referências e conceitos de poesia, os quais tinham a metáfora, entendida por Chamma como um pequeno mito, como principal instrumento. Considerando esses elementos, José Batista, em reportagem realizada em 1969 para *O Globo*, afirma que *Labirinto* e *Ir a Ti* eram os “dois últimos livros da mais coerente experiência da moderna poesia brasileira”.

Em seguida, Foed Castro Chamma publica *O Andarilho e a Aurora*, em 1971, um compilado de seus três últimos livros, incluindo um poema de abertura que dá título ao volume, composto por 34 quartetos de versos decassílabos (prenúncio de sua obra-prima *Pedra da Transmutação*). Mais de dez anos depois, publica, em 1984, *Pedra da Transmutação*, poema de 10.000 versos em quartetos de decassílabos, um épico do conflito com a sombra e da integração dos opostos, após vencer o primeiro lugar do prêmio Bienal Nestlé de Literatura. A respeito da obra, Carlos Newton Junior (2002) a caracteriza por um rigor artesanal,

a modo de alquimista, de forma que a palavra é seu instrumento e a poesia, seu laboratório.

Carl Jung (2007) associa o trabalho do alquimista ao processo de individuação, cujo sentido e a meta “são a realização da personalidade originária, presente no germe embrionário, em todos os seus aspectos” (JUNG, 1995, p.101). O ouro que buscavam os alquimistas através da transformação da matéria é entendido não como ouro vulgar, mas como o próprio Si-mesmo, isto é, “a totalidade da psique consciente e inconsciente” (JUNG, 2007, p.193). Nesse processo, ocorreria a transformação da personalidade em direção ao Si-mesmo, simbolizado, entre outros elementos, pela pedra filosofal. Da mesma maneira, a lapidação da poesia tem por fim a pedra, isto é, o Si-mesmo, conforme coloca Marco Lucchesi em seu ensaio sobre a obra: “O poeta e a pedra coincidem. O opus alquímico e o princípio de individuação” (LUCCHESI, 1997).

Em *Pedra da Transmutação*, o poeta consolida “uma conflituosa tentativa de ordenação e equilíbrio dos fatores antagonicos que compõem o drama existencial em sua origem metafísica e que se projetam na sombra”, assim ele resume em seu caderno. Adquire, portanto, um caráter filosófico: “O que eu tive em mente foi o problema da integração do ser”, diz ao repórter do *Jornal do Brasil*, em matéria de 1984. As questões filosóficas vão se intensificar a partir de então, na medida em que Foed busca teorizar aquilo com que se deparou ao longo de seu processo poético, através de uma linguagem ensaística que repousa sobre o estudo minucioso de grandes filósofos da tradição ocidental, como Hegel, Nietzsche e Heidegger. Dessa maneira, adentra na seara de poetas-pensadores, levando a cabo a tarefa solitária de preencher o vácuo da tradição filosófica em poesia através da publicação de *Filosofia da Arte* (2000) e de *Ferraduras do raio* (2002).

Na virada do século, é publicada sua *Antologia Poética* (2001), organizada pelo crítico literário André Seffrin, que diz a respeito do poeta em matéria intitulada “Palavra e Labirinto” para o *Jornal do Estado* online, no ano da referida publicação:

Foed Castro Chamma talvez tenha sido um dos poetas mais superestimados de sua geração, sem deixar de ser, também, um dos

mais injustiçados. Superestimado ele foi, principalmente, em fins dos anos 50 – as injustiças vieram com o passar dos anos, e condicionaram um afastamento editorial que é, como apontou recentemente Carlos Newton Júnior, um crime contra a literatura nacional.

Esse paulatino afastamento editorial está relacionado, entre outros fatores, a “uma índole pouco afeita a pequenos núcleos poéticos”, ao que Seffrin afirma que Foed pertence à família dos poetas a serem descobertos após os movimentos e tendências gerais, obedecendo as contingências do mundo da literatura. Em certa entrevista encontrada no arquivo e datada de 1999, o entrevistador pergunta a Chamma se esta perspectiva o perturba, ao que ele diz: “só mesmo a esperança de uma leitura do tipo nietzschiano da poesia dará sentido ao que entendo em relação à linguagem poética”. É na esperança dessa leitura que apoio o trabalho que desenvolverei a seguir.

Labirinto

Adentrar o *Labirinto* não é tarefa fácil. Seus caminhos arduos podem confundir, atordoar. Impossível sair dele o mesmo. Entramos um, saímos outro. Vagar por suas sendas, indo e voltando, pasmarmos diante do sentido oculto que se desvela aos poucos, eis a nossa tarefa. Para o percorrermos, usaremos dois fios-guias: Jung, a partir da noção de arquétipo (em especial a sombra), e o próprio Chamma, em seus ensaios *O ser e o real* e *O Duplo* (ambos no livro *Filosofia da Arte*). Esses fios serão como uma lamparina que nos proporcionará adentrar, ainda que brevemente, a complexa rede de imagens e símbolos tecida neste imenso *Labirinto*, iluminando as sombras pelo caminho.

Em primeiro lugar, vamos esclarecer a noção de arquétipo, recorrendo também ao conceito de inconsciente coletivo. Para Jung, o “inconsciente coletivo é uma figuração do mundo, representando a um só tempo a sedimentação multimilenar da experiência. Com o correr do tempo, foram-se definindo certos traços nessa figuração. São os denominados arquétipos” (JUNG, 1995, p.86). Estes seriam espécies de dramas sintetizados, “sedimentos de experiências constantemente

revividas pela humanidade” (p. 61). O trabalho com os arquétipos, que são dotados de força e autonomia psíquica, impulsiona o sujeito na direção do Si-mesmo, através do que Jung chamou de processo de individuação, como já vimos. Podemos considerar que este trabalho, que Jung denominou função transcendente, corresponde, no caso do exercício poético, à função do espírito criador, “que, ao extrair da memória os resíduos ancestrais acumulados, instaura um campo de cultura ao qual o sujeito se volta como ao encontro de si” (CHAMMA, 2000a).

Dentre os arquétipos, há um que nos é de particular interesse para analisar a obra de Chamma: a sombra. Entendida como a “metade obscura da alma” (JUNG, 2007, p.40), a “sombra corresponde a uma personalidade do eu negativo, compreendendo portanto todas as características cuja existência é desagradável e deplorável” (p.188). A entrada no *Labirinto* é, pois, a confrontação com a sombra, porta para o inconsciente, cujo conflito com o consciente guarda em si a semente da integração dos opostos, caminho para a realização da totalidade da psique, isto é, o Si-mesmo. Este último é vislumbrado logo no primeiro poema – são 30 ao total – através da imagem do pavão, cujas penas multicoloridas são, segundo Jung, um símbolo da totalidade:

O grito do pavão
é som azul partido
da lágrima, é palavra
afogada no bico

de prata, surda mágoa
e canto, raro pranto
das penas da beleza
resguardadas no encanto.

Luz quebrada no vidro
da fala, cor ferida
de tristeza na tarde
de anil e negra tinta.

Caminha rente às árvores
sereno, rei de penas
ocultas, rosto duro
de pedra, ruga, terra.

Ave presa ao segredo
verde do entardecer,
carrega o peso mudo
da solidão nos pés.

O grito do pavão é um chamado que desperta a busca daquilo que foi dividido, partido, ferido, pelo processo de formação do eu, que implica em si uma cisão; é um pranto, um clamor pelas cores obscuras que foram resguardadas na sombra, ou seja, tudo aquilo que foi reprimido por ser considerado mal ou incompatível com o ideal de eu, seja no âmbito pessoal como no coletivo.

A sombra entra em cena a partir do poema IV:

Dentro destes arames
de palavras se mexe
uma réstea, entre traços
e pontas: ela cresce

dos claros, a figura
vazia, feixe negro
de luz oculta, cresce
do silêncio e sossego

das letras. Nos espaços
vazios da palavra
compõe o sopro, o rosto
alcança o ar e rasga

a ideia. Treme um grito
de carvão – sombra azul

nos degraus de uma escada
noturna, quem a viu

a correr no silêncio
dos galhos: a figura
sem contorno, somente
o rasto de ar escuro?

– Quem a viu, mancha turva
feita de pensamento,
romper o arame e livre
enfeixar-se no vento?

Feita de luz queimada,
riso sujo nos cantos,
aparece: traz a rápida
escuridão do espanto.

Aqui há uma primeira tentativa de apreensão da sombra, descrita a partir de diversos nomes e imagens, compondo um quadro alusivo que aponta para um mistério, que a linguagem busca capturar ao longo de todo o livro, como também verificamos no seguinte trecho do poema XXIII:

Nada – caverna, susto,
o oposto do pleno, ao cheio,
a boca da tesoura,
a figura no espelho.
Tal a corrente d'água,
o remoinho, a máscara,
a água fugitiva,
o branco do fantasma,

o poço, a queda, a ausência,
o silêncio do porão,

a mudez, a mentira,
ou a alucinação.

A partir dessa primeira tentativa de apreensão, a sombra, o duplo, a “figura costurada do avesso”, parte em fuga, iniciando um movimento veloz de perseguição, que se estende até o último poema, visto que, sendo um arquétipo, “não se trata unicamente de conteúdos reconhecíveis, mas de sistemas psíquicos trans-subjetivos, amplamente autônomos, e portanto submetidos só muito condicionalmente ao controle do consciente e provavelmente até lhe escapando, em grande medida” (JUNG, 1995, p.89). Nesse movimento, a sombra assume aspectos animalescos:

VII
(...)
Nada o segura, corre
disparado o sovina,
a negar-se na estrada,
magro, ao ar que o ilumina.

Com seus altos intentos
de fuga, ele descobre
as patas, bate os cascos,
relincha, espuma, e some
na sombra, lá se esconde
desmanchado no escuro
deserto, ausência acesa,
nas distâncias oculto.
(...)

Tal caracterização não é à toa, visto que, por se tratar de um arquétipo que representa nossa parte mais primitiva, por vezes demoníaca, é revestido de elementos do universo animal, instintivo, do homem. Assim, o eu parte em sua própria caça: “sendo em si mesmo o duplo e o outro do outro, o eu transforma-se e se constitui em caçador de si na fuga” (CHAMMA, 2000b).

Dito de outra forma: o “sujeito segue à procura de si no espelho, repete-se, persegue o mesmo fim e não se encontra. Tal é a dimensão metafísica do duplo, entre o mesmo, o outro e a incerteza” (CHAMMA, 2000a). Há, portanto, nesse processo uma indiscernibilidade entre o eu e o outro, que alude à dimensão do espelho. Uma imagem que sintetiza essa relação reflexiva se dá no poema XX:

(...)
 Emerge do pavão
 a sombra, do seu manto
 negro a profundidade
 da escuridão desponta,
 brota o riso inumano
 e belo, rei ferido
 pelo amor de si próprio
 no espelho refletido.

Esta última passagem, “rei ferido pelo amor de si próprio no espelho refletido”, nos remete ao mito de Narciso. Nele, sombra e reflexo se assemelham, na medida em que são simulacros de um original, sem correspondência com o real e objetivo. Assim canta Ovídio, em suas *Metamorfoses*, a respeito do mito em questão: “A sombra que vês é um reflexo de tua imagem” (OVÍDIO apud BRANDÃO, 1987, p.181). Ao que nos afirma Junito Brandão, em sua análise do mito: “Narciso está apaixonado por sua própria *imago*, imagem, *umbra*, sombra” (BRANDÃO, p.185). Em relação aos significados possíveis do mito, Brandão comenta, baseado em Jung, a respeito do instinto de reflexão: “Jung atribui a esse instinto a possibilidade da riqueza e da complexidade psicológica. Trata-se de um instinto estritamente humano e, sem ele, a cultura e a interioridade psíquica seriam inconcebíveis” (p.184).

Dessa forma, Foed afirma que a “configuração mítico-simbólica do duplo, ao qual o sujeito se molda, tem seu fundamento na negatividade, onde sedimenta-se a contradição dos opostos” (CHAMMA, 2000a) e que a “contradição dos opostos tem como síntese a identidade, que o sujeito celebra como agente retornante da representação do ser” (CHAMMA, 2000b).

Trata-se de um processo cíclico, em que o sujeito mergulha na negatividade, e a partir da confrontação com o duplo – contraposição do eu consciente, instância fugaz que a linguagem busca capturar na trama do imaginário – transforma-se, emergindo renovado, mais íntegro de sua totalidade psíquica, e pronto para um novo mergulho. Portanto, atravessando as vias turvas do *Labirinto* percebemos que seu território, visto em perspectiva, é um mapeamento da negatividade, de forma que “ao compor o universo da negação o sujeito recria a realidade” (CHAMMA, 2000a).

Retornando a Jung, podemos dizer que a perseguição à sombra – enquanto arquétipo da metade obscura e não reconhecida do humano – travada ao longo do *Labirinto*, tem por fim o desabrochar da totalidade originária, isto é, o Si-mesmo, resultante da integração dos opostos. É nesse sentido que nos diz Foed que a “carga mítica envolta no duplo implica o desvelamento do ser” (CHAMMA, 2000a), ou, nos termos de Jung, do Si-mesmo, simbolizado, por fim, pela imagem do ovo:

XXVII

(...)

O ovo dorme na areia
envolto pelo pó
da solidão, e cresce
do sal, do fel, do sol,
sob as garras severas
da lua. O ovo germina
a imagem calcinada
dentro da casca, no íntimo
dos tecidos. (...)

Conclusão

Muito ainda poderia ser desbravado no *Labirinto* de Foed Castro Chamma, atentando-se à linguagem inflamada de símbolos do inconsciente, como, por exemplo, as diversas referências à alquimia, que serão mais desenvolvidas em *Pedra da Transmutação*. Espero, no entanto, ter sido ca-

paz de fornecer ao leitor uma pequena amostra do seu trabalho, para que vislumbrem, num relance, a grandiosidade e a beleza com que trama as palavras, dominando a arte e a magia do poema, verdadeiro alquimista.

Ao percorrermos juntos este caminho, desde o que nos revela o arquivo quanto ao processo de construção de si mesmo até a poesia, que, através da artesanania da palavra, faz emergir o trabalho profundo com o inconsciente, especialmente em relação ao arquétipo da sombra, passando por seu contexto literário, trajetória e fortuna crítica, minha esperança é que as palavras de Chamma ressoem como fogo íntimo, iluminando a busca de cada um pela realização de si-mesmos.

Referências

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Revista estudos históricos**, v. 11, n. 21, p. 9–34, 1998.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega, volume II**. Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 1987.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. **Literatura e sociedade**, p. 117–145. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CHAMMA, Foed Castro. O duplo. **Filosofia da Arte**. Rio de Janeiro, 2000a.

CHAMMA, Foed Castro. O ser e o real. **Filosofia da Arte**. Rio de Janeiro, 2000b. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag24chamma.html>. Acesso em: 25 ago. 2021.

CÍCERO, Antonio. **Guardar – Poemas escolhidos**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumarã, 2001.

GOMES, O. Martins. FOED CASTRO CHAMMA—Laureado poeta neomodernista. **Revista Letras**, v. 19, 1971. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19751>. Acesso em: 25 ago. 2021.

JUNG, Carl Gustav. **Psicologia do inconsciente**. Obras completas de C. G. Jung vol. 7/1. Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 1995.

JUNG, Carl Gustav. **Psicologia e alquimia**. Obras completas de C. G. Jung vol. 12. Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 2007.

JUNIOR, Carlos Newton. Pedra da Transmutação: A Alquimia da Palavra. **O quinto naipe do baralho**. Recife: Artelivro, 2002, p. 23. Disponível em: <http://www.jornal-depoesia.jor.br/fcc6.html>. Acesso em: 25 ago. 2021.

LUCCHESI, Marco. Poesia e Alquimia. **O sorriso do caos**. Rio de Janeiro: Record, 1997. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/fcc7.html>. Acesso em: 25 ago. 2021.

ANACRONISMO E INVOCAÇÃO: ANÁLISE DE EPOPEIAS MODERNAS BRASILEIRAS

Luana dos Santos Santana
Christina Ramalho

Introdução

Nosso estudo voltou-se para uma abordagem crítica da presença da epopeia brasileira na contemporaneidade, desconstruindo a ideia veiculada por teorias que indicavam o esgotamento do gênero épico no século XVIII. Centramos nossa investigação em um aspecto épico em especial, a invocação, e, por isso, definimos como nosso objetivo principal investigar a presença da invocação em epopeias modernas brasileiras, buscando averiguar a hipótese de ser possível encontrar, nessas obras, distintas formas de anacronismo, considerando a retomada de referentes épicos tradicionais. Diante disso, pressupostos de Ramalho (2015 e 2017) e Silva (2017) constituíram o corpus teórico fundamental para nossa pesquisa.

As leituras e análises realizadas nos permitiam compor um quadro sucinto que se soma aos estudos que firmam a sobrevivência do gênero épico na poesia brasileira, tendo como exemplos as cinco obras épicas modernas brasileiras estudadas, a saber: *Sísifo* (1976), de Marcus Accioly; *As Marinhas* (1984), de Neide Archanjo; *Memorial de Rondon* (1995), de Stella Leonardos; *Os Brasís* (2000), de Francisco Mello Franco; e *Brasiláda* (2010), de Nicolas Behr.

Entendemos que cada época é contaminada por uma manifestação específica do discurso épico. Assim sendo, as epopeias continuam a encontrar lugar de destaque na poesia, contrariando, mais uma vez, os postulados críticos que relegavam o gênero épico há um tempo findo. Ao contrário, por meio das obras estudadas, constatamos que o gênero épico continua sendo uma porta aberta às possibilidades de invenção dos poe-

tas contemporâneos, contrariando, mais uma vez, os postulados críticos que relegavam o gênero épico a um tempo findo, o que levava também à não compreensão dos recursos criativos com que supostos anacronismos foram vencidos.

Invocação épica e anacronismo

A invocação épica é uma das figuras de retórica que consiste na interpelação, no chamamento de uma divindade ou de outro ser. É na invocação que o poeta se dirige a uma musa/divindade com o intuito de lhe solicitar a inspiração e auxílios necessários à elaboração do poema, por se tratar de um empreendimento cuja grandiosidade supera as suas próprias capacidades, pois “invocando a musa, registra o poeta seu pedido de inspiração, amparo, energia e clareza, para que o resultado seja adequado à matéria épica enfocada” (RAMALHO, 2015, p. 127). Geralmente, as invocações situam-se no início do poema épico, embora possam repetir-se ao longo do mesmo.

Para melhor compreensão dos diferentes tipos de invocações, Ramalho (2015) elaborou categorias críticas para esse processo de “chamamento” épico em termos de destinatários/as, posicionamento e conteúdo. Em relação ao destinatário/a da invocação, Ramalho estabeleceu as seguintes categorias: invocação pagã; invocação judaico-cristã; invocação humana; invocação à natureza; invocação à pátria; invocação simbólica; invocação multirreferencial; metainvocação; autoinvocação. Já em relação ao posicionamento da invocação no texto, podemos ter: invocação tradicional; invocação mesclada à proposição (ou ainda à dedicatória); invocação reincidente; invocação multipresente; invocação ausente. E, por fim, quanto ao conteúdo da invocação, temos as seguintes categorias: invocação metatextual e invocação convocatória (RAMALHO, 2015).

Ainda que o gênero épico tenha passado por várias transformações ao longo do tempo, desde a antiguidade até a Pós-Modernidade, a epopeia ocidental, independentemente da época em que foi escrita, quase sempre guarda laços com a tradição épica iniciada por Homero e renovada por clássicos como Virgílio e Camões, por exemplo. O registro dessa

presença, na forma de referência e mesmo de diálogos explícitos com obras e autores clássicos, costuma ser contemplado como anacronismo, no sentido de aproximação de temporalidades distintas, que cria desvios de sentido e/ou incoerências de visões de mundo (RAMALHO, 2017).

Tendo em vista esses aspectos, quando se observam aspectos anacrônicos dentro de uma obra literária, pode-se chegar a diferentes anacronismos, tal como propõe a pesquisa desenvolvida pelo *Programme Anachronismes porteurs*, desenvolvida pela equipe *Équipe "Écritures et Interactions Sociales"*, do *Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique* – CELIS (Université Blaise-Pascal, Clérmont-Ferrand, França) e coordenada por S. Neiva e B. Mathios: (a) o anacronismo que integra representações equivocadas do passado; (b) o anacronismo que elide temporalidades distintas, aproximando referentes; (c) o anacronismo como emulação criativa; e (d) o anacronismo como um código "retro" intencional.

Luzzi (2009) destaca que uma obra ganha sentido histórico a partir de sua recepção. Logo, quando uma obra literária é retomada em um texto posterior, a história dessa recepção está sendo escrita. E, nessa presença, supostamente anacrônica, pode estar não a mera reprodução de imagens não mais compatíveis com o novo tempo, ou apenas a intenção de se registrar uma filiação literária, mas a percepção de se ter encontrado em uma ou mais obras anteriores referentes que, por afinidade, podem ser retrabalhados para se alcançar a expressão que se busca.

Nesse sentido, a classificação proposta pelo CELIS insere a perspectiva do anacronismo como uma intencionalidade criativa, como um efeito de deslocamento proposital. A seguir, apresentaremos a análise do anacronismo nas invocações das cinco epopeias modernas brasileiras.

Resultados e discussões

Este capítulo é destinado à apresentação das análises do anacronismo nas invocações das cinco obras épicas brasileiras modernas e pós-modernas já discriminadas.

Memorial de Rondon (1995), de Stella Leonardos¹

Com 953 versos em redondilha maior e algumas citações de estudiosos que acompanham o desenrolar do poema, a obra *Memorial de Rondon* tem como matéria épica, ou seja, temática resultante da fusão do real com o mítico, o percurso mítico-histórico de Rondon na construção das linhas telegráficas em Mato Grosso e seu convívio com tribos indígenas.

A obra apresenta uma invocação pagã, ou seja, quando os destinatários do chamamento são figuras de mitologias não-judaicas, neste caso, figuras da mitologia indígena: Macunaíma, Mitavaí Arandú e Kerpi-manha. Assim temos:

JÁ QUE VOU CANTAR RONDON

Macunaíma: me atende,
Tapanhuna constelado!
Te peço, Macunaíma:
de tua oca lá de cima
mostra o riso ensacizado.
Mas me empresta mão de estrelas
que dê mancheia de lendas,
acenda atalhos de cisma,
de força e vida.

— Escuta, Mitavaí,
da igarité do Irovi
do cururu flor de lima!
Mitavaí Arandú
do morro onde atrás tem morro,
meu bravo-atê de alta estima:
me traz teu lirismo açu
ar de graça, estrela e cima.

1 A análise completa dessa epopeia foi publicada na *Revista Épicas*.

Na força viva.
 — Kerpimanha, mãe-do-sonho,
 mensageira de Tupana!
 Desde do céu, Kerpimanha,
 rondante eterna do sono.
 Assoma, velha, das sombras,
 embrenha em meu coração
 e me faz rever Rondon
 mais que num puro entressonho.
 Com força e ao vivo
 (1995, p. 12-13).

Através da invocação também já se sabe, portanto, de que matéria épica se tratará no poema. Quanto ao posicionamento, a obra apresenta uma invocação reincidente, pois o chamamento aos destinatários vai sendo repetido no decorrer do poema, “como se a voz épica necessitasse, a cada momento, beber da sua fonte de inspiração” (RAMALHO, 2015, p. 130).

Referente ao conteúdo da invocação, temos, em *Memorial de Rondon* (1995), uma invocação metatextual, já que ocorreu um centramento no fazer poético; e convocatória, no que alude à desejada presença dos destinatários da invocação na trajetória épica que se escreve.

O que se pode observar nas invocações presentes em *Memorial de Rondon* (1995) é um caso claro de anacronismo por emulação épica, pois Leonardos revela, pela própria presença da invocação, uma alusão à epopeia clássica, entretanto, produziu sua obra com um alto nível de originalidade e inventividade literária, substituindo o paganismo grego pelo paganismo indígena.

Brasilíada (2010), de Nicolas Behr

Com 734 versos livres, a obra *Brasilíada* (2010), de Nicolas Behr, tem como matéria épica a história da (des)construção de Brasília. Behr, através da criação poemática, reinventa a cidade inventada, isto é, “Braxília”, cidade imaginária construída no discurso poético, é a negação do que é Brasília.

No tocante a classificação das categorias da invocação épica, apresentada por Ramalho (2015), a obra *Brasilíada* (2010), de Nicolas Behr, apresenta a seguinte invocação:

se você ama Brasília
(como eu)
Não leia este livro
Perco um leitor
E você perde o seu tempo
(BEHR, 2010, p. 18).

Sendo assim, quanto ao destinatário, a obra exhibe uma invocação humana (c), pois o eu-lírico/narrador invoca uma coletividade social, ou seja, o pressuposto leitor, fazendo uma advertência. Esse tipo de invocação, ao contrário das invocações clássicas, faz uma advertência ao pressuposto leitor. Somente um leitor crítico deveria continuar lendo o poema, pois, aos poucos, Brasília vai se desmoronando dentro do discurso poético e, por conseguinte, do leitor.

Já em relação ao posicionamento, a obra apresenta uma invocação tradicional (1), pois esse recurso é inserido logo no início do poema, depois da proposição. Por fim, temos, na epopeia, referente ao conteúdo, uma invocação convocatória, pois a partir da invocação ainda não é possível identificar a matéria épica, mas, o eu-lírico/narrador busca criar uma cumplicidade com o pressuposto leitor “refletindo um texto que se oferece à reescritura implícita no ato de ler” (RAMALHO, 2015, p. 131).

A invocação na obra analisada apresenta um caso de anacronismo como emulação criativa (c), pois apesar de conter a essência e categorias épicas, há vários recursos inventivos do poeta. Na invocação da obra *Brasilíada* (2010), o poeta, além de evitar a utilização da invocação às musas ou ao maravilhoso clássico, ele faz uma invocação a um coletivo, ou seja, aos pressupostos leitores, alertando-os, fazendo uma invocação oposta. Além disso, o autor não apresenta a matéria épica inclusa na invocação.

As Marinhas (1984), de Neide Archanjo²

Com 2.343 versos livres, a obra *As Marinhas* (1984), de Neide Archanjo, é dividida em quatro longos cantos, o que explicita a intenção épica da autora (RAMALHO, 2004), e tem como matéria épica uma viagem mítico-histórica de autoconhecimento, na qual o mar é o principal agente, ora sendo mítico, ora sendo histórico.

Ao contrário das epopeias clássicas, a invocação no poema épico *As Marinhas* não vem logo no primeiro canto, sendo apresentada no canto II – *Oceânico*:

A nostalgia com que contemplo
terra minha é imensa,
debruçada que estou
aqui onde a terra se acaba
e o mar começa
neste cabo avançado
cheio de uivos e tantos ventos
roca de gemidos
e ainda assim silêncios
lúmen breu trevas
em que invoco
a Senhora destes Continentes
pois me faço ao largo
onde Deus está perenemente só.

Senhora Conceição
Senhora dos Navegantes
ouvi meu apelo enclausurado
em torno destas dunas
e fazei cantar o coro de Oxum

2 A análise completa dessa epopeia foi publicada na *Revista Épicas*.

vossas sereias
mágico lamento a me espinhar
sob a oferenda que espalhei
saudando as estrelas-guias
as ondinas e os indaiás
os calungas e os tarimás
enfunada procissão que abre agora
esta estrada de mar.

Oh, bela Uiara,
vem coberta de esperança
que preciso contornar o labirinto
e entrar no vosso reino
rosácea azul brilhante
onde há centenas de milhões de anos
fez-se a vida
onde sentada em seu mistério
a eterna mãe me espera
marinha água cintilante
(ARCHANJO, 1984, p. 60-61).

A obra apresenta uma invocação multirreferencial, pois há uma construção híbrida de referenciais culturais distintos, embora interligados. Na invocação, o eu-lírico/narrador apela a ajuda para inspiração de três destinatárias míticas: a cristã, a afro-brasileira e a indígena, fazendo um sincretismo religioso, ou seja, fundindo diferentes religiões e crenças.

De forma geral podemos reconhecer, na obra, quanto ao posicionamento da invocação, dado seu caráter multirreferencial, uma invocação multipresente, pois existem outros trechos em que o chamamento às destinatárias aparece.

Já quanto ao conteúdo, a obra é metatextual e convocatória. É metatextual pois reflete o conteúdo no fazer poético, ao mesmo tempo, entretanto, é convocatória, porque faz um chamamento aberto à participação das destinatárias míticas da invocação.

Dado o tratamento criativo acima analisado, pode-se entender que a epopeia *As Marinhas* faz uso do anacronismo como uma emulação criativa, pois abre espaço à inventividade da própria poeta que, na maioria das vezes, não se preocupa em seguir fielmente aspectos de epopeias antigas, apesar de referenciá-los.

Os Brasís (2000), de Francisco Mello Franco³

Os Brasís (2000) apresenta uma nova dimensão e um novo olhar para a história do Brasil. Com 9.168 versos decassílabos organizados em dez cantos, o poema apresenta a criação de um país miscigenado entre os índios primitivos, os negros africanos e os brancos europeus. A partir do heroísmo coletivo de um povo, Franco dá destaque, em sua obra, aos feitos heroicos de pessoas que marcaram a História do Brasil.

Consagrada às musas, a Fonte de Hipocrene torna-se o destinatário do pedido de apoio e inspiração no poema *Os Brasís*:

7

À fonte de Hipocrene consagrada
 Às musas, peço que me inspire,
 E faça, ao bom sucesso dedicada,
 Que Apolo, junto aos seus, por mim conspire,
 Não deixando a lira calar cansada,
 Mas que da verdade pura me inspire,
 Trazendo a conclusão, que o esforço visa,
 E o fim da servidão, que me escraviza
 (FRANCO, 2000, p. 5).

Além da alusão à fonte de Hipocrene e às musas, temos também a alusão ao deus Apolo que, no mundo dos deuses homéricos, era a única figura a qual mantinha relações constantes com as musas e é também conhecido como o deus da poesia.

3 A análise completa dessa epopeia foi publicada na *Revista Épicas*.

Quanto ao posicionamento, a epopeia analisada apresenta uma invocação tradicional, que ocorre quando ela é inserida logo nos primeiros versos do poema, seja antes ou depois da proposição. No que concerne ao conteúdo da invocação, a obra é metatextual, que se refere ao centramento no fazer poético.

A invocação de *Os Brasis*, de Francisco de Mello Franco, é carregada de referentes épicos, marcando a intenção do autor de filiar-se à tradição literária clássica e renascentista. O poema utiliza, além da invocação, referências aos formatos épicos tradicionais, fazendo reconhecer a intencionalidade épica do autor, o que, de certo modo, lhe confere um caráter anacrônico e diminui o grau de inventividade da obra. Tendo isso em vista, no tocante ao anacronismo presente na invocação da obra *Os Brasis*, é possível reconhecer o anacronismo como um código “retro” intencional, já que o autor demonstra que buscou na épica clássica o modelo para realização de seu poema.

Sísifo (1995), de Marcus Accioly

O poema épico *Sísifo* (1976), de Marcus Accioly, possui 11.979 versos livres organizados em 302 poemas, numerados em números romanos, distribuídos em 10 cantos. Nessa obra, os elementos estruturais e semânticos são organizados em torno de Sísifo, figura da mitologia greco-romana que foi citada em Homero. A tortura de Sísifo, condenado a rolar, indo e retornando, uma pedra do topo à base de um declive, constitui a matéria épica da obra.

No que concerne ao destinatário, temos, em *Sísifo*, uma invocação dupla: pagã e cristã. A primeira é apresentada pelo pedido de inspiração às musas da mitologia clássica, sendo elas: Calíope, musa da eloquência, a mais referenciada nas poesias épicas da tradição clássica; Érato, musa da poesia lírica; e Melpômene, musa da tragédia. Já a segunda invocação é destinada a Deus, representando a Trindade cristã: Pai, Filho e Espírito Santo. Nessa dupla invocação, cabe a primeira “cumprir uma função decorativa, relacionada à tradição épica e, ao segundo, ser, de fato, o sustentáculo moral e religioso do canto” (RAMALHO, 2015, p. 127). Vejamos:

ó Calíope Érato Melpômene
dai-me Musas a força e a coragem
para levar (eu pecador eu homem)
a minha pedra áspera e selvagem
dai-me um rio nas mãos – na voz um nome
luz nos olhos – nos pés uma viagem
quero a fúria de um canto tão sem par
que remova a montanha para o mar

e Tu ó Deus Triângulo Trindade
3 Palavras 3 Símbolos 3 Números
3 Pessoas 3 Coisas 3 Verdades
3 em 3 3 em 2 3 em 1 Único
dá-me na terra ó Tríplíce Unidade
Deus Antes e Depois 1º e Último
a fé para cantar e o dom também
ó Pai e Filho e Espírito amém

3 vezes digo: Santo Santo Santo
ouço 3 vezes 3 vezes me calo
se Te chamei 3 vezes no meu pranto
3 vezes Te neguei antes do galo
ó Todo-Poderoso dá-me o canto
não da flauta de Apolo Pã ou Fauno
mas da Bíblia das águas onde eu li
salmos cantados pelo rei Davi

inspira ó meu Senhor com esse Teu sopro
o barro deste canto em minhas mãos
dá-me o pulmão do mar que é sempre fôlego
uivando sobre as praias com seus cães
ó dá-me de Netuno o vento rouco
com que ele caçando os Leviatãs
tange o sino do mar (búzio de areia)

que afoga a voz das líricas sereias
(ACCIOLY, 1976, p.20).

No tocante ao posicionamento, a obra contém uma invocação tradicional, pois esse recurso foi inserido no início do poema, logo após a proposição. Referente ao conteúdo, o texto apresenta um conteúdo metatextual, que concerne ao pedido do apoio aos seres invocados para que eu-lírico/narrador se aposse dos elementos necessários para a construção de seu texto, sejam eles de natureza estética, referencial, mítica, entre outras.

Através das invocações presentes na obra é possível identificar um caso de anacronismo por emulação épica, pois, pela própria presença da invocação é nítido a intenção épica do autor, revelando-nos uma alusão a epopeia clássica. Entretanto, Accioly produziu sua obra com um alto nível de originalidade e inventividade literária, pois, ele ressignifica e atualiza a visão do mito, a maneira em que seus detritos persistam e toque o homem do nosso tempo, além de dar um novo teor para a matéria épica e realizar essa mescla de referentes pagãos e cristãos na invocação.

Considerações finais

Tendo em vista a postulação do gênero épico como estagnado, pertencente a uma época finda, defendido sobretudo nos séculos XVIII e XIX, demonstramos, nessa pesquisa, que ao estudar a produção épica contemporânea, é possível atestar o caráter novo que se pode atribuir ao gênero, bem como a relação entre a contemporaneidade e o passado, como forma de anacronismo.

Nesta perspectiva, estudamos como o anacronismo, como forma de referenciação do passado, estava presente em invocações de obras épicas modernas e pós-modernas brasileiras.

Dessa maneira, a partir da análise das obras *Sísifo* (1943), de Marcus Accioly; *As Marinhas* (1940), de Neide Archanjo; *Memorial de Rondon* (1995), de Stella Leonardos; *Os Brasís* (2000), de Francisco Mello Franco; e *Brasilíada* (2010), de Nicolas Behr, foi possível delinear um panorama da

evolução do gênero épico e reconhecer a permanência desse gênero na modernidade.

Tal como vimos, Marcus Acciolly, Stella Leonardos, Nicolas Behr, Francisco Mello Franco e Neide Archanjo, em suas respectivas obras, fizeram uso das tradições clássica e renascentista para sustentar estruturalmente a identidade épica de seus textos. No entanto, realizaram obras com alto nível de inventividade e originalidade, seja em maior ou menor grau. Dessa maneira, a inventividade do criador se expande na epopeia moderna e pós-moderna, resultando em recursos como a própria reinvenção da estrutura épica.

Visto isso, entre as obras estudadas, foram marcantes os processos de intratextualidade e metalinguagem, sendo recursos usados para demonstrar como o anacronismo estava presente nas invocações de cada obra.

Nas epopeias analisadas, o anacronismo por emulação criativa (c) teve destaque, pois esteve presente em quatro das cinco obras estudadas: *Brasiliada*, *As Marinhas*, *Memorial de Rondon* e *Sísifo*. Demonstrando que, apesar de fazer uso da tradição, a inventividade se fez presente, redefinindo e redimensionando a epopeia como manifestação literária atual, demonstrando a reabilitação do gênero épico na modernidade.

Como a perspectiva pós-moderna é multifacetada, também é possível encontrar poemas épicos que recuperam estruturas épicas do passado, como a estrutura da invocação, exemplo disso é a obra *Os Brasís*, única obra estudada que não teve o anacronismo como emulação épica, apresentando, dessa forma, um anacronismo como código “retro” intencional (d). Mesmo assim, foi possível definir uma certa inventividade na obra de Francisco Mello Franco, pois, usando uma matéria épica diversificada e um estilo de personalidade autoral, o autor apresentou uma nova visão do escrever o épico na contemporaneidade.

Graças a esses/as e tantos/as outros/as autores/as, a poesia épica vem sendo renovada, ajustando-se às transformações históricas. Comprovando, assim, a sobrevivência da epopeia em números significativos de autores. Além disso, a identificação de formas inventivas de invocação pode sinalizar maior intencionalidade, principalmente em epopeias

dos séculos XX e XXI, de reafirmação de traços identitários em tempos de globalização e diluição de fronteiras culturais. Assim sendo, o gênero épico continua sendo uma porta aberta às possibilidades de invenção dos/as poetas contemporâneos.

Referências

ACCIOLY, Marcus, 1943. **Sísifo**: poema em 10 cantos. São Paulo, Quíron; Brasília, INL, 1976.

ARCHANJO, Neide. **As Marinhas**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984.

BEHR, Nicolas. **Brasilíada**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010.

FRANCO, Francisco de Mello. **Os Brasis**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva LTDA, 2000.

LEONARDOS, Stella. **Memorial de Rondon**. Cuiabá: Editora da UFMT, 1995.

LUZZI, Joseph. The rhetoric of anachronism. In: **Comparative literature**. Vol. 61, no. 1 (Winter), 2009, p. 69–84. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/40279437?seq=1#page_scan_tab_contents. Consulta realizada em 24/08/2021.

RAMALHO, Christina. **A cabeça calva de Deus, de Corsino Fortes o cabo-verdiano**: o epos de uma nação solar no cosmos da épica universal. Aracaju: ArtNet comunicação, Infographics, 2015.

RAMALHO, Christina. A Herança clássica nas epopeias brasileiras dos séculos XVI, XVII e XVIII. In: COELHO, Amós (Org). **As fronteiras da antiguidade clássica e cultura oriental**: imanências. Rio de Janeiro: Metáfora, 2017, p. 350–371.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Formação épica da literatura brasileira** – 2º ed. Jundiá, SP: Paco Editorial, 2017.

O PERCURSO PELA MEMÓRIA EM *SUBTERRÂNEOS DO SER* (2019)

Jânio Vieira dos Santos
Alexandre de Melo Andrade

Introdução

Manoel Cardoso é sergipano de Nossa Senhora das Dores, graduado em Letras Português e pós-graduado em Literatura portuguesa pela Universidade de São Paulo, USP. Professor, poeta, contista, romancista, folclorista, Cardoso possui uma vasta produção literária e publicou sua primeira obra em 1982, o romance infanto-juvenil *Mairi: uma cidade sob medida*, e, em 1996, estreou na poesia com *A bordo do tempo*.

Grande parte de suas publicações retrata aspectos e singularidades de seu antigo povoado, o Taborda. Vale destacar que o termo referido nomeia dois povoados, o grande, que ainda existe, e o pequeno ou o “Taborda dos Cardosos”, no qual o autor viveu quando criança e que se extinguiu, e é por ele retratado em sua literatura como um recinto sagrado. À procura de conectar-se com esse espaço quase mitológico, Manoel Cardoso aces- sa suas lembranças através da memória e retorna ao lugar de infância em busca dos cenários de um local imaculado.

Em artigo publicado em 2019, dissemos que a literatura desse escritor “apresenta em seus contextos inúmeras questões ligadas ao social – família, memória, simplicidade, infância, natureza, religiosidade, cultura, dentre outros.” (SANTOS, 2019, p. 98). Embora o autor apresente essa multiplicidade de temáticas, são poucos os trabalhos da crítica sergipana que analisam os textos de Cardoso. Talvez, por fruto de pesquisa desenvolvida no plano de trabalho “Remitização e poética primordial na lírica brasileira contemporânea”, do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica – PIBIC, na Universidade Federal de Sergipe – UFS, orientado

pelo Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade, surgiram, a exemplo do artigo citado, alguns trabalhos acerca da obra cardosiana, como é o caso do ensaio “Luquinha: uma viagem pelo essencial” (VIEIRA, 2021), como também as resenhas críticas “*Pétrea colheita: a poética da memória em Manoel Cardoso*”, “Mairi: a cidade e os valores do homem” (SANTOS, 2018, 2021) e “Pequeno aguadeiro, uma agradável e edificante leitura” (CARVALHO, 2021).

A prosa desse sergipano apresenta certa aproximação com a memória. Os livros de contos *Saltu superare* (2015) e *O domador de estradas: narrativas* (2020) retratam, em alguns de suas composições, questões relacionadas ao retorno para um tempo onde o cenário continua intacto. Os textos apresentam narradores que fazem uma viagem para dentro de si procurando ou resguardando aspectos da essencialidade humana. Podemos identificar tais características, por exemplo, em “Menino feito de luz”, presente nas narrativas do livro de 2020, onde o narrador diz que “a rede ao lado estava vazia, mas ainda conservava aquela luminosidade esverdeada, como se fosse a luz de um vaga-lume.” (CARDOSO, 2020, p. 21).

Na poética do autor de *Subterrâneos do ser*, a imagética apresentada em seus poemas retrata, tanto pelo tom lírico como pelos elementos gramaticais que compõem os versos, um mergulho nas águas da memória. A lírica de Manoel Cardoso é fortemente marcada por esse elo entre o que permanece gravado no inconsciente do poeta e o que se perdeu fisicamente no tempo presente. Sua poesia busca acessar esse passado intocável, acessível somente às lentes da imaginação, a fim de manter preservada toda uma essência adquirida nos anos puros e dourados da infância. Essa imaginação é uma das fontes de sua escrita.

A primeira obra de poemas do escritor intitula-se *A bordo do tempo* (1996). Nela, percebemos o quanto o poeta se vale da memória para reconstituir-se com seu Taborda. “Manoel Cardoso sente a ausência do vivido na infância, recorrendo a ela como forma de estar no mundo. Essa perda o faz refugiar-se no passado, mais especificamente na infância.” (SANTOS, 2019, p. 103). O título da obra nos remete a essa viagem de retorno nas águas do inconsciente.

A Bordo do tempo divide-se em duas partes, característica sugestiva e que nos remete a cisão temporal que existe no trato do eu lírico para

com suas memórias. A primeira apresenta um tempo passado, enquanto a segunda, com somente o poema “Redimensionando”, leva-nos a compartilhar de seu tempo presente e estático. Assim, podemos dizer que a memória contribui significativamente para o processo de construção imagética na literatura cardosiana.

Destacadas aqui algumas características da prosa e poesia do escritor a fim de conhecermos melhor seu estilo e percebermos como a memória sempre se faz presente em sua literatura, frisamos que vai nos interessar como objeto de nossa discursão acerca da temática apresentada nesse trabalho, a última obra de poemas publicada pelo escritor sergipano, intitulada de *Subterrâneos do ser* (2019). Para isso, utilizamos aportes teóricos de autores como Gaston Bachelard (2006), Alfredo Bosi (1990) e Émil Staiger (1975), onde buscamos compreender e apresentar o processo da poética de Manoel Cardoso presente em nosso objeto de estudo.

Percorrendo os subterrâneos do ser

O mais recente trabalho de poesia de Manoel Cardoso, *Subterrâneos do ser* (2019), é uma síntese do percurso pela memória, empreendida pelo autor, à procura da essencialidade que se perdeu ao longo do tempo. O eu lírico busca reconectar-se com seu passado, sua infância, a fim de encontrar o que se perdeu no tempo presente, tempo esse que não atrai o poeta e que lhe causa angústia. É a poesia que o salva desse tempo, que é, a seu ver, sintético, descolorido.

Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia*, nos diz que “A poesia dá voz à existência simultânea, aos tempos do Tempo, que ela invoca, evoca, provoca.” (1990, p. 121). O poeta visita os tempos, no caso de Cardoso o passado, e traz dele um modo de vida mais autêntico, associado às cores da infância.

A obra é dividida em três partes, a primeira não apresenta um título, apenas dois poemas que funcionam como abertura, sendo o primeiro de Rabindranath Tagore e o segundo de Miguel Torga; a segunda parte intitula-se “Homem de Garimpo e Menino do Altiplano” e a última, “Indelével desaire”. Elas “parecem aludir a um sentimento tríade [...] tempos de meni-

nice, tempos em fluxo e tempos de despedida [...]” (ANDRADE, 2019, p. 124). Apresentando certa visão de um ciclo que ficou em um tempo distante, vivido pelo eu lírico. Nesse sentido, a primeira parte nos leva aos acontecimentos de uma infância, os primeiros contatos com a escola, com a descoberta de nomes de árvores, frutos, as experiências com outros seres. Todos esses elementos tornam-se essenciais para o poeta, que retorna a eles como alguém que redescobre tesouros guardados na memória.

Na última estrofe do poema 28 percebemos esse retorno em busca de um tesouro pertencente ao menino, que não mais existe no agora. “O menino se abastecia da riqueza/ perda riqueza que havia ainda/ sobre o chão do seu Tabor...” (CARDOSO, 2019, p. 36). Compreendemos, nos versos, que é a criança quem se abastece das riquezas do Tabor, que são, no presente, recuperadas pelo eu lírico adulto. Há um desejo de retorno ao tempo da infância, pois a expressão “havia ainda” nos intui a pensar que essa riqueza não existe no tempo do eu lírico adulto.

O distanciamento dos tempos e a ausência desse tesouro provocam no poeta a sensação de melancolia. E, por meio da memória, o eu lírico entoia seu passado luminoso tentando reconstruir aquilo que se perdeu no tempo. Poeticamente, podemos dizer que o eu lírico une sua alma e seu espírito com a finalidade de buscar a essencialidade do que ficou no passado. “Somente quando a alma e o espírito estão unidos num devaneio pelo devaneio é que nos beneficiamos da união da imaginação e da memória. É nessa união que podemos dizer que revivemos o nosso passado. Nosso ser passado imagina reviver.” (BACHELARD, 2006, p. 99).

A imaginação é um dos caminhos que deixam fluir o pensamento, recriar e pintar os quadros que ficaram gravados na memória. O poema abaixo, retirado da primeira parte, nos faz perceber o percurso que o eu lírico empreende nos dois tempos e como o sonho torna-se elemento fundamental para o poeta ligar-se ao seu passado. Vejamo-lo:

6

À sombra do juazeiro
rejeitado, abriu-se em oferta
ao pegureiro, dividido entre

dois tempos, o de agora e o
de antes

De olhos fechados
recuperava imagens
escutava sons de animais
e de aves e de insetos

Sim, era preciso restaurar
o que se diluiu ao vento
ao tacão dos rolós e alpercatas

Voltou-se ao alimento bem antigo
recorreu aos frutos do juá...
(CARDOSO, 2019, p. 12, grifo do autor).

O pegureiro é fonte de memórias. Percebemos que a imagem ofertada a ele surge em alusão ao sonho. As expressões “sombra” e “De olhos fechados” nos remetem ao sono, quando nosso inconsciente mergulha nas águas da memória. Há, ainda, a palavra “rejeitado”, que pode ser pensada no sentido de solidão. É por meio do sonho que o eu lírico alcança seus arquétipos. No devaneio, o poeta parece encontrar o caminho para ligar-se ao tempo primeiro.

[...] há devaneios tão profundos, devaneios que nos ajudam a descer tão profundamente em nós mesmos que nos desembaraçam da nossa história. Libertam-nos do nosso nome. Devolvem-nos, essas solidões de hoje, às solidões primeiras. Essas solidões primeiras, essas solidões de criança, deixam em certas almas marcas indelévels. Toda a vida é sensibilizada para o devaneio poético, para um devaneio que sabe o preço da solidão. A infância conhece a infelicidade pelos homens. Na solidão a criança pode acalmar seus sofrimentos. Ali ela se sente filha do cosmos, quando o mundo humano lhe deixa a paz. E é assim que nas suas solidões, desde que se torna dona dos

seus devaneios, a criança conhece a ventura de sonhar, que será mais tarde a ventura dos poetas. (BACHELARD, 2006, p. 93-94).

No poema, o eu lírico nos apresenta a imagem de um sujeito que se vê entre dois tempos, fazendo um percurso de retorno em busca do “alimento bem antigo” e das imagens de um lugar onde existia um contato imediato com a natureza. Fechando os olhos e imaginando, o poeta vai restaurando o que o tempo diluiu, assumindo para si a missão desse peregrino, que, depois de cansado e desgastado, alimenta-se de seu passado. Corroboramos tal pensamento com os últimos versos do poema, onde o eu lírico, já no passado, põe os frutos do juá na boca. Aqui há uma clara alusão a essa junção dos tempos, ao desejo de absolver seu passado, vestir-se dessa essencialidade que não existe no presente. O paladar, nos versos acima, recupera o passado, assim como a visão, a audição e o tato, em vários poemas, religam o poeta às sensações perdidas.

A segunda parte do livro apresenta um diálogo entre menino e homem; aproximação entre os tempos passado e presente. A nomeação dessa divisão traz duas palavras que nos fazem pensar essa observação: “garimpeiro” e “altiplano”. A primeira refere-se ao homem, que escava seu passado à procura do essencial; a segunda, ao menino, que vive em lugar elevado, alusão a monte, ao que está próximo da luz. Esse contraste entre homem e menino, elevado e profundo, claro e escuro apresenta certo caráter de inquietação, de procura por algo que possa estar entre esses polos. É nesse diálogo com os opostos que Cardoso empreende um retorno ao tempo da infância, buscando o essencial daquilo que se perdeu. O homem de hoje não é igual ao menino daquele passado, mas ambos existem em um só com o mesmo desejo. Não há o que recolher no presente, nada restou fisicamente. Ficaram somente as imagens de um tempo primeiro na memória do homem. Um tempo dos arquétipos acessado por meio da imaginação. “A imaginação matiza desde a origem os quadros que gostará de rever. Para ir aos arquivos da memória, importa reencontrar, para além dos fatos, valores.” (BACHELARD, 2006, p. 99).

No poema abaixo, analisaremos a força da imagem apresentada pelo eu lírico.

4

Apressa os passos da memória

se chegar à aldeia antes que
 apaguem os candeeiros
 é possível encontrar ainda
 aberta a hospedaria
 e lhe ofereçam um caneco
 d'água e uma gamela com
 sobejos do banho para lavar os pés

Talvez não lhe neguem a rede
 o silêncio, a fim de que possa
 mergulhar no mar do sonho
 e despertar no corpo
 do menino antigo, travesso
 ladino, pequeno senhor
 de um reino que ruiu...
 (CARDOSO, 2019, p. 50, grifo do autor).

O poeta atribui pessoalidade à memória quando diz “Apressa os passos da memória”, bem como sugere um pedido do eu lírico para adiantar-se. Ela é uma das únicas companheiras desse homem, que, ao sonhar, desperta “no corpo/ do menino antigo”. Vemos que, ao retornar por meio do sonho, o homem desperta no corpo de criança. Faz-se, assim, referência aos primeiros anos, ao contato com a pureza de alma do ser, coisas que distam do homem de idade avançada. Nos versos, a imagem do peregrino apresenta-se muito forte. E ele busca recuperar seu tesouro: os anos da infância. Apressa os passos com a finalidade de vê-lo mais uma vez. O tempo presente é, para o poeta, curto e cruel, o que faz o peregrino ter pressa. Há também esse conflito dos tempos: o passado, que dispõe das horas sem pressa, oferecendo a contemplação do momento; o presente, que é o oposto, frenético, sintético.

Essa possibilidade de recuperar o que ruiu faz o eu lírico animar-se, tornar o percurso que empreende em seu retorno ao tempo passado, me-

nos doloroso. O tom narrativo do poema nos aproxima do caráter descritivo da memória. A imagem do poema nos é apresentada como um acontecimento. “O passado como objeto de narração pertence a memória. O passado como tema do lírico é um tesouro de recordação.” (STAIGER, 1975, p. 55). Esse tom mais lírico apresenta, ainda, um caráter esperançoso que é descrito nos versos “é possível encontrar ainda” e “Talvez não lhe neguem a rede”.

Podemos ver que nesse poema acontece o mesmo que foi visto no anterior. O poeta une um elemento do presente (homem) a um do passado (menino), sugerindo que aquele desperte no corpo deste. Nos versos da segunda estrofe são apresentados os termos “menino antigo” e “pequeno senhor”, que fazem alusão a uma criança que envelheceu. Nesse sentido, podemos pensar que o retorno empreendido pelo eu lírico ao passado através de suas lembranças torna-se uma tentativa de unir-se ao seu tempo de infância, tempo “de um reino que ruiu...” no agora. Vejamos os versos:

Talvez não lhe neguem a rede
o silêncio, a fim de que possa
mergulhar no mar do sonho
e despertar no corpo
do menino antigo, travesso
(CARDOSO, 2019, p. 50, grifo nosso).

O tesouro do eu lírico é recordar o tempo de infância quando havia cores, alegria, pureza. O poeta ouve a voz de seu interior e transporta-se ao seu passado, apresentando-nos o cenário de seu paraíso. “O poeta lírico escuta sempre de novo em seu íntimo os acordes já uma vez entoados, recria-os, como os cria também no leitor.” (STAIGER, 1975, p. 28).

A última parte de *Subterrâneos do ser* apresenta um tom melancólico, uma vez que o eu lírico descreve as imagens de seus versos com um certo distanciamento temporal dos acontecimentos. O poeta está no tempo presente, lamenta não poder tocar o que está ao seu redor e recorre à memória como único mecanismo capaz de reconstruir todo o cenário, os seres, os cheiros e as cores. No poema abaixo podemos analisar o quanto torna-se fundamental o devaneio para o poeta.

4

Ao exaurir-se

busca uma caverna
 que lhe sirva de abrigo
 e aí, vestido de silêncio
 escancara a mente
 pensa forte
 recupera sons
 passos, companhia
 e num átimo de segundo
 poderá encontrar-se em
 qualquer espaço
 em que viveu
 ditoso ou em amargura

Então, aberto o postigo,
 a claridade invadirá
 todos os porões
 de sua mente torturada
 e diluíra o mofo
 instaurando o tempo
 luminoso
 que viveu...
 (CARDOSO, 2019, p. 90, grifo do autor).

O poema apresenta alguns elementos que nos remetem ao devaneio. Os quatro primeiros versos falam do exaurir, da procura por uma caverna que abrigue o peregrino e do silêncio advindo desse lugar do passado tão desejado. Podemos pensar na noite, momento em que o sono vem após o cansaço do dia e se sonha. Sonho esse que abastece o poeta fazendo-o recuperar o espaço em que viveu sua infância. O eu lírico quer isolar-se, vestir-se “de silêncio” a fim de resgatar as imagens que o sonho venha a projetar. O silêncio pode ser pensado também como esse desejo do eu lírico de se isolar para que possa reconectar com seu interior e trazer imagens puras e acalentadoras da memória.

A primeira estrofe desse poema apresenta o modo como o eu lírico volta, através da memória, a um tempo que ficou gravado em sua mente. Quando o poeta nos fala “pensa forte” pretende trazer com toda intensidade essa imagem que se encontra guardada em seu inconsciente. “Reinventar imagens da unidade perdida, eis o modo que a poesia do mito e do sonho encontrou para resistir à dor das contradições que a consciência vigilante não pode deixar de ver.” (BOSI, 1990, p. 155). Para isso necessita de abrigo e de algo que o reconecte com a memória: “uma caverna/ que lhe sirva de abrigo”, “vestido de silêncio”. O processo de introspecção é breve, afinal, o eu lírico está exaurido, pois “num átimo de segundo” consegue estar em “qualquer espaço/ em que viveu/ ditoso ou em amargura”. É o tempo presente que cansa o poeta. O desejo de retornar ao passado é animador e não importa quais são as lembranças, estar de volta as primeiras experiências é o objetivo.

O tempo da infância, que não mais existe fisicamente para o poeta, é por ele invocado na tentativa de permanecer ligado à sua essência, pois não quer perder nada daquilo que o constitui. “O Poeta, depois de ter conhecido o sepulcro, reergue-se e refaz com o verbo a Terra e os Tempos.” (BOSI, 1990, p. 186). Na última estrofe, enxergamos uma espécie de porta que dá acesso a um local em que o eu lírico alcança todas as suas memórias quando se vê cansado do tempo em que vive. Esse local se enche de luz ao ser aberto, voltando a ser como antes. O que nos leva a crer que o eu lírico pretende reconstruir esse tempo essencial e voltar sempre que possível para as imagens luminosas desse tesouro invocado pela memória.

Considerações finais

Manoel Cardoso pretende nos apresentar, por meio de sua literatura, uma (re)conexão com o tempo primordial, da infância. A memória, para o autor, é ponto chave para esse (re)encontro. “O poeta lírico não exige coisa alguma; ao contrário, ele cede, deixa-se levar para onde o fluxo arrebatador da ‘disposição anímica’ (*Stimmung*) o queira conduzir.” (STAIGER, 1975, p. 44, aspas do autor, grifo nosso). Por meio do inconsciente o poeta se vê diante de seu eu do passado e contrapõe os dois tempos, analisando o que

ambos ofertam. Enquanto um oferece o sofrimento ao corpo, impossibilitado de tocar os objetos projetados pela recordação, o outro apresenta alegria, cores, vida, permitindo aos olhos do eu lírico a possibilidade de percorrer novamente as imagens dos quadros que ficaram gravadas na memória.

Nesse sentido é que apontamos para a importância e a relevância da literatura desse sergipano no cenário literário brasileiro, ao mesmo tempo em que observamos que sua escrita nos indica as direções de um caminho para o qual a modernidade nos impediu de visualizar: a essencialidade. A poética cardosiana realiza o retorno às realidades primeiras, isentas das contradições e da angústia do adulto, apartado que está de sua natureza mais pueril e da contemplação descompromissada.

Tentamos, com o presente artigo, apresentar o processo de introspecção que o eu lírico cardosiano realiza, a fim de estar ligado ao seu tempo mitológico, sagrado, essencial; utilizando-se da memória e/ou recordação para re(construir) o que se perdeu nesse tempo presente do poeta, que encontra por meio das lembranças de um passado substancial a chave que o reconecta ao tempo das imagens coloridas e dos cenários que reluzem, distante do hoje.

Referências

ANDRADE, Alexandre de Melo. Posfácio. In: CARDOSO, Manoel. **Subterrâneos do ser**. São José dos Campos: Netebooks, 2019. p. 123–124.

BACHELARD, Gaston. Os devaneios voltados para a infância. In: BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 93–137.

BOSI, Alfredo. O encontro dos tempos. In: BOSI, Alfredo. **O ser e tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1990. 109–137.

BOSI, Alfredo. Poesia resistência. In: BOSI, Alfredo. **O ser e tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1990. 139–192.

CARDOSO, Manoel. **Subterrâneos do ser**. São José dos Campos: Netebooks, 2019.

CARDOSO, Manoel. **A bordo do tempo**. Mossoró: Fundação Vingt-Un Rosado, 1996.

CARDOSO, Manoel. **Saultu superare**. São José dos Campos: Netebooks, 2015.

CARDOSO, Manoel. **O domador de estradas**: narrativas. São José dos Campos: Ne-tebooks, 2020.

CARVALHO, João Paulo Araújo de. Pequeno aguadeiro, uma agradável e edificante leitura. In: SOUZA, Joselito Miranda de. (Org.). **O melhor de cada um de nós**: edição comemorativa dos 10 anos da editora ArtNer. Aracaju: ArtNer, 2021. p. 107-109.

PROENÇA FILHO, Domício. (Org.). Poesia brasileira contemporânea: multiplicidade e dispersão. In: PROENÇA FILHO, Domício. **Concerto a quatro vozes**. Rio de Janeiro, São Paulo: Ed. Record, 2006. 7-18.

SANTOS, Jânio Vieira dos. Um poeta a bordo do tempo: Memória, Simplicidade e Infância em Manoel Cardoso. **Travessias Interativas**. São Cristóvão (SE), N. 18 (Vol. 9), p. 95-104, maio/2019.

SANTOS, Jânio Vieira dos. Mairi: a cidade e os valores do homem. In: SANTOS, Jânio Vieira dos; CARVALHO, João Paulo Araújo de; JESUS, Luis Carlos de. (Orgs.). **3ª Antologia Literária da Academia Doreense de Letras**: semeadores das letras e das artes. Aracaju: ArtNer, 2019. p. 245-247.

STAIGER, Émil. Estilo Lírico: A recordação. In: STAIGER, Émil. **Conceitos fundamentais da poética**. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. 19-75.

VIEIRA, Jânio. Luquinha: uma viagem pelo essencial. In: SOUZA, Joselito Miranda de. (Org.). **O melhor de cada um de nós**: edição comemorativa dos 10 anos da editora ArtNer. Aracaju: ArtNer, 2021. p. 100-103.

Parte II:

**Comparativismos, Traduções e
Intersemioses Estéticas**

VERA ERMOLÁIEVA E A ILUSTRAÇÃO INFANTIL NA VANGUARDA RUSSA

Daniela Mountian

Breve contextualização dos anos 1920: educação e literatura

Mal eclodiu a Revolução de 1917, surgiu nas mentes que aderiram às tendências bolcheviques a utopia de “forjar” um “novo homem”, um novo cidadão, não mais moldado pela “velha moral burguesa”. Nesse processo de “construção” de sociedade, a educação e a literatura ocupavam posições estratégicas para o governo.

Houve experimentos educacionais progressistas e reformulações dos quadros curriculares das escolas, que foram unificadas e transformadas em “escolas laborais” — antes os filhos da nobreza não estudavam com os filhos de comerciantes simples, operários, camponeses, etc. Por meio de um decreto de 1919, deram início a uma grande campanha de alfabetização (*Likbez*), que, pelos números oficiais, mostrou-se eficaz. Conforme Ben Hellman (2016, p. 276), em 1897, 28% da população russa sabia ler e escrever; em 1926, o número aumentou para 57%; em 1939, para 87%.

A educação andava de mãos dadas com a literatura, que deveria representar os valores (coletivismo, ateísmo, internacionalismo, etc.) e os heróis (trabalhadores, máquinas, crianças “pioneiras”,¹ etc.) do país proletário. No XIII congresso do partido, em 1924, foi declarada a importância de se formar uma literatura soviética. Para figuras como Nadiejda Krúpskaia, essa literatura deveria ser criada do zero e estar voltada à realidade concreta, sem traços do passado tsarista e do folclore nacional — contos populares (*skázki*), com elementos do fantástico e prota-

1 O “pioneiro”, algo como um escoteiro comunista, era parte da Organização Pioneira Lênin de Toda a União (1919), que reunia meninos e meninas de 9 a 14 anos. Além dos “pioneiros”, havia os “pequenos outubristas” (7 a 9 anos) e os jovens do Komsomol (14 a 28 anos).

gonistas animais, eram considerados nocivos nessa década, pois estavam desquitados da vida real e produtiva. Livros sobre profissões e máquinas proliferavam, sendo ilustrados por exímios construtivistas. Nem todos os literatos, no entanto, pensavam da mesma forma. Figuras visivelmente a favor do novo regime, como Maksim Górkí e Vladímír Maiakóvski, defendiam as histórias populares e a presença de humor. O fato é que nesse momento foi possível produzir, com o mesmo vigor, obras com linguagens heterogêneas, do ponto de vista poético e visual.

Essas transformações de mentalidade ocorriam em um período muito penoso para a Rússia. Após a saída da Primeira Guerra Mundial e da instauração do governo bolchevique, o país mergulhou numa guerra civil que durou anos (1918–1921). Para amenizar a crise, Lênin estabeleceu a Nova Política Econômica (NEP, 1921–1928), que possibilitou a existência de algumas iniciativas privadas. Foi nesse momento que nasceram interessantes associações artísticas e editoras, como a *Ráduga* (*Arco-íris*, 1922–1930, Petrogrado/Leningrado). Para que uma literatura fosse criada, era preciso de novas casas editoriais que atraíssem escritores e ilustradores, os “construtores” desses novos livros e leitores. Parte desses artistas estava diretamente relacionada com as correntes de vanguarda que nasceram no início do século XX — poetas e pintores que migraram para a literatura infantil, por motivos ideológicos ou por questões de sobrevivência:

[...] tornou-se a única chance, para uma série inteira de escritores e poetas, de ganhar dinheiro com a literatura. [...] Livros infantis eram editados em tiragens suficientemente grandes e rendiam bons vencimentos, assim como as revistas infantis pagavam honorários bem razoáveis. (KÓBRINSKI, 2009, p.136)²

2 **Texto original (tradução nossa):** [...] стала единственной возможностью литературного заработка для целого ряда писателей и поэтов. [...] Детские же книги издавались довольно большими тиражами, оплачивались по хорошим ставкам, неплохие гонорары платили и детские журналы.

A reunião de censura mais branda, busca por novas linguagens e demanda pública criou uma fase muito profícua para as publicações destinadas aos pequenos russos: “Como resultado, surgiu uma nova geração de escritores que transformou os anos 1920 em uma das mais interessantes décadas da história da literatura russa infantil” (HELLMAN, 2016, p. 279),³ e podemos incluir nessa geração pintores e artistas gráficos. Em nenhum lugar ou momento do mundo, houve uma relação tão próxima entre literatura infantil e vanguarda como na Rússia nesse decênio. As obras produzidas nesse curto período são hoje apreciadas, sobretudo devido ao *design* e às ilustrações, por colecionadores e artistas, sendo conservadas em acervos de importantes museus, bibliotecas e universidades — como a Biblioteca Nacional da Rússia (São Petersburgo), a Biblioteca Infantil Estatal Russa (Moscou), a Universidade de Princeton e o Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova Iorque. Sobre os motivos do surgimento dessa geração, o galerista moscovita Ildar Galéiev, colecionador de livros russos infantis das décadas de 1920 e 1930, destaca:

Primeiro, foi importante, antes de tudo, para os próprios artistas, que, então, naquele limiar de épocas, precisavam urgentemente da possibilidade de encarnar seus intentos em uma nova linguagem plástica. Segundo, foi importante para as próprias crianças, que recebiam o livro como uma “série de segredos”, um conjunto de formas extremamente contemporâneas — e não históricas e didáticas — que geraram frutos para a interação entre ilustração e texto. Terceiro, foi importante para o governo bolchevique como um meio de educar a geração que formaria o novo homem soviético (GALÉIEV, 2020).⁴

3 Texto original (tradução nossa): В результате возникло и новое поколение писателей, превратившее 1920-е годы в одно из самых интересных десятилетий в истории русской детской литературы.

4 Texto original (tradução nossa): Во-первых, это важно было прежде всего для самих художников, которым тогда — на сломе эпох, остро необходима была возможность воплощения их мечты о новом пластическом языке. Второе - важно для самих детей, получивших книгу как «блюдец секретов» — собрание остро современных, а не исторических и дидактических образов, ставших плодами взаимодействия картинки и текста. В-третьих — это было важно для самой большевистской власти в стране – как средство воспитания поколения формирующегося нового советского человека.

Vera Ermoláieva e o novo livro ilustrado para crianças

No campo das artes gráficas, uma das presenças mais significativas na esfera infantil foi a de Vera Ermoláieva, pintora, ilustradora e pedagoga. Ermoláieva nasceu em 1893 em uma aldeia da província de Sarátov, no sul da Rússia. Sua família tinha origem aristocrática, mas tendências esquerdistas — o nome Vera foi dado em homenagem à Vera Figner, revolucionária do grupo “Vontade do Povo” (*Naródniaia Volia*). Na infância, Ermoláieva sofreu uma queda de um cavalo – perdeu o movimento das pernas. Seus pais, em busca de uma cura, levaram a filha à Europa, mas os tratamentos não funcionaram. Voltaram para a Rússia em 1904, onde alguns anos depois Vera concluiu o Ginásio da Princesa Obolénskaia (São Petersburgo), colégio para meninas preparatório para estudos superiores.

A dificuldade de locomoção — sempre usou muletas e próteses — nunca limitou sua vida. – tiva e generosa, ela enveredou por várias áreas da pintura e das artes gráficas e esteve envolvida em muitos círculos artísticos.

De 1911 a 1913, frequentou a Escola Particular de Desenho, Pintura e Escultura de Mikhail Bernstein e Leonid Chervud, na época popular entre jovens atraídos por cubismo, futurismo e outras correntes modernas. Em 1914, ela passou uma temporada em Paris, interessada pela linguagem de artistas como Braque, Cézanne e Picasso. Vera formou-se antropóloga, em 1917, e chegou a trabalhar no Museu da Cidade. Nessa época era membro das associações “Liberdade à arte” (*Svoboda iskusstvu*) e “Arte. Revolução” (*Iskusstvo. Revolutsiia*).

Pouco antes, em 1915, participara do grupo futurista “Assassinato sem sangue” (*Beskróvnoie ubiistvo*), que publicava uma revista de mesmo nome. Com o fim da associação, alguns integrantes, como Nikolai Lápchin (1891–1942) e Ekaterina Túrova (1889?–1953?), passaram para o coletivo “Hoje” (*Segodnia*, 1918–1919), com organização de Ermoláieva. Por meio de processos gráficos artesanais, produziam livros infantis, em pequenas tiragens, com base na cultura popular russa (como no *lubók*). O laboratório deixou poucos títulos, mas estes se tornaram inestimáveis para artistas e pesquisadores russos — os livros eram concebidos como um organismo único (SEMIÓNOVA, 2017). No coletivo, Vera ilustrou três obras: *Ratinhos*

(*Mychata*) e *O galo* (*Petukh*), de Natan Véngrov, e *Os pioneiros* (*Pionery*), de Walt Whitman.

Capa de *Os pioneiros* (esq.), de Whitman, e página de *O galo*, de Véngrov⁵



No ano seguinte, a artista foi trabalhar na Escola de Pintura do Povo de Vítebsk (cidade na atual Bielorrússia), onde lecionaram Marc Chagall (1887–1985) e Kazimir Malévitch (1879–1935) — alguns estudiosos percebem marcas dos dois pintores no trabalho de Vera. Depois da saída de Chagall, ela tornou-se, com menos de trinta anos, diretora da escola. Ermoláieva foi discípula, colaboradora e o braço direito de Malévitch e estava ligada ao grupo “Consolidadores da nova arte” (acrônimo russo: UNO-VIS), um laboratório suprematista criado em Vítebsk do qual participaram El Lissitzky, Lev Iúdin, Nina Kogan e Nikolai Suétin, entre outros.

5 Imagens em domínio público. Disponível em: <https://www.liveinternet.ru/users/6318384/post438785877/>. Acesso: 29/08/2021.

Escola de Pintura do Povo de Vítebsk (1919)⁶

De volta a São Petersburgo (então Petrogrado), Vera Ermoláieva lecionou no Instituto Estatal de Cultura Artística (acrônimo russo: GUINKHUK), que era dirigido pelo pai do suprematismo. O instituto de Malévitch, que funcionou de 1923 a 1926, pretendia dar base científica às novas tendências das artes pictóricas e reuniu grandes nomes da vanguarda russa, como Pável Filónov (1882–1941) e Mikhail Matiúchin (1861–1934). Lá ela chefiou o Laboratório de Cor.

Além de teórica, pintora e pedagoga, Vera Ermoláieva esteve envolvida na publicação de inúmeras obras para crianças (livros ilustrados e livros-brinquedo). Colaborou nas melhores revistas infantojuvenis soviéticas da época, como a *loj (Ouriço)* e a *Tchij (Pintassilgo)*, e ilustrou textos de muitos autores que se tornaram clássicos da literatura russa para a infância.

Usando elementos de linguagens diferentes — primitivismo, fauvismo, cubismo, suprematismo, construtivismo, futurismo —, Vera tornava cada trabalho uma peça única, sem perder a marca autorial. Ela tornou-se

6 Em domínio público. Disponível em: <https://www.liveinternet.ru/users/6318384/post438785877/>. Acesso: 29/08/2021. Na foto, Vera Ermoláieva (sentada à esquerda) ao lado de El Lissitzky (à sua esquerda) e Marc Chagall (à direita).

referência da escola gráfica de Leningrado (todos a conheciam e a respeitavam) e ajudou a desenvolver um novo formato para os livros ilustrados infantis desenvolvidos na Rússia na década de 1920. Essas publicações reúnem características definidoras do *design* moderno, estabelecendo uma relação de igualdade entre texto e imagem, que se tornam complementares, e usando formas híbridas (texto/imagem) na composição visual.

Em *Top-top-top* (1925), escrito por Nikolai Asséiev (1889–1963), Ermoláieva criou uma diagramação dinâmica e estilizada com elementos bidimensionais que escapam da página e interagem com o conteúdo. No poema, um policial ajuda uma menininha a atravessar uma rua ruidosa apinhada de carros, carroças e motocicletas.

Capa e ilustrações de *Top-top-top*⁷



Na imagem central (acima), descreve-se nos versos a marcha rápida dos bondes, perigosa para os “cabeças-de-vento”, e o movimento se evidencia na geometria circular da composição. Na imagem à direita, o conjunto de meios de locomoção poderia facilmente virar um cartaz, como muitos livros infantis criados nessa época.

7 Imagens digitalizadas pela pesquisadora na Biblioteca Nacional da Rússia, em São Petersburgo. Em domínio público.

Um dos melhores trabalhos gráficos de Ermoláieva, *Top-top-top* pode ser caracterizado como um livro infantil de vanguarda, como destaca Kirill Zakhárov: “Os ônibus multicoloridos aqui como que pairam no espaço limpo da rua. Nas telas dos supematistas, esse era o movimento de planos de cores por uma espécie de cosmo limpo” (ERMOLÁIEVA, 2017, segunda capa).⁸

No aspecto puramente ilustrativo, a artista inovou reunindo tradição e modernidade em desenhos expressivos que flertam com a arte popular. Em 1929, foi publicado o livro *Ivan Iványtch, o Samovar*, de Daniil Kharms (1905–1942), precursor da literatura do absurdo. Kharms, ao lado de outros jovens vanguardistas de Leningrado, criou em 1928 a Associação para uma arte real (acrônimo russo: OBERIU), hoje considerado o último grande coletivo da vanguarda russa do início do século XX — o cartaz da noite de estreia foi projetado por Ermoláieva e Iúdin. Sem possibilidades de publicar seus trabalhos voltados para o público adulto, vários integrantes do grupo passaram a escrever textos para crianças, atraídos por Samuel Marchak (1887–1964), influente editor soviético e expoente da nova poesia russa infantil desenvolvida nessa década.

A obra referida de Kharms, um de seus poemas infantis mais conhecidos, foi publicada no primeiro número da revista *Loj*, em janeiro de 1928, e no ano seguinte em forma de livro com desenhos de Ermoláieva. No texto, criando um efeito cumulativo e cômico, vão aparecendo personagens em busca da água quente do samovar: o tio Pétia, a tia Kátia, o vovozinho, a vovozinha, a netinha, o cãozinho, o gatinho, Serioja, que no fim:

(...) Espremeram o samovar,
Como fosse uma almofada,
Mas de lá só foi sair
Nada, nada, nada, nada.

Samovar Iván Iványtch!
Sobre a mesa, Ivan Iványtch!
Reluzente, Iván Iványtch!

8 **Texto original:** Разноцветные автобусы здесь как будто парят в чистом пространстве улицы. В полотнах супрематистов это было движением цветowych плоскостей в неком чистом космосе.

Água quente ele não serve,
Temporão ele não serve,
Atrasado ele não serve.
(KHARMS, 2013, p. 253)

As ilustrações não realistas de Vera transmitem, quadro a quadro, o humor tão característico de Kharms, a quem ela ajudava inclusive financeiramente. Com linhas simples e uma paleta de cores viva, ela tirava de cada personagem o máximo de expressividade.

Ilustrações do livro *Ivan Iványtch, o Samovar*⁹



Em diálogo com *Ivan Iványtch, o Samovar* estão os desenhos criados para *Os pescadores* (*Rybaki*, 1929), de Aleksândr Vvediénski (1904–1941), melhor amigo de Kharms e cofundador da OBERIU. Só que nesse caso as ilustrações transmitem, em tons de azul, a oscilação dramática das águas. Impressionada com uma viagem que tinha feito pelo mar de Barents, Ermoláieva criou essa série de ilustrações que inspirou o poema, sobre uma tormenta, de Vvediénski (SEMIÓNOVA, 2017).

9 Imagens em domínio público. Disponível em: <https://www.litfund.ru/news/news/8194/>. Acesso: 29/08/2021.

Ilustração para *Os pescadores*, de Vvediénski¹⁰

No mesmo ano, Vera ilustrou e escreveu *Cachorrinhos (Sobátchki)*, uma obra definida pela simplicidade da composição e complexidade conceitual. Um menino vai para uma exposição de cachorros e de tão admirado resolve registrar todos no seu caderno. São tantos que se vê obrigado a desenhá-los cada vez menores. À medida que os números aumentam (em progressão geométrica), os cachorrinhos diminuem. Cada cachorro tem uma expressão e um trejeito e, ao mesmo tempo, o conjunto forma composições que pairam no espaço limpo da página.

Além do aspecto gráfico, o texto encoraja a interação da criança com a história, que assim termina: “Agora, leitor, conte quantos cachorros ao todo estavam na exposição, é o meu pedido para você. Depois escolha um nome que seja a cara de cada um” (ERMOLÁIEVA, 2020, p. 5). A participação do leitor na obra, estimulada em outros livros da época, hoje é procedimento muito valorizado por educadores e editores.

10 Em domínio público. Disponível em: <https://www.litfund.ru/auction/11/299/>. Acesso: 29/08/2021.

Capa de *Cachorrinhos* (Sobáčhki), em português e em russo, e ilustração interna (abaixo)¹¹



11 Imagem à esquerda e folha abaixo (“8 cachorros”) são capa e parte de livro editado em 2021, pela editora Kalinka, com adaptação gráfica de Karina Aoki. À direita, imagem digitalizada pela pesquisadora na Biblioteca Nacional da Rússia (São Petersburgo), em domínio público. Reprodução das imagens com autorização da editora.

Ilustração de *Cachorrinhos* (Sobátchki)

Fim dos experimentalismos

Em meados dos anos 1930, com o fortalecimento do poder de Stálin, surgiu um contexto bem menos tolerante a novas linguagens. Certas diretrizes pedagógicas e artísticas debatidas logo após a Revolução de 1917 se consolidaram com a centralização dos órgãos de controle, com a criação da União dos Escritores Soviéticos (1932) — relacionada com uma série de editoras, jornais e revistas — e com a oficialização do “realismo socialista” como estética oficial do país. Agora eram exigidas obras realistas, rigorosamente alinhadas à ideologia do partido, que enaltescessem os feitos do país. Essa homogeneização também ocorreu nas artes plásticas. A União dos Artistas Soviéticos (1931), que tinha suas próprias exposições e revistas, passou a se guiar pelos mesmos critérios artísticos. Em 1936, no jornal

Pravda saiu o artigo “Sobre os artistas–borrões (*O khudójnikh–patch-kúnakh*)”, que defendia a estética realista nos trabalhos visuais e atacava os experimentalismos vanguardistas (DOBRENKO, 2013).

Muitos criadores que formaram a geração dos anos 1920, a “era de ouro” dos livros russos infantis — Alissa Poret, Aleksánder Vvediénski, Daniil Kharms, Iúri Vladímirov, Kornei Tchukóvski, Nikolai Lápchin, Nikolai Oleinikov, Vladímír Konachévitch, Vladímír Lébedev, Samuel Marchak, entre outros —, tiveram trabalhos criticados publicamente. Alguns livros produzidos na década anterior continuaram a ser impressos, mas ganharam ilustrações de traços realistas e uma diagramação mais convencional. A coexistência de estéticas diferentes deixou de ser possível nesse momento. Artistas emigraram, mudaram de estilo ou foram presos e mortos, independentemente de seu alinhamento ao regime. Foi esse o destino trágico que encontrou Vera Ermoláieva.

Esboço da *Revista da Mulher*, feito por Ermoláieva em 1929/12



12 Imagem em domínio público. Disponível em: <https://www.liveinternet.ru/users/6318384/post438785877/>. Acesso: 29/08/2021.

Em 1934, foi acusada de propagar ideias antissoviéticas em seus livros ilustrados e acabou presa, assim como outros membros do grupo “realismo pictórico–escultural”, seguidores de Malévitch. Morreu fuzilada em 1937, aos 44 anos, em um campo de prisioneiros perto de Karagandá (Cazaquistão). O local onde ela foi enterrada permanece desconhecido. Seu nome só foi reabilitado em 1989 e, a partir de então, começaram a estudar o legado da artista, que hoje é considerada uma das figuras mais interessantes da vanguarda russa. Em 2013, foi inaugurada em Moscou a Fundação Vera Ermoláieva, para apoiar iniciativas de artistas contemporâneas.

Referências

DOBRENKO, Evguéni. “...Toda a real literatura infantil” (novela escolar e “nossa infância feliz”). In: BALINA, M. P. (org.). **“Mate a Tchárskaia...”: os paradoxos da literatura soviética para crianças. Anos 1920 e 1930.** (“Ubit Tchárskuu”: paradósky soviétskoi literatury dlia detei. 1920–e i 1930–e gg.). São Petersburgo: Aleiteia, 2013, p. 189–230.

ERMOLÁIEVA, Vera. **Cachorrinhos.** Tradução: Moissei Mountian. Design: Karina Aoki. São Paulo: Kalinka, 2021.

ASSÉIEV, Nikolai. **Top–top–top.** Ilustrações: Vera Ermoláieva. Moscou: Art Volkhonka, 2017.

GALÉIEV, Ildar. Entrevista cedida à autora do artigo. São Petersburgo, 2020.

HELLMAN, Ben. **Contos maravilhosos e histórias reais: a história da literatura russa infantil** (*Skazka i byl: Istoria rússkoi diétskoi literatúry*). Moscou: Nóvoie literatúrnoie obozriénie, 2016.

KARÁCIK, Irina. GUINKHUK (Instituto da Educação Artística, *Gosudárstvennyi institut khudójestvennoi kultury*). **Enciclopédia da vanguarda russa** (*Entsiklopedia russkogo avangarda*). Disponível em: <http://rusavangard.ru/online/history/ginkhuk/>. Acesso em: 29/08/2021.

KHARMS, Daniil. **“Os sonhos seus vão acabar contigo”: prosa, poesia, teatro.** Tradução: Aurora Fornoni Bernardini, Daniela Mountian e Moissei Mountian, São Paulo: Kalinka, 2013.

KÓBRINSKI, Aleksánder. **Daniil Kharms. Vida de pessoas notáveis – série de biografias** (*Jizn zametchátelnykh liudéi – seriia biográfi*). Moscou: Molodaia gvárdia, 2009.

SEMIÓNOVA, Vera (org.). **Os criadores do livro soviético infantil: escritores, poetas, ilustradores (1917–1932)** (*Tvórtsy soviétskoi diétskoi knígui: prozaiki, póéty, khudójniki*). Moscou: Biblioteca Infantil Estatal da Rússia, 2017.

RELAÇÃO FRATERNA NA LITERATURA E NO CINEMA CONTEMPORÂNEOS

Eliana Sales Vieira

Tradicionalmente, narrativas que têm como temática a relação fraterna apresentam histórias que se passam com irmãos homens que protagonizam uma relação marcada pela rivalidade. Conforme apontam as pesquisadoras em Psicologia Caroline Pereira e Rita de Cássia Lopes (2013), essa descrição da rivalidade fraterna já está presente desde os relatos bíblicos, representada nas histórias de “Caim e Abel”, “Esaú e Jacó” e “José e seus irmãos”. Nessas narrativas, respectivamente, o desejo de se destacar perante Deus, a disputa pelo lugar de filho primogênito e detentor de todos os direitos, e o favoritismo de seus progenitores, levou à atitude extrema do assassinato do irmão. A mitologia egípcia e a romana também contemplaram essa temática, através dos personagens de “Seth e Osiris” e “Rômulo e Remo”, que, por inveja e luta pela posse de terras e privilégios, cometeram o fratricídio.

Dessa maneira, ainda segundo as especialistas, a rivalidade e a violência psicológica e física que podem emergir entre irmãos têm sido parte da história humana. No entendimento delas, essas lendas são tão compreensíveis hoje como o foram há milhares de anos, talvez por refletirem uma verdade universal sobre o relacionamento fraterno. Por outro lado, conforme expõe Mendelson (1990 *apud* PEREIRA; LOPES, 2013), como parte da mitologia ocidental, essas histórias também direcionam nossas expectativas e atribuições sobre o que é ser irmão.

No que concerne à literatura brasileira, escritores clássicos também retomaram a temática da rivalidade fraterna, tais como, Machado de Assis, que baseado na passagem bíblica dos irmãos gêmeos Esaú e Jacó, escreveu seu penúltimo romance, *Esaú e Jacó*, publicado em 1904. A narrativa, que é ambientada no Rio de Janeiro e tem como pano de fundo o pe-

ríodo político de transição entre a Monarquia e o Império, conta a história da rivalidade dos irmãos gêmeos Pedro e Paulo.

Quase um século depois da publicação de *Esau e Jacó*, o escritor Milton Hatoum publicou, em 2000, o romance *Dois Irmãos*, cuja narrativa também tem como temática a rivalidade fraterna. A influência do romance machadiano no romance de Hatoum, além de poder ser inferida do texto pelo leitor, também foi confirmada pelo próprio escritor, em entrevista (FELICIANO; BARBOZA, 2016). *Dois Irmãos* narra a história da relação de ódio dos gêmeos idênticos Yaqub e Omar, numa família libanesa que vive em Manaus.

Quanto à relação fraterna rival entre irmãs, os exemplos são bem menos expressivos, mas, em um tom menos intenso ou explícito, os contos de fadas também fizeram menção à rivalidade fraterna, como no clássico *Cinderela*, de Charles Perrault, em que as filhas da madrasta maltratavam e humilhavam Cinderela (PEREIRA; LOPES, 2013).

No campo da Psicologia, as pesquisadoras Rebeca Goldsmid e Tereziinha Féres-Carneiro (2011) assinalam que os estudos sobre a relação pais/filhos são em muito maior número do que os que enfocam a relação fraterna. Dentre esses, por sua vez, encontra-se em quantidade muito maior os estudos que focalizam e privilegiam a rivalidade entre irmãos do que os que se dedicam à sua boa convivência. A literatura especializada a respeito da amizade e da solidariedade entre irmãos ainda é relativamente escassa. No entendimento das pesquisadoras, o fato de, ao se considerar as relações entre irmãos, haver uma tendência a enfatizar mais a relação de inveja, ciúme, rivalidade, em detrimento de um possível bom relacionamento, faz com que não se dê a devida importância ao papel que a fratria, através da função fraterna, desempenha na estruturação familiar.

Ainda conforme expõem as especialistas, em *Totem e tabu*, Freud (1913) cria um mito da origem da civilização, demonstrando que, na formação da fraternidade, a inveja e o ciúme, sentimentos nunca de todo eliminados, fizeram parte da base afetiva sobre a qual se construiu o laço fraterno (FREUD 1913 *apud* GOLDSMID; FERES-CARNEIRO, 2007).

Lacan (1987 *apud* MUNIZ; FÉRES-CARNEIRO 2012), por sua vez, nomeia *complexo de intrusão* a experiência que o sujeito primitivo realiza

quando se percebe em relação com seus semelhantes, ou seja, quando se reconhece como tendo irmãos. O irmão se apresenta, para o infante, como pequeno sujeito humano, como um duplo que vem desestabilizar a identidade imaginária da criança em relação à sua imagem no espelho.

Segundo expõem Aline Muniz e Terezinha Féres–Carneiro (2012), com exceção de alguns autores clássicos, como Freud e Lacan, somente a partir do século XXI, outros teóricos se interessaram pelo tema da relação entre irmãos (Kaës, 1999; Kancyper, 1999; Kehl, 2000, *apud* MUNIZ; FÉRES–CARNEIRO 2012).

René Kaës (1999), citado por Muniz e Féres–Carneiro (2012), considera o complexo fraterno como uma organização fundamental dos desejos amorosos, narcísicos e objetais, do ódio e da agressividade perante a esse outro que o sujeito identifica como irmão ou irmã. Esse complexo se instaura na estrutura das relações intersubjetivas, organizadas pela representação inconsciente, dos lugares correlativos que ocupam o sujeito, o irmão e a irmã em relação ao objeto do desejo da mãe e ou do pai.

Luis Kancyper (1999), citado pelas mesmas autoras, define o irmão como um semelhante demasiado similar, a primeira aparição do estranho na infância. O irmão seria um outro, diferente e complementar simultaneamente, que funciona como fundador do eu e constitutivo da alteridade. “E por meio dos vínculos fraternos, o sujeito instala-se – mediante sentimentos de pertinência – nos efeitos estruturantes–desestruturantes que provêm da realidade social” (Kancyper, 1999, p. 75 *apud* MUNIZ; FÉRES–CARNEIRO 2012).

Nesse mesmo sentido, de entender o irmão como uma das primeiras representações do semelhante, que permite ao sujeito identificar-se, estruturar-se e reconhecer-se como ser social, a psicanalista Maria Rita Kehl (2000) explana sobre a função fraterna na constituição do sujeito, sugerindo que o outro, o semelhante – a começar pelo irmão – contribui decisivamente para nos estruturar. Em suas palavras, o emprego da expressão *função fraterna* ocorre por duas razões. Primeiro, com o termo *função*, procura-se chamar a atenção para o caráter necessário, não contingente, da participação do semelhante no processo de tornar-se sujeito. Segundo, faz-se questão da palavra *fraterna*, a fim de trazer de volta,

como objeto de consideração e debate entre os psicanalistas, a idéia banida, quase maldita, de fratria.

Segundo Kehl (2000), as experiências cotidianas compartilhadas com os irmãos permitem a quebra da ilusão identitária para o sujeito, ao produzir um campo horizontal de identificações entre os semelhantes, secundárias em relação à identificação com o ideal representado pelo pai, mas essenciais no sentido da diversificação que possibilita quanto aos destinos pulsionais que têm que ser constituídos pela vida afora. É nesse campo horizontal que a transmissão de saberes e de experiências, de produção discursiva, de criação de fatos sociais relevantes e instâncias intermediárias de poder se dá preferencialmente no campo dos encontros e embates entre semelhantes, e a submissão voluntária aos discursos de autoridade é relativizada inclusive pela própria multiplicidade de enunciados de saber. Em seu entendimento, os laços de amizade e cumplicidade que se estabelecem na relação fraternal permitem que os irmãos compartilhem experiências através das quais questionam verdades absolutas e contestem padrões impostos como naturais pela cultura dominante, possibilitando, assim, a criação de novas de reexistências.

Conforme apontam Goldsmid e Féres-Carneiro (2011), citando Losso (2001), a função fraterna define-se como uma das funções estruturantes da família, uma função de ajuda recíproca, de colaboração, de assistência em um nível de igualdade, de defesa dos direitos das gerações e de provisão de modelos de identificação entre os irmãos que, por pertencerem à mesma geração, funcionam como modelos de identificação diferentes do dos pais. A relação entre os irmãos implica um contexto em que, através do jogo, pode-se elaborar a angústia e desenvolver a criatividade.

Nesse sentido, assim como os campos da Psicanálise e da Psicologia têm-se interessado por estudos que afirmam a importância da relação fraterna, atentando-se para a possibilidade de uma boa convivência e solidariedade entre irmãos, percebe-se também que a ficção contemporânea protagonizada por personagens femininas tem apresentado a relação fraterna amistosa em suas narrativas.

Desse modo, a partir dessa perspectiva da importância da função fraterna na constituição do sujeito, esse estudo analisa a representa-

ção da fraternidade nos romances *A Costureira e o cangaceiro* (2009), de Frances de Pontes Peebles, e *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), de Martha Batalha; e em suas adaptações, respectivamente, os filmes *Entre irmãs* (2017), dirigido por Breno Silveira e roteirizado por Patrícia Andrade, uma coprodução da Globo Filmes com a Conspiração Filmes, e *A vida invisível* (2019), produzido pela RT Features, com direção de Karim Aïnouz e roteirizado por Murilo Hauser, com colaboração de Inês Bortagaray e do cineasta. Nessas ficções, o tema da fraternidade entre as personagens femininas é apresentado através dos sentimentos de cumplicidade e de amizade, em direção contrária à tradicional representação da relação entre irmãos homens, que é marcada pela rivalidade e inimizade.

O romance *A costureira e o cangaceiro* (2009) e sua adaptação para o filme *Entre Irmãs* (2017) tratam do universo feminino através da história de duas irmãs que vivem em Taguaritinga do Norte, agreste pernambucano, no final da década de 1920 até meados de 1930. Órfãs, as irmãs Emília e Luzia cresceram juntas, sendo criadas pela tia Sofia. As três sobrevivem do ofício da costura e o destino de suas vidas muda quando o cangaceiro Antônio Teixeira, conhecido por Carcará, aparece no sertão e rapta Luzia. Após o ocorrido, tia Sofia morre de desgosto e as irmãs tomam rumos de vida distintos: Luzia passa a viver no cangaço; e Emília casa-se com um rapaz rico da capital pernambucana.

Desse modo, as irmãs passam a viver em universos completamente diferentes da sociedade machista e opressora dos anos de 1930. No cangaço, Luzia passa a integrar um bando de homens, torna-se, posteriormente, sua líder, sendo marcada para sempre, aos olhos da sociedade, como criminosa. Durante essa vivência, a personagem se confronta com as possibilidades e as limitações que eram impostas às mulheres no espaço marcadamente masculino do cangaço.

Na capital pernambucana, Emília passa a pertencer a uma família da alta sociedade recifense. Certa de que tinha realizado seu sonho de casar-se por amor com um rapaz da cidade grande que a levou embora do sertão, Emília vê seus desejos se desmoronarem perante outra realidade. Depara-se com uma sogra que quer esconder a origem rural e humilde da nora, tentando moldar-lhe às normas dos Duarte Coelho; com um sogro

que é um médico dedicado à Frenologia; e, por fim, se frustra quando descobre que seu casamento é de aparências e que foi usada para esconder a homossexualidade do marido. Vivendo a condição que era destinada a uma mulher casada de classe dominante, a personagem tenta se afirmar nesse espaço, trançando uma trajetória de amadurecimento frente a essa sociedade patriarcalista, machista e eugenista.

Apesar da distância e do modo de vida distintos, as irmãs conservavam o sentimento de afeição que as unia e não se esqueceram. Pelos jornais, elas tomaram ciência uma da vida da outra. Luzia guardava todos os recortes de jornais que traziam notícias de Emília. “Emília usando roupas lindas, administrando o seu próprio negócio e convivendo com a alta sociedade do Recife. Tudo o que sabia sobre a vida da irmã vinha dessas fotografias e sempre supôs que ela fosse feliz” (PEEBLES, 2009, p.597).

Emília, quando pensava sobre o fato de a irmã ter-se tornado uma cangaceira criminosa e ter-lhe mandado o filho que não pôde criar nas duras condições do cangaço, considerava:

A Costureira era uma criminosa, mas, em algum lugar lá dentro daquela mulher, estava Luzia. E Luzia lhe tinha mandado aquele menino, o maior presente que já recebera na vida. A sua irmã havia lhe confiado não apenas a vida do filho, mas também as suas recordações. Era ela que daria forma à ideia que ele teria da mãe de verdade. E a Luzia de que Emília se lembrava não era uma cangaceira, mas uma moça alta, de cabelo comprido e orgulhosa. Que dançava sozinha no quarto, toda desajeitada. Que dava de comer às galinhas-d’angola no quintal da casa de tia Sofia. Que rezava no quartinho dos santos (PEEBLES, 2009, p.529).

Na adaptação cinematográfica, Emília, interpretada pela atriz Marjorie Estiano, vai ao encontro de Luzia, interpretada pela atriz Nanda Costa. Numa cena enquadrada em primeiro plano, as irmãs se reencontram, entre lágrimas, e se tocam depois de tanto tempo separadas. O figurino das personagens evidencia a mulher que cada uma se tornou:

Luzia está vestida com calça e camisa sujas e rasgadas, lenço amarrado por cima de cabelos desgrenhados, carregando o filho amarrado a suas costas; Emília está vestida com saia e blusa de um fino tecido, com o cabelo modelado por cachos. Ambas estão viúvas e Emília lembra-se de um ensinamento da tia: “Tia Sofia tinha razão. No fim, tudo que a gente tem no mundo é uma a outra” (ENTRE Irmãs, 2018, [02h30min05s]). Luzia entrega o filho à irmã, dizendo-lhe: “Abandonar o meu filho é quase como morrer, mas contigo ele vai ter uma chance” (ENTRE Irmãs, 2018, [02h31min43s]).

Nessa mesma cena, antes de ir embora levando consigo o sobrinho, Emília avisa à irmã que novas armas foram importadas da Alemanha, as metralhadoras *Bergmanns*, que davam quinhentos tiros por minuto. Isso anunciava o possível fim dos cangaceiros, que não possuíam um armamento de tamanha potência. Emília suplica que Luzia não volte para o cangaço, porque ela irá morrer. Luzia diz que todos sabem que ela é uma cangaceira e que vão persegui-la onde ela estiver. Esse foi o último contato que as irmãs tiveram. Luzia preferiu continuar a defender o cangaço a fugir, o que já era esperado por sua personalidade forte e decidida. Algum tempo depois, Luzia foi morta e decapitada em uma emboscada.

A história das irmãs Luzia e Emília, tanto no romance quanto no filme, evidencia o lugar subalterno conferido à mulher da primeira metade do século XX, no Brasil, seja para uma mulher pobre sertaneja, ou para uma mulher rica da capital. No enfrentamento dessas adversidades, a trama estrutura-se a partir do sentimento de fraternidade que unia essas irmãs e que foi um elo de fortalecimento em suas vidas.

Na narrativa do romance *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016) e em sua adaptação cinematográfica *A vida invisível* (2019), a história das duas irmãs se passa no Rio de Janeiro, nos anos 1950. As irmãs Guida e Eurídice, filhas de um casal de imigrantes portugueses de classe média, foram criadas apenas para serem boas esposas e mães. As irmãs vivem uma relação de amor e cumplicidade até serem separadas pelo pai, que não aceita a gravidez fora do casamento da filha Guida e a expulsa de casa. Eurídice, por sua vez, assume a responsabilidade de não causar mais

uma decepção aos pais, abafa o seu sonho de ser uma musicista e casa-se com um rapaz bem-sucedido.

Guida subverte a educação recebida pelos pais e decide ir embora de casa para viver uma paixão. A coragem de desafiar o sistema imposto pela sociedade patriarcal, renegando a espera por um casamento sem amor, arranjado pela família, não resultou, porém, em uma vida feliz para a personagem. Guida engravida e é abandonada pelo pai de seu filho. Tenta retornar para casa, mas seu pai não a acolhe. Afinal, um chefe de família que já tinha tido sua honra ferida pela fuga de uma filha não poderia aceitá-la de volta com um neto bastardo. Ele proíbe que sua esposa conte a Eurídice sobre esse retorno da filha desonrada e impede qualquer possibilidade de reaproximação entre as irmãs. Sabendo da forte ligação entre as duas filhas, o patriarca tinha o medo de a mais velha influenciar a mais nova. Dessa forma, Guida não cabia mais na composição de família tradicional e, por isso, foi afastada do convívio familiar. Assim, a personagem torna-se mãe solteira, sendo punida com o abandono, a pobreza e o preconceito dos que não aceitavam uma mulher que vive à margem do modelo familiar imposto pelo sistema dominante.

Eurídice, por outro lado, sucumbiu ao destino de uma mulher de classe média: o casamento e a maternidade. A personagem passa a viver uma vida monótona, dedicada aos filhos, ao marido e à casa. A falta da presença da irmã era constante em sua vida, mas não tinha sequer o direito de sentir essa saudade, sendo impossibilitada de expressar seus sentimentos naquele espaço onde sua individualidade e sua vontade tinham pouca ou nenhuma importância.

Na narrativa do romance, anos depois, as irmãs se reencontraram e passam a conviver novamente. Ao retornar à casa da irmã, Guida considerou:

Eu devia ter feito isto há mais tempo, eu devia ter feito isto há mais tempo, Guida pensava durante aqueles meses tão preciosos e de tantos risos trocados com a irmã. Elas riam por qualquer coisa e por coisa alguma. Iam juntas à mercearia, discutiam o destino dos personagens das novelas e passavam tardes inteiras vendo as vitrines da praça Saez Peña (BATALHA, 2016, p. 133).

A alegria e a satisfação que ambas as irmãs sentiram com o retorno da convivência evidenciam a importância dos vínculos fraternos de união e afeto na constituição de suas subjetividades. Trata-se da representação da importância do papel que a fratria, através da função fraterna, desempenha na estruturação dos sujeitos (KEHL, 2000), que não aparece, comumente, em ficções protagonizadas por irmãos homens, nas quais o ciúme e a rivalidade constituem o laço fraterno.

Na narrativa fílmica, Guida, interpretada pela atriz Julia Stockler, e Eurídice, interpretada pela atriz Carol Duarte, só contracenam durante os primeiros quinze minutos do filme e depois nunca mais se reencontram. Essa é uma das grandes modificações ocorridas na transposição da história do romance ao cinema, que conferiu mais dramaticidade à trama, característica do melodrama, gênero escolhido pelo diretor para conduzir a narrativa nas telas. Separadas, as irmãs Gusmão vão traçando seus caminhos, cada uma com o destino que lhe fora imposto. Mesmo distantes, elas permaneceram muito ligadas pelo amor e carinho que tinham uma pela outra. Passaram a vida na esperança de se reencontrarem, imaginando uma para a outra uma vida melhor do que realmente tiveram. Guida escreveu várias cartas a irmã, mas essas nunca foram entregues a Eurídice. Somente na velhice, Eurídice, interpretada pela atriz Fernanda Montenegro, toma conhecimento dessas cartas. Em uma cena emocionante, enquadrada em primeiro plano, focaliza-se o rosto envelhecido de Eurídice e suas mãos segurando a carta que ela começa a ler em voz alta, desvendando, a partir daí, a verdade e tomando conhecimento de como Guida tinha vivido e da falta que ela fez na vida da irmã (A VIDA Invisível, 2019).

Ambas as narrativas, literária e fílmica, contam a história das vidas de duas irmãs que se amavam, mas foram separadas em nome da preservação da “honra familiar”. Trata-se da representação de como o patriarcado é um sistema nefasto a todas as mulheres, não importando se elas se curvam a ele ou se o contestam. Em meio à reflexão do quanto essa relação de poder trouxe infelicidade à vida dessas mulheres, as narrativas ilustram a importância do elo fraterno, representado pelos sentimentos de amor e carinho que atravessaram as vidas dessas irmãs, enquanto se defrontavam com as barreiras da sociedade machista e opressora dos anos de 1950.

No que se refere à temática da fraternidade na produção cinematográfica a partir do final do século XX, o psicanalista Joel Birman (2000), ao analisar os filmes que participaram do festival de Cannes, em 1999, observou que realizadores, cuja trajetória era marcada por um tom amargo e sempre árido na pintura fílmica da atualidade, estavam fazendo um retorno significativo ao cultivo dos bons sentimentos, como o da fraternidade, tal como no filme *Uma História Real* (1999), de David Lynch. Nesse mesmo ano, a fraternidade também foi temática dos filmes *Tudo sobre minha mãe* (1999), de Pedro Almodóvar, e *Mifune* (1999), de Sören Jakobsen.

Nos termos do psicanalista, essa ênfase recentemente colocada na experiência da fraternidade é uma espécie de antídoto face aos imperativos da cultura do narcisismo e da sociedade do espetáculo. Nas ciências sociais, a cultura do narcisismo é uma denominação para uma modalidade de cultura na qual a subjetividade se concebe apenas de maneira autocentrada, sem atentar devidamente para a densidade da existência do outro. Nessa modalidade de subjetividade, configura-se a sociedade do espetáculo, na qual as performances voltadas para o engrandecimento do eu teriam sempre a finalidade de promover uma cena construída para o olhar, pela produção do espetacular.

Em oposição a essa “cultura do eu”, Birman (2000) observa que determinadas produções do cinema têm investido em representações da fraternidade como uma categoria ética que enuncia outra concepção possível de subjetividade. Nesta, com efeito, o outro importa para o sujeito e muito até, estando ambos no mesmo barco da existência. No filme de Lynch, é a velhice o que provoca a emergência da fraternidade como experiência, no filme de Almodóvar, esta se impõe pelas mulheres, e em Sören Jakobsen, a fraternidade emerge pela figura da loucura.

A recorrência da temática da fraternidade, tal como observada pelo pesquisador, segue-se nessa última década no cinema brasileiro. Nas adaptações cinematográficas aqui analisadas, a relação entre irmãos é atravessada pelo viés do afeto e da amizade. Para Birman (2000), o feminino é um dos pólos possíveis na atualidade para algo que seja da ordem da fraternidade propriamente dita, na medida mesmo em que a feminilidade implica cuidado com o outro. Reencontra-se, assim, a dimensão

alteritária, como sendo um traço fundamental do laço fraterno, já que a existência do cuidado com o outro implica reconhecer o que lhe falta. Em suas palavras, a masculinidade estaria cega e decadente, marcada pela impossibilidade de olhar para os outros e de reconhecê-los devidamente. A fraqueza da figura do homem se revela onde menos se espera, isto é, na pretensão de ser absolutamente forte e insensível, aquela figura se mascara e perde a potência do cuidado e do reconhecimento das mulheres.

O psicanalista ainda destaca que o afluxo de filmes novos e de diferentes origens que enfatiza a fraternidade como imperativo seria uma modalidade de oposição e de resistência que começa a se impor no campo do imaginário estético. Seria a partir do campo da arte que começa a afluir uma nova energia criativa para se contrapor ao universo macabro do mundo neoliberal (BIRMAN, 2000).

Nessa perspectiva, percebe-se que as ficções aqui em estudo podem ser analisadas em consonância com a percepção que aponta uma tendência de o campo da arte relançar a fraternidade como projeto ético e político. Tanto nos romances quanto em suas adaptações cinematográficas, o sentimento de fraternidade estabelece um elo entre as irmãs, as quais, a partir de realidades distintas, confrontam-se com o sistema dominante do poder patriarcal. São narrativas que abordam o significado da função fraterna na constituição do sujeito, tal como explicitado por Kehl (2000). As irmãs, mesmo separadas, não se distanciaram desse sentimento fraterno, que continuou sendo um ponto de referências para suas identidades. Nesse sentido, observou-se a importância dos sentimentos de amizade e de companheirismo, que atravessaram a trajetória dessas personagens na sociedade classista, racista, patriarcal e sexista da primeira metade século XX.

Referências

A VIDA Invisível. Direção: Karim Aïnouz. Roteiro: Murilo Hauser, Inés Bortagaray e Karim Aïnouz. Produção: RT Features, 2019 (140 min).

ASSIS. Machado de. **Esau e Jacó.** Obra Completa, Machado de Assis. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994. Disponível em: http://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/item/download/12_ab2c739d2e8293712078e7b6b0c12abb. Acesso em: 15 ago. 2020.

BATALHA, Martha. **A vida invisível de Eurídice Gusmão**. 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BIRMAN, Joel. Insuficientes, um esforço a mais para sermos irmãos! In: KEHL, Maria Rita. (org.). **Função fraterna**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, p. 171–208.

ENTRE Irmãs. Direção: Breno Silveira. Roteiro: Patrícia Andrade. Produção: Cons-piração Filmes & Globo Filmes, 2017 (166 min).

FELICIANO, Danívia Cassiano; BARBOZA, Letícia. Entrevista com Milton Hatoum. **Clara-boia**, v.5, p. 129–135, jan./junh., 2016. Disponível em: https://seer.uenp.edu.br/index.php/claraboia/article/view/762/pdf_67. Acesso: 10 set. 2020.

GOLDSMID, Rebeca; FERES–CARNEIRO, Terezinha. A função fraterna e as vicissitudes de ter e ser um irmão. **Psicol. rev.** (Belo Horizonte), Belo Horizonte, v. 13, n. 2, p. 293–308, dez. 2007. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-11682007000200006&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 17 ago. 2020.

GOLDSMID, Rebeca; FERES–CARNEIRO, Terezinha. Relação fraterna: constituição do sujeito e formação do laço social. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 22, n. 4, p. 771–788, Dez. 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pusp/v22n4/aop2711.pdf>>. Acesso em: 23 jan. 2020.

HATOU, Milton. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KEHL, Maria Rita. Existe uma função fraterna? In: KEHL, Maria Rita (org.). **Função fraterna**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, p. 31–47.

MUNIZ, Aline Amaral Mussumeci; FERES–CARNEIRO, Terezinha. Função fraterna: reflexões a partir do filme Príncipe das Marés. **Psicol. rev.** (Belo Horizonte), Belo Horizonte, v. 18, n. 1, p. 41–56, abr. 2012. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-11682012000100005&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 17 ago. 2020.

MUNIZ, Aline Amaral Mussumeci; FERES–CARNEIRO, Terezinha. Função fraterna: reflexões a partir do filme Príncipe das Marés. **Psicologia em Revista**, Belo Horizonte, v. 18, n. 1, p. 41–56, abr. 2012. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-11682012000100005&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 17 ago. 2020.

PEEBLES, Frances de Pontes. **A costureira e o cangaceiro**. Tradução de: Maria Helena Rouanet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

PEREIRA, Caroline Rubin Rossato; LOPES, Rita de Cássia Sobreira. **Rivalidade fraterna: uma proposta de definição conceitual**. **Estud. psicol. (Natal)** [online]. 2013, vol.18, n.2, pp.277–283. ISSN 1678–4669. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/epsic/v18n2/v18n2a13.pdf>. Acesso: 16 ago. 2020.

OS RETRATOS DE STEFAN ZWEIG NO CINEMA DE SYLVIO BACK

Geovane Souza Melo Junior

Anteâmbulo, ou das considerações propedêuticas

Inicialmente, no intuito de situar, minimamente, o contexto de produção do artigo em tela e seus atravessamentos explorados ao longo das próximas páginas, talvez seja válido, bem como interessante, jogar luz, ainda que brevemente, em alguns elementos preambulares. Afinal, justamente por tal atributo propedêutico, julgo essas referências intertextuais também como essenciais em relação a este percurso.

Com isso em mente, cumpre evidenciar que o escritor austríaco, de origem judaica, Stefan Zweig (1881-1942), tem me interpelado desde a minha dissertação de mestrado¹ que objetivou discutir a correspondência trocada entre Sigmund Freud (1856-1939) e ele, principalmente, aquelas missivas que versavam sobre as temáticas da psicanálise, da guerra, do exílio e do antissemitismo. Ao passo que, atualmente, em minha tese de doutorado, essa inquietação diz respeito ao seu retrato, retomando seu próprio léxico em duas de suas mais conhecidas biografias², construído no documentário média-metragem *Zweig: a morte em cena*, do laureado escritor e cineasta brasileiro, Sylvio Back. Portanto, este texto é um dos desdobramentos desse trajeto supracitado, mas, principalmente, legatário de meu artigo intitulado *Intertextos: Sylvio Back entre os retratos*³ de

1 Cf. dissertação intitulada *Conversações entre Stefan Zweig e Sigmund Freud: um olhar sobre suas correspondências* e defendida no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia, em 2016.

2 Cf. *Joseph Fouché: retrato [Bildnis] de um homem político* (1928) e *Maria Antonieta: retrato [Bildnis] de uma mulher comum* (1932).

3 Cf. artigo publicado na *Revista de Estudos Literários (REVELL) da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS) no ano de 2019.*

Stefan Zweig, na medida em que, aqui, busco retomar e aprofundar algumas das reflexões engendradas nesse escrito.

A herança “mal-dita”

Malgrado a Primeira Guerra Mundial (1914–18) tenha completado, recentemente, seu primeiro centenário, não apenas a Europa, mas o mundo como um todo, vê-se às voltas de profundas crises identitárias, econômicas, ambientais e sociais. A julgar pela ascensão da extrema direita, a ebulição dos discursos conservadores, as crises migratórias e a frequente fabricação de *fake news*, esse *déjà vu* histórico toma ares de veras alarmantes. Giorgio Agamben, no texto *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I* [*Il potere sovrano e la nuda vita*, 1995], nos adverte:

a contiguidade entre democracia de massa e Estados totalitários não tem [...] a forma de uma imprevista reviravolta: antes de emergir impetuosamente à luz do nosso século, o rio da biopolítica, que arrasta consigo a vida do *homo sacer*, corre de modo subterrâneo, mas contínuo (AGAMBEN, 2010, p. 118).

Em face dessa insistente e, mórbida, condição humana de inabilidade de reflexão de seus próprios atos e seus efeitos no tempo, não raro, cabe às artes a incumbência de jogar luz nas sombras no intento de fomentar ruídos, novos horizontes e, por conseguinte, minorar um certo projeto histórico que se pretende hegemônico, homogêneo e asséptico. Lembremos de Chimamanda Ngozi Adichie, no ensaio *O perigo de uma história única* [*The danger of a single story*, 2018]: “O poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva” (ADICHIE, 2019, p. 19). Toda generalização, portanto, é, em alguma medida, um ato de violência contra o sujeito e sua singularidade, inerentemente, movediça.

Em suma, é justamente essa inquietação com o dispositivo historiográfico e sua capacidade de subverter a história vazia e homogênea, trazendo à tona, assim, ruínas de um tempo pleno de significações, que reverberam, de maneira geral, na obra fílmica do diretor Sylvio Back. Haja

vista suas películas que problematizam a contrapelo, por exemplo, diferentes episódios bélicos e suas narrativas tradicionais, a saber: a Guerra do Contestado (1912–16) em *A Guerra dos Pelados* (1971), a Guerra do Paraguai (1864–70) em *Guerra do Brasil* (1987) e a Segunda Guerra Mundial (1939–945) em *Aleluia*, *Gretchen* (1976) e *Rádio Auriverde* (1991). De origem sulista, nascido em Blumenau, Santa Catarina, e descendente de judeus europeus, ele tem como mote do díptico: *Zweig: a morte em cena* (1995) e *Lost Zweig: os últimos dias de Stefan Zweig no Brasil* (2003), o escritor judeu, de língua alemã, Stefan Zweig.

Atual a toda prova, Stefan Zweig vivenciou momentos tão díspares quanto à *Belle Époque* e as abjetas Primeira e Segunda Guerra Mundial, experiência que o moldou pacifista resoluto (ZWEIG, 2014). Cenário que nos remete a Friedrich Nietzsche e sua discussão sobre o conceito de gênio, em *Crepúsculo dos ídolos* [*Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt*, 1889], na qual ele sustenta que, grosso modo, o gênio é forte, transborda, mas sua época é fraca, testando-lhe (NIETZSCHE, 2017). A despeito de seu relativo ostracismo no contemporâneo, Stefan Zweig figurava entre os escritores mais publicados, traduzidos e adaptados do século passado. Amigo de Sigmund Freud, Thomas Mann, Theodor Herzl, Gustav Mahler, H.G. Wells, Richard Strauss e “peripatético” por natureza, pois conhecia algumas dezenas de países (DINES, 2012). Todavia, somente um desses povos e territórios afetou-o a ponto de gerar uma obra literária própria, *Brasil um país do futuro* [*Brasilien: Ein Land der Zukunft*, 1941], e, não suficiente, servir-lhe de guarida, bem como de sepulcro. Em 22 de fevereiro de 1942, durante o carnaval, Stefan Zweig e sua segunda esposa, Charlotte Elizabeth Zweig, suicidaram-se na cidade de Petrópolis, Rio de Janeiro. A comoção nacional diante do ocorrido foi um dos ingredientes do complexo jogo político-econômico que em agosto do mesmo ano colocou o Brasil na Segunda Guerra Mundial contra a Alemanha Nazista e a Itália Fascista, embora o efetivo envio de tropas à Europa só viesse a ocorrer dois anos mais tarde, em 1944.

Com efeito, cômico desses atravessamentos inquietantes entre este país e o escritor austríaco, Sylvio Back retoma esse já personagem de nossa história em seu cinema, tensionando novos sentidos, interpretações ao

apresentá-lo com ênfase em seu exílio, explorando, seja por meio da estética documental ou da ficcional, bem como friccionando-as, seus períodos no Brasil. Rompendo, assim, com parte das biografias e filmes sobre o autor, inclusive a própria autobiografia, que ressaltam o intelectual europeu e menoscabam o seu breve, mas frutífero período neste país sul-americano. Ora, há de se sublinhar que foi em terras brasileiras que Stefan Zweig revisou a sua *Autobiografia: o mundo de ontem – memórias de um europeu* [*Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, 1941], escreveu a novela *Uma partida de Xadrez* [*Schachnovelle*, 1943], bem como esboçou um romance austríaco que foi retomado posteriormente por Knut Beck com o título de *Clarissa* [*Clarissa: Ein Romanentwurf*, 1981]. Em tempo, quanto ao livro *Brasil, um país do futuro*, em razão da carência de material bibliográfico em língua inglesa e francesa nas bibliotecas brasileiras, o escritor coletou informações durante suas viagens pelo Brasil, porém, viu-se obrigado a se mudar para a cidade norte-americana de New Haven, Connecticut, a fim de lançar mão da biblioteca da Yale University.

Nessa esteira, é digno de nota que os retornos a esse autor, que reside ao predicado de outrora, foram a princípio fomentados por estrangeiros, apesar de seu exílio e suicídio no Brasil, mas a partir do momento que encontraram acolhida em um intelectual brasileiro, paulatinamente, ecoaram em uma miríade de produções mais atentas ao seu, por vezes, menosprezado período de refúgio neste país. Logo, embora a possível primeira biografia publicada sobre Stefan Zweig tenha sido *Stefan Zweig, Biografia*, do inglês Donald Arthur Prater, parece-nos lícito afirmar que, para além de ser *Morte no paraíso: a tragédia de Stefan Zweig* (1981⁴), do brasileiro Alberto Dines⁵, a primeira narrativa pormenorizada sobre os

4 Ano do centenário de nascimento de Stefan Zweig.

5 De fato, o calhamaço biográfico não foi o único livro de Alberto Dines sobre Stefan Zweig, pois, em 2014, ele publicou: *A rede de amigos de Stefan Zweig: sua última agenda* (1940–1942). Como seu título já sugere, ele apresenta e discute o *Telephone Book* utilizado pelo escritor em seus três últimos anos de vida, material que, ao ser oferecido por Abrahão Koogan ao biógrafo Donald Prater, foi menosprezado e não utilizado para sua biografia. Nesse texto, somos apresentados a 158 personagens participantes de seu período de exílio, “o mesmo bando de apátridas, expatriados, desterrados, refugiados, exilados e desnorreados – como ele” (DINES, 2014, p. 10).

concisos, mas férteis, momentos desse escritor no Brasil, esse texto é, também, em grande medida, o responsável maior por (re)trazer a lume esse intelectual nesse quinhão do mundo.

Por esse prisma, Alberto Dines, ao estabelecer uma perspectiva “abrasileirada” transversal a toda biografia, indo na contramão de circunscrever essa temática em breves passagens ou no máximo uma seção, mais do que enriquecer esse personagem mediante a aposta fundamentada na pluralidade, incita as inúmeras próximas incursões que pulularam desde então. A propósito, acresce-se a esse cenário em ebulição, para além das posteriores edições ampliadas da biografia supracitada, o fato de que a obra zweguiana vinha sendo⁶ republicada pela Editora Zahar desde 2013 com organização e textos adicionais de Alberto Dines e tradução de Kristina Michahelles⁷. Não é mero acaso, portanto, que ao realizar uma busca no Catálogo de Teses e Dissertações da Plataforma da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), com a palavra-chave: *Stefan Zweig*, deparamo-nos com nove dissertações e uma tese que versam diretamente sobre Stefan Zweig e que, a maior parte delas, compartilhe esse legado de debruçamento sobre o seu exílio no Brasil mediante diferentes abordagens e aproximações, seja com seu livro brasileiro, ou em suas cartas no exílio, ou mesmo na própria experiência de refugiado. À guisa de exemplo, as dissertações: *Xeque-Mate no país do futuro: Stefan Zweig e o exílio no Brasil* (2001), de Adelaide Maristela Herbertz; *Kunst des Briefes – Arte da carta: um estudo sobre cartas de Stefan Zweig no exílio* (2013), de Patrícia Cristina Biazão Manzato Moises; *Litera-*

6 Alberto Dines faleceu, aos 86 anos, no dia 22 de maio de 2018, em decorrência de problemas respiratórios advindos de uma pneumonia.

7 Atual Diretora Executiva da Casa Stefan Zweig. A saber, museu esse inaugurado, em meados de 2006, na mesma residência petropolitana na qual o casal Zweig viveu e suicidou-se. Além do acervo constituído de materiais audiovisuais e pertences pessoais do escritor, tais como livros e seu tabuleiro de xadrez, há, ali, também, o Memorial do Exílio, isto é, coleção que tem como finalidade lembrar e homenagear tantos outros exilados e emigrados que contribuíram com as artes e/ou ciência brasileira. Segundo Alberto Dines: “Naquele cantinho de Petrópolis escolhido pelo próprio Zweig, na rua que leva o nome do autor da ‘Canção do exílio’, um museu-monumento destinado a lembrar como os expatriados inventam paraísos” (DINES, 2012, p. 651).

tura alemã de exílio: o Brasil de Stefan Zweig (2016), de Larissa Elisabete Fumis, dentre outras.

Logo, a meu ver, torna-se lícito afirmar que essa herança “mal-dita”, conforme visto o costumeiro menosprezo para com parte significativa de sua história, tem mobilizado diversos intelectuais e artistas brasileiros no intuito de fomentar novas perspectivas. A começar por Alberto Dines, passando por Sylvio Back e chegando a inúmeras investigações acadêmicas que têm surgido nos últimos anos. Situação que nos remete ao conceito de herança de Jacques Derrida, discutido no texto *Essa estranha instituição chamada literatura* [*Cette étrange institution qu'on appelle la littérature*, 1992], pois, segundo o filósofo, o pesquisador nunca deve perder de vistas o passado, seja ele literário, histórico ou filosófico, uma vez que todos nós carregamos certa responsabilidade genealógica, na medida em que seja para aceitá-lo ou, sobretudo, para subvertê-lo, faz-se necessário inquiri-lo incessantemente (DERRIDA, 2014, p. 83–84).

Do Cinema à História, e vice-versa

Já o escritor, poeta, jornalista e cineasta brasileiro, Sylvio Back, é filho de imigrantes judeus que também se exiliaram no Brasil em razão das perseguições antissemíticas do nazifascismo. Tendo sido iniciado na cena crítico-cultural na cidade de Curitiba-PR, portanto afastado do famigerado eixo Rio-São Paulo, ele tem produzido, nas últimas décadas, incursões cinematográficas que problematizam o universo histórico:

[...] adoro mexer na História. Pressinto algo erótico nessa investigação não-científica sobre personagens e ocorrências que a historiografia oficial ou aquela guindada a interesses partidários e ideológicos, procura eleger como definitivo, indiscutível, intocável, como dogma: um simulacro da verdade que se vai reproduzindo impune como tal pelos tempos e espaços, precisamente, por se calcar no consenso dos chamados ‘bem-pensantes’. Essa recusa em aceitar qualquer palavra final é que me move rumo ao desconhecido (BACK, 1987, p. 6).

Sendo que, entre 1987 e 1988, ele comprou os direitos de filmagem e iniciou, primeiramente, o roteiro de um longa-metragem ficcional. Aquele que seria *Lost Zweig: os últimos dias de Stefan Zweig no Brasil*. Porém, nesse interim, participou de um congresso científico sobre o autor na capital fluminense e como resultado dos diálogos e encontros ali suscitados veio o *insight* daquele que seria o média-metragem *Zweig: a morte em cena*. Em outros termos, embora não tenha sido planejado e sua ideia seja posterior ao longa-metragem, o média-metragem tornou-se uma espécie de esboço para o próximo empreendimento fílmico. Lembremos de Walter Benjamin: “Contar histórias é sempre a arte de continuar a contá-las [...]” (BENJAMIN, 2020, p. 149). Entretanto, houve dificuldades para conseguir financiamento para o projeto, haja vista que os filmes abordavam a temática do suicídio, e, cada vez mais, nós, ocidentais, afastamos tudo que possa estar conectado à ideia da morte de nossa experiência: “Hoje, as classes burguesas vivem em espaços que mantêm livres da morte, habitantes, seguros da eternidade; e quando vem chegando a sua hora, são mandados pelos herdeiros para sanatórios e hospitais, onde se vão acumulando” (BENJAMIN, 2020, p. 151).

Uma vez superada essa dificuldade inicial, a película documental *Zweig: a morte em cena* foi lançada em 1995 e o filme ficcional *Lost Zweig: os últimos dias de Stefan Zweig no Brasil*, em 2003. Ambos, conforme já mencionado, herdeiros da primeira incursão biográfica de Alberto Dines na temática do exílio do escritor, contudo, como um herdeiro responsável no sentido derridiano, Sylvio Back ressignifica e enriquece essa herança, na medida em que traz depoimentos inéditos de amigos ou pesquisadores brasileiros sobre Stefan Zweig em seu documentário, inclusive o do próprio Alberto Dines, aludido anteriormente. Acresce-se a isso que, por vezes, essas vozes trazidas à tona não são unissonantes, como acontece com a temática do seu visto ou sexualidade, por exemplo. Indo na contramão, dessa maneira, de um modelo narrativo que se pretende sem cisões, asséptico. Já com relação ao filme ficcional, ele retoma o tópico acerca do escritor a partir da mescla de elementos provenientes de pesquisas históricas e invenções artísticas, como por exemplo o potente encontro entre o escritor e o cineasta norte-americano Orson

Welles⁸, que realmente estava no Rio de Janeiro à época para filmar o carnaval, mas, infelizmente, eles nunca se encontraram.

Demonstrando e jogando, assim, com as fissuras e movências ficcionais no documental e documentais no ficcional e, não suficiente, trazendo novos elementos, interpretações para compor o já multifacetado universo narrativo sobre Stefan Zweig. Conforme suas próprias palavras em uma entrevista de 2015:

Os filmes biográficos hoje – sejam de músicos, escritores ou políticos – não têm o contraditório. É como se aquelas pessoas fossem santas em sua vida pessoal, em sua trajetória literária, poética ou musical. São pessoas acima do bem e do mal, e isso é o fim da pica-da. Eu procurei fugir disso porque isso acaba corroendo moralmente o personagem. Quanto mais você mostrar o caleidoscópio que é a vida, maior fica o personagem. Zweig tem toda essa complexidade (BACK, 2015, on-line).

Com efeito, ambas as produções cinematográficas de Sylvio Back, cada qual com seu *modus operandi*, isto é, seja tensionando depoimentos mediante sua heterogeneidade em um documentário ou mesclando aspectos históricos e inventivos em uma ficção, são discursos que somam na palimpséstica construção desse, então, personagem retratado. Nesse sentido, entendemos que a cada retomada desse autor, seja no formato literário ou fílmico, e independentemente de seu lastro em uma pretensa realidade ou conceito de história, fomenta-se o enriquecimento de uma trama plural e, por consequência, tendemos a nos aproximar, em alguma medida, da multiplicidade de significados que é uma existência humana.

8 Com a recém entrada dos Estados Unidos da América na Segunda Guerra Mundial, o governo estadunidense mantinha uma diplomacia com o escopo de manter a América Latina como aliada no combate ao fascismo. Inserido nesse plano maior de diplomacia, o cineasta veio para as terras brasileiras, em 1942, para filmar o Carnaval a fim de produzir um longa-metragem sobre a América Latina, em especial o Brasil, para o governo norte-americano. No entanto, após seis meses de muita farra e com o orçamento estourado, de fato, o filme já custava mais do que o magistral *Cidadão Kane*, não por acaso, foi cancelado pelo próprio estúdio RKO.

Lembremos que Walter Benjamin, no ensaio *A tarefa do tradutor* [*Die Aufgabe des Übersetzers*, 1921], adverte-nos que a ligação entre textos não deve ser tomada pelo aspecto da semelhança, mas sim pela via da sobrevivência, na medida em que toda revisitação fomenta uma sobrevida mediante a constante transmutação e inovação que são inerentes a tudo que é vivo (BENJAMIN, 2020).

Considerações finais

Por fim, diante do exposto até aqui, creio ser lícito afirmar que, se no cinema de Sylvio Back a história é preocupação de primeira ordem, não menos importante é o seu frequente método de escovar tal esfera a contrapelo, trazendo à luz, assim, inquietações que reverberam e atravessam da letra à imagem, bem como jogando com os limites clássicos entre o documental e o ficcional e os seus entrecruzamentos. Nunca vacilando no que tange à tarefa de visitar criticamente o passado que não cessa de inscrever:

Mas, o principal é que o passado esconde brechas e revela facetas mais sedutoras do que as legadas monoliticamente aos nossos dias [...]. O pretérito evoca uma dinâmica similar à do presente. Só a compulsão que se sente a toda a hora em recorrer a ele para tentar perceber o que se faz e planeja, já o torna sítio de uma dialética em permanente mutação. Preciso desse planeta estranho, como já alguém o definiu, para cinematograficamente interpretar, recapturar – a meu modo – o mundo que nos toca (BACK, 1987, p. 6).

Ocupando, portanto, o lugar de uma espécie de analista, mas que se propõe a escutar, em seu divã cinematográfico, os ruídos da própria história, uma vez que “[...] a verdade do original só pode se dar a ver no afastamento do original, nas diversas transformações e traduções históricas que ele percorre, não na sua imediatez inicial” (GAGNEBIN, 1994, p. 24). Nesse sentido, a meu ver, ao jogar com a heterogeneidade do personagem Stefan Zweig retratado em seu cinema, Sylvio Back ultrapassa uma certa noção

de objetividade e alcança o subjetivo, o acaso, propiciando, assim, não, somente, o interesse na temática zweiguiana, mas, sobretudo, perturbando a ordem constituída mediante a sua não compactuação com um retrato unário, isto é, sem vacilação, sem distúrbio (BARTHES, 2017). Desse modo, ambos seus filmes sobre Stefan Zweig, para além de constituírem o retrato intertextual em constante construção acerca desse escritor, efetivamente, perturbam essa trama e, por conseguinte, não cessam de provocar seus leitores/telespectadores que estão sempre por vir. Isto é, utilizando-se desses retornos, na medida em que eles, efetivamente, miram uma projeção, um endereçamento, em direção a “*la comunità che viene*”⁹

Referências

ADICHIE, C. N. **O perigo de uma história única**. Tradução de: Julia Romeu. [S.L.]: Companhia das Letras, 2019. 68 p.

AGAMBEN, G. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Tradução de: Henrique Burigo. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010. 197 p.

BACK, S. **Sylvio Back: por um cinema desideologizado**. Curitiba: Boletim informativo da Casa Romário Martins, 1987. 36 p.

BARTHES, R. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Tradução de: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. 120 p.

BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, W. **Linguagem, tradução, literatura (filosofia, teoria e crítica)**. Tradução de: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 87–100.

BENJAMIN, W. O contador de histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. **Linguagem, tradução, literatura (filosofia, teoria e crítica)**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 139–166.

DERRIDA, J. **Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida**. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. 118 p.

9 É importante destacar que a expressão “a comunidade que vem”, título de um dos livros de Giorgio Agamben, não se vincula a uma ideia de futuro, propriamente dito, mas sim, a partir da influência de Walter Benjamin, a uma noção “de uma tarefa, de uma exigência, de uma urgente reivindicação que o momento presente coloca ao pensamento” (SALVETTI, 2014, p. 58).

DINES, A. **Morte no paraíso**: a tragédia de Stefan Zweig. 4ª ed.,amp. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2012. 733 p.

DINES, A. **A rede de amigos de Stefan Zweig**: sua última agenda (1940–1942). Rio de Janeiro: Casa Stefan Zweig, 2014. 200 p.

GAGNEBIN, J. M. **História e narração em Walter Benjamin**. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.

NIETZSCHE, F. W. **Crepúsculo dos ídolos, ou Como se filosofa com o martelo**. Tradução de: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017. 135 p.

SALVETTI, É. F. A comunidade que vem: uma tarefa ética em Giorgio Agamben. **Profanações**, jul./dez 2014. 48–69.

ZWEIG, S. **Autobiografia**: o mundo de ontem: memórias de um europeu. Tradução de: Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. 399 p.

Críticas e matérias publicadas em jornais, revistas

BALTHAZAR, Ricardo. As filmagens (e a farra) de Orson Welles no Carnaval de 1942. **Folha de S. Paulo**. 11 de fevereiro de 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/02/as-filmagens-e-a-farra-de-orson-welles-no-carnaval-de-1942.shtml>. Acesso em 05 de novembro de 2020.

Depoimentos e entrevistas

Livros e filmes mantêm viva a obra do escritor Stefan Zweig. **Correio Braziliense**. 11 de março de 2015. Disponível em: https://www.correio-braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2015/03/11/interna_diversao_arte,474872/livros-e-filmes-mantemviva-a-obra-do-escritor-stefan-zweig.shtml. Acesso em 23 junho de 2019.

Filmes citados

ALELUIA, Gretchen. Argumento, roteiro e diálogos: Sylvio Back. Colaboração: Manoel Carlos Karam e Oscar Milton Volpini. Fotografia e câmara: José Medeiros. Cenografia: Ronaldo Leão Rego e Marcos Carrilho. Figurino:

Luis Afonso Burigo. Música e arranjos: O Terço. Montagem: Inácio Araujo. Direção de produção: Plínio Garcia Sanchez. Produção: Sylvio Back e Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S/A. Direção: Sylvio Back, 1976 (35mm, Cor, 118min.).

A GUERRA dos Pelados. Roteiro e diálogos: Sylvio Back. Adaptação e pesquisas: Oscar Milton Volpini e Sylvio Back. Baseado no romance *Geração do Deserto*, de Guido Wilmar Sassi. Fotografia e câmara: Oswaldo de Oliveira. Figurinos e cenografia: Isabel Pancada. Música: Sérgio Ricardo e Théo de Barros. Montagem e edição: Maria Guadalupe. Produção executiva: Enzo Barone. Direção de produção: Sérgio Ricci. Produção: Sylvio Back, A.P. Galante e Alfredo Palácios. Direção: Sylvio Back, 1971 (35mm, Cor, 98min.).

GUERRA do Brasil. Pesquisa histórica, cinematográfica e musical, roteiro e texto: Sylvio Back. Pesquisa iconográfica: Ana Maria Belluzzo (coordenação) e Mariana Ochs (Brasil, Mary Monte López Moreira (Paraguai), León Pomer (Argentina) e Sylvio Back (Uruguai). Fotografia e câmara: José Medeiros. Cromatismo e colagens: Solda. Direção de animação: Marcello G. Tassara. Som-direto: Miguel Sagatio e Juarez Dagoberto. Ao piano: Guilherme Vergueiro. Montagem: Laércio Silva. Produção: Sylvio Back e Embrafilme. Direção: Sylvio Back, 1987 (35mm, Cor, 84min.).

LOST Zweig: os últimos dias de Stefan Zweig no Brasil. Produção executiva: Margit Richter. Argumento: Sylvio Back. Roteiro: Sylvio Back e Nicholas O’Neil. Baseado no livro: *Morte no Paraíso* de Alberto Dines. Diretor de fotografia: Antonio Luiz Mendes. Diretor de Arte: Bárbara Quadros. Montagem e edição: Francisco Sérgio Moreira. Trilha musical: Guilherme Vergueiro e Raul de Souza. Produção: Usina de Kyno. Apoio: *Calla Productions* (EUA), Estúdios Mega/Tibet Filme, Labo Cine do Brasil, Quanta, Riofilme, TV Cultura de São Paulo. Produtor associado: Andrew Hood (Alemanha). Distribuição: Riofilme. Direção: Sylvio Back, 2003 (35mm, Cor, Dolby Digital, 114min.).

RÁDIO auriverde. Pesquisa histórica e iconográfica, roteiro e textos: Sylvio Back. Consultores de imagem: Francisco Sérgio Moreira, Bob Summers (EUA) e Cosme Alves Netto. Arquivos: Casa da FEB (RJ), Casa do Expedicionário (PR), Cinemateca Brasileira (SP), Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (RJ), Cinemateca do Museu Guido Viaro (PR), *Collector's* (RJ), Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage FUNALFA (MG), *National Archives* (EUA), Radiobrás (RJ) e Serviço Brasileiro da BBC (Inglaterra). Montagem e edição: Francisco Sérgio Moreira. Produção executiva: Margit Richter. Produção: Sylvio Back e Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S/A. Direção: Sylvio Back, 1991 (35mm, PB, 70min.).

ZWEIG: a morte em cena. Pesquisa e roteiro: Sylvio Back. Fotografia e câmara: Walter Carvalho. Som-direto: Juarez Dagoberto. Montagem e edição: Francisco Sérgio Moreira. Produção: Usina de Kyno. Direção: Sylvio Back, 1995 (16mm, Cor/PB, 43min.).

DO VISUAL AO VERBAL, A IMAGEM NA NARRATIVA DE MUTARELLI

Damásio Marques

Apresentação

Lourenço Mutarelli publicou seus primeiros trabalhos nos quadrinhos em revistas coletivas. Notabilizou-se, sobretudo, nas produções de *graphic novels*, que foram premiadas com os mais importantes prêmios da área, como o *Comix Mix*.

Em 2002, estreou no romance com *O Cheiro do Ralo*, que logo depois se tornaria filme, contando com a atuação do próprio autor. A partir de então, passou a se dedicar exclusivamente aos romances, chegando a declarar que não voltaria mais à produção de quadrinhos, o que aconteceu por muito tempo, e escreveu outros sete romances além desse de estreia. Nesse período, produziu no meio visual apenas *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* (2011) – livro com artes em aquarela acompanhado de linguagem verbal –, que embora não sejam exatamente quadrinhos, trata-se antes de quadros, páginas inteiras com uma única ilustração – pode-se considerar um retorno a essa arte, antes abandonada. Produziu também alguns trabalhos ilustrativos de encomenda e parcerias com outros autores na ilustração de obras.

Um dos motivos alegados pelo artista para este ‘abandono’ dos quadrinhos era o tempo dispensado nas produções. Uma *graphic novel* chegava a tomar vários meses ou até anos para ser completamente produzida. No romance esse tempo era reduzido.

Livre da imagem visual, Mutarelli concentrou-se no verbal e, não por isso, livrou-se da imagem. Literatura é imagem e linguagem verbal carrega consigo toda a carga imagética que se apresenta nela mesma.

Levando em conta essa mudança de objeto trabalhado pelo autor e as implicações advindas de tal escolha, interessa-nos analisar de que forma se dá essa passagem genérica, das *graphic novels* para o romance. Como se dá o percurso da imagem na obra mutarelliana da imagem visual (em abundância, quase predominante, nos quadrinhos) para a imagem estritamente verbal em seus romances?

As imagens verbais presentes no romance mutarelliano são não apenas substitutas às imagens visuais das produções anteriores do autor, mas imagens literárias próprias do gênero, carregadas das interferências de suas produções artísticas em outras áreas das artes visuais. Ecos, vozes de discursos artísticos e sociais que adentram a produção romanesca via imagem verbal. O imaginário do autor funciona como dispositivo de construção e de leitura da obra na substituição da imagem figurativa ou de evocação da imagem.

A imagem visual nos quadrinhos

A arte dos quadrinhos caracteriza-se pela hibridização das linguagens verbal e visual. A imagem visual e o verbal se coadunam autocompletando-se. Não há hierarquia de uma sobre a outra, geralmente, apresentando-se as duas sob igual valor. Embora, encontremos quadrinhos em que prevalecem o desenho, com pouca ou nenhuma intervenção da escrita, ou quadros inteiros de HQs com predominância do verbal (geralmente quadros com descrições temporais ou espaciais), na maioria dos casos, ambas as linguagens se complementam.

Will Eisner, mestre dos quadrinhos e precursor das *graphic novels*, assim apresentou a importância da imagem (visual) no texto:

Na segunda metade do século XX houve uma mudança na definição do que é literatura. A proliferação do uso de imagens como um fator de comunicação foi intensificada pelo crescimento de uma tecnologia que exigia cada vez menos a habilidade de ler um texto. Dos sinais de trânsito às instruções mecânicas, as imagens ajudaram as palavras e, muitas vezes, até as substituíram. Na verdade, a

leitura visual é uma das habilidades obrigatórias para a comunicação neste século [...] (EISNER, 2013, p.7).

Antes, malvisto pela crítica e considerado um gênero menor, dentro de uma categoria literária, voltado para o público infantil, posteriormente a HQ ganha *status* de gênero independente. O público muda, pois, aquele leitor de HQs na infância torna-se um adulto que ainda lê HQs. E, uma leitura mais ágil – própria dos quadrinhos – não significa, necessariamente, uma leitura superficial. Trata-se antes da consideração de um diferente gênero que utiliza diferentes linguagens para alcançar o leitor. Ao contrário do que considera parte da crítica, a presença do desenho não desestimula a criação de imagens mentais na exegese da linguagem escrita, mas antes apresenta uma possibilidade de imagem, a do artista, que pode ser aceita integralmente, complementada ou totalmente ignorada pelo imaginário do leitor.

Dentre as produções mutarellianas na arte da HQ, sua maior profusão de trabalhos está nas produções das *graphic novels*. A maior diferenciação deste gênero em relação aos demais tipos de quadrinhos está na sua extensão, uma narrativa mais longa que a HQ habitual ou as tirinhas, e disposta, geralmente, em volume único.

As primeiras publicações de Mutarelli nos quadrinhos foram em fanzines e revistas coletivas *underground*, como a *Over-12*, *Porrada* e *Chiclete com Banana*. Sua técnica vai desde o uso do preto ao uso da aquarela (trabalhos mais recentes e mais sofisticados, publicados por editoras de grande porte). Uma imagem predominantemente negra sobre o fundo branco, além de representar a técnica do autor e preferência por esse estilo, favorece também a reprodução, principalmente quando se trata de obra distribuída por editoras de pequeno porte, pois a reprodução em cor única possui menor custo. Já uma publicação em editora de maior porte permite a experimentação em cores, a utilização de diferentes técnicas – como a aquarela – em edições de luxo e material de altíssima qualidade.

A imagem visual em uma arte como a da HQ é parte integrante da narrativa. A menor unidade narrativa nessa arte é o quadrinho, em que linguagem verbal e linguagem não-verbal se associam para passar uma

mensagem ou construir um significado. A maior predominância de uma linguagem sobre a outra pode depender de fatores como o estilo, o autor ou a mensagem a ser transmitida.

A imagem verbal

A ideia de imagem na literatura é muito aberta e difícil de definir. Vai desde a metáfora, os simbolismos à ideia de imagem acústica e da própria presentificação do significante, não se restringindo à significação do signo linguístico. Para Lefebve (1975, p.143), o próprio “discurso literário constitui-se em imagem. Através da imagem, ele visa a realidade estética”. Ainda segundo o crítico: “O termo imagem é vago. Recobre realidades diversas: representação mental, imitação pictural, decalque, cópia, figura de estilo em geral ou mais particularmente, metáfora” (LEFEBVE, 1975, p.135).

A associação entre imagem e poesia (linguagem poética) é bastante estudada, e podemos encontrar em Joana Matos Frias (2019), uma amostra de como essa relação foi se modificando através do tempo e dos autores. O poema podia ser visto como uma arte apenas complementária, para descrição da figura, como os epigramas, passando posteriormente a uma visão de arte independente, que possui sua própria imagem. Primeiro a poesia é diminuída perante a pintura – como em Lessing e Da Vinci – e, finalmente, no séc. XVIII, há uma tentativa de distinção entre as duas artes, libertando a poesia do visível. A princípio, a linguagem escrita serviria para descrever uma imagem visual e se colocava sempre as duas linguagens em oposição, procurando destacar a superioridade de uma sobre a outra, cada artista defendendo seus próprios interesses.

Diderot (*apud* Frias, 2019, p.47) aponta que toda a poesia é emblemática, “mas só o é na medida em que as palavras dão a ver uma imagem que não existe senão nelas mesmas”, isto é, dar a ver a imagem que existe na própria palavra. A poesia não depende da pintura para existir, o texto é autônomo. As palavras devem ter “o peso das coisas que nomeiam” (FRIAS, 2019, p. 47).

No entender de Diderot, portanto, a poesia, baseando sua força elementar na sílaba, apela em simultâneo ao ouvido e à visão, de forma que o discurso já não é só um encadeamento de termos enérgicos que expõe o pensamento com força e nobreza, mas é ainda um tecido de hieróglifos acumulados uns sobre os outros que a pintam (FRIAS, 2019, p. 47).

Frias, aponta que a importância da teoria de Diderot está na visão de que a “poesia é um emblema libertado [...], seu poder visualizante é regulado pelo médium linguístico, o que significa que expressão e conteúdo se co-determinam” (FRIAS, 2019, p. 48). Essa indissociabilidade confere à linguagem poética seu valor de meio e imagem ao mesmo tempo. Nesse sentido, Frias retoma também Lessing, para quem “as imagens [da poesia] são imateriais, não ocupam espaço” e completa apontando que “a expressão poética é pitoresca sem ser obrigatoriamente picturável” (FRIAS, 2019, p.50). No embate entre pintura e poesia, Diderot e Lessing, finalmente, assinalam a independência entre as duas artes e exaltam o caráter imagético da poesia, que não depende/não necessita da arte pictórica para apresentar suas imagens.

Paz (1982), semelhante a Lefebvre, coloca como imagem toda forma verbal, frases, que compõem o poema e que diz o poeta, como as comparações, metáforas, fábulas, mitos. E aponta que a imagem se explica por si mesma, ‘diz o indizível’.

Muito distante da ideia de a poesia servir para explicar a pintura ou a pintura representar as imagens da poesia, Paz explica que o sentido da imagem “é a própria imagem: não se pode dizer com outras palavras. A imagem explica-se a si mesma. Nada, exceto ela, pode dizer o que quer dizer. Sentido e imagem são a mesma coisa. Um poema não tem mais sentido que suas imagens” (PAZ, 1982, p.133). Assim, a imagem verbal é imagem presente na poesia, a palavra imagem; frases, períodos, parágrafos podem despertar imagens sensoriais, que não necessariamente são visíveis. Para Paz, uma imagem não precisa de explicativos, ela explica-se por si só, e não precisa da linguagem escrita para descrevê-la.

A imagem também pode ser vista como uma ideia, um conceito, que é apreendido na substituição do discurso pela evocação de uma imagem,

‘uma modificação interna’ como faz pensar Valery (1997) acerca da prosa. Isto é, uma vez compreendido tal discurso ele se transforma em imagem. Paz observa que na prosa o sentido está na unidade da frase: “a imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece. A imagem recolhe e exalta todos os valores das palavras sem excluir os significados primários e secundários” (PAZ, 1982, p.130). A palavra carrega consigo todos os valores sonoros, significantes, sintáticos e imagéticos. Dessa forma, a imagem não acarreta uma substituição, mas é a própria concretização da linguagem. Já Blanchot (1987, p.262), aponta que

A imagem nada tem a ver com significação, o sentido, tal como a existência do mundo, o esforço da verdade, a lei e a claridade do dia implicam. A imagem de um objeto não somente não é sentido desse objeto e não ajuda à sua compreensão, mas tende a subtraí-los na medida em que o mantém na imobilidade de uma semelhança que nada tem com que se assemelhar.

Assim, para Blanchot, a imagem não deve especular significações, não é seu papel explicar nada e distingue as imagens em duas categorias:

A arte clássica, pelo menos em sua teoria, implicava-a também, fazendo sua glória através da tarefa de relacionar a semelhança com um rosto e a imagem com um corpo, a reincorporá-la: a imagem tornava-se a negação vivificante, o trabalho ideal pelo qual o homem, capaz de negar a natureza, eleva-a a um sentido superior, ora para conhecê-la, ora para usufruir dela na admiração. Assim, a arte era simultaneamente ideal e verdadeira, fiel à figura e fiel à verdade que é sem figura. (BLANCHOT, 1987, p.262).

Nesta categoria abordada por Blanchot, trata-se da imagem representativa, que encontra seu referente na realidade, como a arte mimética clássica, a imagem figurativa, fiel ao que pretende representar. Em outra categoria, a imagem não possui um referente, não há suporte, são as imagens que suscitam do mundo do poeta na sua poesia: “o outro tipo

de imagens corresponde àquelas que não são suportadas por nada, por nenhum sentido, e se constituem como puro aparecer, acontecimento absolutamente indecifrável” (LOPES, 2004, p.76).

Nesse sentido, e como apontou Lefebvre, a literatura é imagem, e não é uma imagem visível. Segundo Lopes (2004, p.77)., “elas [as imagens] resultam da substituição da significação literal por um processo que não seja alheio ao efeito sensível da percepção, ou seja, supõem a substituição de um termo próprio por outro dito figurado que tem o poder de evocar uma apresentação”. Evocar uma apresentação, isto é, a imagem literária tem seu valor em si mesma, e não é necessariamente representativa, como o primeiro exemplo de Blanchot.

A ausência da imagem visual – o substituto, a sombra

A passagem de Mutarelli da *graphic novel* para o romance acarreta um abandono do desenho, do visual; mas não há um abandono da imagem. A imagem na escrita do artista está impregnada da sua presença, na presença do imaginário do autor reverberada no narrador ou nas personagens.

O imaginário do autor, na ausência do desenho, está nas imagens essencialmente verbais que evidenciam um autor artista gráfico que se insere na narrativa. No romance, o recurso da criação da imagem é também transferido para o leitor que, diferentemente dos quadrinhos, não tem mais a ‘sugestão’ da concretização da imagem figurativa na cena, pelo desenho fornecido pelo artista.

A imagem do Mutarelli quadrinista aqui é associada à do cadáver no texto de Blanchot (1987, p.260): “sombra o tempo todo presente atrás da forma viva e que agora, longe de se separar dessa forma, transforma-a inteiramente em sombra”.

Um tarô de cigarros – o imaginário, a disposição da página e o verbal

Na passagem da produção das HQs para a escrita dos romances, Mutarelli poderia trabalhar somente a imagem verbal, uma vez que as figuras dos desenhos dos quadrinhos não estariam mais presentes. De fato, a imagem

verbal é a que prevalece no romance, mas não é a única. A imagem figurativa pode ser evocada pelo universo do autor. Um importante expediente para se pensar a imagem na literatura é o do imaginário coletivo. O conjunto de imagens que compõe determinada área. Lopes cita esse imaginário que

designa uma partilha, por vezes especializada, de certas imagens – fala-se de imaginário das religiões, da literatura, do renascimento, do barroco, do autor x ou y, etc. Trata-se de procurar elementos comuns, sectoriais, epocais ou apenas pertencentes a um estilo (LOPES, 2004, p.73).

O imaginário vai funcionar na evocação da figura que poderia estar em falta no texto verbal, uma via de auxílio na composição das imagens verbais e visuais.

Em *O Natimorto*, terceiro romance de Mutarelli, o imaginário atua fortemente como dispositivo de construção e de leitura da obra. Em seu enredo, um agente (que não age) de uma cantora (sem voz) se exila, encclusurando-se num pequeno hotel, e passa a interpretar e prever seu destino pelas ilustrações contidas no verso das embalagens de cigarros, onde imagem verbal e visual se juntam para veicular uma mensagem. Trata-se de fotos e textos verbais dispostos no mesmo espaço para enunciar os males causados pelo fumo. É importante que o leitor compartilhe do universo do fumante, desse imaginário associado às embalagens de cigarros para que compreenda melhor e associe as imagens visuais destes pacotes ao baralho do tarô.

É da interpretação dessas imagens (visuais e verbais) das mensagens contidas nos maços de cigarros que o personagem imagina os acontecimentos pelos quais poderá se deparar no dia. Dessas imagens compõem-se seu tarô. A ausência da figura na narrativa poderia prejudicar o entendimento de um leitor que não compartilha do imaginário do fumante ou desconhece completamente a campanha do Ministério da Saúde para frear o consumo do tabaco no país.

Numa construção como esta, o imaginário do artista é importante no processo. “As imagens do poeta têm sentido em diversos

níveis. Em primeiro lugar, possuem autenticidade: o poeta as viu ou ouviu, são a expressão genuína de sua visão e experiência do mundo” (PAZ, 1982, p.130). As escolhas realizadas na narrativa demonstram que ‘as imagens do poeta’ fazem parte de seu universo, que vai ser compartilhado com o leitor na configuração da mensagem (se há uma) do texto.

[...] A voz – Mas você dizia que as imagens do cigarro não eram meras transposições dos arcanos do tarô. Você dizia que essas imagens correspondem a novos arcanos.

O Agente – É verdade. Mas, como dizia, eu ainda estou procurando compreendê-las, e em certos casos a relação é muito evidente. Por exemplo, a imagem do homem afrouxando a gravata, acho que é a que diz “Quem fuma não tem fôlego para nada” – essa imagem corresponde, evidentemente, à lâmina do Enforcado.

A Voz – O Enforcado? O que representa essa carta?

O Agente – A vida em suspensão. Arrependimentos. Apatia. Abandono.

Mesmo cientes de que

“Quem fuma não tem fôlego para nada”,

acendemos nossos cigarros [...] (MUTARELLI, 2004, p.54).

No excerto acima, as personagens discutem sobre as interpretações que podem ser associadas à imagem presente no maço de cigarros comprado pela Voz. Na associação com as cartas do tarô, o Agente especula possíveis significações para a imagem na embalagem do cigarro e de que forma isso pode influenciar o dia da personagem. Em alguns depoimentos prestados, o próprio Mutarelli declara sua dificuldade em largar o vício do cigarro. Isto não é determinante, mas reforça a ideia do imaginário do fumante e, conseqüentemente, do imaginário do artista, o universo mutarelliano, com sua leitura de mundo e experiência, corroborando com a fala de Paz. É importante também que o leitor tenha algum conhecimento a respeito do baralho do tarô para tecer associações. Essa experiência de mundo do poeta deve ser partilhada pelo leitor na configuração do imagi-

nário, pois, no momento da leitura, narrador e leitor têm igual importância no processo.

Em *O Natimorto*, a imagem visual, embora ausente como na ilustração ou nos desenhos das HQs, por exemplo, está presente na disposição gráfica do texto verbal. Na diagramação da página, a imagem sinuosa, a forma como as frases, palavras, expressões são colocadas sugere a fumaça do cigarro subindo e invadindo as cenas, os diálogos, as narrações. Os dois personagens principais são fumantes e a compra e consumo dos cigarros permeiam toda a narrativa de *O Natimorto*, que é, inclusive, como o Agente nomeia uma das cartas de seu tarô improvisado, a da figura do bebê dentro de um vidro de laboratório, e que dá nome à obra.

Nos exemplos apresentados até aqui, as imagens utilizadas por Mutarelli se referem ao primeiro tipo de imagens definidas por Blanchot, aquelas que encontram um referente no mundo real. Pois, ao recorrer às figuras das embalagens de cigarro ou do tarô, as imagens são concretas, visíveis. O mesmo acontece com a disposição da página, que retoma a fumaça do cigarro. Embora não haja aqui uma fidelidade da imagem com relação ao objeto, trata-se ainda de uma imagem visível e referencial. Em alguns romances, Mutarelli utiliza-se da imagem representativa, como ilustrações em inícios de capítulos, por exemplo, ou como na associação da página à fumaça do cigarro, mas também constrói imagens que não possuem referente no mundo real. Em *A arte de produzir efeito sem causa*, as figuras não são figurativas, tentam apresentar antes a angústia, o delírio da personagem em busca da decifração de um enigma, um anagrama. São riscos, espirais, rabiscos produzidos que adentram a escritura de forma a especular a busca esquizofrênica da personagem principal. Apesar de um formato figurativo que a imagem pode suscitar (uma espiral, ou um cubo), é importante destacar que esta imagem não é necessariamente representativa, diferente da imagem clássica mimética, como vimos. A imagem contemporânea é sua realidade em si mesma, não precisa de explicações, sua verdade é sua própria concretização. Nas palavras de Paz (1982, p.132):

a imagem reproduz o momento de percepção e força o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia perdido. O verso, a frase-ritmo,

evoca, ressuscita, desperta, recria. Ou, como dizia Machado: não representa, apresenta. Recria, revive nossa experiência do real.

Eis o outro tipo de imagens a que se refere Blanchot, aquelas que não são suportadas por nada, não possuem paralelo no mundo concreto. Uma imagem que não é picturável. No trecho a seguir, a personagem se refere ao canto da voz, paradoxalmente inaudível:

“A voz da pureza” se levanta, e dá uma leve pigarreada.
Então, seu semblante se fecha em plena concentração.
E sua boca começa a se mover:
E seu rosto se transfigura a cada instante.
Para alguém menos refinado,
a impressão pode ser de que ela só esteja ali, de pé, movendo sua boca a esmo, ao acaso.
Mas isso só para os seres de uma natureza muito bruta.
Isso apenas para os insensíveis, ou para os ignorantes.
Essa impressão cabe apenas àqueles “realmente” menos sofisticados que não percebem que não podemos ouvir um som emitido de sua suave boca por se tratar de um som que, de tão puro, de tão cristalino, faz-se inaudível aos mortais.
Quanto a mim, me derramo em lágrimas.
E sinto todo o meu corpo arrepiar-se diante de um momento quase sacro.
Transcendente (MUTARELLI, 2004, p.20).

A ideia da cantora – denominada como “A voz da pureza” pelo seu agente – que possui uma voz, cujo timbre é tão genial que é inaudível, não é acessível a qualquer ouvido humano, remete-nos às sensações. Aqui a imagem, estritamente verbal, aproxima-se do sonho, do delírio. Uma imagem que só é possível na linguagem poética, seu acontecimento é indecifrável. Essa imagem que não é suportada por nenhum sentido, por um aparecer.

Um simples mortal, como coloca o Agente, caso da sua esposa, não é capaz de ouvir e degustar a pureza da voz:

O Agente – Com licença. É só um minuto. Acho que ela se emocionou. Vou ajudar com a carne.

A Esposa – Que merda é essa!? – ela sussurra, alto.

Apertando o meu braço.

A Esposa – Que merda é essa?!!!!

O Agente – O quê, querida?

A Esposa – A sirigaita ali, de pé, fazendo cara de quem está se cagando!!!

A Esposa – E não sai som de sua boca?!

[...]

O Agente – Querida, por favor! É que, de tão pura que é sua voz, nós não podemos ouvi-la. (MUTARELLI, 2004, pp. 20–21).

O diálogo entre o Agente e a Esposa se dá logo após uma apresentação improvisada da cantora e demonstra a impossibilidade da captação da voz por alguém não tenha tamanha sensibilidade. Uma imagem das sensações, possível somente na poesia, sem referentes.

Mutarelli explora, assim, no romance, os dois tipos de imagens que apresentamos aqui nas definições de Blanchot. Mesmo na ausência de desenhos ou figuras, a imagem figurativa é evocada pelo imaginário compartilhado entre autor e leitor. E, nas imagens não suportadas, não-figurativas, a imagem se presentifica pelas construções do verbal, próprias da poética, que suscitam um mundo interior, onírico, delirante e multissensorial. Essa imagem poética não se converte em figura, carrega consigo sonoridades, sensações, reflexões, sentimentos, significações que não se explicam, seu sentido é a própria imagem.

Considerações finais

Como vimos, a imagem na literatura é intrínseca à própria literatura. A imagem estritamente visual não carece de explicação pelo verbal, assim como o verbal não precisa de ilustração, pois a própria língua é dotada de imagem.

A mudança do gênero na escolha de Mutarelli ao optar pelo romance em substituição das *graphic novels* vai modificar em seus trabalhos

os processos de leitura. Antes, auxiliado por uma imagem visual, agora entregue à imagem verbal do romance, o leitor se conjuga ao narrador na construção dessas imagens, auxiliado agora pelo imaginário do autor, caso de *O Natimorto*.

Dessa forma, destaca-se a importância (a relevância) da imagem no discurso poético, desde os antigos, que se preocupavam em ressaltar a importância do visual sobre o escrito, passando pela conjugação de visual e verbal nos quadrinhos até as imagens suscitadas ou presentes na própria construção verbal. Na literatura de Mutarelli, a imagem tem papel preponderante, pois, uma vez que somente a palavra não é mais possível para representar esse homem pós-moderno, a arte visual pode ser mais um recurso nessa tentativa. E, a imagem, seja ela visual ou verbal adentra a narrativa como dispositivo de construção e de leitura de gêneros que vão se tornando cada vez mais complexos na junção de diferentes artes, linguagens e discursos.

Referências

- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- EISNER, Will. **Narrativas gráficas**. 3ª. Ed. São Paulo: Devir, 2013.
- FRIAS, Joana Matos. A poesia não é como a pintura. *In: O murmúrio das imagens I – Poéticas em evidência*. Porto: FLUP, 2019.
- LEFEBVE, Maurice-Jean. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Coimbra: Livraria Medina, 1975.
- LOPES, Silvina Rodrigues. Poesia: uma decisão. *In: Aletria*, 2003/2004.
- MUTARELLI, Lourenço. **O Natimorto**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2004.
- MUTARELLI, Lourenço. **A arte de produzir efeito sem causa**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2008.
- PAZ, Octavio. A imagem. *In: O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- VALERY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. *In: Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

“O SACRIFÍCIO”, DE ANDREI TARKOVSKY: O SACRIFÍCIO ENTRE O IMAGINÁRIO E A PSICANÁLISE

Mariana Soletti da Silva

A imagem como imaginário

Seguindo o intuito de a imagem capturar a “verdadeira vida”, “a maioria das fotos e filmes têm como objeto aquilo que se sabe estar ameaçado de desaparecer” (DEBRAY, 1993, p. 28). O que organiza a experiência, a imagem pode ser relacionada à magia enquanto categoria mental: sendo ela uma experiência onírica, “um tenaz halo de magia banha nossas tradições de imagens. O inconsciente psíquico, com seu desencadeamento de imagens liberadas do tempo – cujas épocas se apresentam misturadas – não está sujeito ao envelhecimento” (DEBRAY, 1993, p. 34). Os sonhos de “O sacrifício” (1986) devem ser lidos pelo prisma da imagem mágica, cuja presença denota não só a relação dos sonhos com a vida, mas, como lembra Freud (2018, Loc. 1259 *segundo o Kindle*), “fenômenos visuais imaginativos”, alucinações auditivas, de palavras, assim como imagens visuais. No entanto, as imagens formadas pelo sonho fazem parte de características psicológicas distintivas – a imagem que nos é projetada só é plenamente compreendida se reconhecermos que, na experiência onírica, parecemos não pensar, mas ter uma experiência. Este desligamento do mundo externo cria uma ruptura necessária para que esta tenha uma aparência real, o que corrobora, indubitavelmente, com a teoria debreriana de que a “verdadeira vida” estaria na imagem fictícia.

Para Belting (2010), os sonhos pertencem às imagens que o corpo produz involuntariamente. O que ele infere, de antemão, é que a atividade simbólica que aparece no sonho acaba com a dualidade entre realidade e imaginação: “estabelece entre ambos termos uma continuidade que permite identificar uma *ocupação* múltipla do corpo, durante o sonho uma

ocupação via imagem, e em estado de vigília uma ocupação via atos de fala» (BELTING, 2010, p. 90–91, *tradução nossa*). O corpo aparece como lugar e meio de transmissão – imagens se projetam e são projetadas por ele, sem seu controle, inclusive subordinado por “imagens culturais” (BELTING, 2010, p. 91). Ele estabelece as diferenças entre imaginação (do sujeito) e imaginário (uma consciência parte de um processo social), introduzindo este com uma disposição antropológica, que se concretiza em interação com uma figura reconhecível.

O sonho e a ficção estão presentes no cinema. O próprio Belting (2010), embebido dos entendimentos de Marc Augé, sugere que tal meio existe como um mundo de representação (privado ou coletivo, arquétipo) e ficção. As imagens são “superfícies que fixam e publicam visões de circunstâncias passadas pelo crivo de um mito”, tirando destas a sua profundidade como “mapas míticos do mundo” (FLUSSER, 2008, p. 26). A sociedade, portanto, não somente está ligada à consciência como é orientada no mundo por símbolos míticos.

O imaginário e a psicanálise em “O sacrifício”, de Andrei Tarkovsky

A árvore da pintura “Adoração dos Reis Magos”, de Leonardo da Vinci, ganha foco no início do filme, logo após os créditos. Na primeira cena, há uma árvore na planície. Alexander tenta revivê-la junto ao filho, contando a história de um monge que, ao regar uma árvore estéril todos os dias, tem êxito. Neste primeiro momento, a ritualização da vida faz-se presente pela primeira vez, representando as possibilidades entre a vida e a morte.

Depois de encontrar Otto, o carteiro, e conversar sobre a condição humana, Alexander continua sua caminhada às árvores com o filho, “meu menino”, e o explica o porquê de ter comprado a casa onde moravam. Ele reitera suas críticas ao mundo positivista e cartesiano, ao progresso científico alinhado à mecanização da sociedade: “Os selvagens são mais espirituais do que nós”. Posto isso, o mítico desenrolar do filme expõe o desequilíbrio entre o novo desenvolvimento, entre o material e o espiritual. Enquanto a família de Alexander parece inclinada ao material, Alexander indaga-se: “Se eu pudesse fazer algo...”.

Perdido em seus devaneios, chama pelo menino e ele não responde. Então, se surpreende por seu abraço pelas costas. Desvencilha-se agressivamente, o que faz o garoto se machucar. Alexander pergunta-se: “O que está acontecendo comigo?”. De supetão, a imagem muda de cor e indica que ele desmaiou e que está sonhando. Esse é o primeiro sonho da narrativa.

Trata-se de uma rua suja, repleta de caixas de papéis, sacos e vidros. Houve um acidente de carro. Há roupas e uma cadeira quebrada, com pedaços de tecido em cima dela. Outra cadeira permanece em pé. Chove, assim como começa a chover enquanto ele dorme – Freud (2018) explica como estímulos sensoriais externos (ou objetivos) funcionam na criação de nossos sonhos. Os estímulos que alcançam a mente condicionam a formação dessas ilusões, ou seja, o fato de estar chovendo fora do sonho provoca, na mente, a ideia de chuva. Há o reflexo da cidade em forma de vidro, o que nos faz pensar que há uma tentativa de diferenciação crítica entre a realidade e a imaginação. A cena de guerra parece, à primeira vista, premonitória; no entanto, seguimos a indicação de Freud (2018) que isso faz parte de uma memória que ele já tinha sobre guerras que sobreviveu – particulares e históricas.

Figura 1 – Primeiro sonho de Alexander



Fonte: TARKOVSKY (1986).

Volta-se à casa, e Alexander está folheando um livro de arte. Otto, o carteiro, chega de bicicleta a presenteá-lo com um mapa antigo da Europa. É neste momento em que se fala de sacrifício pela primeira vez: “Qualquer presente envolve um sacrifício”, como se Otto estivesse dando uma parte de si mesmo ao amigo. Maria, a empregada, aparece pela primeira vez, retida e introspectiva. Quando fala sobre o que falta antes de ir embora (“Os pratos, as velas, os vinhos”), denota-se outra situação de ritualização, quase que obsessiva, que conversa com os pensamentos de Alexander ao decorrer da trama. Os hóspedes, inclusive o amigo de Alexander, Víctor, acham-na assustadora.

Otto conta uma história de guerra. Uma viúva morava com o seu filho, recrutado para Segunda Guerra Mundial com apenas 18 anos. Foram fotografados os dois antes de ele partir. Pouco tempo depois, foi morto na front, e a mulher, em tamanha melancolia, esqueceu que tinha encomendado os retratos. Mudou-se de cidade e, em 1960, ao tirar outras fotos para uma amiga, achou uma imagem de seu filho morto. A Segunda Guerra Mundial ressoa no imaginário das personagens. O que parece é que o próprio Otto tem um presságio de guerra: cai no chão e, como se estivesse saindo de um devaneio, exclama: “Foi um anjo mau que me tocou”.

Logo depois, há barulhos de aviões e bombardeios. As personagens correm de um lado para o outro, espiam pela janela e uma garrafa de leite espatifa no chão. O conteúdo branco, esparramado, não significa somente a morte da pureza. A cor nos transporta à uma longa transe de Alexander: ele está sujo de poeira e enxerga uma miniatura de sua casa em meio a poças e escombros, tal como se ele fosse um gigante. Este deslocamento lúdico que está ocorrendo para uma cena infantil, uma casa de buracos, faz com que seja uma forma mais acessível de buscar as respostas ao grotesco. Ele se pergunta, “Which of you have done this? The lords”, como se estivesse conversando com brinquedos. O deslocamento, para Freud (2012a), também é uma forma de controle do *eu*, assim como a censura e a repressão. Na realidade, opera como uma projeção de uma superfície do *eu*, como um mecanismo de defesa no inconsciente da mente, transferindo emoções, ideias e desejos (impulsos sexuais, em sua maioria) para objetos e pessoas que não têm correlação direta com um problema a ser resolvido.

Figura 2 – Mudança de cores



Fonte: TARKOVSKY (1986).

Encontra Maria, que diz que foi o menino quem o construiu a casa como aniversário. As cores são ambíguas. Será sonho ou realidade? Não se consegue distinguir o real do que se imagina. O pequeno dorme em casa. Alexander reencontra Otto, junto ao quadro da parede da casa: é a “Adoração dos Reis Magos”, de Leonardo da Vinci, reaparecendo. Otto vai embora e deixa Alexander contemplando a obra, enquanto se escutam notícias sobre a guerra. Isso pode ser visto como interferências externas (FREUD, 2018), se entendermos esses próprios momentos como partes de um devaneio. A notícia do rádio fala em vários momentos em manter a ordem, o que basicamente é a força propulsora do sacrifício: a ilusão conceitual cujo objetivo é tornar o sacrifício possível, “crer que a vítima original é responsável pela desordem mimética e, em seguida, através da violência unânime, pela volta à ordem” (GIRARD, 2010, p. 35). Alexander desliga o rádio, mas o som continua a tocar: “Ordem... ordem... contra todo esse caos”. O homem começa a entender a sua responsabilidade perante a situação. A interferência de outras vozes dá suspeitas de que não estamos enxergando a realidade.

Alexander chega à sala e se depara com toda a família (e Otto) olhando para ele. Há uma cadeira em pé, simbolizando a falta de alguém estar sentado nela naquele momento. Outra cadeira, caída, com um tecido, como

no primeiro sonho. A televisão está ligada sem sinal, corroborando com as críticas ao cientificismo antes de seu primeiro sonho. O telefone toca, e o rádio ainda está ligado no andar de baixo. Tais interferências fazem sentido quando Alexander reclama das novas tecnologias. Ele senta-se e olha para a televisão chamuscada, com os outros, como se pudesse dela extrair alguma imagem. A verdade é que a guerra – o indizível, principalmente depois de 1945 – jamais poderia ser representada. Como bem lembra Carvalho (2007, p. 90), “a focalização tardia e, portanto, já submetida aos processos psíquicos ligados ao recalçamento é o que dá aos acontecimentos sua intensidade e seu sentido”. Há um caminho de progresso, é verdade, mas logo a televisão se desliga por completo. Sua mulher tenta ajustá-la, desesperada por ação. A filha e as empregadas observam o seu choro, enquanto Alexander se distancia, o que poderia ser visto como uma censura psíquica. Em *O eu e o Id*, Freud (2012a) entende que somente a resistência à pressão torna o outro consciente como desprazer. Há uma percepção de que “a resistência criada pelo recalque é a causa tanto das dissociações quanto da amnésia ligada ao conteúdo” (FREUD, 2012b, Loc. 122 *segundo o Kindle*). A censura que existiria na vida real (“endopsíquica”) é reduzida; quando começa a haver uma condenação de seu material psíquico, o indivíduo acorda, consciente de que não pode atravessar certas fronteiras.

Figura 3 – O horror à guerra e a censura



Fonte: TARKOVSKY (1986).

Adelaide quer acordar o filho, enquanto os outros a repreendem. Essa é uma maneira de o inconsciente de Alexander provar a si que o menino está vivo (presente). Ela mesma pergunta, segura: “Alexander, do you understand?” (Alexander, você entende?). A situação parece incontrolável (ele sairia do transe, acordaria) quando Víctor a dá uma injeção para acalmá-la.

Enquanto se mostra a criança dormindo, a cor reaparece rapidamente: podemos nos assegurar que se trata da realidade. Começa então a súplica de Alexander, rezando um pai nosso: “Livrai-nos desses tempos terríveis”. Ele pede que o filho não morra (provavelmente lembrando da história da viúva), nem seus amigos, nem sua esposa. Se Deus pode os “proteger desta guerra horrível”, em que “não haverá vencedores nem vencidos” e que tudo estará destruído, Alexander abandonará a família. “Destruirei minha casa e renunciarei ao meu filho. Tornar-me-ei mudo, nunca mais falarei com ninguém. Abandonarei tudo o que me liga à vida, se Vós fizerdes tudo voltar como era antes, como era hoje de manhã, como era ontem. E livrai-me desse medo mortal, doentio e animal”. Por fim, “Farei tudo que Vos prometi”.

Outro sonho de Alexander começa. A cena é de uma casa alagada – e novamente enxergamos a cadeira. Alexander está sentado vendo a destruição; o gelo, a lama, os arames, as folhas secas da estação. Caminha descalço, e é claro o seu medo pela guerra. As moedas no chão é um exemplo de uma simbologia do Holocausto. Outro pano branco é encontrado, remetendo às roupas do pequeno: olha então para uma enorme árvore sem vida, tal como a do começo da película. Há várias a seu redor. Vê os pés do filho descalços no chão, desprotegidos, no gelo, correndo. Ele grita por ele: o vento o carrega para cada vez mais longe. A sua respiração denuncia o medo e o vento intensifica sua velocidade, faz janelas e portas baterem. A censura aparece.

Figura 4 – Sonho das moedas



Fonte: TARKOVSKY (1986).

Quando isso acontece, Otto está contemplando a pintura de Da Vinci novamente. Ele lhe diz: “Ainda há uma última oportunidade”. E está em Maria. Alexander deve procurar a sua empregada para deitar-se com ela. Se ele fizer isso, estarão a salvo. Otto lhe explica que é uma “verdade sagrada”, pois ela é uma bruxa. Antes de terem uma conversa, Alexander ressalta mais uma vez que “não há luz”, o que poderá ser comparado a outras de dia e com fogo. Ao sair de casa, confuso se iria ou não à casa de Maria, escuta vozes em *off*, características de um processo onírico, mais uma vez sobre um embate acerca da “criação humana”, aquilo que é sensível esteticamente falando, e o racional, forças ambivalentes que acompanham toda a narrativa – pela guerra e pelos devaneios.

Não há luz na casa dela também, mas se vê símbolos religiosos; ao machucar-se no caminho, precisa limpar as mãos na bacia de Maria, e mostra-se a sujeira indo embora. Há outra cadeira com um pano, remanescente dos sonhos. A explicação está na casa antiga em que morava com a mãe. Ela se sentava em frente à janela vendo seu jardim, atirado às traças: “Tinha até uma cadeira especial para se sentar”. As referências à Natureza, às árvores em específico, se intensificam: o embate entre os regimes diurno e noturno de Durand (1993) é ativo. A relação com a mãe, já doente e que mal saía de casa, fez com que ele arrumasse o jardim antes

que ela morresse. Ele não gostou do resultado. Sentou-se na cadeira da mãe para olhar tudo nos olhos dela. É possível, nessa leitura, que as cadeiras ocupadas por Alexander ao longo do filme sejam também a de sua mãe, trazendo, aqui, um contexto edipiano. Depois de Maria perguntar a Alexander se ela havia sobrevivido ou não para ver a reforma do jardim, volta-se ao foco da visita: o impulso sexual ao ter falado sobre a sua mãe. Ela não aceita a proposta, e ele ameaça se matar. Quando sucumbe, aos sons da guerra, ascendem na cama e Alexander sonha novamente.

Agora, as pessoas estão correndo na rua, onde antes só havia os papéis, os panos, os sacos etc. O carro e as cadeiras continuam lá, mas as pessoas não as tocam. Estão desesperados, batem-se entre si (ver Figura 5).

Figura 5 – Terceiro sonho



Fonte: TARKOVSKY (1986).

Alexander grita: “Não! Não” – quer parar de sonhar, a censura está atuando – e Maria o tranquiliza, enquanto o sonho acontece para os espectadores. Há um vidro que o protege do sonho, mas que também divide entre a vida e a morte, os lados da guerra, e o mesmo pano branco que paira na cadeira está na criança, simbolizando seu filho, o futuro. O caráter episódio do sonho, como comenta Freud (2018), nos coloca com ele deitado no jardim, com sua mulher. Tarkovsky utilizou de seus próprios sonhos com sua esposa para fazer essa cena (DIRIGIDO, 1988).

O sonho acaba com “A adoração”. Alexander acorda em casa, e há cores novamente. A primeira fala que ele fala é “mamãe”, o que corrobora com a ideia de que sua mãe é um ponto central da narrativa. A luz voltou e a vida voltou a ser como era antes. Há luz – há conhecimento, há o consciente. Não está sonhando e nem em transe, pois, quando desliga o rádio, a música para, diferentemente do que havia acontecido quando encontrou a família na sala. Enquanto tensões familiares se intensificam, Alexander busca cumprir a sua promessa quando se dá conta de que não sabe onde está o filho: não falará mais com ele, é preciso se acostumar. O detalhe de seu robe fala sobre a dualidade exposta em todo o filme: luz e escuridão e, portanto, consciente e inconsciente.

A disposição das cadeiras, no momento em que está a cumprir a promessa, chama a atenção: outra cadeira cai e quebra, simbolizando a falta ou o desarranjo daquele momento. Levanta todas elas, para que não caíam mais. Mais: para que ninguém mais se sente nelas. Tapou-as com o mesmo pano branco, trazendo a pureza à tona novamente. Sobra uma cadeira na varanda. As cadeiras simbolizam os familiares, a vida da casa, e ele começa o fogo no pano que jaz sobre elas, como quem ratificando que, em prol da família, estava fazendo o que era preciso. O fogo, para Bachelard (1994), pode significar calor, entusiasmo e, sobretudo, vida. Em “A psicanálise do fogo”, alertou-nos acerca da purificação que o fogo poderia acarretar, da desodorização, do enriquecimento de terra, e da luta contra os impulsos sexuais. O enriquecimento da terra é mais do que simbólico; a árvore ganhará vida. Os impulsos sexuais estão não só na relação tumultuosa com a mãe, mas com a relação com Maria. A purificação é o fator essencial, pois é através dela que o futuro se manifesta.

Figura 6 – A casa em chamas



Fonte: TARKOVSKY (1986).

A guerra interna com a família é metaforizada pelo horror. Seu transe acerca da guerra não foi compartilhado pelos outros. Enquanto Alexander corre pelo verde, estupefato, os familiares e amigos chegam, desesperados. A árvore permanece viva. Tentam segurá-lo constantemente, até chegar à ambulância. Ele foge da ambulância, da realidade. Maria é impedida de tocá-lo, toma a bicicleta e vai embora.

No momento em que a casa desaba por completo, o menino está enchendo o balde para reviver a árvore estéril. Os três convergem na estrada em certo momento. Enquanto ela vai embora, o menino fala suas primeiras palavras: No princípio era o Verbo. Por que, papai?”. Agora, há folhas na árvore.

Alexander fica mudo como prometido, e o garoto começa a falar. A árvore floresceu. A renovação do mundo se deu através do fogo e do sacrifício, que não só manteve a ordem e o *status quo*, mas que instaurou uma nova ordem, mais saudável e funcional. René Girard vê a violência original explícita “num jogo diabólico que exige a intermediação de heróis míticos, deuses e ancestrais divinizados a quem é atribuída a encarnação imaginária da violência”, mas não deixa de acrescentar que “a violência é de todos e está em todos” (GIRARD, 1990, p. 13). Homens são colocados em situação de extrema periculosidade ao sacrificarem seu bem-estar nos

campos de batalha, em nome de um patriotismo que não faria sentido algum, aqui um exemplo claro do sacrifício usado para fins repressivos ou revolucionários. A lógica do sacrifício, portanto, nunca parou de estar presente em nosso dia a dia, ainda mais com a triste perspectiva de uma guerra nuclear: invisível, mas poderosa.

Considerações finais

O imaginário está ligado à consciência e, conseqüentemente, também à sociedade e às imagens do mundo onde vivem histórias coletivas de mitos, medos e angústias. O fim do mundo está presente em nosso dia a dia. A humanidade não está liberta das guerras e estamos em uma das pandemias recentes mais letais, a do novo Coronavírus. Ora, estudar imagens escatológicas e o binarismo de imagens que refletem o bem e o mal, assim como antagonismos que alimentam o nosso imaginário se faz necessário para que entendamos como e por que pensamos o que pensamos.

O presente artigo infere que “O sacrifício”, de Andrei Tarkovsky denuncia o cartesianismo através do imaginário e dos sonhos. Também, não seria ousado pensar na história do filme inteira como uma crítica à eufemização do imagético e espiritual durante tempos modernos: Alexander põe em prática, ritualisticamente falando, os seus desejos mais sensíveis.

Os sonhos são uma antiga forma de apreendermos nossas aflições. Essa é uma forma inteligente de trazer à tona os questionamentos (memórias da vida de vigília, a final) que tornam o corpo de “O sacrifício” (1986) uma sólida crítica à racionalização do mundo, bem como demonstrar as terríveis conseqüências caso não houvesse uma saída, mesmo que simbólica, para o dilema do protagonista.

Conclui-se que o imaginário e a psicanálise são boas formas de estudar produções que envolvem eventos extremamente subjetivos como sonhos, e que este tipo de cinema precisa de um olhar sensível acerca dos mistérios da mente. Esses estudos podem ser alinhados, mesmo que a bibliografia usada em relação ao imaginário possa ir de encontro com a psicanálise. O presente artigo mostrou, com efeito, que é possível fazê-los entrar em sintonia.

O apocalipse é a renovação, e o fogo do incêndio da casa prometeu novos ares à família, prometeu voz à criança e flores às árvores. A vida, afinal, é cíclica. Alexander, ao doar a vida como um presente (um novo sinônimo a sacrifício, segundo Otto!) aos familiares e, principalmente, aos mais jovens, pôs fim a uma guerra que também diz respeito à espiritualidade: novamente, aquilo que defendia sobre a desautomatização e o olhar poético à vida.

Referências

ALMADA, F. I. Tarkovsky e as imagens da memória. **XV ENECULT – Encontro de estudos multidisciplinares em cultura**, Salvador, 01–03 ago. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3pzMLH8>. Acesso em: 15 nov. 2020.

BACHELARD, G. **A psicanálise do fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BELTING, H. **Antropología de la Imagen**. Madrid: Katz, 2010.

CARVALHO, C. A. **A poética do suicídio em Sylvia Plath**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

DEBRAY, R. **Vida e Morte da Imagem: uma história do olhar no Ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1993 [1992].

DIRIGIDO POR ANDREI TARKOVSKY. Direção: Michal Leszczyłowski. 1988. 101. Min.

DURAND, G. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.

FLUSSER, V. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.

FREUD, S. **A interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

FREUD, S. O eu e o id. In: FREUD, S. **Obras completas volume 16: O eu e o id, “Autobiografia” e outros textos (1923–1925)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a.

FREUD, S. Totem e tabu. In: FREUD, S. **Obras completas volume 11: Totem e Tabu, Contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912–1914)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b.

GIRARD, R. **A violência e o sagrado**. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1990.

GIRARD, R. **O sacrifício**. São Paulo: É realizações, 2010.

LANGER, J. Midwinterblot: O Sacrifício Humano na Cultura Viking e no Imaginário Contemporâneo. **Brathair**, v. 4, n. 2, p. 61–85, 2004.

MAUSS, M.; HUBERT, H. **Sobre o sacrifício**. São Paulo: Ubu editora, 2017.

O SACRIFÍCIO. Direção: Andrei Tarkovsky. 1986. 149 min.

RIGONI, C. C. A. Os usos do corpo: dos sacrifícios “primitivos” às religiões “atuais”. **Conexões**, Campinas, v. 6, n. 1, p. 86–95, jan/abr. 2008.

O AUTO DA COMPADECIDA: UMA LEITURA ESTÉTICA E FENOMENOLÓGICA

Luciana Demarchi

Introdução

Este trabalho é fruto de uma inquietação acerca dos sentidos de humanidade que tecem, a sociedade e suas relações. Neste artigo, a reflexão sobre tais sentidos se dá por meio do olhar fenomenológico do filme *O auto da Compadecida*, lançado no ano de 2000, que é uma adaptação da peça teatral de mesmo nome, escrita por Ariano Suassuna em 1955.

O enfoque fenomenológico traz à tona a essência como uma construção resultante do ato intencional da consciência. Trata-se da volta às coisas mesmas, volta às essências (eidós). (COLTRO, 2000)

A Fenomenologia, como o estudo das essências, busca chegar ao fenômeno, captar o que se mostra e, assim, para aquilo que a coisa é. O fenômeno aponta para uma essência, e é no mundo da vida que a ação humana ganha significado. É por meio da consciência que se chega ao significado, pois, ter consciência é sempre ter consciência de algo. É no mundo da vida que se busca a essência do fenômeno por meio de alguém que o está vivenciando. (CASTRO, 2003)

Husserl (1992, p.28) define o método fenomenológico como “uma metodologia que entra em ação em toda parte onde o objeto e sentido, questões de ser, de possibilidades, de origem e de legitimação se devem abordar com seriedade”.

Nesse enfoque, temos o objeto, ou a coisa que se dá a conhecer e o sujeito que capaz de conhecer. A relação entre o sujeito e o objeto é uma relação intencional na consciência entre os dois polos correlatos, desta forma, tem-se no ego transcendental a origem de toda a significação e intenção (CAPALBO, 1996).

Quando dissemos que alguma coisa se mostra, dizemos que ela se mostra a nós, ao ser humano, à pessoa humana. Isso tem grande importância. Em toda a história da Filosofia sempre se deu muita importância ao ser humano, àquele a quem o fenômeno se mostra. As coisas se mostram a nós. Nós é que buscamos o significado e sentido daquilo que se mostra. (ALES BELLO, 2006, p. 18)

A literatura e o cinema são espaços de circulação e criação de sentidos. Ao mesmo tempo em que possuem a potência de manter os sentidos por meio da repetição, também permitem o deslizamento dos sentidos. Antonio Cândido (2011) em sua obra *O direito à literatura*, defende a literatura como um direito fundamental humano, pois, por meio dela o sujeito pode (re-)significar a vida e a si mesmo. Para Cândido, a literatura é um Direito Humano conferido ao homem como necessidade universal, já que ela é capaz de humanizar dando formas aos sentimentos, orientando a visão de mundo e nos impulsionando a um processo de libertação. Seguindo esse entendimento, o cinema, que também é um lugar de (re-)significação, de movência de sentidos, têm a potência de (des)alojar o sujeito possibilitando que ele acesse outros caminhos, outros sentidos, outros lugares.

Análise

O nosso gesto de análise se dá do instante 2:02:35 ao instante 2:25:08 do filme. A cena de início retrata as almas de pessoas que foram mortas pelos cangaceiros. Elas estão em um outro lugar que remete à igreja da cidade, onde, aguardam o julgamento.

Figura 1 – O local do julgamento



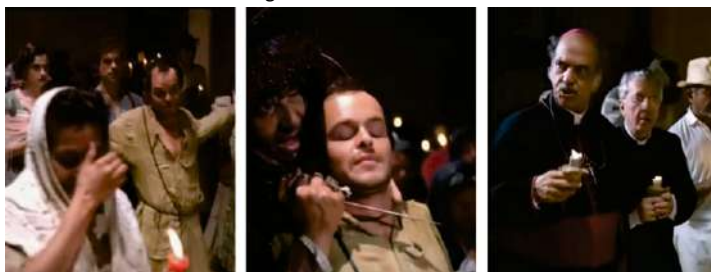
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=-XhDIQWEckI>

Um corpo estirado no chão. Pessoas passam ao redor dele, porém, ninguém o olha, ninguém o vê, ninguém o percebe. É como se ele não existisse. Segundo Merleau-Ponty (1994), o corpo é o local onde a existência se realiza, logo, pode-se inferir que, ao não ver, não perceber esse corpo posto ao chão, nega-se a sua existência, não somente corpórea, mas também a sua condição humana. As pessoas que passam à sua volta rezam, entoam cânticos religiosos e levam em suas mãos, carregam velas.

Um homem leva uma cruz nos ombros como um pagador de promessas. Passou a vida inteira com a cruz, e, após sua morte, não foi capaz de se desfazer dela. Essas pessoas parecem reproduzir no pós morte as suas vidas sem consciência. Ainda vivos já estavam mortos, alienados, incapazes de olhar o outro e senti-lo, da mesma forma com que eram incapazes de se sentirem. Suas preces repetidas parecem soar vazias, sem mesmo ter um eco como resposta.

João Grilo, o corpo não percebido, se levanta e encontra o Cangaceiro que ainda não tem consciência de que estava morto. Ao se encontrar com João Grilo, o chama de cabra safado, o persegue e o ameaça de morte, reproduzindo em morte as práticas da vida. Ameaçado de morte, João diz: “agora não tem pobre nem rico valente nem frouxo é todo mundo igual diante de Deus ou do Diabo”. A frase evoca esta sensação de superação completa de dicotomias (rico-pobre) e, neste ponto, se apresenta a dicotomia da oposição entre DEUS e o DIABO.

Figura 2 – Estamos mortos



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=-XhDIQWEckI>

É por meio de João que o Cangaceiro toma consciência de que está morto. É no encontro com o outro que vamos nos desvelando ao mesmo tempo em que possibilitamos ao outro desvelar-se a si próprio. Esse movimento de empatia, relacional, possibilita o despertar de uma consciência sobre si mesmo. É um ponto de mutação, só somos capazes de mudar nossas vidas, nossos rumos, à medida em que temos consciência de nós mesmos. No decorrer da cena, o clero aparece e espera que naquele local haja, por certo, um lugar reservado, distinto para eles. Temos aqui uma outra reprodução, no pós morte, do que se praticava em vida. O lugar distinto para os clérigos soa como uma separação e, o que separa não vai ao encontro, não se coloca em movimento relacional empático e não se percebe semelhante ao outro.

Figura 3 – Entra em cena o Diabo



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=-XhDIQWEckI>

As portas azuis e calmas da igreja se abrem. Surge, então, figura do Diabo. Atras de si, o inferno de chamas ardentes atormenta as almas em um contínuo sem fim. O Diabo fecha as portas e se apresenta calmo e suave dizendo: “Estão vendo, o Diabo não é tão feio quanto parece”. Todavia, João afirma que o Diabo fede a enxofre. Irritado, o Diabo afirma que irá levá-los “todos aos quintos dos infernos”.

Após ser desafiado, a voz do Diabo torna-se áspera. Entre gritarias e trovoadas, abrem-se as portas do inferno (que também são as portas da Igreja) e a cena é tomada pelo vermelho alaranjado predominante do fogo do inferno. As almas (pessoas) passam a ser sugadas para o inferno, João Grilo invoca por um julgamento justo e recorre a “Nosso Senhor”. Neste momento Jesus surge em resposta ao seu apelo.

Figura 4 - Jesus responde à invocação de João Grilo



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=-XhDIQWEckI>

Ele se apresenta negro, sua pele e seus traços diferem das representações clássicas, de preconstruídos, de uma memória eurocêntrica na qual a divindade é representada por um corpo branco, loiro e com olhos azuis, sendo que o mal, é representado por um corpo negro, demoníaco. O negro no Brasil foi escravo e, de forma estrutural, é marginalizado. Ao se atribuir um corpo negro para representar Jesus, diviniza-se esse corpo, mas não somente o corpo empírico de um indivíduo, mas também, o corpo social e simbólico negro. Na cabeça de Jesus, sua coroa de espinhos

é feita de palha. A palha, vegetação seca, remete à secura da região, que como espinhos fere o sertanejo, um espinho na carne do sertanejo, mas também na carne de Jesus. O que fere o humano, fere a Deus. Percebe-se uma estreita relação entre a dimensão divina e humana, dor humana fere a divindade. Os espinhos, não estão empiricamente presentes, mas de forma simbólica, movendo sentidos. É a divindade que vem ao encontro do humano, encarnando em seu corpo o simbólico de uma humanidade sofrida, apartada, 'não vista', negada à existência em seus corpos. A divindade se coloca em movimento relacional com a humanidade, parecendo indicar que é pelo humano, pela humanização, pelo movimento relacional empático, que se chega ao divino, ao transcendente.

Ao iniciar o julgamento, tendo o Diabo assumido o papel da acusação, João Grilo invoca ainda, a intercessão de Nossa Senhora, mãe de Jesus. Sendo ela de natureza humana, saberia das dores, alegrias e agruras da existência humana, podendo assim, melhor representar a defesa. Jesus, ao julgar e enviar o Cangaceiro ao paraíso, justifica a salvação por sua condição humana. Ele havia enlouquecido quando criança ao presenciar o assassinato dos pais. João Grilo intercede pelos demais julgados, a fim de que consigam um lugar no purgatório. Jesus assim o concede. Tem-se aqui a humanidade emergindo como ponto fundamental, nuclear, no processo de ressignificação e salvação própria. Resta, então, João grilo para ser julgado. Ao ser indagado por Jesus sobre o que ele teria a dizer em sua defesa, João responde: "Nada não sinhô...". Jesus indaga: "Como nada?! Chegou a hora da verdade!". "É por isso que tô lascado! Comigo era na mentira", responde João Grilo. Nesse momento, o Diabo exclama: "ainda bem que reconhece!", e fazendo um gesto de bater as mãos, abre a porta azul ao fundo, que, ao abrir revela o fogo do inferno. João grilo, conformado com seu destino, caminha rumo às chamas. Está tudo certo, é lógico e merecido este destino. O fogo, laranja, amarelo e vermelho, em ardor. Nele, almas são consumidas em chamas, infinitamente. João caminha para seu destino eterno, pois sabe que em vida suas ações o levaram a este desfecho. Parafraseando a cena, o que foi a vida do sertanejo, se não um arder de sol

a sol que o consumia sem nunca acabar? Este era o destino que lhe cabia no (dis)curso de sua vida. A memória uma música surge ao analisar esta cena: “é a parte que te cabe neste latifúndio (...)”, na cena que se passa em um funeral, na obra de João Cabral de Melo Neto, *Morte e vida Severina*, também adaptada para a TV. O que cabe ao sertanejo, pobre, é o ardem de um sol que não se estingue, que se estende de geração em geração, décadas após décadas.

João tem para si que ele é a causa de seu destino e, que sofrer, é merecido. Não há outras possibilidades de realidade. Nossa Senhora, então, emerge tentando fazer João desistir de se entregar ao destino, ela busca produzir em João uma ruptura, um deslizamento de sentidos, para que ele possa perceber que há mais questões exógenas que o levaram a se inscrever em dada realidade discursiva. Mas não consegue. João se resigna com o seu destino. Nesse momento, Nossa Senhora se vira para Jesus e, com tom sério e grave, narra a vida de João desde a sua infância.

Nossa Senhora: “João foi um pobre como nós, meu filho. E teve que suportar as maiores dificuldades numa terra seca e pobre como a nossa. Pelejou pela vida, desde menino...”

Nossa Senhora, não é divina, é humana, mulher, mãe que gerou Jesus, sua humanidade, ensinou-o a andar, a comer, sarou suas dores.... é para essa humanidade que ela se volta e invoca ao dizer “foi um pobre como nós”. A terra seca e pobre também fazia parte da memória e da vida deles. Para salvar João de seu destino, a humanidade é invocada. Nesse momento, são apresentadas imagens de sertanejos reais, não são figurantes. Há uma quebra na estética das imagens. Antes coloridas, intensas, jogo de luz e sombras como no barroco, agora, ausência, silenciamento das cores. Presença do preto, do branco e do cinza. O silêncio de cores que é fundante, que significa. Ausência de uma infância, do alimento, da dignidade da vida... a fome é em preto e branco, ou para o preto e para o branco, a aridez da caatinga representada nas imagens. João Grilo representa na instância da humanidade, o sertanejo, corpo existente e muitas vezes invisibilizado pela falta de empatia, mas corpo resistente e persistente.

Figura 6 – O sertanejo, corpo em (r)existência



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=-XhDIQWEckI>

O chão rachado pela seca, ausência de chuva, ausência de água... rostos igualmente marcados por sulcos, ausência de água, de chuva... a chuva que marca solos e corpos, no entretanto, nem o solo, nem o sertanejo desistem. Nem toda vida é seca, basta um punhadinho de chuva, para a vida renascer.

Ao mesmo tempo, as imagens denunciam. Denunciam o real da existência, que está aí, e ao qual, estamos todos sujeitos. Denuncia a dor, o preconceito, a ganância e desumanidade e, ao mesmo tempo implica o público que assiste ao filme, possibilitando a ele mobilizar outros sentidos e saberes, outras memórias e (re)significar a vida, seus olhares, valores e sua forma de ser e estar no mundo. Possibilitando que o público se encontre no outro do filme.

Nesse momento, o diabo furioso, investe contra João. Nossa Senhora se põe de braços abertos entre o diabo e João, protegendo-o. O diabo volta para o inferno e João revive na terra. João grilo consegue uma nova chance, assim como o sertanejo que volta à terra quando a chuva vem. A mulher, Nossa Senhora, se desvela como a mãe, a gaia, a que gera e salva,

a dimensão humana que opera em uma instância divina. O lado humano que é capaz de enfrentar o seu outro lado, o destruidor. Jesus, Nossa Senhora e o Diabo, emergem representações do próprio ser humano em sua potência de fazer o bem e o mal, bem como a sua potência de decisão por meio da razão. Parece que a salvação ou a perdição é uma decisão humana, cotidiana, encarnada nos negócios, na política, nas relações interpessoais, em fim, no comum da existência. Criar céus ou infernos não é prerrogativa para o além morte, mas para o agora, a fome, a escassez, os preconceitos ou a esperança, a solidariedade, o olhar da mulher (Nossa Senhora), que enxerga para além das mazelas humanas, as marcas da vida nos corpos e na alma.

Considerações finais

É por meio do encontro relacional com o outro que podemos constituir um sentido de humanidade ao passo que nos constituímos como existência significativa, semelhantes em nossas incompletudes e potências. Também é importante destacar que a arte é o lugar da possibilidade do encontro com o outro e consigo mesmo, ela é essencial para refletirmos e lidarmos com a existência. No trecho analisado, o sentido de humanidade se desvela como possibilidade de criar céus, infernos, salvação e condenação. Tudo é potência em si, cabe a ela decidir qual realidade construir, significar. Qual é a parte te toca neste latifúndio?

Referências

ALES BELLO, Ângela. **Introdução à fenomenologia**. Tradução Ir. Jacinta Turolo Garcia e Miguel Mahfoud. Bauru, SP: Edusc, 2006.

CANDIDO, Antonio. **O direito à literatura**. In: Vários escritos. 5ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre azul, 2011, p. 169–193.

CAPALBO, C. **Fenomenologia e ciências humanas**. 3. ed. Londrina: UEL, 1996.

CASTRO, D. S. P. **A dimensão pública da corporeidade adolescência e cidadania**. In CASTRO, D. S. P. (Org.). **Corpo e Existência**. 1. ed. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, v. 1, 2003.

COLTRO, A. **A fenomenologia**: um enfoque metodológico para além da modernidade. Caderno de Pesquisas em Administração (USP), São Paulo, v. 01, n.11, p. 37-45, 2000.

HUSSERL, E. **Conferências de Paris**. Lisboa: Edições 70, 1992.

Merleau-Ponty, M. **Fenomenologia da percepção**. Tradução: C. Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

O DIALETO AAVE NAS TRADUÇÕES DE JAZZ, DE TONI MORRISON

Prila Leliza Calado

Esse trabalho de pesquisa pretende explorar excertos das duas traduções do romance *Jazz* (1992) por ora publicadas no Brasil (uma de 1992, traduzida por Evelyn Kay Massaro e a outra de 2009, traduzida por José Rubens Siqueira), com o objetivo de discutir como a prática tradutória desempenha a função de disseminar parte da memória cultural da escravidão estadunidense no polo receptor. O recorte que faremos está ligado ao dialeto *African American Vernacular English* (AAVE) e às soluções adotadas pelos tradutores em relação a algumas ocorrências do dialeto no texto de partida e suas correspondências nos textos de chegada. Para tanto, é necessário conhecermos como os processos de abolição e miscigenação moldaram o preconceito linguístico nos Estados Unidos, diversamente do que aconteceu no Brasil.

Diferentemente do que houve em outros países, nos quais a libertação dos escravizados costuma ser decorrente de batalhas iniciadas por parte dos oprimidos, no Brasil a escravatura precisou ser extinta devido a pressões da Inglaterra que se iniciaram logo após a Proclamação da Independência em 1822. Da mesma forma, com o fim da Guerra da Secessão em 1865, Estados Unidos e França também passaram a pressionar o Império para que a abolição fosse decretada. Para manter o projeto de dominação idealizado pela elite branca após a libertação dos cativos, modos de hierarquia social foram elaborados com base em conceitos raciais, como por exemplo: a raça humana é dividida em raças diferentes; os brancos são melhores e mais propensos a viver civilizadamente do que os negros; cada raça teria valores, costumes e comportamentos peculiares; toda raça, para evoluir, precisa subjugar outra. (ALBUQUERQUE; FILHO, 2006, p. 205). Tais concepções contribuíram para que se estabelecesse uma controvérsia a respeito da miscigenação no Brasil. Havia os que a desaprovavam, pois afirmavam que levaria a popula-

ção brasileira à decadência. Por outro lado, havia aqueles que encaravam a miscigenação como uma fórmula para o clareamento da sociedade e para a evolução da nação. Assim, estímulos à imigração de estrangeiros tornaram-se comuns a partir de 1890, contanto que não fossem negros e asiáticos. Acreditava-se que o Brasil teria uma população predominantemente branca no futuro e a tentativa de “clarear” a população por meio do incentivo à imigração europeia estendeu-se até o desfecho da Primeira República, em 1930, fator que contribuiu enormemente para o agravamento da situação de marginalidade em que se encontravam os negros após a abolição da escravidão. As condições de moradia, saúde, educação e saneamento básico eram precárias; as bases da política escravocrata continuavam presentes no cotidiano da sociedade brasileira e, como bem podemos constatar, foram as responsáveis pela origem da desigualdade social que vivenciamos até os dias atuais. Faz-se essencial essa exploração dos ambientes sócio-históricos porque, embora Brasil e Estados Unidos sejam marcados por passados escravagistas, há obviamente peculiaridades em cada caso. Além disso, as duas sociedades enxergam tais históricos e seus legados de formas diferentes e isso deve ser levado em conta para pensar a recepção da tradução de *Jazz* no Brasil. E, se o entendimento acerca da tradução passa pelo modo como nos relacionamos com o outro (BERMAN, 2002, p. 15), faz-se necessária uma imersão em tais aspectos sócio-históricos. Durante a década de 1950, estudos revelaram a diferença entre “preconceito de marca” – que ocorre no Brasil – e “preconceito de origem” – comum nos Estados Unidos: enquanto aqui o critério do fenótipo é determinante para a classificação étnica de um indivíduo (incluindo não só a cor da pele, como também as características do cabelo e os traços faciais), nos Estados Unidos, ser negro não significa necessariamente ter uma cor de pele escura, mas sim qualquer grau de ascendência africana (NOGUEIRA, 2006, p. 293). A instituição da escravatura marcou profundamente nosso desenvolvimento social, tanto quanto o dos Estados Unidos; contudo, lá, além de a escravidão ter sido abolida antes e por vias diferentes, a miscigenação jamais foi uma opção, pois os relacionamentos entre brancos e negros não eram incentivados, já que havia uma criminalização institucionalizada dos matrimônios inter-raciais por leis que vigoraram até 1967, como pode-se observar por meio dos

onze decretos contidos nas Leis de “Pureza racial” do estado da Virgínia. Por isso, segundo o antropólogo Roberto Da Matta (1981, p. 63), o racismo norte-americano é direto e formal (ou se é branco ou não; ou se é negro ou não), enquanto no Brasil ele é disfarçado, velado, dando a muitos a impressão que não existe.

Examinamos até agora o dito “racismo cordial” no Brasil, suas raízes e de que forma ele se diferencia do que acontece nos Estados Unidos, país que vivencia outro tipo de preconceito: o linguístico, certamente uma das bases do racismo estrutural lá existente. O preconceito linguístico nos Estados Unidos afeta principalmente os cidadãos negros que utilizam o AAVE para se comunicar e, por essa razão, são rejeitados em seleções de emprego, desmerecidos nas escolas, considerados menos inteligentes ou ainda preguiçosos. A história do AAVE e as variedades linguísticas com as quais está relacionado são motivo de controvérsia entre os linguistas norte-americanos, que apresentam basicamente quatro correntes acadêmicas de estudo para entender o surgimento do dialeto no país, três delas mais relevantes. O que certamente não é nada razoável é afirmar que, por ter tido contato com tradições africanas e se mesclado com algumas de suas peculiaridades, o AAVE seja inferior ao Standard English (SE) – teoria amplamente difundida por muito tempo e até hoje em circulação em todo o território americano, inclusive formalmente, em instituições de ensino, onde crianças são constantemente corrigidas e constrangidas por “não serem capazes” de aprender o SE. Parte desse construto histórico de preconceito e discriminação data de 1877, quando as Leis Jim Crow foram promulgadas pela elite supremacista branca sulista, regularizando e agravando ainda mais a situação precária que os ex-escravizados enfrentavam depois da abolição. Essas leis prejudicavam os afro-americanos na busca por trabalho e benefícios sociais do governo, além de promover a segregação racial em termos muito mais fortes do que antes, pois agora eles também disputavam as vagas de emprego com os brancos proletários. O fato de não poderem utilizar as mesmas dependências públicas (banheiros, bondes, trens, escolas, hospitais) e de não poderem morar nos mesmos bairros em que cidadãos brancos moravam causou um isolamento que só promoveu a consolidação do AAVE como código linguístico das

comunidades negras. Com as frágeis condições econômicas de vida e com a perigosa ameaça dos supremacistas brancos da *Klu Klux Klan*, a migração para as regiões Norte e Oeste do país foi inevitável. Primeiro em 1879, quando vinte mil pessoas partiram para o estado do Kansas (o que ficou conhecido como *Black Exodus*) e, três décadas mais tarde, quando quase um milhão de afrodescendentes deixou os estados do Sul até 1930, a chamada *Great Migration*. Para visualizarmos na prática como Toni Morrison se vale do AAVE em *Jazz* e para analisarmos as alternativas de correspondência entre AAVE e língua portuguesa propostas pelos tradutores Evelyn Kay Massaro e José Rubens Siqueira, selecionamos duas passagens dispostas em quadros comparativos para melhor visualização, destacando as ocorrências do AAVE por meio do recurso gráfico “negrito”. Faz-se necessário salientar que no Brasil não existe um dialeto análogo ao AAVE falado pelas comunidades afrodescendentes em geral. Conforme Marcos Bagno,

Ao contrário dos Estados Unidos, não se pode dizer que no Brasil exista um “português dos negros”: o que existe é uma polarização, decorrente da profunda discriminação social que tem caracterizado a nossa sociedade, entre a língua dos segmentos mais pobres – a maioria da nossa população, composta de brancos e, mais essencialmente, de não-brancos – e a língua dos segmentos mais ricos – essencialmente brancos. As variedades linguísticas mais estigmatizadas em nossa sociedade são faladas por negros, índios, mestiços e brancos com menor acesso à escolarização, ao trabalho e à renda. Embora, no plano social, o Brasil seja um país impregnado de racismo, no plano linguístico as diferenças que separam as variedades urbanas privilegiadas das demais, estigmatizadas, são de ordem socioeconômica: *a gramática dos negros pobres e dos brancos pobres é a mesma*. (BAGNO, 2013, p. 4, grifo nosso).

Nossa intenção é verificar, entre outros detalhes, como os tradutores buscaram compensar a inexistência de um dialeto afro-brasileiro em nosso país, sem deixar de registrar um aspecto importante da memória cultural não só da escravidão norte-americana, mas também da brasileira, visto

que em ambos os Estados os escravizados não tinham direito à educação. É importante esclarecer que não oferecemos sugestões de tradução, visto que esse não é o objetivo desta pesquisa, nem tampouco pretendemos fazer nenhum julgamento de qualidade a respeito dos dois textos de chegada.

Quadro 1 – Carta da Ssra. Winsome Clark para o marido

Jazz	Tradução de Evelyn Kay Massaro	Tradução de José Rubens Siqueira
<p>The sad moment came when she read the letter to Panama from Winsome Clark complaining to her husband who worked in the Canal Zone about the paltriness and insufficiency of the money he had sent her – money of so little help she was giving up her job, picking up the children and returning to Barbados. [...] “I don’t know what to do,” she wrote. “Nothing I do make a difference. Auntie make a racket about everything. I am besides myself. The children is miserable as me. the money you senting can not keeping all us afloat. Us drowning here and may as well drown at home where your mother is and mine and big trees.” [...] Winsome said she was ‘sorry your good friend dead in the big fire and pray for he and you how come so much colored people dying where whites doing great stuff. I guess you thinking that aint no grown person question. Send anything else you get to Wyndham Road where I and babies be two pay envelopes from now. Sonny say he have shoe shinning money for his own passage so don’t worry none except to stay among the quick. your dearest wife Mrs. Winsome Clark.” (MORRISON, 2004, p. 42–3).</p>	<p>O momento mais triste aconteceu quando Malvonne leu a carta enviada para o Panamá por Winsome Clark, queixando-se ao marido que trabalhava na Zona do Canal da insignificância e da insuficiência do dinheiro que ele enviava. Tão pouco que estava desistindo do emprego, pegando as crianças e voltando para Barbados. [...] “Não sei mais o que fazer”, escrevera Winsome. “Nada que eu faço parece adiantar. Titia implica com tudo. Eu não agüento mais. As crianças estão tão tristes quanto eu. O dinheiro que você anda mandando não dá para viver. Se é para morrermos aqui, o melhor é morrermos em casa onde está sua mãe, a minha e as grandes árvores.” [...] Winsome dizia “sinto muito pelo seu amigo ter morrido no incêndio e rezo para ele e você porque tem tantos negros morrendo onde os brancos constroem grandes obras? Penso que você vai dizer que isso não é pergunta que se faça. Mande qualquer coisa que puder para Wyndham Road onde eu e os bebês estaremos daqui a dois envelopes de pagamento. Sonny disse que tem dinheiro de engraxar sapatos para pagar pela sua passagem por isso não se preocupe, exceto para ficar entre os mais rápidos. Sua amada esposa sra. Winsome Clark.” (MORRISON, 1992, p. 44–5).</p>	<p>O momento mais triste foi quando leu uma carta de Winsome Clark para o Panamá, reclamando com o marido que trabalhava na Zona do Canal sobre a miséria e a insuficiência do dinheiro que ele lhe mandava – dinheiro que ajudava tão pouco que ela ia largar o emprego, pegar os filhos e voltar para Barbados. [...] “Não sei o que fazer”, ela escreveu. “Nada que eu faço adianta. Titia arma briga com tudo. Eu acabada por conta. As criança tá tão mal quanto eu. O dinheiro que você manda não chega para o sustento. A gente aqui afundando e podia muito bem estar afundando na nossa terra onde tá a minha mãe, a sua e as árvores grandes.” [...] Winsome dizia “que pena que o seu amigo morreu no incêndio grande e rezo por ele e por você como pode tanta gente de cor morrer onde os branco s faz coisa tão grande. Acho que você está pensando que isso não é pergunta de mulher crescida. Mande o que mais conseguir para a rua Wyndham que é onde eu e as crianças vamo estar para mais dois envelopes de pagamento a partir de agora. Sonny disse que tem o dinheiro que ganhou engraxando sapato para pagar a passagem dele então não preocupe não, só trate de ficar no meio dos espertos. sua amada esposa sra. Winsome Clark. (MORRISON, 2009, p. 52).</p>

FONTE: A autora (2020).

A ausência da marca da terceira pessoa do singular no tempo verbal presente simples ou do verbo *to be* conjugado como *is* é uma das características do AAVE (WOLFRAM; SCHILLING, 2016, p. 221). Podemos observar essas particularidades nas sentenças: “Nothing I do **make** a difference.” / “Auntie **make** a racket about everything.” / “Sonny **say** he **have** shoe shinning money for his own passage [...]”. Vemos que José Rubens Siqueira se utiliza da expressão popular “arma briga” e da falta de plural no substantivo “sapato” em “Sonny disse que tem o dinheiro que ganhou engraxando sapato [...]”, para enfatizar marcas de oralidade e tentar se aproximar da imagem modesta da remetente – uma mulher negra, provavelmente ex-escravizada e sem instrução – gerada pelo texto de partida. Além dessas escolhas, o tradutor ainda deixa de lado a concordância verbal em “[...] eu e as criança vamo estar [...]” e o pronome pessoal reflexivo *se* em “[...] então não preocupe não [...]”. Evelyn Kay Massaro, por sua vez, optou na maioria das vezes pela variante padrão da língua portuguesa, embora utilize as expressões coloquiais “implica com tudo” e “anda mandando”. A tendência que prevalece no texto da editora Best Seller, como veremos mais adiante, é de “adequação” à norma escrita; contudo, há várias soluções de orientação diversa. Nesse sentido, é importante ressaltar um ponto importante antes de seguirmos para as próximas análises: o texto que afinal vem a ser publicado resulta do trabalho de várias mãos, não se limitando somente às mãos do tradutor. Isso quer dizer que revisores e editores muitas vezes modificam partes do texto após a entrega da versão traduzida. Outra característica comum do AAVE é não se conjugar o verbo *to be* com a palavra *are* após sujeito no plural em afirmações enfáticas (GREEN, 2002, p. 36). Verificamos essa ocorrência em “The children **is** miserable as me.”, que novamente foi traduzida por meio da variante padrão da língua portuguesa por Massaro, ao passo que Siqueira optou pelas concordâncias nominal e verbal próprias do português coloquial: “As criança tá tão mal quanto eu.”. Há outros traços próprios do AAVE relacionados ao verbo *to be*, como sua ausência antes do gerúndio (*present progressive* ou *continuous*) e adjetivos (WOLFRAM; SCHILLING, 2016, p. 221). Na carta, observamos as sentenças “the money **you senting** [...]” / “[...] sorry your good **friend dead** [...]” / “[...] how come so much colored **people dying** [...]” / “I guess **you thinking** [...]”. Massaro se

utilizou de uma fala mais coloquial em “O dinheiro que você anda mandando não dá para viver.” e “você vai dizer que isso não é pergunta que se faça”, mas manteve a variante padrão para as outras duas sentenças. Já Siqueira recorre às expressões “que pena que o seu amigo morreu” e “como pode tanta gente de cor morrer”, optando por um tom mais formal nas outras sentenças. A redução e a ausência de verbos auxiliares e modais também são muito frequentes nos discursos dos falantes do AAVE (GREEN, 2002, p. 36, 40–41). No excerto “[...] where I and babies **be** two pay envelopes from now.” é possível observar que o auxiliar *will* indicador de futuro não aparece antes do verbo *to be*, tendo sido traduzida por Massaro com uma linguagem neutra e por Siqueira com uma linguagem coloquial ao novamente optar pela falta de concordância verbal: “onde eu e as crianças vamo estar para mais dois envelopes de pagamento a partir de agora.” Outra particularidade do AAVE consiste na dupla negação das sentenças (GREEN, 2002, p. 77) e na substituição dos verbos auxiliares ou *to be* combinados com a palavra *not* pelo termo *ain’t* (GREEN, 2002, p. 39), conforme observamos em “[...] that **aint no** grown person question.” e “[...] so **don’t** worry **none** except to stay among the quick”. Massaro mais uma vez optou por utilizar uma linguagem mais formal e literal na tradução da última sentença, enquanto Siqueira novamente apresentou uma solução mais coloquial, recorrendo a expressões da oralidade: “então não preocupe não, só trate de ficar no meio dos esper-tos”. Mais aspectos da carta destacam-se por não pertencerem ao SE, porém não estão entre as características próprias do AAVE, como por exemplo a expressão “I am besides myself”, que é grafada corretamente como “I am beside myself”; o verbo modal *can*, que na forma negativa é grafado como um só termo (“can not keeping”); o pronome pessoal oblíquo *us* ao invés do pronome pessoal reto *we* (“Us drowning”); o pronome pessoal reto *he* ao invés do pronome pessoal oblíquo *him* após preposição (“for he”); o verbo no gerúndio *senting* ao invés de *sending* (“you senting”). Outras ocorrências como a falta das letras maiúsculas após o ponto final (“the money” e “your dearest”) e a falta de pontuação (vírgula ou ponto final) entre “you how come” demonstram o resultado da falta de educação formal imposta aos afrodescendentes de todo o continente americano. Na tradução desenvolvida por Massaro percebemos menos escolhas que reflitam tal perfil ao lei-

tor, enquanto na realizada por Siqueira é possível ter essa sensação devido às opções tradutórias realizadas. Construções como: “Eu acabada por conta”, “A gente aqui afundando e podia muito bem estar afundando na nossa terra onde tá a minha mãe” e “onde os brancos faz coisa tão grande”, além das escolhas anteriormente elencadas, levam-nos a acreditar que, pelo menos nesse trecho, o trabalho de José Rubens Siqueira ficou mais aproximado do texto-fonte. Por meio das soluções apresentadas pelo tradutor, é possível ao leitor apreender que a carta foi escrita por alguém com pouca instrução formal, já que são bastante frequentes os momentos em que variantes do português coloquial ocorrem. Assim, mesmo que no Brasil não haja um dialeto específico falado pela população afrodescendente, como já vimos, esse trecho do texto de Siqueira apresenta uma solução tradutória efetiva para compensar o AAVE no contexto receptor brasileiro: a introdução bem marcada de traços da língua falada na língua escrita. Contudo, é de grande importância lembrar que o AAVE não deve ser tomado como uma variedade agramatical da língua inglesa, inferior ou empobrecida, assim como seus falantes não deveriam sofrer preconceito por utilizarem-no para se comunicar, visto que ele possui suas próprias regras e mecanismos de funcionamento. Conforme o histórico apresentado no início deste artigo, esse dialeto originou-se e desenvolveu-se em meio a um contexto social de profunda segregação que perdura até hoje; contudo, sua organização estrutural, sintática e fonológica já foi e continua sendo demonstrada por meio de inúmeros estudos linguísticos. O diálogo a seguir se dá entre Violet e Joe, quando se encontram pela primeira vez.

Quadro 2 – Diálogo entre Violet e Joe

Jazz	Tradução de Evelyn Kay Mas-saro	Tradução de José Rubens Si-queira
<p>The thump could not have been a raccoon's because it said Ow. Violet rolled away too scared to speak, but raised on all fours to dash.</p> <p>"Never happened before," said the man. "I've been sleeping up there every night. This the first time I fell out." Violet could see his outline in a sitting position and that he was rubbing his arm then his head then his arm again.</p> <p>"You sleep in trees?"</p> <p>"If I find me a good one."</p> <p>"Nobody sleeps in trees."</p> <p>"I sleep in them."</p> <p>"Sounds softheaded to me. Could be snakes up there." "Snakes around here crawl the ground at night. Now who's softheaded?"</p> <p>"Could've killed me."</p> <p>"Might still, if my arm ain't broke."</p> <p>"I hope it is. You won't be picking nothing in the morning and climbing people's trees either."</p> <p>"I don't pick cotton. I work the gin house."</p> <p>"What you doing out there, then, Mr. High and Mighty, sleeping in the trees like a bat?"</p> <p>[...]</p> <p>"You not going back up there over my head." [...] (MORRISON, 2004, p. 103-4).</p>	<p>O impacto contra o chão não podia ter sido um guaxinim porque disse ai. Violet rolou para o lado, amedrontada demais para falar, mas já de quatro para sair correndo.</p> <p>– Nunca aconteceu antes – disse o homem. – Faz dias que venho dormindo lá em cima. Foi a primeira vez que caí. Violet podia ver seu vulto. Ele estava sentado e esfregou o braço, depois a cabeça e o braço de novo.</p> <p>– Você dorme em árvores? – Quando encontro uma boa. – Ninguém dorme em árvores. – Eu durmo. – Isso me parece maluco. Pode haver cobras lá em cima. – As cobras aqui se arrastam pelo chão à noite. Agora quem é a maluca? – Você podia ter me matado. – O pior seria eu quebrar o braço. Mas acho que está inteiro. – Espero que esteja quebrado. Assim você não vai colher nada amanhã cedo e não ficará subindo nas árvores dos outros. – Eu não colho algodão. Tra-balho na descaroadora. – Então, o que está fazendo aqui senhor Bacana, dormindo em árvores como um morcego? [...] – Não pense que você vai subir para ficar de novo sobre a minha cabeça. [...] (MORRISON, 1992, p. 99-100).</p>	<p>O baque não podia ser de um guaxinim porque disse Ai. Violet rolou de lado, apavorada demais para falar, mas se pôs de quatro para sair correndo.</p> <p>"Nunca me aconteceu antes", disse o homem. "Tenho dormido aí em cima todas as noites. É a primeira vez que eu caio."</p> <p>Violet podia ver sua silhueta na posição sentada e que ele esfregou o braço, depois a cabeça, depois o braço de novo. "Você dorme em cima da árvore?" "Se encontro uma boa."</p> <p>"Ninguém dorme em cima de árvore." "Eu durmo." "Parece coisa de miolo mole. Pode ter cobra lá em cima." "As cobras aqui andam no chão durante a noite. Quem é miolo mole agora?" "Podia ter me matado."</p> <p>"Ainda posso, se meu braço não estiver quebrado." "Espero que esteja. Não vai colher nada de manhã nem trepar nas árvores das pes-soas."</p> <p>"Eu não colho algodão. Tra-balho na casa de gim."</p> <p>"O que está fazendo aqui fora então, Mister Todo-Poderoso, dormindo na árvore feito um morcego?"</p> <p>[...]</p> <p>"Você não vai voltar lá para cima da minha cabeça." [...] (MORRISON, 2009, p. 106-7).</p>

FONTE: A autora (2020).

Neste trecho, além da ausência de verbos auxiliares e do verbo *to be*, da ocorrência de sentença duplamente negativa, entre outros traços do AAVE, verificamos a ausência do pronome pessoal reto *you* em “Could’ve killed me.” e da preposição *at* em “I work the gin house.”, ambas situações corriqueiras na oralidade da língua inglesa de maneira geral. Dentre as escolhas feitas pelos tradutores, destacamos as opções de Massaro ao utilizar o verbo haver e o plural do substantivo “cobra” em “Pode haver cobras lá em cima.”, ao passo que Siqueira recorre a uma alternativa mais informal: “Pode ter cobra lá em cima”. Logo adiante, o trecho traduzido por ele como “Ainda posso, se meu braço não estiver quebrado” nos parece mais adequado do que “O pior seria eu quebrar o braço. Mas acho que está inteiro.”, proposto pela tradutora. Nosso objetivo ao destacarmos essas passagens do romance foi o de verificar as soluções encontradas pelos tradutores para realizar a correspondência entre língua portuguesa e AAVE – proeminente elemento cultural que a escravidão legou à sociedade estadunidense – já que no Brasil não existe uma variante que corresponda a um dialeto falado por afrodescendentes, como acontece nos Estados Unidos. Tais soluções geram diferentes efeitos e diferentes possibilidades de sentido para o leitor brasileiro. Acreditamos que nos extratos que selecionamos se acham exemplos, nas palavras de Antoine Berman, daquelas

[...] passagens do original que são, por assim dizer, os lugares onde a obra se condensa, se representa, se significa ou se simboliza. Essas passagens são zonas significantes onde uma obra literária atinge seu próprio propósito (não necessariamente o do autor) e seu próprio centro de gravidade. (BERMAN, 2009, p. 54, tradução nossa).¹

É necessário, mais uma vez, reiterar que nossa intenção não é fazer qualquer tipo de julgamento ou de cotejo de valor entre as duas produções, mas sim utilizá-las como material palpável para propormos uma

1 [...] those passages of the original that are, so to speak, the places where the work condenses, represents, signifies, or symbolizes itself. These passages are signifying zones where a literary work reaches its own purpose (not necessarily that of the author) and its own center of gravity. (BERMAN, 2009b, p. 54).

discussão produtiva acerca da função de memorialista desempenhada pelos profissionais da tradução e da literatura traduzida como meio de memória. Pudemos constatar que, em geral, parecem ter sido poucas as tentativas por parte de Evelyn Kay Massaro de se marcar a diferença desse dialeto em nosso idioma a partir, por exemplo, do uso de uma variante subpadrão, sendo que a opção por uma linguagem formal aponta para certo “embranquecimento” do texto de chegada. As escolhas tradutórias, certamente submetidas a questões de poder, foram feitas muito provavelmente para atender às demandas de um editor ou de um público leitor talvez pouco abertos a variedades que não fossem o sistema padrão da língua portuguesa àquela época. Assim, após contemplarmos o contexto sociocultural e o sistema de normas editoriais vigentes no início da década de noventa do século passado, compreendemos o porquê de determinados caminhos seguidos por Evelyn Kay Massaro em sua empreitada tradutória de *Jazz*. Por outro lado, José Rubens Siqueira, já inserido numa conjuntura social muito mais aberta à problemática racial após a implantação de diversas políticas afirmativas em nível governamental, faz um esforço para conciliar o AAVE presente no texto de partida com uma nuance mais coloquial da língua falada cotidianamente no Brasil.

Referências

ALBUQUERQUE, Wlamyra Ribeiro de; FILHO, Walter Fraga. **Uma história do negro no Brasil**. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

BAGNO, Marcos. O impacto das línguas bantas na formação do português brasileiro. In: **Cadernos de Literatura em Tradução**, São Paulo, n. 16, p. 19–31, Mai. 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/clt/issue/view/8670>. Acesso em: 20 jul. 2020.

BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica**. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.

BERMAN, Antoine. **Toward a translation criticism: John Donne**. Trad. Françoise Massardier-Kennedy. Kent: Kent State University Press, 2009.

DA MATTA, Roberto. **Relativizando**: uma introdução à antropologia social. Petrópolis: Vozes, 1981.

GREEN, Lisa J. **African American English**: a linguistic introduction. New York: Cambridge University Press, 2002.

MORRISON, Toni. **Jazz**. Trad. Evelyn Kay Massaro. São Paulo: Best Seller, 1992.

MORRISON, Toni. **Jazz**. New York: Vintage Books, 2004.

MORRISON, Toni. **Jazz**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NOGUEIRA, Oracy. Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem – sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil. **Tempo social**, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 287–308. Nov. 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ts/issue/view/996>. Acesso em: 13 jul. 2020.

WOLFRAM, Walt; SCHILLING, Natalie. **American English**: dialects and variation. Chichester: Wiley–Blackwell, 2016.

DIÁRIOS DE RESISTÊNCIA: A TORPE LINHA ENTRE FICÇÃO E REALIDADE

Maria Luiza Diniz Milanez

Luciana Calado Deplagne

Introdução

Medo, terror, perda da individualidade e liberdade; a ameaça totalitária a democracia é algo antigo na história da humanidade, tendo manchado sociedades inteiras em seu ciclo doentio de poder. Por intermédio de mecanismos propagandistas, a utilização de bodes expiatórios (propagados como “inimigos” da nação), violência como forma de controle e neologismos (que chegam a ter aparência de uma nova linguagem); o totalitarismo prolifera-se e reproduz-se até os dias atuais, tendo como berço meios tradicionalistas e radicais. Simultaneamente ao pavor da institucionalização de regimes que os via como inimigos do Estado, há também tentativas de resistência e sobrevivência, seja pela fuga, pela infiltração e tentativa de camaradagem, ou até mesmo através da escrita.

Victor Klemperer (1881), nascido na Alemanha, filólogo e amante da literatura, casado com uma ariana – fato que o manteve vivo até o fim do período nazista – proporcionou grandes colaborações para os estudos da literatura francesa, crítica literária e filologia através de seus ensaios e livros. Sua maior colaboração como acadêmico e sua maior estratégia de sobrevivência ao nazismo de Hitler foi a confecção de seus diários, que relatavam não apenas o cotidiano daqueles que eram ostracizados, reprimidos e assassinados diariamente; mas também o munuiu com a maior arma de todas: a possibilidade de analisar minuciosamente os mecanismos linguísticos de poder presentes na linguagem do Terceiro Reich. Originalmente anotações soltas em um diário escrito clandestinamente, Klemperer resolve organizá-las

e analisá-las, transformando-as no que é conhecido hoje como *LTI: A Linguagem do Terceiro Reich* (2009).

Os regimes totalitários também inspiraram a arte, através de pinturas, filmes, séries televisivas e obras literárias, tendo em sua maioria o objetivo de expor seus horrores, promover reflexões acerca do assunto e evitar que tais regimes tomem o controle novamente. Dentre os diversos autores e autoras que exploram essa temática em suas obras, há aqueles que buscam explorar estratégias de sobrevivência e o desmonte desses regimes, mesmo que através de ficções distópicas, como a autora canadense Margaret Atwood (1939) ao escrever as obras *O Conto da Aia*, lançada em 1985, e *Os Testamentos*, lançado em 2019. Atwood, autora que possui prêmios como o Pulitzer Prize e o Booker Prize, retorna com sua continuação anos depois de ter lançado o primeiro volume do universo distópico de *O Conto da Aia*; livro este que conta com uma realidade alternativa em que os Estados Unidos são tomados a golpe por um grupo denominado “filhos de Jacó”, que instaura automaticamente um regime totalitário, teocrático e misógino, mudando o nome do país para a República de Gilead. *Os Testamentos*, cuja narrativa é produzida a partir de personagens diferentes da obra anterior, relata o processo pelo qual a República de Gilead é levada aos seus últimos suspiros.

Pelo fato de ter uma de suas partes contadas e expostas a partir do diário de uma das personagens, é possível estabelecer um paralelo entre a seção “O holografo de Ardua Hall”, presente em *Os Testamentos* (ATWOOD, 2019) e *LTI: A Linguagem do Terceiro Reich* (KLEMPERER, 2009)¹. Esta comparação torna-se possível a partir do momento em que são constatadas similitudes entre as questões institucionais da República de Gilead e a Alemanha nazista, além da comum necessidade da escrita tanto com a finalidade de registrar os acontecimentos para a posteridade quanto como meio de empoderamento.

Portanto, o presente ensaio pretende analisar as similitudes e diferenças entre a escrita concentracionária de Klemperer (2009) e a escrita

1 O ano apresentado nas referências será o ano da edição utilizada para compor o presente ensaio, apesar do lançamento da obra ter sido em 1947.

ficcional apresentada por Atwood (2019), bem como contemplar o uso do registro de memórias como estratégia de resistência e de que maneira isto reflete no processo de empoderamento de Klemperer e Tia Lydia. Tal análise será respaldada a partir dos estudos sobre o totalitarismo de Hannah Arendt (2012), das teorias de interação feminina pautadas por Adrienne Rich (1980) e nas concepções de empoderamento desenvolvidas por Joice Berth (2019).

Diários em análise, do medo ao empoderamento

A fim de iniciar nosso processo analítico, é preciso primeiramente definir o conceito de totalitarismo e de quais estratégias são propagadas por este tipo de governo para manter-se no poder. Hannah Arendt, filósofa alemã de origem judaica, estabelece que o totalitarismo, além de propagar por meio de suas propagandas, ideologias e leis a visão da não individualidade dos cidadãos, os vê como ferramentas de um sistema orgânico que visa movimentar e manter tal sistema de forma quase que automática (ARENDR, 2012).

Outrossim, em busca da manutenção de seu poder sobre todos os envolvidos, o totalitarismo ainda – através de uma ideologia simplista e reforço dos meios punitivos – aterroriza a população, de maneira a eliminar a capacidade de contestação e estabelecer relações de confiança entre os membros da sociedade. “O súdito ideal do governo totalitário não é o nazista convicto nem o comunista convicto, mas aquele para quem já não existe a diferença entre o fato e a ficção [...]” (ARENDR, 2012, p. 632); como exemplifica a citação retirada da obra de Arendt, a principal premissa de um governo totalitário é entorpecer seus membros de maneira a evitar o pensamento autônomo e facilitar a tomada de decisões ética e moralmente questionáveis. Portanto, através das obras tanto de Klemperer (2009) quanto de Atwood (2019), é possível perceber a utilização de tais estratégias de manutenção de poder, sendo exemplificadas tanto na desconfiança de Klemperer com determinados membros da casa de judeus em que vivia, por observar a reprodução dos ideais e vocabulários nazistas pelo seu próprio povo; quanto também na desconfiança de Tia Lydia com

todas as pessoas com quem se relacionou no regime de Gilead, todas elas envolvidas num esquema doentio de sabotagem e poder.

Os diários de Victor Klemperer, dos anos 1933 aos 1945, compilados no livro intitulado *LTI: A Linguagem do Terceiro Reich* (KLEMPERER, 2009), iniciam-se com relatos do autor que se estendem desde os primórdios do nazismo até depois de seu fim, constatando a contínua influência que a linguagem totalitária tem e terá por um longo tempo na cultura alemã. Refletindo sobre a maneira com que a linguagem nazista contaminou todos os âmbitos da sociedade alemã, Klemperer pontua a facilidade com que as ideologias são propagadas através da linguagem:

[...] a língua não se contenta em poetizar e pensar por mim. Também conduz o meu sentimento, dirige a minha mente, de forma tão mais natural quanto mais eu me entregar a ela inconscientemente. O que acontece se a língua culta tiver sido constituída ou portadora de elementos venenosos? Palavras podem ser como minúsculas doses de arsênico: são engolidas de maneira despercebida e parecem ser inofensivas; passado um tempo, o efeito do veneno se faz notar. (KLEMPERER, 2009, p. 55)

Forçado a sair de seu cargo de professor e pesquisador, proibido ao acesso ao conhecimento (como, por exemplo, ir a bibliotecas e assinar revistas e jornais), com seu animal de estimação assassinado e expulso de sua própria casa – além da ameaça constante de ser enviado a um campo de concentração –, Klemperer refere-se ao seu diário como sua “vara de equilibrista” (KLEMPERER, 2009, p. 50), que o manteve vivo, crítico e são durante todo o período da ditadura nazista. Adicionalmente, ele decidiu ir além da narração de seus fatos cotidianos e usar seus conhecimentos adquiridos como filólogo. Observando a mudança no sentido de determinadas palavras como “fanatismo” e “herói/heróico”, além do início do emprego excessivo de palavras específicas da língua alemã que tinham conexão com a ideia da unidade do povo (*volk*) e mecanização da sociedade; o autor percebeu que a utilização desses vocabulários não apenas reforçava determinados comportamentos e crenças da população, mas também modificava o sentido de

diversas palavras para o benefício do regime totalitário, tornando-se, como exposto no fragmento acima, um veneno.

Além disso, Klemperer ainda nota, por meio de inúmeros fatores – um líder salvador da pátria, discursos extremamente propagandistas e bem pensados, um símbolo (suástica) como representante desta ideologia, um livro como epítome dos princípios propagados por Hitler – a auto-divinização do totalitarismo nazista. Num movimento sedutor, através da simplificação de problemas, materialização de supostos culpados (judeus) e internalização da falta de individualidade (transformando os arianos num sistema orgânico unificado), o nazismo conquista incontáveis alemães, incluindo judeus.

A agitação nazista penetrara profundamente – deixara embaraçadas até mesmo as ideias do nosso filho adotivo. [...] Depois de um tempo sem vê-lo, ele telefona e nos convida para jantar em sua casa, logo em seguida à posse de Hitler.

– Como vão as coisas na fábrica? – perguntei.

– Tudo bem! Ontem foi um dia memorável. Havia uns comunistas descarados em Ockrilla, de modo que promovemos uma *Strafexpedition* [expedição punitiva].

– O que vocês fizeram?

– Fizemos com que passassem por um corredor, onde os surrávamos com cassetetes de borracha. Além de um pouco de óleo de rícino... **Nada de muito sangue, mas alcançamos o nosso objetivo.**

Tudo não passou de uma *Strafexpedition*.

Strafexpedition foi a primeira palavra que anotei como especificamente nazista. Foi a primeira da minha LTI e a derradeira que ouvi da boca de T. Desliguei o telefone sem querer recusar o convite. (KLEMPERER, 2009, p. 91, grifo nosso)

Apesar de ter sido empregada somente nos primeiros anos do nazismo, a palavra citada por Klemperer no trecho exposto, que exemplifica a ação punitiva violenta praticada por cidadãos – cuja foi logo substituída pela ação da Gestapo/polícia oficial – configura-se numa demonstração

do poder de uma linguagem totalitária. Em consonância com o postulado por Arendt (2012), ao tornar atos de tortura e ódio algo corriqueiro que pode ser praticado diariamente – contanto que seja contra “inimigos do Estado” – juntamente com encenações heroicas e manipulação de informações, o nazismo logo tornou-se o *modus operandi* de toda a nação alemã ariana, sua maioria sendo seus súditos perfeitos.

Ademais, Klemperer ainda narra os esforços institucionalizados do *Führer* em desumanizar seus “inimigos”: inventando mitos sobre sua existência, promovendo a marginalização deles e os afastando de suas profissões originais, ameaçando sua existência com os campos de concentração e tortura. Confinados às casas de judeus, forçados a trabalhar em fábricas – os que conseguiram sobreviver ou não foram mandados para os campos – e com acesso extremamente limitado a comida; os judeus experienciaram, durante todos aqueles anos, uma sobrevivência. O autor ainda reconta o contato que teve com seus companheiros na casa de judeus em que morava e em seu trabalho na fábrica, lamentando suas mortes; além de relatar com orgulho a resistência de muitos.

Em 1945, Dresden, cidade em que Klemperer morava, sofreu um grande bombardeiro promovido pelos aliados, a casa de judeus em que residia não resistiu, matando todos os que lá estavam. Na urgência em se proteger, ainda consegue falsificar seus documentos, esconder sua descendência judaica e fugir, mantendo-se em constante movimento até o fim da guerra e suicídio de Hitler. Após isso, ao estabilizar-se novamente, começa a confecção da obra aqui resumida, tornando-se grande referência nos estudos sobre o nazismo e totalitarismos ao munir quem lê com profundas reflexões acerca dos mecanismos de poder por trás de uma das maiores tiranias mundiais.

Objetivando explorar os horrores vividos por quem viveu em regimes totalitários, juntamente com as consequências da deterioração ambiental, questões de poder e misoginia, a autora canadense Margaret Atwood concebe, em 1984 – durante o tempo em que morou em Berlim –, o mundo de *O Conto da Aia*, que retrata o funcionamento da República de Gilead (ATWOOD, 2017). Retratando um mundo que passa por problemas de fertilidade, problemas ambientais e uma crescente onda no conser-

vadorismo; os Estados Unidos representados em *O Conto da Aia* sofrem um golpe causado por um grupo autodenominado “filhos de Jacó”, que aproveitam-se destes problemas para tomar o poder e moldar o país ao que consideram ser o modelo ideal de sociedade. Este grupo, após fuzilar todo o congresso estadunidense, põe seu regime em prática aos poucos: primeiramente, deixam de considerar a constituição do país; logo em seguida, cortam os cartões de crédito e fontes de renda da população feminina, deixando-as a mercê do homem mais próximo a elas; após isso, confinam toda e qualquer mulher considerada “amoral”, “inteligente demais” ou que não esteja mais em idade reprodutiva para dividi-las em castas; além disso, tomam as crianças nascidas de mães solteiras ou divorciadas, para serem adotadas por comandantes. Ainda, desprovidas de suas antigas ocupações e independência, as mulheres ainda enfrentam a perda de sua própria identidade, sendo atribuídas nomes escolhidos pelo sistema e vestimentas específicas a depender do grupo em que estavam inseridas².

O sistema castiço de Gilead funciona apenas para mulheres, dividindo-se em **não-mulheres** (que trabalhavam em locais extremamente insalubres até morrer, assemelhando-se aos campos de concentração); **jezebéis** (que trabalhavam nos bordéis clandestinos de Gilead); **aias** (mulheres férteis, incubadoras humanas, tinham os filhos dos comandantes que tinham esposas não-férteis); **martas** (mulheres mais velhas e não mais férteis, serviam como domésticas nas casas dos comandantes); **esposas** e **econoesposas** (mulheres regularmente casadas com comandantes – no caso das esposas – e trabalhadores comuns – no caso das econoesposas); e, por fim, as **tias** (mulheres mais velhas, geralmente com carreiras em áreas como direito, serviço social e medicina, garantem o funcionamento da esfera feminina em Gilead, interferindo quando necessário).

Caracterizando-se em um regime totalitário, a república de Gilead, assim como o nazismo, é munida de estratégias que visam a solidão total

2 As aias, como propriedade dos comandantes, recebiam nomes que incluíam o prefixo “Of” (de) e o nome de seu proprietário; as tias, para desenvolver uma melhor relação com as outras mulheres do regime, escolhiam nomes de marcas femininas famosas, revistas ou personagens bíblicas (ATWOOD, 2017).

e perda da individualidade de seus membros, em busca de obter uma comunidade de súditos perfeitos que trabalham apenas em prol da manutenção das engrenagens do país (ARENDR, 2012). Indo além, Gilead possui como principal alvo a esfera feminina da sociedade, sendo extremamente difícil o estabelecimento de relações interpessoais de confiança. Entrelaçado à concepção de totalitarismo pautada por Arendt (2012), torna-se propício mencionar o texto cunhado pela teórica Adrienne Rich (1980), intitulado “Heterossexualidade Compulsória e Existência Lésbica³”.

Neste artigo, a pesquisadora busca, sobretudo, propor o estudo da heterossexualidade como instituição compulsória utilizada para manipular e segregar mulheres, sendo esta a orientação sexual normativamente imposta pela sociedade. Para dar suporte à sua proposta, Rich cita diferentes estudos feministas, dentre eles, ela cita o ensaio de Kathleen Gough, *A Origem da Família*⁴ (*apud* RICH, 1980), onde são abordadas diferentes características do poder masculino e como ele é utilizado na sociedade. São estas características (e alguns de seus respectivos exemplos dentro do regime de Gilead): **negar a sexualidade das mulheres** (através de imagens extremamente controladoras acerca da figura feminina como imaculada, sendo o sexo feito apenas para fins reprodutivos); **forçar a sexualidade masculina nas mulheres** (através do estupro institucionalizado das aias e jezebéis, não importando o consentimento); **comandar ou explorar seu trabalho, controlando sua produção** (sendo todas as funções femininas de Gilead, até mesmo a de mais poder, como a de Tia Lydia, voltada à servidão e submissão das mulheres aos homens); **controlá-las e roubá-las de suas crianças** (sendo toda e qualquer criança gerada por uma aia propriedade do comandante, havendo a separação da aia e da criança após o período de amamentação); **confiná-las fisicamente e restringir seus movimentos** (através da mobilidade extremamente limitada, sendo exigidos passes para todas que podem se locomover de um lugar para o outro, pois nem todas possuem essa liberdade em Gilead); **usá-las**

3 Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence – apesar de haver a tradução deste ensaio com o mesmo título, neste estudo foi utilizado o texto original.

4 The Origin of Family.

como objeto em transações masculinas (através do clube clandestino de Jezebéis e as mulheres que são forçadas a trabalhar lá, os comandantes de Gilead oferecem “entretenimento” aos visitantes internacionais); **restringir sua criatividade** (não há espaço para expressão); e **proibi-las do acesso ao conhecimento** (por meio da proibição da leitura, escrita e acesso a jornais e notícias para todas menos as Tias) (GOUGH *apud* RICH, 1980). Sendo assim, no caso do universo de *O Conto da Aia* e *Os Testamentos*, tais artifícios não são utilizados somente para a manutenção do poder patriarcal, mas também para a manutenção do regime totalitário pautado neste poder.

Os Testamentos (ATWOOD, 2019), sequência de *O Conto da Aia* (ATWOOD, 2017)⁵, divide-se em três narrativas: as descrições dos depoimentos das testemunhas 369A e 369B e o “hológrafo de Ardua Hall”. As testemunhas são, respectivamente: Agnes, uma menina adotada pela esposa de um comandante em Gilead; e Nicole, irmã de Agnes (as duas são filhas de uma aia) que conseguiu sair de Gilead ainda bebê e isso fez o país torná-la uma mártir. “O hológrafo de Ardua Hall” representa o diário deixado por Tia Lydia, a mulher mais poderosa de Gilead, que fındou ser a peça principal para o desmonte do regime.

Escrevo essas palavras no meu gabinete particular dentro da biblioteca do Ardua Hall – uma das poucas bibliotecas restantes após as animadas fogueiras de livros que têm ocorrido em nossa terra. As digitais pútridas e ensanguentadas do passado precisam ser expurgadas para deixar uma tábula rasa para a geração moralmente pura que com certeza vai nos suceder. Em teoria, pelo menos, é isso. Mas entre essas digitais sangrentas estão as que nós mesmos deixamos, e estas não são tão fáceis de apagar. Com o passar dos anos enterrei muitos ossos; agora minha vontade é de exumá-los – nem que seja só para te edificar, meu leitor desconhecido. Se você estiver lendo isso, pelo menos este manuscrito terá sobrevivido. Embora talvez eu

5 Apesar da obra ter sido lançada originalmente em 1985, a referência aqui citada será de sua tradução para a língua portuguesa, lançada em 2017 pela editora Rocco.

esteja fantasiando; talvez eu nunca venha a ter um leitor. Talvez eu só esteja falando com as paredes, ou muros, em todos os sentidos. (ATWOOD, 2019, p. 7)

Tia Lydia, anteriormente juíza, adapta-se aos princípios de Gilead – por não conseguir fugir a tempo e não perceber o que estava acontecendo – e consegue reclamar para si uma parcela de poder ao convencer um dos principais comandantes da época de que os homens tinham mais para se importar e deveriam deixar a esfera feminina inteiramente a cargo das Tias, sendo ela a principal mandante desta classe. Após um tempo, ela começa a colaborar anonimamente com o Mayday – uma organização clandestina que objetiva destruir o regime da República de Gilead – através do envio de informações. Tia Lydia, ironicamente utilizando de seu poder obtido através do favorecimento do poder masculino buscando destruí-lo e manter-se viva, estabelece para si uma vida dupla (RICH, 1980), o que consiste justamente em estabelecer conexões com o poder masculino, favorecê-lo, e em troca obter uma parcela de poder, geralmente buscando autopreservação. Já em idade avançada, a personagem decide se arriscar e planejar de maneira definitiva a derrocada do país; buscando vingar-se pelo o que passou e redimir-se pelo o que fez outras mulheres passarem, agora ela utiliza seu poder não para benefício próprio, mas para desmontar o próprio sistema que a forneceu este poder.

Embora tratar-se de uma escrita literária, os diários de Tia Lydia provenientes do livro *Os Testamentos* assemelham-se muito com os diários de Victor Klemperer, que nos apresenta relatos reais e estudos minuciosos sobre a linguagem totalitária. À primeira vista, enquanto Tia Lydia ainda tem sua parcela de poder e consegue manipular a esfera feminina da sociedade para coincidir com seus desejos, Klemperer apenas conseguiu sair da época do nazismo vivo porque era casado com uma ariana, sorte essa não compartilhada por muitos que conheceu.

Inegavelmente, um dos principais pontos em comum entre as duas obras é a questão do empoderamento, que, segundo a abordagem apresentada por Joice Berth (2019), envolve questões além do fortalecimento pessoal, perpassando por todo o grupo que se pretende atingir e sendo

um dos grandes instrumentos de autonomia nas mudanças sociais. Supor um(a) futuro(a) leitor(a), preocupar-se em descrever injustiças para serem analisadas e estudadas na posteridade, sustentar-se vivo pela esperança de que o desmonte do totalitarismo acontecerá; tais fatores de resistência estão presentes tanto em Klemperer quando em Atwood.

Talvez você esteja estudando história, e nesse caso espero que você faça algo de útil comigo: um retrato com verrugas e tudo, um relato definitivo da minha vida e época, com as devidas notas de pé de página; ainda que, se você não me acusar de má-fé, eu ficarei atônita. Na verdade, nem mesmo atônita: estarei morta, e mortos são difíceis de surpreender.

Eu te imagino como uma moça, inteligente, ambiciosa. Você vai estar tentando encontrar um nicho seu seja lá em que grutas acadêmicas obscuras e cheias de ecos que ainda persistam na sua época. Eu te vejo em sua escrivaninha, cabelo enfiado atrás da orelha, esmalte lascado nas unhas – porque o esmalte vai ter voltado, ele sempre volta. Você está franzindo um pouco a testa, um hábito que vai piorar com a idade. Eu paio sobre seus ombros, espiando: sua musa, sua inspiração invisível, instando-a a trabalhar. (ATWOOD, 2019, p. 380)

Ademais, ainda há as semelhanças sistemáticas entre o regime de Gilead e o nazismo de Hitler: o conservadorismo excessivo e nacionalismo; a perda da individualidade e identidade; tortura física e psicológica através da desconfiança exacerbada; a desumanização dos inimigos da nação; e a manipulação através da linguagem e adulteração de informações. A “vara de equilibrista”, a linha tênue entre a sobrevivência de sua verdadeira essência, é demonstrada tanto na obra de Atwood e na de Klemperer através da única ferramenta de expressão clandestina restante, ferramenta essa comum às resistências, a escrita.

Considerações finais

O presente artigo buscou analisar, comparativamente, a obra de Victor Klemperer, *LTI: A linguagem do Terceiro Reich* (2009) e *O Hológrafo de Ardua Hall*, presente em *Os Testamentos* de Margaret Atwood (2019). Para tal, partimos da conceitualização do totalitarismo com Arendt (2012), em busca em estabelecer pontos em comum na sistemática dos dois regimes apresentados nas obras, a fictícia e a concentracionária. Após isso, visando explorar o mundo fictício de Gilead e explicar mais sua dinâmica, vimos, através do ensaio de Rich (1980), como as dinâmicas do poder masculino trabalham dentro da estrutura do regime e de que maneira essas dinâmicas contribuem para a perpetuação de regime totalitário. Ainda por meio do trabalho de Rich, ainda é analisada a maneira com que a personagem fictícia analisada, Tia Lydia, se utiliza dessas estruturas para obter uma parcela de poder e tentar modificar a instituição por dentro em determinado momento.

Por fim, fazemos uso da conceitualização de empoderamento através da obra de Berth (2019), sendo esta uma das principais semelhanças entre as duas obras. Impossibilitados de ter livre discurso e liberdade de expressão, Klemperer e Tia Lydia recorrem ao registro como principal forma da manutenção da sanidade mental e esperança. O empoderamento de Klemperer e Tia Lydia demonstra ser tanto interno quanto externo, pois há intenção real de modificar as estruturas das sociedades de desespero em que vivem e há os verdadeiros efeitos disso em sociedade: tanto da publicação da obra de Klemperer, que virou uma das grandes referências no estudo do nazismo; quanto na divulgação dos maiores segredos de Gilead orquestrada por Tia Lydia, que registrou todo o processo em seu diário e, ao que tudo indica, não sobreviveu para ver os verdadeiros efeitos de suas ações.

Um exemplo de ato de esperança e resistência, *LTI: A Linguagem do Terceiro Reich* (KLEMPERER, 2009) possibilita a análise interna de um dos maiores horrores que a humanidade presenciou; *Os Testamentos* (ATWOOD, 2019), valendo-se também da resistência, demonstra como tais relatos influenciam a literatura, munindo-a com exemplos reais de so-

brevivência. Por fim, tais relatos, fictícios ou não, proporcionam reflexões significativas acerca dos totalitarismos e seus efeitos.

Referências

ARENDDT, Hannah. Ideologia e Terror: Uma nova forma de terror. In.: ARENDT, Hannah. **Origens do Totalitarismo: Antissemitismo, imperialismo, totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ATWOOD, Margaret. **O Conto da Aia**. Tradução: DEIRÓ, Ana. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ATWOOD, Margaret. **Os Testamentos**. Tradução: CAMPOS, Simone. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

ATWOOD, Margaret. **Margaret Atwood on What ‘The Handmaid’s Tale Means in the Age of Trump**, 2017. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2017/03/10/books/review/margaret-atwood-handmaids-tale-age-of-trump.html>>. Acesso em: 13 maio 2021.

BERTH, Joice. **Empoderamento**. São Paulo: Pólen, 2019.

BRAND, Madeleine. **‘Handmaid’s Tale’ and ‘Testaments’ author Margaret Atwood on villains, Aunt Lydia, and hope**, 2020. Disponível em: <<https://www.kcrw.com/news/shows/press-play-with-madeleine-brand/lasd-shooting-wildfires-margaret-atwood-conservatorship-handmaidstale-testaments-aunt-lydia>>. Acesso em: 13 maio 2021.

KLEMPERER, Victor. **LT: A Linguagem do Terceiro Reich**. Tradução: OELSNER, Miriam. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

RICH, Adrienne. Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence. **Signs**, Chicago, v. 5, n. 4, p. 631-660, 1980.

DIÁRIOS, DOENÇAS MENTAIS E SUICÍDIO: WOOLF, PLATH & PIZARNIK

Lara Luiza Oliveira Amaral

*I begin again, Dr. Y,
this neverland journal,
full of my own sense of filth.
Why else keep a journal, if not
to examine your own filth?*
Anne Sexton, 1 de janeiro de 1962.

O último registro de Virginia Woolf finda com a imagem de Leonard e os rododendros no jardim. Sylvia Plath tem seu caderno de capa castanha, escrito até poucos dias antes de seu suicídio, destruído por Ted Hughes. Alejandra Pizarnik é censurada em 1971, e de 1972 nada restou na edição publicada em 2017. A página final dos diários não esconde a resposta para o mistério do suicídio que ronda as três autoras selecionadas. E ainda que a página exista, fisicamente, de forma legível e acessível, ela tampouco sacia o leitor curioso. Ler um diário de um suicida é já ter sua morte como *spoiler* principal da narrativa. O que aconteceu no período que interliga o último registro em diário e o último ato em vida alimenta a publicação de biografias e a necessidade do espetáculo.

Em um jogo entre tempos, o suicídio passa a ser fato constituinte da leitura dos diários de tais escritoras. Dessa forma, em uma linha de tempos fluidos e disformes, construo a teia que une os dias dessas mulheres. Proponho, ao invés de um desenlace, observar os nós: como se registram as angústias, quais eram suas “doenças”, os medicamentos ou tratamentos, e como o suicídio acompanha tão de perto cada uma dessas entradas, como um fantasma futuro aguardando a data final.

Diante da impossibilidade de resgatar todos os registros, recorro períodos específicos da vida de cada autora. Da vida de Virginia Woolf, seleciono o último volume dos diários (1936–1941), tendo como enfoque as entradas em que a própria autora decide transcrever seus “sintomas”. Entre os anos de 1958 e 1959, enquanto fazia um curso de poesia com Robert Lowell e Anne Sexton¹, Sylvia Plath mantinha sessões de terapia com Ruth Beuscher e registrou em seu diário as “Notas sobre as sessões com RB”. Alejandra Pizarnik, que desde a adolescência tomava vários medicamentos, começa, entre os anos de 1968 e 1969, a pensar em ser internada em um hospital psiquiátrico (o que de fato ocorre em 1971), sendo estes os anos a serem salientados.

Diário: confissão ou prontuário médico?

Philippe Lejeune, no clássico *O pacto autobiográfico* (1975), elenca as utilidades de um diário, dentre elas: conservar a memória, sobreviver, conhecer-se, deliberar, pensar, resistir, ou simplesmente escrever: “mantém-se enfim um diário porque se gosta de escrever” (LEJEUNE, 2014, p. 302–305). Ainda que as definições de Lejeune guiem os estudos posteriores acerca do gênero, quando me refiro a diários de escritores, alguns pontos destoam. Em *Diários de escritores* (2016), Myriam Ávila ressalta a possibilidade de publicação, por exemplo, como um fato comum entre escritores que mantêm cadernos: “muitas vezes ele é pensado como obra para publicação (ou é rondado pela possibilidade de vir a ser publicado) além de servir como depósito de ideias que poderão ser mais tarde usadas em textos ficcionais e poéticos” (ÁVILA, 2016, p. 22).

Independente do destino das folhas e/ou cadernos rascunhados durante uma vida, Ávila ressalta que “todo diário de escritor de certa forma já prevê um leitor (que comparece na vestimenta austera da ‘posterida-

1 Robert Lowell, poeta norte-americano, ficou reconhecido pelo gênero “poesia confessional”, tendo várias passagens por hospitais psiquiátricos durante sua vida. Anne Sexton, colega de Plath, também escrevia “poesias confessionais” e, assim como Lowell, é internada inúmeras vezes em hospitais, normalmente após tentativas de suicídio. Em 1974, morre por intoxicação por monóxido de carbono, na garagem de sua casa.

de’) e ao mesmo tempo o teme e desafia” (ÁVILA, 2016, p. 28). Apesar de um gênero privado, o que implica certa intimidade e ausência do outro, o diário íntimo de um escritor inclui “os dilemas íntimos que a profissão coloca para o indivíduo e que variam de acordo com a personalidade e as circunstâncias de cada um” (ÁVILA, 2016, p. 25). Ou seja, mesmo que a sua utilidade primeira esteja calcada na confissão, ou desabafo, quando um escritor mantém um diário, ele dificilmente escapará das angústias de sua profissão. Quando não escreve ficção, registra em seus cadernos a insatisfação diante da impossibilidade de escrever algo verdadeiramente “útil”, como uma nova obra. É aquilo que Maurice Blanchot chamará de “armadilha”: “Escrevemos para salvar os dias, mas confiamos sua salvação à escrita, que altera o dia” (BLANCHOT, 2018, p. 274–275).

Todas as três autoras aqui analisadas caíram na mesma armadilha, e permaneceram nela presas até os dias finais. Sylvia Plath transformou seu diário em um exercício de escrita, muitas vezes tentando usar uma linguagem mais elaborada do que é a esperada para o gênero. Um lembrete diário para seguir em frente, apesar das circunstâncias (rejeições, recusas, planos falhos): “Datilografei contos antigos & diálogos em verso para pôr no correio. Desencavei alguns rascunhos de episódios do romance. Alguma alegria. Maior, o desespero. Tão sentimentais & limitados: como um diário & superficiais” (PLATH, 2017, p. 359). A escrita, quando se assemelha a um diário, é tida como superficial, mas é justamente nele que Plath encontra local, e refúgio, para escrever.

O gênero ilude o escritor em sua armadilha, como ressalta Alejandra Pizarnik:

“Este diário – seja qual for seu valor estético – poderia ilustrar um estudo sobre a *contenção* e a *expansão* literária. Mas devo dizer que este diário obedece a uma ilusão vil e tortuosa: a de acreditar que estou criando enquanto o escrevo” (PIZARNIK, 2017, p. 429)².

2 “Este diário – sea cual fuere su valor estético – podría ilustrar un estudio sobre la *contención* y la *expansión* literarias. Pero debo decirme que este diário obedece a una ilusión vil y tortuosa: la de creerme creando mientras lo escribo”.

Mas aos 59 anos de idade, o diário pode causar vergonha, conforme registra Woolf: “Parcimônia pode ser o fim deste livro. Também vergonha da minha verbosidade, que toma conta de mim quando vejo os 20 – livros desordenados no meu quarto. De quem tenho vergonha? De mim mesma os lendo” (WOOLF, 1985, p. 352)³.

Vítimas das próprias armadilhas literárias, ressalto a linha existente entre angústia e escrita, ambas registradas em um mesmo caderno. Virginia Woolf, após a publicação de um novo livro, passava até meses em reclusão, sem conseguir (por vezes proibida de) escrever. Sylvia Plath, nos anos em que não escrevia nada novo – e, em contrapartida, seu marido se tornava um poeta renomado –, retornava às sessões de terapia em busca de consolo. Alejandra Pizarnik clamava para as palavras um significado que ela não alcançava, um lugar para chamar de casa, um abrigo, diante do absurdo da linguagem – o que a levou a buscar ajuda psiquiátrica, a tomar cada vez mais remédios, a escrever cada vez mais para dentro de si mesma em uma língua somente sua.

E então o diário, de confessorário da intimidade, passa a ser registro da doença. Como um médico a checar diariamente os sintomas, a crítica diagnóstica cada um dos elementos acrescentados no dia anterior e faz a somatória para mais um novo diagnóstico. Virginia Woolf “curava-se” com temporadas no campo e extrações de dentes; Plath submeteu-se a tratamentos de eletrochoque, insulina e sessões de terapia; Pizarnik muitas vezes usou do diário como lembrete das pílulas tomadas naquele dia, seus efeitos colaterais, a mais nova receita dada pelo psiquiatra. Caso a ordem cronológica fosse invertida, caberia perguntar se Woolf seria tratada com eletrochoques ou pílulas, e se Pizarnik e Plath se recolheriam no campo ou teriam seus dentes arrancados para “curar” a depressão. Em outras palavras, o diagnóstico e os métodos de tratamento variam conforme a época, mas sua eficácia continua sendo passível de questionamentos.

3 “Parsimony may be the end of this book. Also shame at my own verbosity, which comes over me when I see the 20 it is – books shuffled together in my room. Who am I ashamed of? Myself reading them”.

O registro da doença

Alberto Giordano, ao analisar os diários de John Cheever, ressalta a enfermidade presente no gênero. Seria possível ver, na entrada, uma proximidade com as sessões de terapia, pois: “comenta sucessos cotidianos, reproduz conversas recentes, registra e interpreta velhos padecimentos espirituais”, e ao mesmo tempo, “dá curso a sua raiva com o mundo e conta o que ninguém está disposto a escutar, seus sonhos” (GIORDANO, 2006, p. 1–2)⁴. Falando sozinho, ainda que acompanhado, o diarista-paciente toma “a si mesmo como tema de exposição, não importa quão doloroso isso possa ser” (GIORDANO, 2006, p. 2)⁵. É ao falar sobre a dor que o sofredor demonstra a dificuldade em distanciar-se dela, como se isso ocasionasse, ao mesmo tempo, uma fuga de si próprio: “não se conforma em reconhecer-se como doente, quer ser aquilo que o adoce, as forças que o destroem, mas também, ao mesmo tempo, o organismo resiste” (GIORDANO, 2006, p. 3)⁶.

Não somente o diário, mas toda a literatura, conforme escreve Virginia Woolf em “*On being Ill*” [“Sobre estar doente”] (1930), deveria ser dedicada a doenças: “Romances, alguém poderia pensar, deveriam ser dedicados à gripe; poemas épicos para a febre tifóide; odes à pneumonia; versos para dores de dente” (WOOLF, 2002, s/p). Woolf reflete sobre a insuficiência linguística diante do padecimento do corpo: “A língua inglesa, que pode expresser os pensamentos de Hamlet e a tragédia de Lear, não possui palavras para o calafrio e a dor de cabeça” (WOOLF, 2002, s/p)⁷.

Estabelecida esta relação entre doença e escrita, saliento aqui a ênfase muito mais no trabalho de escritor do que no diagnóstico médico.

4 “comenta sucesos cotidianos, reproduce conversaciones recientes, registra e interpreta viejos padecimientos espirituales”; “(...) da curso a su enojo con el mundo y cuenta lo que nadie está dispuesto a escuchar, sus sueños”.

5 “a sí mismo como tema de exposición, no importa qué tan dolida pueda resultar ésta”.

6 “no se conforma con reconocerse enfermo, quiere ser lo que lo enferma, las fuerzas que lo destruyen, pero también, al mismo tiempo, el organismo todavía resiste”.

7 “Novels, one would have thought, would have been devoted to influenza; epic poems to typhoid; odes to pneumonia; lyrics to toothache”; “English, which can express the thoughts of Hamlet and the tragedy of Lear, has no words for the shiver and the headache”.

Andrew Solomon, em *O demônio do meio-dia* (2001), ao tentar descrever a depressão, diz: “A depressão se alimenta do próprio ar, crescendo apesar de seu desligamento da terra que a alimenta. *Ela só pode ser descrita com metáforas e alegorias*” (SOLOMON, 2014, p. 16, grifos meus). O que ecoa, também, na dificuldade em diagnosticá-la: “O único modo de descobrir se alguém está deprimido é escutar e observar a si mesmo, examinar seus sentimentos e pensar sobre eles” (SOLOMON, 2014, p. 19–20). Por isso, opto por caminhar entre a materialidade linguística da doença, ao invés de seu quadro, movediço e inconstante, pré-estabelecido pela medicina.

Um diário seria, como já apontou Giordano, um dos locais mais predispostos a apresentar um reflexo do eu e permitir o reconhecimento, ou não, da doença. Como pode ser exemplificado pelo registro em dezembro de 1958 por Sylvia Plath: “Li ‘Luto e Melancolia’ de Freud esta manhã, depois que Ted foi para a biblioteca. Uma descrição quase exata de meus sentimentos e motivos para o suicídio: um impulso assassino transferido de minha mãe para mim mesma” (PLATH, 2017, p. 518–519). Nota-se que, para além do registro de uma leitura, Sylvia quer analisar, por meio de Freud, a relação conturbada com sua mãe.

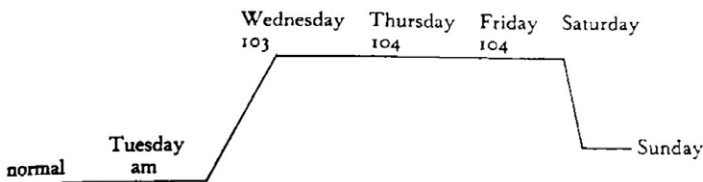
Um fator adicional na relação escrita e doença é o suicídio. Plath retoma sua tentativa por ingestão de pílulas aos 20 anos, que será um tema recorrente durante os encontros com sua psiquiatra. De acordo com Solomon, o suicídio é uma “complicação da depressão” (SOLOMON, 2014, p. 36), contudo, não há uma relação de causa e consequência: “Muitos depressivos nunca se tornam suicidas. Muitos suicídios são cometidos por pessoas que não são depressivas. (...) São entidades separadas que com frequência coexistem, influenciando-se mutuamente” (SOLOMON, 2014, p. 232). Não é possível, portanto, delimitar uma regra e dizer que, por terem cometido suicídio, Woolf, Plath e Pizarnik eram depressivas; ou mesmo que a ausência do suicídio eliminaria a possibilidade da depressão.

Alfred Alvarez, em *O deus selvagem* (1971), logo nas primeiras páginas ressalta: “Nenhuma teoria será capaz de desvendar um ato tão ambíguo e de razões tão complexas quanto o suicídio” (ALVAREZ, 1999, p. 12). A psicanálise, por exemplo, já que é onde Plath vai buscar apoio (e Pizarnik também, em certa medida, por meio de análi-

ses), seria responsável por “ajudar o paciente a aprender a lidar com o elemento destrutivo – o instinto de morte – permanentemente em ação dentro dele” (ALVAREZ, 1999, p. 122). Contudo, quanto mais próximos de casos particulares, menos eficazes as teorias se tornam : “os processos que levam uma pessoa a pôr fim à própria vida são no mínimo tão complexos e difíceis quanto aqueles através dos quais ela continua a viver” (ALVAREZ, 1999, p. 127).

Autodiagnóstico

Virginia Woolf, em março de 1937, aguarda as críticas de *The Years*, publicado no mesmo ano, enquanto escreve *Three Guineas* (1938). Na segunda-feira, primeiro de março, escreve: “Eu gostaria de poder escrever por extenso minhas sensações neste momento. Elas são tão peculiares e tão desagradáveis. (...) Uma sensação física como se eu estivesse batendo levemente nas veias; muito frio: impotente: e aterrorizada” (WOOLF, 1985, p. 63). Apavorada, teme ser motivo de piada, conforme mostra o registro do dia seguinte: “Eu serei derrotada, motivo de risada, vou ser exposta ao desprezo e ridicularizada – Me encontrei dizendo essas palavras agora” (WOOLF, 1985, p. 64). A entrada do dia 2 encerra com conselhos para si mesma, uma tentativa de se acalmar. Como conclusão, escolhe tomar notas de suas “recaídas”. O diário passa a ser local para o autodiagnóstico, espaço para o registro, e estudo, de seus próprios sintomas. E ela os ilustra através da seguinte imagem:



1. (WOOLF, 1985, p. 65)

Apenas no dia 7 de março Virginia retorna com uma explicação para o “gráfico” acima: “Como pode ser visto na última página, minha temperatura espiritual subiu com rapidez; porque eu não sei, salvo que tenho dado

uma boa acelerada em 3 Guinéus. Agora me aproximo da semana falta e devo esperar uma queda repentina” (WOOLF, 1985, p. 65)⁸. Sua “temperatura espiritual”, ou seja, seus “humores”, está atrelada à escrita: em um primeiro momento, mais baixa (conforme entrada da terça-feira); depois ela sobe, pois, como justifica a autora, esteve escrevendo o romance seguinte (a escrita passa a atuar como fonte de melhora). Por fim, no domingo, dia em que escreve, sente que terá um declínio, já que se aproxima o dia em que receberá a crítica do romance anterior (a escrita literária – incluindo suas reverberações: leituras críticas e recepção –, antes uma fonte de ajuda e melhora, torna-se justificativa para sua queda).

Entre a doença e a palavra, retornamos às suas próprias definições para tentar concluir seu estado: “Na doença as palavras parecem possuir uma qualidade mística”, escreve em “*On being ill*”; “o poeta, sabendo que as palavras são escassas em comparação com as ideias, as espalhou sobre sua página para evocar, quando coletadas, um estado de espírito que nem as palavras sozinhas podem expresser nem a razão explicar” (WOOLF, 2002, s/p.)⁹. É nesse entremeio, entre dizer a doença e não alcançar a palavra, que se enclausuraram as duas poetisas desta análise. Alejandra Pizarnik e Sylvia Plath escrevem com esse “tom” doente, mais “rico”.

A doença, em Pizarnik, acompanha a dor e a dificuldade de traduzi-la: “Como animar a dor, como transmiti-la de forma viva? Ainda que vigie cada palavras há muitas que me escapam e se vão e formam imagens que são traições mortais contra quem as criou” (PIZARNIK, 2017, p. 506–507)¹⁰. Nesse sentido, muitos comentários registrados acerca das sessões de terapia com o “Dr. P.R.” (Pichón Rivière) serão acompanhados por discussões sobre seus escritos, como o registro de 1967: “Sua incompreensão diante

8 “As will be seen on the last page my spiritual temperature went up with a rush; why I dont know, save that I’ve been having a good gallop at 3 Guineas. Now I have broached the fatal week & must expect a sudden drop”.

9 “In illness words seem to possess a mystic quality”; “the poet, knowing words to be a meagre in comparision with ideas, has strewn about his page to evoke, when collected a state of mind which neither words can express or nor the reason explain”.

10 “¿Cómo animar el dolor, cómo transmitirlo de una manera viva? Aunque vigile cada palabra hay muchas que se me escapan y se van y forman imágenes que son traiciones mortales contra quien las creó”.

das minhas tentativas poéticas. (...) Meus poemas não lhe servem porque não entram em suas teorias” (PIZARNIK, 2017, p. 760)¹¹.

Assim como ocorrera com Woolf, escrever não era uma atividade recomendada pelo médico de Alejandra. Mas era justamente a escrita o que parecia alimentar a poeta, que registra, em fevereiro de 1968: “Minha saúde (a que exageradamente chamo de minha salvação) era poder escrever oito horas diárias. Não faço mais que dormir e inventar conflitos com as pessoas (...) Somente sinto náuseas físicas e dores na nuca” (PIZARNIK, 2017, p. 777)¹². A linguagem é um tormento, mas reside na escrita a possibilidade de “salvação”. Quando não consegue escrever, o corpo sente: náuseas, dores na nuca; a ausência da palavra dói, também, fisicamente.

Muitas das dores de Pizarnik advêm dos efeitos colaterais dos remédios, frequentemente mencionados em entradas, como esta no final de janeiro do mesmo ano: “*Dexedrina Spansulé* (1) / *Parnate* (3) / *Lyseen* (3) – *Valium*. Problema hediondo com os medicamentos (todos desnecessários e, ao mesmo tempo, urgentes). Primeiro dia com esses remédios: medo, até terror; semi-asfixia; impossibilidade de fazer algo” (PIZARNIK, 2017, p. 775)¹³. Andrew Solomon ressalta que há dois métodos de tratamento para a depressão: a psicoterapia e as terapias de intervenção física (cf. SOLOMON, 2014, p. 97). A medicação antidepressiva, pertencente ao segundo método, “ao modificar os níveis de certas substâncias no cérebro mudam o modo como um paciente sente e age” (SOLOMON, 2014, p. 106). Entre as diversas tentativas e trocas de medicamentos (conforme Pizarnik relata continuamente em seu diário), o paciente sente-se como “um alvo para dardos” (SOLOMON, 2017, p. 114). O que parece ecoar na entrada de 1 de junho: “Começa o terror de que me abram e me deixem assim. Ou seja: de

11 “Su incomprensión acerca de mis pobres intentos poéticos. (...) Mis poemas no le sirven pues no entran en sus teorías”.

12 “Mi salud (lo que exageradamente llamo mi salvación) era poder escribir ocho horas diárias. No hago sino dormir e inventar conflictos con la gente (...) Solamente siento náuseas físicas y dolores en la nuca”.

13 “Problema atroz con los medicamentos (todos innecesarios y, al mismo tiempo, urgentes). Primer día con estos remedios: miedo, incluso terror; semiasfixia; imposibilidad de hacer algo”.

que me curem a ferida e não a fechem” (PIZARNIK, 2017, p. 782)¹⁴. A “an-gústia” é a ferida aberta curada, mas nunca fechada.

Nos anos seguintes, até 1972, Pizarnik segue (d)escrivendo suas an-gústias e doenças: “Ver se é possível viver sem *Daprisal* e *Meth*. Ver se é possível viver simplesmente” (PIZARNIK, 2017, p. 971–972)¹⁵, registros de dezembro de 1971. Em outubro do mesmo ano, é internada em um hospital psiquiátrico: “Estou internada no Pirovano há quatro meses. Há quatro meses, tentei morrer ingerindo pílulas. Há um mês, quis me envenenar com gás” (PIZARNIK, 2017, p. 978)¹⁶. As tentativas de suicídio em cadeia demonstram, de acordo com Alvarez, uma probabilidade ainda maior de uma “tentativa-final-fatal”: “Estima-se também que uma pessoa que já tentou se matar uma vez tem uma probabilidade três vezes maior de tentar novamente do que alguém que nunca tentou” (ALVAREZ, 1999, p. 97).

A última entrada a que o público tem acesso a partir da edição publicada em 2017 é datada de 24 de janeiro de 1971, um ano e alguns meses antes de seu suicídio. Em um tom angustiado e buscando respostas, suas palavras “finais” são: “A arma do poeta é a loucura. A arma do poeta é o alarme. Toque do alarme” (PIZARNIK, 2017, p. 981)¹⁷. Ainda que demore muitas entradas não publicadas para o alarme parar de soar, aqui todos os indícios assombram o leitor que carrega a “última entrada” como despedida. De tom semelhante às “vozes” que Virginia menciona na última carta para Leonard¹⁸, Alejandra também assombrava-se diante da loucura que atormenta, e alimenta, sua escrita.

14 “Empieza el temor de que me abran y me dejen así. O sea: de que me curen la herida y no la cierren”.

15 “Ver si es posible vivir sin *Daprisal* ni *Meth*”.

16 “Van cuatro meses que estoy internada en el Pirovano. Hace cuatro meses intenté morir ingiriendo pastillas. Hace un mês, quise envenenarme con gas”.

17 “El arma del poeta es la locura. El arma del poeta es la alarma. Toque de alarma”.

18 Na carta deixada por Virginia antes de sair, ela escreve para Leonard: “Eu tenho certeza que estou ficando louca novamente. (...) Comecei a ouvir vozes, não consigo me concentrar. Então eu estou fazendo aquilo que parece a melhor coisa a se fazer” [“I feel certain I am going mad again. (...) I begin to hear voices, and I can’t concentrate. So I am doing what seems the best thing to do”] (WOOLF apud JAMISON, 2000, p. 84).

A “voz” que aflige Sylvia Plath em 1958 e 59 é a de sua mãe. Em “Notas sobre as sessões com RB”, Plath utiliza o diário como local de discussão e rememoração de suas sessões de terapia. Logo na primeira entrada revela o tema central das suas inquietações: “Desde quarta-feira sinto-me ‘uma nova pessoa’. Como se tomasse um gole de conhaque, cheirasse cocaína, e isso me pegou de jeito, estou viva & presente. *Melhor do que tratamento de choque*: ‘Eu lhe dou permissão para odiar sua mãe’” (PLATH, 2017, p. 497, grifos meus). A transcrição da possível fala da psiquiatra, permitindo-a odiar sua mãe, a alivia muito mais do que os tratamentos de choque, um trauma de sua juventude quando, aos 20 anos, tentou cometer suicídio e foi internada em um hospital psiquiátrico.

“Escrever é um ato religioso”, começa na entrada seguinte, “Serve para intensificar a vida: você se entrega, experimenta, pergunta, olha, aprende e dá forma a isso: consegue mais: monstros, respostas, cor e forma, conhecimento” (PLATH, 2017, p. 505). Ainda que não renda “o suficiente para o pão com manteiga”, “O pior de tudo seria viver sem escrever. Portanto, como conviver com esses demônios menores e mantê-los assim, pequenos?” (PLATH, 2017, p. 506). Ela busca ajuda por não conseguir escrever, por mais que a escrita não seja compensatória financeiramente, como esperava. Um pouco mais adiante, escreve uma lista a que dá o nome de “Questões Primordiais”, e entre elas coloca: “Como lidar com o medo de escrever: por que temer? Pavor de não fazer sucesso?”, e, “Por que o medo congela minha mente & escrita, dizendo: olha, ela não tem cabeça para nada, o que se pode esperar de uma moça que não tem cabeça para nada?”, finalizando com o questionamento: “Como manifestar criativamente a raiva?” (PLATH, 2017, p. 507). Lidar com as cartas de rejeição de revista e jornais, que vinha diariamente pelos correios, a impedia de começar algo novo.

Nos dias seguintes, a relação entre sua mãe e o escrever aparece “explícada” por RB em uma entrada que aparenta ser uma fala da psiquiatra: “Você está tentando fazer duas coisas mutuamente incompatíveis, este ano. 1) odiar sua mãe. 2) escrever. Para poder odiar sua mãe você não escreve, pois sente que deve dar os contos a ela, ou que ela se apropriará dos textos” (PLATH, 2017, p. 519). Sua tentativa de suicídio retorna vinculada à

escrita: “Eu sentia que, se não escrevesse, ninguém me aceitaria como ser humano. Escrever, portanto, era um modo de substituir minha personalidade: se você não me ama, ame o que escrevo & me ame por escrever” (PLATH, 2017, p. 519–520). A busca pela morte advém da incapacidade fazer literatura, que está, em Plath, intimamente ligada a sua própria identidade. No momento em que escrever é impedido, viver também o é. É por isso que, assim como Woolf e Pizarnik, há uma eterna insegurança diante de cada rejeição: “A recusa é um golpe. Sanciona minha completa falta de fé, o que me leva ao desespero”. Não apenas um sinal de “falha” ou “incapacidade”, os efeitos colaterais ecoam em seu próprio corpo e mente: “Se pelo menos uma vez eu conseguisse ver um modo de escrever um conto, um romance, para transmitir algo do que sinto, não viveria desesperada. Se escrever não for uma válvula de escape, o que é” (PLATH, 2017, p. 535).

Unir vida e literatura ecoa em Plath como uma sensação desesperadora diante da palavra. Não escrever é morrer, e por isso ela busca ajuda em RB para evitar mais uma nova tentativa suicida. Quatro anos depois, separada de Ted Hughes e morando em um pequeno flat em Londres, Sylvia escreve como nunca antes. Em um curto espaço de tempo dá vida aos poemas que irão compor *Ariel* (1963), sua obra mais reconhecida hoje, termina as correções de *The Bell Jar* e registra estar escrevendo um segundo romance (nunca finalizado e que nunca veio a público). Escrever acompanha a angústia dos anos de 1958–59, mas também alimenta e, ao mesmo tempo, liberta, o desespero de 63.

Por fim, o que dizem as vozes?

Na entrada de 25 de outubro de 1959, Maura Lopes Cançado, em *Hospício é Deus* (1965), escreve: “Aqui estou de novo nesta ‘cidade triste’, é daqui que escrevo. Não sei se rasgarei estas páginas, se as darei ao médico, se as guardarei para serem lidas mais tarde. Não sei se têm algum valor. Ignoro se tenho algum valor, ainda no sofrimento” (CANÇADO, 2015, p. 30). Seu diário é um relato de internamentos, tentativas de suicídio e diversos tratamentos traumáticos em hospitais psiquiátricos do Brasil. Em 1960, em uma das muitas entradas em que brinca com o gênero diário e o

transforma, como muito fizeram Plath e Pizarnik, em rascunho literário, registra: “O pintor para quem posei desistiu das linhas, abandonou as tintas: Meu retrato é uma tela branca” (CANÇADO, 2015, p. 143). Ser uma tela em branco é ser também uma página não escrita, é a ausência da palavra, a angústia, o medo. Na imagem rascunhada por Cançado é possível inserir todas as mulheres aqui mencionadas. Seus diários são as páginas já não mais brancas que as auxiliam, ora sim, ora não, a preencherem a si mesmas.

Não somente Virginia atormentava-se com as vozes. É possível dizer que todas as demais ouviram alguma coisa. Em uma espécie de poema-diário de textos póstumos, Anne Sexton escreve, em junho de 1967: “O que dizem as vozes? Dr. Y. pergunta. / Minhas vozes são tão reais como livros, eu respondo” (SEXTON, 1999, p. 571)¹⁹. E talvez esta seja a melhor resposta para a pergunta, a conclusão menos e mais óbvia: as vozes dizem as palavras que precisam, mais uma vez, serem escritas.

Referências

ALVAREZ, Alfred. **O deus selvagem**: um estudo do suicídio. Trad. Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ÁVILA, Myriam. **Diários de escritores**. Belo Horizonte: ABRE, 2016.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 3 ed. São Paulo: Editora WWF Martins Fontes, 2018.

CANÇADO, Maura Lopes. **Hospício é deus**: Diário I. 5 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

GIORDANO, Alberto. La enfermedad del diario: en torno a los diarios de John Cheever. **Revista Orbis Tertius**: Revista de Teoría y Crítica Literaria, n. 12, año XI, 2006, pp. 1-12.

JAMISON, Kay Redfield. **Night Falls Fast**: understanding suicide. New York: Vintage Books, 2000.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Organização Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

19 “What do the voices say? Dr. Y. asks. / My voices are as real as books, I answer”.

PIZARNIK, Alejandra. **Diários**. Espanha: Penguin Random House, 2017.

PLATH, Sylvia. **Os diários de Sylvia Plath**: 1950–1962. Organização Karen V. Kukil. Trad. Celso Nogueira. 2 ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

SEXTON, Anne. **The complete poems**. Foreword by Maxine Kumin. Estados Unidos: Mariner Books, 1999.

SOLOMON, Andrew. **O demônio do meio-dia**: uma anatomia da depressão. Trad. Myriam Campello. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

WOOLF, Virginia Stephen. **The Diary of Virginia Woolf**: Volume Five 1936–1941. Edited by Anne Olivier Bell. Orlando: Harcourt, 1985.

WOOLF, Virginia. **On Being Ill**. Paris: Paris Press, 2002.

A MORTE DO AUTOR NO ROMANCE *CORDILHEIRA*, DE DANIEL GALERA

Patrícia Bersch Barbosa

O romance *Cordilheira* (2008) é o quarto livro de Daniel Galera, escritor e tradutor que em 1998 começou a formar um pequeno público leitor através do “mailzine Cardosonline”, espécie de *fanzine* inventado juntamente com um colega de faculdade, espaço criado para a divulgação de textos escritos por um grupo de autores que enviavam por e-mail as narrativas para quem quisesse assinar a revista. Em 2001 lança seu primeiro livro de contos *Dentes guardados*, pela “Livros do Mal”, projeto editorial criado por ele e Daniel Pellizzari. Antes de encerrar as atividades da editora, Galera publica pela “Livros do Mal” o romance *Até o dia em que o cão morreu* (2003) que em 2007 teve sua segunda edição pela Companhia das Letras, a qual editou, também, os outros textos do escritor, seu segundo romance, *Mãos de cavalo* (2006), a história em quadrinho *Cachalote* (2010), com co-autoria do quadrinista Rafael Coutinho, os romances *Barba ensopada de sangue* (2012) e *Meia-noite e vinte* (2016) e o livro *O deus das avencas* (2021) composto por três novelas: *O deus das avencas*, *Tóquio* e *Bugônia*.

Cordilheira foi publicado pela Companhia das Letras através do projeto “Amores Expressos” que promoveu o deslocamento de um grupo de escritores brasileiros para diversos países, durante um mês, com a finalidade que cada participante fizesse uma pesquisa e posteriormente escrevesse um romance a partir do tema “amor”. A narrativa de Galera foi o primeiro texto publicado e conforme as exigências do programa a história é ambientada em Buenos Aires e Ushuaia, porém alguns acontecimentos ocorrem em São Paulo, cidade onde a protagonista e narradora Anita von der Goltz Vianna reside até sua viagem para a capital argentina.

A narrativa metaliterária e metaficcional de *Cordilheira* pode ser analisada a partir do tema da morte do autor, conforme tematiza Blan-

chot em *O espaço literário* (2011), texto em que o romancista e crítico de literatura discorre sobre a relação entre a linguagem, o escritor e a literatura. Para o teórico francês, a experiência literária é lugar de observação da subjetividade, de invenção do autor e de afastamento do escritor, o qual “não pode permanecer junto da obra” (BLANCHOT, 2011, p. 14). Se aquele que escreve é dispensado do texto literário, pertencendo ao espaço de solidão da obra, o autor, sujeito que existe somente na produção da escrita, serviria para explicar a criação e não a pessoa física do escritor.

o escritor jamais lê a sua obra. Esta é, para ele, o ilegível, um segredo, em face do qual não permanece. Um segredo, porque está separado dele. Essa impossibilidade de ler não é, porém, um movimento puramente negativo; é, antes, a única abordagem real que o autor poderá ter do que chamamos a obra (BLANCHOT, 2011, p. 14).

No contexto dessas reflexões, o escritor nada tem a dizer sobre a obra e se encontrasse alguma explicação na mesma talvez não teria dado início ao processo de escrita do livro. A partir dessa perspectiva, por meio da análise da protagonista do romance *Cordilheira*, uma jovem escritora que demonstra estranhamento frente a sua obra após a publicação de seu livro, a narrativa de Galera permite ao leitor uma reflexão sobre a experiência literária, sobre como o processo de escrita está relacionado com a morte, sobre como “a ligação do nome próprio com o indivíduo nomeado e a ligação do nome de autor com o que nomeia, não são isomórficas e não funcionam da mesma maneira (FOUCAULT, 2015, p.43). É sobre essa relação entre autor, obra e escritor, noções abordadas por Blanchot em *O espaço literário* e retomadas mais tarde por Foucault e Barthes que o presente texto se debruça, avançando, também, para a questão sobre como o fictício em *Cordilheira* se presentifica através da ativação do imaginário pelos atos de fingir, estabelecendo o jogo entre texto e leitor. O “fingimento”, do qual a literatura é formada, é representado em *Cordilheira* por meio de personagens escritores, de um processo de interação entre texto e leitor e do elo entre fictício e imaginário.

O espaço literário em *Cordilheira*

A primeira parte do romance, intitulada “Como água”, narra alguns momentos da relação entre Anita e seu pai. A jovem escritora perde a mãe ao nascer e seu pai dedicou-lhe a vida, “amando-a não apenas mais que qualquer coisa no mundo, mas amando-a por dois” (GALERA, 2008, p.10). Esses acontecimentos são narrados em terceira pessoa assim como a última parte “Fique para sempre”. Segundo João Manuel dos Santos Cunha, “A narrativa de *Cordilheira* começa antes de começar” (2011, p.455), a partir dessa interpretação, logo após esse texto de abertura, o título “*Mamihlapinatapai*”¹ anuncia os nove capítulos, apenas indicados com números, os quais são narrados em primeira pessoa por Anita.

Depois da perda do pai, que morre em um acidente de carro, Anita é adotada pelo namorado, o *designer* Danilo. O casal vive num apartamento em São Paulo e possui objetivos diferentes. Danilo almeja estabilidade material e conquistas profissionais. Anita, aos vinte e sete anos, deseja abandonar a incipiente e aparente promissora carreira literária para ter um filho o mais rápido possível. Seu projeto de maternidade é reprovado pelo namorado e ridicularizado pelas amigas, as quais, juntamente com a protagonista da narrativa, possuem sintomas de certos transtornos. Alexandra já tinha entrado “em depressão e precisou de muita psicoterapia e paroxetina para sair do buraco” (GALERA, 2008, p. 22). Anita sofre de síndrome do pânico e toma sertralina. Julie tenta se matar ingerindo vários comprimidos de um tranqüilizante “que ela tomava esporadicamente quando ficava ansiosa ou queria apagar e esquecer um pouco da vida” (GALERA, 2008, p.25). Logo após a fracassada tentativa de suicídio de Julie, Alexandra pula da sacada de seu *flat* no nono andar e morre na hora.

Com a morte da amiga e o fim do relacionamento com Danilo, Anita aceita o convite para ir à Argentina participar da Feira Internacional do Livro e do evento de lançamento da tradução de seu romance. Ainda que as obri-

1 Termo da língua yagan falada pelos povos indígenas que habitam a Terra do Fogo e possui um significado aproximado a “Olhar um para o outro, esperando que se ofereça para fazer algo, que ambas as partes desejam muito, mas não estão dispostas a fazer”.

gações da vida de escritora na capital argentina lhe causassem desconforto, a viagem parecia ser a saída para o impasse que vivia no Brasil. Em Buenos Aires, Anita é recebida por Martín, o rapaz da editora, por quem é apresentada para uma série de pessoas: o editor argentino, a dona de uma rede de livrarias, o adido cultural e o embaixador do Brasil na Argentina.

A sala para cerca de cem pessoas estava cheia. No palco, uma mesa coberta por uma toalha preta, jarras d'água, copos e microfones sem fio. Havia quatro assentos: um para Vicente, um para mim, um para Lucía Merello – autora e crítica argentina, estudiosa da literatura contemporânea brasileira – e outra para Nicanor Benegas, editor de uma revista paraguaia de literatura latino-americana. Vicente abriu a mesa apresentando os participantes e falando um pouco sobre mim. Então anunciou que leria um capítulo do meu romance *Descripciones de la lluvia*. Tinham solicitado, dias antes, que eu mesma escolhesse um capítulo para a leitura. Pedi que lessem o último (GALERA, 2008, p.39).

Enquanto Vicente realiza a leitura do último capítulo, Anita se depara com uma pessoa que ela já havia sido naquele texto escrito e “Pela primeira vez, vislumbra como podia ser a recepção de um leitor àquilo” (GALERA, 2008, p.47). Escuta a tudo como se fosse o trabalho de outra pessoa, não o dela. Magnólia, sua personagem, tinha mãe, mas não o pai. No papel de leitora, Anita percebe que a mãe idealizada por ela através de fotos e de histórias contadas por seu pai era a mesma de seu romance, porém esse dado era um segredo, afinal quase nenhum leitor sabia que sua mãe havia morrido no parto. O editor termina a leitura e Lucía Merello começa sua análise, durante a fala da “autora e crítica argentina, estudiosa da literatura contemporânea brasileira” (GALERA, 2008, p.39) e ao transcorrer do evento a narrativa de *Cordilheira* simula a representação do sistema literário a partir do qual o leitor observa seu funcionamento. Na análise da crítica argentina da obra de Anita, Lucía retoma Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles enaltecendo o romance da jovem escritora, no entanto a personagem de Galera enfiada demonstra desdém:

Haja paciência. Nesse ponto parei de prestar atenção e dei uma olhada na plateia. Algumas pessoas me observavam. Dentre elas me chamou a atenção um homem que me fitava com particular intensidade, como se nada mais lhe interessasse naquele recinto, sobretudo a crítica de Lucía Merello. Me senti intimidada e desviei o olhar após um instante. Lucía terminou sua leitura e recebeu seus aplausos. Me virei para ela e sorri, como se agradecesse. Nicanor Benegas começou a falar sobre sua revista. Sua postura era bélica. Era preciso defender a literatura latino-americana das ameaças da invasão cultural imperialista. Achei que estava falando dos Estados Unidos, mas depois me dei conta de que o alvo era o Brasil. Olhei para Vicente. Estava apavorado. Sussurrou no meu ouvido: “Não sei quem é esse cara. Foi colocado na mesa de última hora. Na verdade, ele nem está no programa”. Nicanor encerrou seu discurso sem mencionar meu livro uma única vez. E então o público foi convidado a fazer perguntas (GALERA, 2008, p.49 e 50).

As perguntas da plateia são diversas. Uma senhora extremamente maquiada pergunta o que Anita estava achando de Buenos Aires, um hippie xinga Nicanor e trava um bate-boca com o mesmo até que a discussão é abafada e uma nova pergunta atravessa seu peito como “a lança de um selvagem escondido no mato” (GALERA, 2008, p.50). Holden, o estranho da plateia, encara Anita e lhe pergunta “Por que Magnólia empurra seu amante do penhasco no final do romance?” (GALERA, 2008, p.50). Era uma pergunta difícil. Ao contrário de seus leitores ela não tinha nenhuma tese sobre seu livro e então responde qualquer coisa.

Durante o evento, Anita demonstra através de seu comportamento o quanto sua obra parecia insignificante. O livro pertencia a ela como “um amontoado mudo de palavras estéreis” (BLANCHOT, 2011, p.13) e como autora a obra já não lhe pertencia, havia sido escrita por outra pessoa “Fiquei famosa com um livro que parece que foi escrito por outra pessoa. Não me reconheço nele” (GALERA, 2008, p.97). Ao não possuir a explicação para a pergunta do leitor percebe-se a indisposição da protagonista de *Cordilheira* diante da expectativa de quem vê no artista a

possibilidade de compreensão para seus questionamentos. Para Foucault em *O que é um autor?* (2015) o nome autor não é um nome próprio e não se refere a um indivíduo concreto, pertence ao texto somente. São várias as características presentes na função autor, pois quando “nos referimos à tradição textual, o nome não é suficiente como marca individual” (FOUCAULT, 2015, p.52).

Anita representa o vazio, a solidão da obra, pois, segundo aponta Blanchot, em *O espaço literário* (2011), aquele que escreve a obra é dispensado, pertencendo somente à solidão que a palavra ser exprime. Assim, o afastamento e o conseqüente desaparecimento do autor definem a figura autoral como um procedimento interno ao discurso que tem a função de delimitação discursiva. Para Foucault a “relação da escrita com a morte também se manifesta no desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve” (2015, p. 269).

Sobre a morte do autor, em *O rumor da língua* (2004), Barthes diz que o autor é uma personagem moderna produzida por nossa sociedade para a qual a imagem da pessoa do autor tem maior importância. No evento destinado ao lançamento do livro da personagem de *Cordilheira*, antes da leitura do capítulo selecionado pela jovem escritora, Vicente, o editor argentino, comenta sobre fatos da vida de Anita e durante as perguntas os leitores também demonstram interesse por esses acontecimentos, pois, segundo Barthes:

O autor ainda reina nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra; a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões; a crítica consiste ainda, a mais das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, a de Van Gogh é a loucura, a de Tchaikovski é o seu vício: a explicação da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre

afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, a revelar a sua “confidência” (BARTHES, 2004, p.58).

Após os compromissos envolvendo a tradução de seu livro, Anita decide permanecer por mais uns dias em Buenos Aires e acaba envolvendo-se com Holden, o leitor que no dia do lançamento de sua obra a olhara profundamente, querendo saber por qual motivo a personagem de seu romance empurra o amante do penhasco. Os dois se encontram algumas vezes e logo o dinheiro de Anita acaba o que a leva a sair do hotel e instalar-se na casa do argentino, vendo no mesmo a possibilidade de pôr seu plano de maternidade em execução. “Ele guardava as camisinhas numa gaveta do armário no quarto. Um dia, antes de ele chegar, peguei todas e joguei no lixo” (GALERA, 2008, p.92).

Anita passa a conviver com Holden e seus amigos bizarros, um grupo de escritores, assim como o amante, que vivem conforme os personagens de suas obras. Todos tinham lido o livro de Anita, ou boa parte dele, e sabiam seu nome de antemão. Levavam a literatura a sério demais e só a pronunciavam como se tivesse inicial maiúscula. Em entrevista a Eduardo Simões, Daniel Galera declara que a perspectiva da protagonista de seu romance não é a sua, mas revela que compartilha da mesma ideia de Anita quando ela diz não gostar de quem fala de literatura com letras maiúsculas. O escritor também ressalta que a visão idealista da literatura às vezes o incomoda distorcendo seu real valor como acontece em eventos literários e como faz a crítica.

José Holden é fascinado por Magnólia, a protagonista do livro de Anita. “Ele estava falando do que a protagonista do meu romance faria por amor, é claro. Tive pena de dizer que ele tinha dormido com Anita, não com Magnólia” (GALERA, 2008, p.84). Ao contrário da jovem escritora, que busca no argentino a possibilidade de substituir a literatura pela vida, José Holden vê na protagonista de *Cordilheira* a oportunidade de reproduzir o desfecho de seu romance, no qual Magnólia, a personagem de Anita, o empurraria de um penhasco junto ao mar. Assim como Holden, cada um de seu grupinho de amigos “tinha seu livro e seu personagem a ser desempenhado na vida real” (GALERA, 2008, p.112). Acreditavam que através da

literatura poderiam transcender a individualidade.

Segundo Holden e seus amigos “não há como escrever honestamente sobre qualquer coisa que não seja nós mesmos. Um escritor pode tentar maquiar esse fato com todas as suas forças, mas nunca escapará dele” (GALERA, 2008, p.89) enquanto para Anita o inverso também é possível, a protagonista de seu romance é apenas uma adolescente que ela havia inventado e que após a publicação de seu livro passara a ignorar.

Na viagem para Ushuaia, o escritor argentino põe seu projeto em execução. Anita se recusa a empurrar o amante do penhasco no papel de Magnólia, mas ele se atira tendo o mesmo final de seu personagem. Nesse deslocamento, a escritora vivencia o fingimento dos amigos do amante. Todos vivem segundo seus protagonistas e suas ações permitem que cada um coloque em prática seus projetos ficcionais. Para Iser (1999), através do ato de fingir, o imaginário transgride os limites entre ficção e realidade e a partir desse rompimento é possível a compreensão de um mundo reconstruído, permitindo que tal acontecimento seja experimentado.

A partir do projeto de existência ficcional, os escritores argentinos de *Cordilheira* se posicionam como leitores das próprias obras. José Holden é supervisor de uma firma de treinamento em telemarketing e esconde sua vida pessoal. Para ele tudo que está relacionado a sua pessoa física é uma vergonha. Seu nome verdadeiro é Diego Parisi. Anita recebia as correspondências que chegavam na casa de Holden destinadas a esse nome, mas, segundo ele, se tratava de um antigo morador da casa. Anita só descobre a verdadeira identidade do amante quando Holden lhe entrega o livro de seu escritor, *La Conjunción Sagrada*, de Diego Parisi, que narra a história de um adolescente chamado José Holden.

A obra de Holden, como as de seus amigos, representa as produções independentes com pouca circulação entre o público leitor, ao contrário de Anita, que possui certo reconhecimento como escritora. Na representação de personagens escritores, a narrativa de *Cordilheira* avança para a discussão sobre os limites entre realidade e ficção, pois, como discorre Iser (1999), a ficção é a configuração do imaginário e a realidade não é apreendida, mas, sim, construída a partir de uma coletividade. Dessa forma realidade e ficção são formadas através do imaginário, sendo o

limite entre esses dois conceitos a relação entre os membros de um grupo social.

O leitor de *Cordilheira* acaba participando do “efeito estético” instaurado na narrativa metaliterária e metaficcional de Galera observando o impacto que um texto pode causar em seus leitores e de como esse processo pode interferir na vida dos mesmos. Por meio do jogo metaficcional do romance o autor traz a ficção para dentro da ficção e assim o leitor entra em contato com as categorias do fictício e do imaginário abordadas por Iser (1999). Nas noites em que Anita saía com Holden e seus amigos para beber, entre vários assuntos circulavam discussões sobre “seitas secretas, movimentos literários de dissidentes surrealistas e um escritor guatemalteco do início do século XX chamado Jupiter Irrisari” (GALERA, 2008, p.95). Holden possuía dois livros desse escritor e segundo ele eram os únicos que podiam ser encontrados. O que mais fascinava o grupo de Holden era o fato de Irrisari ter, em certo ponto de sua carreira, parado de escrever para viver a vida de seus personagens. Uma das duas epígrafes inseridas no início da narrativa de *Cordilheira* é de Jupiter Irrisari: “Imaginar o inexistente é um ato de paixão pela vida, mas viver o imaginado requer um amor duradouro e, sobretudo, um compromisso” (GALERA, 2008, p.5). O escritor guatemalteco reverenciado por Holden e seus amigos é personagem ficcionalizado no romance *Cordilheira* e tem breve biografia simulada por Daniel Galera em um espaço destinado à criação literária num *blog* da extinta Editora Cosac Naify. Galera e um grupo de autores construíram simulacros biográficos de escritores que se envolveram ou conheceram sociedade secretas.

Ao trazer este personagem ficcionalizado para a narrativa de *Cordilheira*, Daniel Galera propõe um jogo ao leitor, onde o real e o fictício sem confundem e, talvez, por isso, em entrevista a Eduardo Simões, o escritor tenha revelado que se o leitor captasse algumas “referências ora explícitas, ora obscuras, com pequenos instantes de satisfação pessoal” (2015) poderia dar uma “risadinha” com ele. Segundo o professor João Manuel dos Santos Cunha, em nota de rodapé em seu artigo “A narrativa de Daniel Galera: Mídias confundidas e Relações Intertextuais”:

Alguns resenhadores de literatura na imprensa escrita têm tomado o simulacro veiculado no *blog* e o próprio *Cordilheira* como textos informativos e considerado Irrisari como “real”, como se estivessem dando conta de dados biográficos confirmados. O fato deve ter provocado imensa satisfação no autor literário, já que evidencia a existência de uma real confusão entre a verdade e a ficção, entre a vida e a literatura, um dos problemas tematizados pelo narrador de Galera. Deixo de referenciar os colonistas, pelo óbvio. Mas qualquer consulta rápida no *Google* mostrará a autenticidade do que constato (CUNHA, 2011, p.458).

Por meio da personagem Jupiter Irrisari, o autor do discurso ficcional de Daniel Galera constrói uma nova realidade ficcionalizada em que a obra literária ultrapassa o real. Esse jogo metaliterário acentua a discussão sobre a figura autoral, sobre a questão do sujeito e de sua relação com a escrita. O escritor inventado em *Cordilheira* havia abandonado sua identidade para viver a vida de seus personagens, conforme conta Holden, marcando o desaparecimento do sujeito escritor por meio de sua escrita. A epígrafe que precede a narrativa é um texto fantasiado, extraído de uma obra intitulada *Personajes*, seria o autor um personagem criado, uma invenção?

Quando o argentino entrega seu romance a amante diz “Não tenho nada a dizer. Apenas leia” (GALERA, 2008, p.118), circunstância que se aproxima do conceito de obra, pois um livro só se torna obra “quando através dela se pronuncia, na violência de um começo que lhe é próprio, a palavra ser, evento que se concretiza quando a obra é a intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê” (BLANCHOT, 2011, p.14).

O amante busca em Anita a personagem de seu livro, no papel de escritor não reconhece sua própria identidade, Diego Parisi era o antigo morador que habitava a casa na qual reside, a personagem da pessoa do autor deixa de existir para dar espaço a José Holden, protagonista da obra, pois, como define Blanchot:

Ninguém que tenha escrito a obra pode viver, permanecer junto dela. Esta é a própria decisão que o dispensa, que o exonera, que

o separa, que faz dele o sobrevivente, o ocioso, o desocupado, o inerte de quem a arte não depende (BLANCHOT, 2011, p.14).

Anita e Diego Parisi não se reconhecem como autores de seus livros. O amante argentino ao desaparecer como sujeito escritor, passa a existir como personagem, como “aquele que vive na dependência da obra” (BLANCHOT, 2011, p.12), pertencendo, assim, a solidão essencial da obra, como teoriza o romancista francês em *O espaço literário*. Como leitor-autor do livro da amante, José Holden busca sua interpretação do romance na escritora de *Descrições da chuva*, procurando na pessoa física de Anita a autora da obra, enquanto a protagonista de Daniel Galera demonstra estranhamento frente ao seu livro, não se reconhecendo como autora do mesmo. Dessa forma, a narrativa de *Cordilheira* permite a reflexão sobre a produção da subjetividade na experiência literária. E ainda que a crítica clássica relacione a “pessoa humana” do artista com sua obra, no exercício do símbolo o desaparecimento da voz é inerente ao processo de criação do texto. Na metaficção do romance de Galera o nascimento do leitor se dá com a morte do Autor.

Referências

BARTHES, Roland. **O Rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2004.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CUNHA, João Manuel dos Santos. A narrativa de Daniel Galera: mídias confundidas e relações intertextuais. **Raído**, UFGD, Dourados, v. 5, p. 441-466, 2011. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raído/article/view/1383>. Acesso em 10 de agosto de 2021.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** 9. ed. Trad. António Fernando Cascais. Lisboa: Passagens, 2015.

GALERA, Daniel. **Cordilheira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GALERA, Daniel. Daniel Galera lança primeiro livro da série ‘Amores Expressos’. [Entrevista concedida a] Eduardo Simões. **Folha Ilustrada**. Disponível em: <http://>

www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u456344.shtml. Acesso em 10 de agosto de 2021.

ISER, Wolfgang. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, Cezar de Castro (org.). **Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999a, p. 65 – 77.

PRESENCAS KAFKIANAS EM JOSÉ J. VEIGA: UMA (NÃO) CRIAÇÃO DE KAFKA

Rafael Vinicius Costa Corrêa

A respeito de José J. Veiga

Nascido em Corumbá, Goiás em 1915, José J. Veiga passou sua infância no interior do país. Após a morte da mãe em 1925 deixa a casa de sua família direta e passa a residir com tios, em pouco tempo muda-se para a capital do estado para dar prosseguimento aos estudos. Com 20 anos muda-se para o Rio de Janeiro e ingressa em março de 1939 no curso noturno da Faculdade Nacional de Direito. Exerce várias profissões como locutor de rádio, redator e por fim aposenta-se em 1985 na Editora da Fundação Getúlio Vargas (VEIGA, 2021, p. 516 – 517).

Veiga tem sua estreia literária publicando alguns contos esparsos em jornais cariocas a partir de 1941. Porém, o autor realmente faz-se conhecido ao público em 1959 com a publicação de *Os Cavalinhos de Platiplanto*. Com a publicação desse livro o autor tem grande recepção positiva por parte da crítica especializada, que aguarda ansiosamente a publicação de um segundo livro.

Os 12 contos do livro demonstram algumas características que serão marca registrada do autor. A começar pelo espaço em que acontecem, cidades pequenas, distantes dos grandes centros urbanos em vidas pacatas e monótonas. Essas cidades, que apresentam muitas características semelhantes ao local de primeira infância do autor, sofrem transgressões, cada uma a sua forma, sem grandes explicações. O resultado disso são danos permanentes em seus moradores e, apesar de tentativas de resolução ou enfrentamento, eles ficam quase sempre derrotados diante de forças incompreensivelmente avassaladoras, resta a eles a fuga, ou em outros casos a sujeição aos novos poderes.

Esses personagens também acabam por se tornar figuras características da obra veiguiana. Quer eles sejam observados por um narrador em terceira pessoa, quer eles mesmos nos contem sua história o fato é que observam eventos aterradores, inexplicáveis ou apenas estranhos, e, em alguns poucos casos, esses personagens esboçam uma tentativa de reação que logo se demonstra inócua diante do ambiente e das forças a que estão sujeitos.

O que se segue a partir disso é um sentimento de angústia e impotência diante da realidade ao redor. É assaz apontar, entretanto, que os personagens dificilmente levantam dúvidas a respeito dessa realidade. O que nos leva a outra característica importante dessa narração: os personagens, que mesmo sofrendo de males absurdos nem procuram compreender os fatos que o cercam.

Diante dessas características, muito discutidas na narrativa veiguiana, a crítica afirma, com eventuais discussões, a qualidade da obra de Veiga, colocando o autor como um dos grandes expoentes da estética fantástica no país. Juntamente com essas colocações, existe um movimento crítico que procura em inúmeras ocasiões aproximar a literatura de Veiga e de Kafka, um dos grandes nomes internacionais da estética fantástica, seja através de questões temáticas ou de expressão, a crítica parece notar uma semelhança entre os escritores. Na próxima seção desse artigo iremos nos debruçar sobre essa questão.

A recepção crítica de José J. Veiga

No que tange a recepção crítica de Veiga, são duas grandes linhas que conduzem a leitura do autor. Uma primeira, normalmente relacionada aos contos, procura compreender a narrativa como fantástica estabelecendo pontos de contato com outros conhecidos nomes da estética. Já a segunda leitura, normalmente associada aos romances do autor, é desenvolvida a partir de um viés ideológico.

Para demonstrar aquela primeira leitura e indicar as proximidades já vistas pela crítica entre o autor de *Cavalinhos* e o de *A Metamorfose* iremos delinear alguns artigos que analisam a obra de Veiga e fazem essa

pontuação. Cumprida essa rota histórica sobre as perspectivas dos leitores especializados de Veiga iremos estender essa análise para o conto “Acidente em Sumaúma” do livro *A estranha máquina extraviada*, estabelecendo um paralelo com o conto de Kafka “Diante da lei”, uma obra sintomática da produção kafkiana.

O primeiro artigo selecionado para indicar as leituras comparativas é o de Assis Brasil (1959), “O ‘plot’ do conto”, que procura definir a tônica dos escritores brasileiros nos anos anteriores a 1959. O crítico posiciona o conto brasileiro próximo a autores estrangeiros que eram a voga da narrativa curta naquele período, nomes como o de Katherine Mansfield, William Saroyan, William Faulkner e principalmente Franz Kafka.

Diferentemente do conto tradicional que focaria sua narração em uma sequência lógica de eventos, na descrição e teria muitas características de um romance reduzido, para Assis Brasil, o conto moderno teria características mais próximas à poesia, como por exemplo, a não-linearidade ou irracionalidade dos eventos. Tais características estariam conectadas às mudanças introduzidas por Franz Kafka na literatura mundial, e assim Assis Brasil realiza uma das primeiras conexões entre a narrativa de Veiga e a do autor tcheco, aproximação que será repetida em outros momentos.

Após citar alguns autores brasileiros que cruzam seus caminhos com os de Kafka, Assis Brasil cita José J. Veiga como um estreado que conseguiria se posicionar como autêntico contista moderno brasileiro: “Embora já tenhamos acentuado a influência kafkiana em seus trabalhos, o contista consegue, no entanto, um mundo mais mágico do que simbólico, uma irrealdade feita da própria irrealdade” (BRASIL, 1959, p.4).

Outro artigo a respeito da literatura veiguiana intitulado “Romances e contos I” de Wilson Martins, publicado no ano seguinte ao texto de Assis Brasil, propõe-se a fazer uma análise da narrativa brasileira no ano de 1959, na qual destaca certa predileção pelo gênero conto, especialmente influenciado pelos autores, também mencionados por Assis Brasil: Katherine Mansfield, William Faulkner e Franz Kafka.

Para o crítico, seria essencial que o conto apresente um tema, ou assunto, não seria possível construir um conto a partir do nada, assim como

também seria necessário um “polimento da escrita” (MARTINS, 1960, p.2) para o desenrolar do conto, ainda que, para Martins, essas duas facetas não precisem de um equilíbrio. O crítico destaca que, em sua concepção, as duas grandes contribuições para a narrativa brasileira de 1959 seriam os autores Dalton Trevisan com seu livro *Novelas nada exemplares* e José J. Veiga com seu volume de contos *Cavalinhos de Platiplanto*.

O autor de *Cavalinhos* apresentaria um estilo único e pessoal, que o salvaria de um dos maiores problemas de uma coletânea de contos que seria a monotonia, segundo Martins. E seria por essa qualidade pessoal que afirma que Veiga ficaria fora de modismos e escolas literárias, apresentando-se como algo inédito na literatura brasileira. Veiga teria tanto um estilo prosaico de narrar suas histórias, quanto uma “riqueza de pontos de vista” (MARTINS, 1960, p.4) na escolha dos assuntos.

Outra leitura importante que procura estabelecer essa conexão entre Veiga e Kafka é a de Roberto Pontual com um artigo dividido em três partes (1960a, 1960b, 1960c) o crítico escreve “Platiplanto: Sintaxe Brasileira” com o principal objetivo de destacar aspectos formais e de conteúdo e as ligações entre eles em um livro que julga estar subestimado pela crítica literária brasileira à época, *Os cavalinhos de Platiplanto*. Para o crítico existe uma mudança em curso durante os anos de 1960 apresentada na ficção, e essa mudança é vista com destaque em dois livros lançados nessa época, a já mencionada coletânea de contos de Veiga, e *Novelas nada exemplares* de Dalton Trevisan.

Após essas breves considerações, o crítico foca sua análise nos aspectos formais de *Cavalinhos*, destacando, ao final do artigo, as características de linguagem do autor, apontando principalmente a economia encontrada nas narrativas e a simplicidade que esse efeito gera. O crítico aponta isso como traço de um autor maduro e consciente de sua escrita, destacando ser esta a característica mais observável na literatura de Veiga. Pontual, porém, faz uma ressalva de que, para poder adentrar em questões de estilo e linguagem, é necessário entender as inovações no campo do conteúdo da ficção de José J. Veiga, na qual, na opinião do crítico, seria possível notar as semelhanças com a literatura de Kafka e o aspecto existencialista das narrativas.

Na segunda parte do artigo, Pontual destaca a importância de Franz Kafka no contexto mundial da literatura e como suas inovações no campo literário seriam bases importantes para muitos escritores, e muitos, todavia, procurariam produzir uma literatura excessivamente semelhante (quer fosse à construção das personagens, quer fosse ao desenvolvimento dos eventos da narrativa) a do autor de *A metamorfose*. Entretanto, na opinião do crítico, esse erro não foi cometido por Veiga, visto que na opinião de Pontual,

Há, [...] casos — apesar de raros — em que a influência recebida é trabalhada num sentido de caracterização nacional, incorporando no tema e à técnica nossos próprios fatores de ambiente e de linguagem. *Os Cavalinhos de Platiplanto* realiza, de maneira muitas vezes perfeita, esse trabalho de transplantação. (PONTUAL, 1960, p.4)

Opinião que se aproxima daquela de Martins, citado no artigo anterior. A partir dessa “caracterização nacional” da literatura de Veiga a partir da de Kafka, Pontual destaca que seria seguro destacar três pontos como principais na literatura kafkaniana: **o Absurdo**, que se caracterizaria como a incapacidade humana de racionalizar o ambiente a sua volta; **o Mistério**, seria a pergunta “por que existe o absurdo?” e, por fim, **a Angústia**, não saber o que fazer em face do absurdo. É possível relacionar os três termos abordados, ou seja: a existência humana, ou a realidade, nunca pode ser esgotada de conhecimento. Essa inserção constante de novos dados e situações inéditas, e, em sua maioria, prejudiciais ao humano, interfere e nos incapacita ao lidar com o meio à nossa volta, retomando a terminologia usada pelo crítico, o absurdo da existência gera o mistério e a angústia no ser humano. Kafka teria criado situações assim e Veiga, a (não) criação de Kafka seguiria por um caminho semelhante situando esse absurdo, o mistério e a angústia em um solo regional brasileiro.

Ainda no que tange à opinião de Pontual, a obra do autor brasileiro teria uma grande semelhança com a de Kafka devido a essa densa problemática existencial das narrativas. Através de diferentes abordagens, quer seja discutindo as relações sociais do homem (uma metafísica social), ou a

vivência do ser humano em tempos e espaços diferentes, quer seja abordando a incerteza da origem e do fim do ser humano, a literatura de Kafka e de Veiga, sempre sugeriria um questionamento filosófico-existencial, às vezes por parte da personagem, mas sempre impactando o leitor atento à simbologia das narrativas.

É interessante destacar que, nessa leitura realizada por Pontual, o elemento fantástico e insólito das narrativas acaba ficando em segundo plano na análise. Ainda que esses elementos sejam importantes em sua argumentação, o crítico não se delonga em uma classificação dos eventos insólitos, mas os vê simplesmente como um símbolo para os acontecimentos dentro da própria realidade extradiegética do leitor. A partir de então tais classificações tornar-se-iam seminais na discussão dos livros de Veiga e de outros escritores, que foram postos sob a terminologia do fantástico.

A partir das três discussões nos artigos citados podemos levantar alguns pontos importantes de conexão entre a obra de Veiga e a de Kafka como a não-linearidade das narrativas, conforme apresentado por Brasil, que nos apresentam situações fora do tempo comum à nossa percepção e da literatura mostrada até então; o exercício do tema e o polimento da escrita conforme apontado por Martins, que procura mostrar o máximo possível com o mínimo uso de palavras indicando narrativas altamente densas e, por fim, as características temáticas isoladas por Roberto Pontual que busca indicar a existência de três pontos principais na literatura de ambos escritores, o Absurdo, o Mistério e a Angústia.

A partir desses elementos iremos continuar nossa discussão com alguns apontamentos a respeito dessas características na obra de Kafka e especialmente quanto à narrativa “Diante da lei”.

A respeito de Franz Kafka: “Diante da lei”

“Diante da lei” é um texto de considerável importância na produção kafkiana, haja vista que foi publicado duas vezes, na coletânea de contos *Um médico rural* e no romance *O processo* no capítulo 9. Além da dupla publicação, esse texto pode ser visto como sintomático da narrativa kafkiana pelos muitos elementos que são tomados como característicos da

obra do autor: o absurdo, a naturalização desse absurdo, a circularidade e irresolução dos problemas centrais da história, entre outros elementos chaves. Para iniciar essas indicações é importante entender primeiramente a posição desse texto dentro do romance *O processo*.

Dentro do romance, “Diante da lei” exerce uma função central já que sintetiza alguns pontos fulcrais da história de Josef K. um homem que é preso não se sabe a mando de quem, não se sabe por que e que não consegue se defender, o texto termina com K. sendo executado logo após seu aniversário de 31 anos. Sobre esse romance Capistrano afirma:

A constante ameaça de um ambiente inseguro é uma garantia que a leitura de *O processo*, de Franz Kafka, nos reserva. Na sinistra estrutura de poder que ao longo do livro cada vez mais ampla e obscura se revela, como se constituísse uma espécie de consenso oculto praticado por todos os membros da sociedade, o drama protagonizado pelo pacato bancário Josef K. surpreende nossa expectativa de vida (CAPISTRANO, 2015, p. 30)

Tal sentimento de ameaça e de insegurança podem ser muito bem percebidos na leitura do capítulo 9, no qual se encontra “Diante da lei”, intitulado “Na Catedral” apresenta o momento em que Josef se reúne com o capelão do cárcere que, segundo o próprio Josef era o mais compreensivo e confiável funcionário da justiça que o acusado havia encontrado até então. Diante dessa afirmação o capelão responde que isso seria um engano e para exemplificar tal engano irá contar uma história que se encontra na introdução das palavras à lei. (KAFKA, 2011b)

A história que se segue é a parábola sobre a qual nos debruçamos. Em poucas palavras se refere a um homem do campo que busca adentrar a lei. Um guarda o impede e afirma que ele não poderá entrar naquele momento, afirma, pouco depois, que caso o homem viole a ordem do guarda, encontrará outros portões vigiados por guardas cada vez mais poderosos. O homem do campo decide esperar o momento certo e faz inúmeras tentativas para adentrar a lei, todas falhas. Por fim, passados muitos anos e próximo da morte o homem do campo faz a seguinte pergunta:

Se todos aspiram a Lei”, disse o homem. – “Como é que, durante todos esses anos, ninguém mais, senão eu, pediu para entrar?”. O guarda da porta, apercebendo-se de que o homem estava no fim, grita-lhe ao ouvido quase inerte: – “Aqui ninguém mais, senão tu, podia entrar, porque só para ti era feita esta porta. Agora vou-me embora e fecho-a. (KAFKA, 2011a, p. 106 – 107)

É assim que a parábola termina. O que se segue no romance é uma discussão entre Josef e o capelão buscando estabelecer os paralelos entre os funcionários da justiça e o guarda, entre Josef e o homem do campo. Nessa discussão, o capelão apresenta algumas leituras divergentes sobre a parábola, porém, após apresentar tais leituras sobre o texto afirma: “Limitei-me a comunicar-te as opiniões que existem a esse respeito. Não tens que te preocupar demais com opiniões alheias. O texto é imutável e mesmo pode ser que essas opiniões *não exprimam senão desespero.*” (KAFKA, 2011b, p.243 grifo meu)

A parábola é problemática em muitos pontos e apresenta muitas leituras, até mesmo dentro do universo de *O processo*, como discutido pelo capelão, e por leitores especializados da obra de Kafka. Ao ter contato com todas essas interpretações, leitor e Josef podem compartilhar o sentimento de desespero, indicado pelo capelão, ante um sistema que se faz suficientemente compreensível para ser lido, mas não o suficiente para ser compreendido. Não conseguimos navegar nesse local com clareza o suficiente para chegar a uma interpretação lógica, estável e segura.

Em um comentário sobre o texto “Diante da lei” Modesto Carone afirma:

[...] é o centro nervoso do romance *O processo* e da ficção de Franz Kafka vincada por numerosos paradoxos. Via de regra, a parábola é uma narrativa que contém um tipo de argumentação que termina numa *moral da história*; em Kafka essa moral é suprimida ou encapsulada. (CARONE apud KAFKA, 2011a, p. 103)

Esses “paradoxos” insolúveis, comuns na literatura kafkiana e causa de insegurança, desespero e angústia em muitos personagens e leitores,

em sua quase inteireza, são características presentes também na literatura veiguiana. Vamos entender tais relações com base na comparação entre esse texto de Kafka e este de Veiga.

Entre cria(ções): Kafka e Veiga

“Acidente em Sumaúma” é o primeiro conto da segunda coletânea do autor, *A estranha máquina extraviada*, publicada em 1967. O livro é o terceiro a ser publicado e dá continuidade ao contista Veiga, após a publicação do romance *A Hora dos Ruminantes*. Nesse livro revemos algumas características da narrativa de Veiga como a intromissão do evento transgressor, a ausência de uma lógica compreensível dentro da narrativa e o cenário no qual a história se constrói, pequenas cidades e vilarejos do interior do Brasil.

Nesse livro, diferente de Cavalinhos, temos contato com um tipo diferente de narrador, longe daquele período entre a adolescência e a infância, ou mesmo a presença de um narrador em terceira pessoa. Esse afastamento do foco narrativo nos deixa mais distantes dos pensamentos e sentimentos dos personagens, e essa ausência pode fomentar, de forma ainda mais intensa, os questionamentos por parte do leitor acerca da sujeição do personagem àquela situação.

Tais relações são vistas no conto em questão, nele entramos em contato com um mascate que se dirige a uma fazenda da região chamada Sumaúma. Logo na primeira linha somos avisados de que o mascate não queria entrar na fazenda devido à problemas do passado, o que é um presságio para os problemas que ele irá enfrentar naquele local. Logo nessas primeiras indicações é possível fazermos um comparativo com o personagem Josef K. que ao entrar na catedral deseja, ainda que por um instante, fugir do local ao ser chamado pelo capelão. Esse presságio negativo, que de fato se realiza, permeia ambas as narrativas, mas a resposta que se espera encontrar escapa aos leitores.

Ao chegar na fazenda os presságios ruins começam a se concretizar quando o mascate se depara com a tortura de um lobo pelos trabalhadores da fazenda:

Vendo que o bicho já estava muito machucado de pancadas e chuchadas e dos dentes dos cachorros, o mascate perguntou por que não o matavam logo com um tiro. — Pra ele morrer depressa? Que graça tinha? — o homem respondeu perguntando. O mascate não teve resposta [...] (VEIGA, 2021, p. 136)

A tortura sem maior motivo do que o divertimento gera um grande mal-estar no mascate que se retira daquele local para tentar se distrair da cena horrível. Esse evento é a primeira transgressão na realidade do mascate sem uma resposta lógica. Diferentemente da média das narrativas veiguanas em que o estrangeiro introduz a transgressão, nesse conto, é o visitante que se depara com a violação das regras, mas o padrão continua o mesmo, a transgressão causa o mesmo efeito danoso, só que nesse caso tal efeito decai sobre o mascate.

A história continua com um encontro incomum e muito inútil em termos financeiros com o dono da fazenda e uma tentativa frustrada de saída por parte do mascate. Ele passa por um jantar no qual o elemento de confusão é ainda mais acentuado por uma família que demonstra traços de brutalidade e crueldade, ainda que em um nível menor do que na cena de tortura do lobo. Contudo a certeza de uma estranheza permanece a mesma.

Terminado o jantar, tudo que o mascate quer é poder escapar, mas antes que ele pudesse sair do jantar um dos membros da família havia levado seu burro, com a noite já caindo não restava alternativa senão dormir na fazenda, segue-se o momento em que o mascate se recolhe para dormir:

Um cheiro de couro malcurtido, baixeiros azedos, roupa suja e suor enchia o quarto. Poderia ele dormir ali no meio daquelas sombras desinquieta de arreios e ferramentas, criadas pela trêmula luz do rolo?

[...]

Que estaria acontecendo no mundo certo de lá de fora? Dizem que quando é noite aqui, em outras partes do mundo é dia claro, de sol a pino. Ele veria ainda o sol? (VEIGA, 2021, p. 145)

O ambiente insalubre em que dorme somado às experiências traumáticas e confusas vividas pelo mascate em Sumaúma se assemelham a dos personagens lidos até o momento, Josef K. sendo executado devido a um julgamento incompreensível sobre um crime desconhecido, o homem do campo a quem é negado a entrada em um portão destinado apenas a ele, o lobo que ansiava apenas por um descanso de sua tortura. Para esses personagens, cria(çõe)s de Kafka e Veiga, não há outro final possível, a resposta para a última pergunta é não, e assim como os outros, não há uma salvação lógica.

O mascate ainda acorda, apenas para reconhecer o mesmo local onde dormiu, mas agora diferente menos atulhado de ferramentas e objetos. Homens conversam ao seu lado, mas ele se encontra doente demais para falar ou se mover, a conversa dos homens apenas confirma que sua morte está muito próxima.

Conclusões

Durante a leitura desse artigo procuramos delinear em linhas gerais algumas características da obra de Veiga e as perspectivas críticas desenvolvidas sobre o autor. Pudemos notar como a relação entre a literatura do autor brasileiro e a literatura de Kafka estão presentes desde as primeiras publicações de Veiga e como desenvolvido no trabalho é possível ampliar as semelhanças apontadas pelos críticos nos textos brevemente analisados no artigo, aquilo que Assis Brasil indica como característica inédita da literatura brasileira na década de 1960, a não-linearidade do enredo ou o tempo flexível como acontece com o homem do campo em “Diante da Lei” e o mascate no conto brasileiro. O desenvolvimento do tema e polimento apontados por Martins podem ser vistos na alta densidade de ambos os textos, e por fim as características que Pontual indica como o Absurdo, o Mistério e a Angústia, elementos que se fazem presentes em ambos os contos.

Outro elemento comentado pela crítica de ambos os escritores é o alto teor simbólico das narrativas. Nesse artigo, para além de tentar classificar possíveis interpretações e questões alegóricas para a análise desses textos, procuramos indicar, ao invés, possíveis experiências de leitura-

ra conforme descritas por Derek Attridge em seu livro *J. M Coetzee & the Ethics of Reading: literature in the event* (2021):

O que eu chamo de leitura literal é uma que está centrada na experiência de leitura como um evento, isto é, na leitura literária [...] eu não trato o texto como um objeto cuja significância deve ser adivinhada; eu o trato como algo que vem a ser apenas no processo de entendimento e resposta que eu como leitor individual em um tempo e local específico condicionado por uma história específica posso realizar. E isto seria o mesmo que dizer que eu não trato o texto como “algo”; ao invés disso, é uma experiência [...] (2021, p. 39 – 40. Tradução nossa.)¹

Dessa forma procuramos não tolher possíveis caminhos de leitura, mas sim enfatizar a possibilidade de múltiplas experiências de leitura juntamente com outras possíveis alegorias, ainda que, como defende Modesto Carone, no caso de Kafka, tais alegorias ou morais estejam encapsuladas e intangíveis, o que também pode ser estendido para Veiga.

A partir dessas considerações, a aproximação entre Kafka e Veiga é um elemento visível. Mais importante, entretanto, é destacar como a obra do brasileiro ainda que próxima da pena do tcheco, cria sua própria condição de existência através de um uso altamente característico de linguagem buscando destacar imagens e símbolos únicos de algumas regiões do interior do Brasil. Logo, a presença kafkiana foi importante na produção e recepção da literatura veiguiana, mas definitivamente José J. Veiga não é, apenas, uma criação de Kafka.

1 “What I am calling literal reading is one that is grounded in the experience of reading as an event. That is to say, in literary reading [...] I do not treat the text as an object whose significance has to be divined; I treat it as something that comes into being only in the process of understanding and responding that I as an individual reader in a specific time and place conditioned by a specific history go through. And this is to say that I do not treat it as “something” at all; rather I have an experience [...]”

Referências

ATTRIDGE, Derek. **J.M. Coetzee & the ethics of reading: literature in the event**. Chicago: University of Chicago Press, 2021.

BRASIL, Assis. “O *‘plot’* no conto 3”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 ago. 1959. Suplemento Dominical, p.4.

CAPISTRANO, Renato Pardal. “O cão interior: vitória da vergonha e submissão à ordem oculta em *O Processo*, de Franz Kafka”. **Literatura e Autoritarismo**, nº26, 2015.

KAFKA, Franz. **Essencial**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2011a.

KAFKA, Franz. **O processo**. Trad. Torrieri Guimarães. 5ª ed. São Paulo: Martin Claret, 2011b.

MARTINS, Wilson. “Romances e Contos – I”. In: **O Estado de S. Paulo**, 16 jan. 1960.

PONTUAL, Roberto. “Platiplanto: Sintaxe Brasileira (I)”. In: **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 31 jan. 1960a. Metropolitano, p. 4.

PONTUAL, Roberto. “Platiplanto: Sintaxe Brasileira (II)”. In: **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 7 fev. 1960b. Metropolitano, p. 4.

PONTUAL, Roberto. “Platiplanto: Sintaxe Brasileira (III)”. In: **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 14 fev. 1960c. Metropolitano, p. 4.

VEIGA, José Jacinto. **Contos Reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

A SOBREVIVÊNCIA INTERMIDIÁTICA DE OFÉLIA, DE HAMLET, DE WILLIAM SHAKESPEARE

Lorena Camilo

A primeira existência de Ofélia

Sabemos pouco sobre sua vida, mas ele é um dos, se não o autor de tragédias, comédias e sonetos mais famoso da história da literatura. Há um bom e vasto tempo seus textos são transpostos, referenciados, citados e aludidos, e com certeza sua obra continuará sendo lida pelas gerações futuras – assim como estudada à luz dos Estudos sobre Intermedialidade. Estamos falando nada mais, nada menos, do que de William Shakespeare.

Uma de suas peças mais famosas é *Hamlet*, escrita entre 1599 e 1601, cujo enredo gira em torno de Hamlet, o Príncipe, que volta à Dinamarca após saber que seu pai, o Rei, faleceu. A informação que o Príncipe recebe é que seu pai padeceria por causa de uma picada de cobra, mas, como Shakespeare escreve, o mundo é feito de aparências, e há algo de sujo e podre na Dinamarca. Logo após chegar ao palácio, Hamlet se depara com o espírito de seu pai, que conta ter sido assassinado por Claudio, tio do Príncipe, ou seja, pelo próprio irmão do Rei. A partir deste ponto, a tragédia irá se desenvolver, haverá os famosos solilóquios de Hamlet e a célebre frase: “Ser ou não ser, eis a questão” (SHAKESPEARE, 2015, p. 111).

Contudo, não iremos focar em Hamlet e sua tragédia neste ensaio, mas sim em uma personagem secundária, que de tão popular passou a estar no imaginário de produções artísticas, sendo recorrentemente transposta e reproduzida em diferentes mídias¹ que datam do século XVIII

1 Nesse estudo, adotamos a definição de Bohn, Müller e Rupert (1988), que definem que mídia é o “[...] que transmite para e entre seres humanos um signo (ou um complexo sógnico) repleto de significado, com o auxílio de transmissores apropriados.” Cf.: CLÜVER, 2012, p. 9.

até a contemporaneidade.²

Ofélia, personagem bela, sensível, dócil, que demonstra uma obediência silenciosa e cega ao pai, Polônio, e que em um rompante vai da sanidade à loucura histérica³ ao perdê-lo pelas mãos do próprio amado, Hamlet. O percurso trágico da personagem, mais precisamente a descrição de sua morte, que ocorre na sétima cena do quarto ato, se transformou em uma inspiração e foi transposto para diversas mídias. A rainha Gertrudes diz a Laerte:

Por sobre uma nascente há um salgueiro inclinado
Que espelha as folhas gris do líquido cristal.
Ali fez fantásticas guirlandas, de urtigas,
Margaridas, ranúnculos e orquídeas púrpuras,
A que os ímpios zagais dão um nome vulgar,
E as castas virgens chamam dedos-de-defunto.
Quando subiu nos galhos pensos para atar
As suas guirlandas, ciumento, um ramo ceceu,
E então tombaram ela e seus troféus floridos
No plangente riacho. Suas roupas se abriram,
E, como uma sereia, boiou por instantes.
E aí entoou refrões de antigas cantorias
Como alguém insensível à própria agonia
Ou como um ente nato e de todo integrado
À água que escorria. Porém, não demorou
E suas vestes, pesando da água que bebiam,
Arrastaram a infeliz de suas doces cantigas
Para os lodos da morte (SHAKESPEARE, 2015, p. 168).

2 Há ilustrações e reproduções baseadas em Ofélia disponíveis em diversos sites, uma vez que muitos quadros e ilustrações não se encontram disponíveis em publicações oficiais de museus, pois pertencem a coleções particulares. Contudo, se adequando às mídias digitais, diversos artistas contemporâneos já disponibilizaram em seus sites e redes sociais suas ilustrações e fotografias.

3 A qualificação "histérica" é baseada da leitura de *Ofélia morta – do discurso à imagem*, artigo de Márcia Tiburi.

É assim que Shakespeare escreve uma das cenas de morte feminina mais comoventes já descritas, mas ao mesmo tempo evasiva, emblemática e ambígua. Isto porque a Rainha Gertrudes não estava presente durante o padecimento, contudo, é ela a pessoa responsável por comunicar o falecimento de Ofélia a seu irmão, Laerte, que havia acabado de saber sobre a morte de seu pai, Polônio. A Rainha descreve o padecimento com extremo lirismo, sem descrições de dor, com palavras suaves que constroem uma passagem poética, transformando a morte em uma mera fatalidade.

Do texto teatral para outras mídias

O presente estudo foi desenvolvido à luz dos conceitos teóricos da intermedialidade, um termo que ao longo dos anos tem despertado interesse em pesquisadores para construção de uma definição. Adotamos a aceção de Irina Rajewsky em *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*, que define intermedialidade como:

[...] um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo *inter*) de alguma maneira acontece *entre* as mídias. “Intermediático”, portanto, designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias e que, por isso, podem ser diferenciadas dos fenômenos *intermediáticos* assim como dos fenômenos *transmediáticos*, por exemplo, o aparecimento de um certo motivo, estética ou discurso em uma variedade de mídias diferentes (RAJEWSKY, 2012, p. 18).

A estudiosa acredita que, por ser uma temática heterogênea, é necessário categorizar fenômenos para que assim se possa realizar pesquisas com abordagens potencialmente frutíferas. Por essa razão, diante dessa concepção e a reflexão proposta de que a figura de Ofélia se tornou fonte de inspiração para diversos pintores após a publicação da peça shakespeariana, trazemos aqui o conceito de *transcrição intermediática*, cuja definição é:

[...] no sentido mais restrito de transposição midiática (por exemplo, adaptações cinematográficas e romantizações): aqui a qualidade intermediática tem a ver com a criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme etc.) ou de seu substrato em outra mídia (RAJEWSKY, 2012, p. 24).

Ou seja, a transcrição do objeto analisado compreende a transformação da sétima cena do quarto ato de *Hamlet* em pintura por renomados artistas. O fio condutor que une o texto e os quadros é a menção do nome da personagem Ofélia, além elementos característicos que se relacionam com o texto fonte.

Refletindo sobre a popularidade de Ofélia nas transposições

O texto da peça teatral *Hamlet* possui a narrativa, as falas e seus personagens, logo podemos afirmar que se constitui basicamente de ações narradas verbalmente a partir de recursos linguísticos. Quando uma pessoa lê o texto, seu cérebro estimula a sua criatividade, que cria uma imagem mental pessoal do texto ficcional, resultando em uma ação individual.

Pensando que os pintores que leram a peça shakespeariana se inspiraram no texto para transpor a imagem mental que tiveram de Ofélia para as telas, eles irão transpor em meio as pinceladas suas subjetividades e interpretações com cores, técnicas e por fim uma imagem que ficará dentro de uma moldura. Neste momento, o artista não só pode tornar visível, como também imortal, um instante único, possivelmente tornando-o em um interessante objeto de investigação. E, diante de tantas obras que ilustram a morte de Ofélia, devemos lembrar que essa representação visual surge a partir do discurso de Gertrudes. Logo, as transposições se aproximam e distanciam diante das inúmeras possibilidades de criação.

Erika Viviane Costa Vieira (2010, p. 82), em seu artigo *Resistindo à clausura: a iconografia de Ofélia*, escreve que a personagem secundária de *Hamlet* “[...] é a mais representada nas artes visuais que qualquer outro personagem de Shakespeare”, e se faz instigante notar que os produtos midiáticos baseados na narrativa do padecimento de Ofélia recorren-

temente a retratam sempre da mesma maneira. Segundo Márcia Tiburi (2010, p. 301), a “[...] representação de Ofélia parece seguir certa unanimidade, ou bem Ofélia é representada louca ou morta.” Segundo Vieira (2010, p. 83), “[...] os artistas transformaram a personagem em um mito de beleza eterna, exemplo de candura e obediência filial, ícone da loucura histórica e da morte patética.” Tiburi (2010) confirma essa compreensão, analisando que Ofélia se tornou um símbolo de decadência feminina, um modelo de mulher que corresponde ao ideal – irreal – de beleza exigido pela sociedade, além de servir como um modelo histórico que foi temido pela psiquiatria.

Há mais de um trecho da peça de Shakespeare que contém a presença da personagem Ofélia, mas convencionou-se imortalizar o momento de seu perecer, com o vestido que se rompe e encharca, geralmente em tons claros ou pastéis, para remeter à castidade; o salgueiro de contornos lacrimosos e folhas de cores acinzentadas, sugerindo desgosto, além de outras plantas aquáticas e trepadeiras; as águas cristalinas, espelhando e duplicando a tristeza do enlouquecimento da mente da pobre jovem, que padece com um semblante tranquilo, com uma das mãos em cima de seu peito e a outra segurando um ramo de flores. A imagem com esses elementos sobreviveu, dando vida a um ícone intermediário, embora, segundo Vieira (2010), a personagem já tenha sido ignorada pela crítica literária no século XVIII, que assumia que as personagens femininas shakespearianas ocupavam um lugar subordinado no conjunto de peças do autor.

Ao longo dos anos, as artes visuais representaram o corpo feminino em retratos realistas, em abstrações impressionistas ou simbólicas, e ousamos dizer que, até um certo período, apenas pelo olhar masculino. Entretanto, diante das diversas transposições, a partir da década de 1970, passa-se a lançar luz à problemática que circunda as personagens femininas da tragédia, somando com as reflexões propostas pelos pesquisadores das questões de gênero e feminismo.

De acordo Elaine Showalter em seu artigo *Representing Ophelia: Women, Madness and the Responsibilities of Feminist Criticism* (1985), a vida de Ofélia passou a ser, tanto para a recepção crítica e artística, apenas a vida de sua representação. Entretanto, é de fundamental importância

compreendermos e analisarmos a personagem além de sua iconografia, pois tanto a Ofélia quanto a sua iconografia reflete as construções simbólicas e histórico-culturais de questões que perpassam temas sociais compreendidos como femininos, como a loucura, as preocupações, anseios, expectativas e interdições do corpo como um todo.

Analisando três iconografias de Ofélia

No atual contexto, a figura de Ofélia já repercutiu bastante, tanto que há pessoas que conhecem a pintura de John Everett Millais, mas não fazem ideia que é inspirada em uma personagem. Entretanto, quando é possível traçar o paralelo entre o fragmento textual de Shakespeare com qualquer outra transposição, não é a verossimilhança, o caráter da personagem que interessa em um primeiro momento, mas sim se os elementos icônicos se fazem presentes na imagem pictural. O interesse se dá na imagem do corpo dentro d'água, na vegetação ao redor, nas cores, no drama da morte da bela jovem, o que se repete em diversas mídias ao longo dos anos. Por essa razão, analisaremos a seguir três imagens que possuem rastros ofélicos: uma pintura de Eugène Delacroix, uma fotografia de Julia Fullerton-Batten e, por fim, uma recriação postada na rede social Instagram e divulgada pelo *site* Bored Panda.

Há, no *oeuvre* do pintor francês Eugène Delacroix (1798–1863), um espaço especial dedicado a transposições das obras de Shakespeare, tanto que ele realizou três pinturas e uma litografia do icônico discurso descritivo da Rainha Gertrudes sobre o padecimento de Ofélia em diferentes anos, sendo eles 1838, 1843, 1844, 1853.

Trazemos para análise o quadro feito por Delacroix intitulado *A morte de Ofélia*, de 1843, que tem uma semelhança significativa com as demais versões. Em todos os quadros, a personagem feminina está com parte do corpo nu, na horizontal, com o braço flexionado segurando em um galho de uma árvore, enquanto o outro braço está abraçando um ramo de flores. Em sua cabeça, tomada por longos cabelos, estão algumas folhas e ela está levemente tombada sobre o ombro.

Figura 1 – *A Morte de Ofélia*, 1843, óleo sobre tela, Eugène Delacroix, Museu do Louvre



Fonte: VIEIRA, 2010, p. 89.

É interessante observar a forma como Delacroix transpõe Ofélia para sua tela, pois podemos conjecturar sua interpretação do fragmento de Shakespeare, imortalizada em suas pinceladas. A leitura corporal que podemos fazer de Ofélia nos indica que a personagem ainda não estava morta, os cabelos despenteados indicam a loucura, enquanto a nudez nos revela que o vestido flutuou e se arrastou, assim como o corpo da jovem, para os lodos da morte.

Poderíamos, neste ensaio, ter inserido a obra *Ophelia* (1851), do pintor e ilustrador John Everett Millais, que conseguiu em sua transposição não só divulgar a imagem de Ofélia, mas imortalizá-la e fazê-la presente em nosso imaginário, tanto que quando pensamos na personagem, não lembramos de *Hamlet*, mas sim do icônico momento em que ela flutua sobre as águas envolta num cenário com árvores e algumas flores. Contudo, inserir aqui essa pintura específica seria deixar de evidenciar outras.

A interpretação e leitura de Millais fez com que a personagem se fundisse à natureza, e isso se deve ao realismo com que o pintor buscou dar vida a Ofélia. Ele foi até o rio Hogsmill, um afluente do rio Tamisa, em busca de inspiração para compor o cenário da pintura. Por essa razão, não há somente uma protagonista na pintura, pois Ofélia e a natureza se associam uma à outra. A repercussão desta pintura foi tanta que inspirou diversos artistas, como a transposição feita por Julia Fullerton-Batten (Figura 2):

Figura 2 – *Ophelia* de Julia Fullerton-Batten, 2018

Fonte: FULLERTON-BATTEN, Julia. THE TALES OF OLD FATHER THAMES. Disponível em: <https://www.hasselblad.com/inspiration/stories/the-ales-of-old-father-thames-julia-fullerton-batten/>. Acesso em: 20 ago. 2021.

Inspirada na interpretação de Millais, a fotógrafa Julia Fullerton-Batten transpõe a cena até o último detalhe de forma dramática. Ela escreveu em seu *site* que foi capaz de fotografar a cena no local exato onde Millais criou a primeira parte da pintura em 1851. Buscando referenciar todos os detalhes da pintura, Fullerton-Batten afirma que procurou uma modelo que tivesse as mesmas características, cabelo e pele no mesmo tom para dar vida à pintura de Millais.

Atualmente, no momento em que este ensaio está sendo escrito, a população mundial está sendo vacinada contra a Covid-19. Contudo, nos primeiros meses de isolamento social, surgiu o perfil na rede social Instagram, Tussen Kunst & Quarantaine, e a *hashtag* “tussenkunstenquarantaine”, cuja proposta era que as pessoas recriassem suas obras favoritas em casa, sendo que o principal objetivo era entretê-las durante a quarentena. A repercussão foi enorme e milhares de pessoas, do Brasil à Rússia, já enviaram suas fotografias. Entre tantas releituras no perfil e nas notícias dos tabloides que circularam o mundo, houve diversas recriações de Ofélia, e a inspiração na maioria das vezes era a pintura de Millais, como nota-se na fotografia a seguir.

Figura 3 – Recriação de *Ophelia* de Millais, durante a quarentena do coronavírus



Fonte: BORED PANDA. The “Tussen Kunst & Quarantaine” Instagram Page Has People Making Incredible Painting Recreations (30 New Pics). Disponível em: <https://www.boredpanda.com/paintings-recreation-tussenkunstenquarantaine/>. Acesso em: 20 ago. 2021.

Na fotografia, temos uma Ofélia contemporânea e o objeto que mais desperta a atenção e demarca a atual temporalidade é o *notebook* sobre seu corpo padecido, em meio a diferentes alimentos, além do cuidado de ter usado lençóis verdes para aludir às árvores e à natureza que circunda a personagem.

Portanto, diante dessas três imagens, de diferentes décadas, intuítos e reflexões, podemos afirmar que Ofélia padece, sim, na peça teatral *Hamlet*. No entanto, ela sobrevive nas transposições e se desenvolve por anos a fio na pintura, nas artes visuais, nas pesquisas psiquiátricas, nos estudos feministas e literários, em fotografias e em qualquer outro lugar em que sua presença e rastros desperte interesse.

Referências

BORED PANDA. The “Tussen Kunst & Quarantaine” Instagram Page Has People Making Incredible Painting Recreations (30 New Pics). Disponível em: <https://www.boredpanda.com/paintings-recreation-tussenkunstenquarantaine/>. Acesso em: 20 ago. 2021.

CLÜVER, Claus. Intermedialidade. *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, Belo Horizonte, 1, n. 2, p. 1-16, nov. 2011/

abr. 2012. Disponível em: <https://eba.ufmg.br/revistapos3/index.php/pos/article/view/16>. Acesso em: 25 ago. 2021.

FULLERTON-BATTEN, Julia. **THE TALES OF OLD FATHER THAMES**. Disponível em: <https://www.hasselblad.com/inspiration/stories/the-theses-of-old-father-thames-julia-fullerton-batten/>. Acesso em: 20 ago. 2021.

HARTMAN, Geoffrey H.; PARKER, Patricia. Shakespeare and the Question of Theory. In: SHOWALTER, Elaine. **Representing Ophelia: Women, Madness and the Responsibilities of Feminist Criticism**. Nova York: Routledge, 1985. p. 77-94.

INSTAGRAM. **Tussen Kunst & Quarantaine**. Disponível em: <https://www.instagram.com/tussenkunstenquarantaine/>. Acesso em: 20 ago. 2021.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. v. 1.

SHAKESPEARE, William. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**. Tradução, introdução e notas de: Lawrence Flores Pereira; ensaio de T.S Eliot. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

TIBURI, Márcia. Ofélia morta – do discurso à imagem. **Revista Estudos Feministas, Florianópolis**, v. 18, n. 2, p. 301-318, maio/ago. 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2010000200002>. Acesso em: 20 ago. 2021.

VIEIRA, Érika Viviane Costa. Resistindo à clausura: a iconografia de Ofélia. **Todas as Musas**, ano 1, n. 2, jan./jul. 2010.

MEMÓRIA, SOCIEDADE E SIMBOLISMO EM BERTA LUCÍA ESTRADA

Giancarla Bombonato

A construção memorialista na configuração dos personagens em Estrada Estrada (2008)

A temática da memória está presente no livro *Féminas o el dulce aroma de las feromonas*, de Berta Lucía Estrada Estrada. Nele há marcas de recordações movidas pelo interesse do personagem principal pelas pessoas que estiveram à sua volta na época da universidade. Essa obra, composta por dez capítulos, pode ser lida de duas maneiras: como uma narrativa longa ou como contos independentes. Essa organização do discurso confere ao leitor o poder de atribuir, por meio de suas considerações e escolhas, o sentido às informações.

Há uma desconstrução da linha temporal da narrativa e os fatos são apresentados por meio das memórias e reflexões da personagem Antonia, que é o elo entre todas as histórias. Por esse motivo, há uma interposição a fatos passados e informações desconexas que somente são amarradas à trama no decorrer da narrativa. A primeira impressão que permeia a leitura da narrativa é que há um emaranhado de vozes que trazem à tona fatos aleatórios, com saltos temporais e associações desencontradas. No entanto, há uma história a ser construída, como peças de um quebra-cabeças que devem ser organizadas e montadas. Desse modo, a própria criação ficcional ativa um exercício de memória.

O livro de Estrada Estrada representa a condição do sujeito contemporâneo que, fragmentado, concentra em si marcas do presente, do passado e – por que não – do futuro, rodeado pelo excesso de informações que o caracterizam e o descaracterizam, num ciclo ininterrupto. Esse sujeito contemporâneo, que na dimensão da realidade é o leitor, tem a

responsabilidade de recriar a narrativa por meio da interpretação pessoal das referências apresentadas e das pistas textuais que permeiam sua construção. Assim, a construção ficcional não apenas se vale dos pressupostos teóricos sobre as relações entre memória e história para criar sua narrativa artística, mas também incita o leitor a exercitar o processo memorialístico.

Essa obra de Estrada Estrada (2008) desafia a forma da narrativa tradicional por meio de experimentações com a linguagem, isso porque constrói um discurso repleto de ausências e incertezas. Além disso, a escrita é estruturada com pequenas histórias de três a quatro páginas, com o máximo de concisão possível em poucos parágrafos.

O tempo, para a teoria que trata do memória, é visto não como recuperação exata do dia, mas como uma recordação de um período, o que faz com que de pouco a pouco haja o reviver de uma lembrança. A identificação de um contexto temporal que particulariza aquele acontecimento diante de muitos outros pode possibilitar que ele seja lembrado por meio de vestígios que se destacam quando a personagem pensa no momento em que ele ocorreu. Sobre essa relação entre a noção de tempo como “localização temporal de um fato” (HALBWACHS, 1990, p. 125), o autor destaca que não deixa de ser verdade que, em grande número de casos, uma pessoa encontra a imagem de um fato passado ao percorrer o contexto do tempo – mas, para isso, é preciso que o tempo seja apropriado para enquadrar as lembranças. A noção de tempo nos contos estudados também é apresentada como contextualização do fato, visando à sua recuperação pela memória, visto que alguns personagens resgatam as memórias a partir de acontecimentos vivenciados não apenas por eles, mas pelo grupo do qual fazem parte.

Em *“Hurgando en la memoria”*, de Estrada Estrada, percebemos que, desde variadíssimos estímulos, a memória é sempre uma construção feita no presente a partir de vivências/experiências ocorridas no passado, e que o ato de lembrar contribui para que a pessoa consiga conviver com traumas e até superá-los.

O conto é construído por duas vozes, dois personagens dos quais não se sabe o nome, apenas que são mãe e filho. O texto é um relato dos dois

sobre um fato que ocorreu há nove anos, o desaparecimento do filho mais velho da mulher. Na estrutura do texto, não há marcações de quem está falando, apenas um espaço em branco entre um parágrafo e outro.

No decorrer da narrativa, percebemos que a mãe não havia contado ao filho mais novo o que havia acontecido com o irmão, por isso as lembranças de cada um são diferentes e as do menino são fragmentadas, às vezes desconexas, pois ele só tinha três anos quando o irmão desapareceu, conforme a passagem a seguir:

*En ella veo un niño, pero mucho más grande que yo. [...] No obstante me da la impresión que es un niño porque lo veo jugando conmigo. [...] debo tener unos tres años, tengo los ojos cerrados y cuento los números que conozco, supongo que hasta cinco. Luego lo salgo a buscar, él me llama, pero yo no lo puedo encontrar. Es una imagen que me viene una y otra vez a la mente.*¹⁹ (ESTRADA, 2008, p. 242).

Com o relato da mãe, transcrito no texto abaixo, compreendemos o que aconteceu:

*Desapareció un martes. Había salido a trabajar en el mercado del pueblo como lo hacía todas las tardes a la salida del colegio. [...] Cuando dieron las siete y media de la noche me di cuenta que mi hijo no regresaba, comencé a preocuparme. [...] Lo buscamos varios días, nunca apareció.*²⁰ (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 242-243).

O estímulo que traz à tona o passado e faz a mãe contar toda a verdade ao filho é o fato de a polícia ir à casa dela para entregar-lhe os restos mortais e os pertences que foram encontrados do filho mais velho. “*Los señores da la fiscalía se han ido. Me han dejado lo que tanto había anhelado y sin embargo, ahora que lo tengo siento que el mundo desaparece bajo mis pies.*” (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 240). A mãe esperava ansiosamente por isso para poder seguir em frente com sua vida e ter a certeza de que seu filho estava em paz, porque seu corpo havia sido encontrado.

Isso se explica em um dos relatos quando ela rememora o momento em que descobriu o porquê do desaparecimento do filho. *“Hasta que un día vi en la televisión que habían atrapado a un violador y asesino de niños. [...] semanas más tarde me dijeron que mi hijo había sido una de sus víctimas. Eso fue hace más de cuatro años, desde entonces esperaba poder tener sus restos para enterrarlos.”* (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 245).

A mãe nunca havia dito nada ao filho mais novo, mas é possível perceber, pelo relato sobre um mesmo fato, que os dois tinham o mesmo sentimento de vazio e perda. *“Cuando le pregunté por qué no jugaba a las escondidas con sus amiguitos, me dijo en su media lengua que ya no le gustaba, que con ese juego las personas desaparecían y nunca más regresaban.”* (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 244). E o filho completa, em seu relato: *“Es un juego que no me gusta. Me da la impresión que si llego a jugarlo, desapareceré para siempre y que nunca más volveré a ver a mi mamá.”* (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 244).

No final do conto, quando a mãe conta toda a verdade ao filho, ele consegue entender suas lembranças desconexas. *“Anoche se sentó en la cama y habló largo rato. Se vació el alma, no dejó ningún secreto guardado. A medida que hablaba yo recuperaba la memoria. Vi a mi hermano [...] como jugaba conmigo, [...] Mi mamá me dice que él me quería mucho.”* (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 245). Percebemos que a memória individual e a coletiva estão relacionadas, pois mãe e filho têm recordações que fazem parte da memória do grupo do qual faziam parte, ou seja, os três eram membros de uma mesma família, logo, muitas lembranças são comuns à mãe e ao filho menor.

A memória articula-se com a construção do sujeito, revelando suas dores, suas frustrações, suas derrotas. A partir das memórias, buscamos revelar como o sujeito se constituiu. O processo de constituição do sujeito se dá a partir das relações sociais que ocorrem por intermédio da apropriação, ao longo das gerações, dos conhecimentos adquiridos. É na relação com a sociedade que o homem se constitui homem, ou seja, se humaniza, ao apropriar-se da cultura material e intelectual desenvolvida historicamente pela sociedade.

No conto *“Detrás del espejo”*, de Berta Lucía Estrada Estrada, o narrador protagonista, Orlando, vive em um constante conflito consigo

mesmo e com o mundo, pois vive uma angústia construída por meio do sofrimento surgido do apego aos desejos próprios. O fato é que Orlando, desde seus 4, 5 anos, percebe que é diferente dos demais amigos (meninos de sua idade); ele tem afeições e gostos muito mais próximos a aspectos femininos do que masculinos. Numa brincadeira de esconde-esconde, ele conversa com Susana e diz que gostaria de usar uma roupa feminina que está no armário e ela dá uma grande gargalhada. Ele se indaga, dizendo para si mesmo: *“No entiendo porque me dice que no soy como ella. Es verdad que tengo el pelo muy corto, yo quisiera tenerlo largo, como el de Esperanza. Me gusta su pelo. [...] También me gusta su ropa”*. (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 254). O personagem vive um embate entre o que ele gostaria de ser, pois se sente mulher, e o que ele deve ser, decorrente das convenções sociais que regem a sua vida.

Passando pela infância, adolescência e fase adulta, o protagonista está sempre melancólico, pois não tem a autonomia de fazer o que gostaria. Os limites que a civilização lhe impõe causam o sofrimento de Orlando, porque ele tem ciência disso e percebe que, para viver num ambiente que lhe proporcione estabilidade e segurança social, ele age como se fizesse uma troca, ou seja, deixa de agir e atuar como queria ou desejaria para viver num equilíbrio social.

Isso é representado pelo contexto em que ele vive aos 40 anos, pois ele apresenta-se com essa idade, casado há dez anos e pai de dois filhos. Ele afirma que deve fingir que está bem quando, no fundo, vive sufocado por não ter nascido com um corpo de mulher.

O conto *“Detrás del espejo”* é narrado em primeira pessoa e toda a narrativa é um resgate das lembranças que ele tem de sua vida, bem como um desabafo sobre suas frustrações. Já adulto, ele afirma: *“Cuando me quedo solo en el apartamento, me pongo la ropa de mi esposa y me paseo ante el espejo largo rato. Lo vengo haciendo desde hace unos tres años.”* (ESTRADA ESTRADA, 2008, p. 259). É somente quando ele está vestido de mulher que realmente se reconhece frente ao espelho. Em relação à metáfora do espelho, o qual possibilita confrontos, desconcerta, desenha rasuras no rosto, impulsiona movimentos, provoca fluidez, entendemos que esse objeto revela o duplo, ou seja, o reflexo do que é

real e a existência de um mundo irreal, no qual a fantasia do protagonista pode se concretizar.

Esse conflito consigo mesmo e com o outro não se resolve, pois ele afirma que quer viver sua outra vida, até indica que quer operar-se para tirar o órgão sexual masculino, denomina-se Cayetana, mas não chega a concretizar esse desejo.

A imagem do espelho, símbolo que está no título “*Detrás del espejo*”, mostra como o protagonista se comporta. Como o espelho reflete diversas faces, como a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência, Orlando se mantém atrás desse objeto. Isso porque o espelho não serve apenas para refletir uma imagem, ele também indica uma transformação. Dessa maneira, existe “uma configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla. A alma termina por participar da própria beleza a qual ela se abre.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 396). O espelho representa, também, uma passagem para o outro lado – uma travessia. O reflexo no espelho é o outro de si ou o reconhecimento do outro que era não era possível de ver ou conhecer antes.

A questão da dualidade do sujeito associada a processos de mimese literária é uma recorrência na literatura universal, constituindo a temática do duplo, cujas origens remetem a um passado remoto de crenças e histórias populares. O “duplo”, ou “outro eu”, é um assunto clássico da ficção, tendo sido abordado por grandes autores, como o norte-americano Edgar Allan Poe (1809–1849). O duplo é um personagem semelhante ao protagonista – gêmeo, sócia ou mesmo um desdobramento da personalidade original.

O tema do duplo alcança o apogeu no século XIX, “momento em que se consolida a exploração do tenebroso e do irracional na ficção” (MELLO, 2000, p. 117). O termo *doppelgänger*, consagrado pelo Romantismo alemão, traduz-se por “duplo”, “segundo eu”. No conto “*Detrás el espejo*”, fica evidente que o tempo do duplo se faz presente. Em relação ao protagonista Orlando, a imagem de Cayetana significa aquela que caminha lado a lado, marcando o tema da cisão do ser, do encontro com o outro, em que dois indivíduos coexistem em um mesmo espaço ficcional.

No tema do duplo, o eu não encontra a si, mas o outro, que é denominado por Anne Richter (*apud* LAMAS, 2004, p. 63) um estranho “íntimo

e desnorteante”. Procurar-se, portanto, implica deparar-se com o outro, o duplo, a identidade cindida.

Chevalier e Gheerbrant (1993) afirmam que o número dois é o símbolo da oposição e do conflito e indica o comedimento ou o desequilíbrio, sendo a primeira e mais radical das divisões ocorridas que origina todas as demais; é o dígito das ambivalências e dos desdobramentos. O simbolismo da cifra expressa uma rivalidade e uma reciprocidade, tanto de ódio quanto de amor, e anuncia uma oposição que pode ser antagônica e incompatível quanto complementar e fecunda. Na citação abaixo verificamos como a cisão da personalidade é relacionada à simbologia do número dois:

Como todo progresso não se opera senão por uma certa oposição, ou, pelo menos, pela negação daquilo que se quer ultrapassar, dois é o motor do desenvolvimento diferenciado ou do progresso. Ele é o outro enquanto que outro. Da mesma forma, se a personalidade se afirma opondo-se, como já foi dito, dois é o principio motor da individualização. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1993, p. 346).

Na existência de Orlando, a imagem espelhada traduz uma nova identidade e outra vida, que não a dele. O personagem não sabe como lidar com essa dualidade, vive sua fantasia durante toda a sua vida e não toma iniciativa para fazer com que o reflexo do espelho, que é a sua verdadeira identidade, prevaleça. Isso causa frustração e angústia ao personagem, porque ele vive entre a dúvida de conformar-se com as convenções sociais e a atitude de mostrar quem ele realmente é.

A memória sempre influenciará nos movimentos da matéria. De acordo com Bergson,

Completar uma lembrança com detalhes mais pessoais não consiste, de modo algum, em justapor mecanicamente lembranças, mas em transportar-se a um plano de consciência mais extenso, em afastar-se da ação na direção do sonho. Localizar uma lembrança não consiste também em inseri-la mecanicamente entre outras lembranças, mas em descrever, por uma expansão crescente da

memória em sua integralidade, um círculo suficientemente amplo para que esse detalhe do passado apareça (BERGSON, 2006).

Orlando faz um resgate do passado pela lembrança para conhecer-se e dar-se conta de sua real situação. Quando criança, já se sentia diferente dos outros meninos de sua idade e não se identificava com as características deles, pelo contrário, tinha muito mais afinidade com os gostos e as atitudes das primas, com as quais ele sempre brincava. O problema que sempre o acompanhou é o fato de que, no contexto social em que vivia, o homem deveria portar-se como heterossexual e constituir família. Como ele nunca teve a iniciativa de mostrar o que sentia e o seu posicionamento, conformou-se com a realidade e passou, nos momentos em que estava sozinho, a viver num mundo somente seu, onde podia sentir-se mulher e vestir-se como tal.

A memória é, então, como um ponto de ligação entre o corpo e a alma. É apenas nos devaneios, nas fantasias e nas lembranças que o personagem Orlando consegue exteriorizar características e sentimentos que são conhecidos apenas por ele, ou seja, ele tem corpo de homem, mas alma de mulher. Entender como se dá a construção da memória coletiva e os mecanismos da memória individual esclarece que a memória é um elemento constitutivo essencial tanto do sujeito, como das sociedades. A memória atua para equilibrar o protagonista com ele mesmo, com a família e com a sociedade, pois as suas recordações o ajudam a conviver com sua duplicidade e também a suportar a vida em sociedade.

Vale ressaltar a importância do papel da História e da literatura na composição da memória de um povo e que, por consequência, esses dois fatores são partes integrantes do processo de consolidação da identidade cultural, uma vez que surgem da sociedade e a ela regressam.

As lembranças em comum, portanto, é o que mantém as pessoas unidas em grupos. As discussões deste artigo mostram que a memória está vinculada de maneira direta à composição e subsistência de um grupo. Se este se dissolve, os indivíduos perdem a sua memória a parte de lembranças que os fazia assegurarem-se e identificarem-se como grupo. Mas também a alteração de um contexto político pode levar ao apaga-

mento de determinada lembrança. Logo, como a reformulação da identidade significa também reorganização da memória, uma pessoa define-se a partir do que lembra e esquece. Dessa maneira, o discurso literário também reafirma que um indivíduo precisa do passado para a construção de sentido, para a fundação de sua identidade, para a orientação de sua vida, para a motivação de suas ações.

Considerações finais

O papel da memória, inserido de forma relevante na configuração dos personagens e no relato de suas trajetórias, não é apenas o de um retorno ao passado, aos tempos de infância, mas nele também transparece o anseio desses seres de papel e tinta em entendê-lo, para, dessa forma, superar os traumas e os conflitos que o relato de suas experiências revela. Nas narrativas de Estrada Estrada, percebemos que uma lembrança, trazida à memória de um personagem, pode ser rememorada ou excluída, visto que os personagens têm percepções diferentes do momento em que um fato ocorre.

Nos contos de Estrada Estrada, a memória assume papel fundador no que concerne às representações sociais e à identidade cultural, ademais, os caminhos da literatura e da História se estreitam uma vez que ambas se valem do discurso memorialístico e o parodiam em suas escritas. Ao considerar que a memória é um articulador de identidades sociais, as transformações que ela sofre vão, também, modificar o modo pelo qual as sociedades se conhecem. A leitura dos textos enfocados leva a questionamentos, pela forma como se encontram configuradas as personagens e o modo como revelam suas experiências, sobre o modo como uma pessoa se relaciona com o passado e, conseqüentemente, transforma o modo de entender o presente.

Outra observação possível a partir da leitura das narrativas é a de que o discurso ficcional e o histórico dialogam entre si ao representar, interpretar e compreender o mundo por meio das recordações e da linguagem, visto que ambos os discursos produzem significados e se constituem como uma maneira de ver o mundo, ao tornar o passado inteligível. Esses

discursos perpetuam as histórias, os espaços, os tempos e as lembranças que se materializam pelo uso da linguagem escrita. Além disso, a observação da configuração das personagens dos contos do *corpus* deste artigo mostra, pela articulação do discurso artístico, que muitas recordações são movidas pelo interesse de um indivíduo que se caracteriza como um ser fragmentado, o qual possui marcas do presente e do passado e está rodeado pelo excesso de informações.

Em relação à estruturação do tempo, percebemos que a memória, mesmo aquela discursivamente imaginada e representada na narrativa ficcional, é sempre uma construção feita no presente, a partir de experiências ocorridas no passado, e que o ato de lembrar contribui para que se consiga entender a condição de ser humano. Nas narrativas selecionadas para este artigo, vemos que os diferentes grupos com os quais os personagens se relacionam influenciam a rememoração individual. Além disso, a duração do tempo, nas narrativas escritas pelas autoras, não ocorre em sentido linear, com uma sucessão lógica de fatos, mas como algo indivisível, um estado da consciência. Dessa maneira, o presente só tem sentido para a consciência das personagens quando ele tem a possibilidade de se tornar passado.

Como as lembranças de sensações se antecipam às lembranças de acontecimentos, entendemos por que o tempo não é linear. A memória desperta o enigma da presença na ausência, uma vez que, devido a uma experiência do presente, resgata-se algo guardado no passado. A memória mostra-se, portanto, mais do que um elemento da rememoração, recordar é também transpor a distância imposta pelo tempo.

Sobre a linguagem, essa tem um papel importante nos contos, haja vista que o contato com o passado se estabelece pela articulação da linguagem e, por meio dela, formam-se imagens e criam-se símbolos, ou deles se faz uso. A linguagem possibilita essa busca e essa relação, seja quando compõe um discurso histórico ou literário. Por intermédio dela, podemos estabelecer uma memória coletiva e, assim, associar a memória individual a determinadas representações sociais. Nos contos de Estrada Estrada, a linguagem aparece associada à memória, a qual é, não só provocadora do discurso, mas também componente essencial para que ele se realize.

Cumpre destacar que foi observado como o imaginário reconstrói, modifica, transforma ou idealiza o real. Diante disso, entendemos que a vida social é impossível fora de uma rede simbólica. Essa afirmação se justifica pelo fato de que todo símbolo permite múltiplas interpretações. Além disso, os devaneios e sonhos contribuem para que o homem se liberte. Nas narrativas de Estrada Estrada, a simbologia fica evidenciada, ao evocarem, metaforicamente, os elementos componentes do imaginário, o amor, a solidão, a saudade e a angústia.

Referências

BERGSON, Henry. **Matéria e memória**. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

ESTRADA ESTRADA, Berta Lucía. **Féminas o El Dulce Aroma de Las Feromonas**. Manizales, Colômbia: Ediciones Blé, 2008.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

LAMAS, B. S. **O duplo em Lygia Fagundes Telles**: um estudo em literatura e psicologia. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2004.

MELLO, A. M. L. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, F. & CAMPOS, M. do C. **Discurso, memória, identidade**. Porto Alegre, Editora Sagra Luzzatto, 2000.

POE, Edgar Allan. Review of Twice told tales. In: MAY, Charles. **Short story theories**. 2. ed. Ohio: Ohio University Press, 1976.

JOGOS DO NARRAR EM SONIA COUTINHO: UM ESTUDO SOBRE A METAFICÇÃO

Urandi Rosa Novais

Introdução

Escritora, jornalista e tradutora, Sonia Coutinho (1939–2013) teve uma profícua produção literária, publicando 11 títulos literários, 1 livro de análise sobre a ótica feminina no romance policial, e traduziu diversos outros títulos. Foi ganhadora do prestigioso Prêmio Jabuti, com os livros de contos, *Venenos de Lucrecia* (1978) e *Os Seios de Pandora* (1998). Podemos afirmar que a autora teve uma vida dedicada à literatura e às artes plásticas. Pois, “[...] o único mundo real para ela, o mundo que lhe interessava e fazia sentido, era aquele filtrado pela lente dos artistas” (JORNAL RASCUNHO, 2013, s/p).

A produção literária de Coutinho, entre contos e romances, traz a campo personagens, em sua maioria, femininas, lidando com a dualidade: fugir dos padrões preestabelecidos por uma sociedade patriarcal ou ser uma mulher livre e independente, arcando com as consequências dessa liberdade que, na maioria das vezes, resulta em solidão, esta, em alguns casos, é vista como um prêmio, uma grande conquista: “Vem-lhe a certeza, neste momento de que sua solidão foi conquistada a duras penas, sua solidão é seu prêmio. Que ninguém se atreva a invadi-la assim, fazendo pouco da grande alegria que ela lhe dá” (COUTINHO, 2006, p. 72).

Para além das temáticas que perpassam as narrativas da autora, nesse trabalho nos interessamos em investigar outro elemento marcante em sua produção, a metaficção, buscando compreender como ela constrói não só a história que nos é narrada, mas, principalmente, os processos criativos que envolvem sua produção literária. Para isso, esse trabalho se debruça sobre o estudo e análise de dois contos, *Reflexões sobre a (In)*

existência de Papai Noel e Orquídeas para Clarice, que compuseram o nosso corpus de estudo.

Partimos do conceito de metaficção estabelecido pelos estudos de Bernardo (2010), Waugh (1985) e Hutcheon (1980) na busca de compreender os jogos do narrar usados por Coutinho em sua produção literária, mapeando os aspectos que envolvem sua produção ficcional (a construção das personagens, a escrita labiríntica, a matéria-prima que constitui suas histórias, a criação da personagem escritora). Pois, os contos aqui analisados nos permitem perceber o cerne da narrativa metaficcional, o texto que volta para si mesmo, estabelecendo um jogo entre a história narrada, o processo de criação da história e a relação entre leitor, texto e autor na construção de sentidos do texto literário.

Utilizamos, em nosso trabalho, uma metodologia de caráter qualitativo, cujas técnicas de pesquisa foram a documental e a bibliográfica (LAKATOS; MARCONI, 2003), para melhor compreensão e análise do nosso corpus. Coletados os dados necessários, o estudo se deu a partir de uma ótica interpretativa em que buscamos analisar os contos, articulando teoria, crítica e história literárias para melhor compreensão acerca da metaficção nos textos analisados.

Dessa maneira, o nosso estudo se organiza da seguinte maneira: essa introdução com um breve panorama sobre a escritora Sonia Coutinho; a seção O jogo narrativo metaficcional: o texto que olha para si mesmo, em que são traçadas discussões teóricas sobre a metaficção e seus desdobramentos na produção literária contemporânea; na seção A confluência de vozes e a matéria-prima do texto em reflexões *sobre a (in) existência de papai noel*, mapeamos as vozes que o compõem, e também discutimos sobre a matéria-prima que dá origem ao texto literário analisado; a seção O jogo intertextual em *orquídeas para Clarice* discute sobre o jogo intertextual evocado no processo de criação da narrativa metaficcional; as Considerações finais apresentam as discussões sobre o estudo empreendido, seguidas das Referências bibliográficas que embasaram o nosso trabalho.

O jogo narrativo metaficcional: o texto que olha para si mesmo

A metaficção traz, em sua gênese, o criar da ficção e, ao mesmo tempo, faz uma declaração sobre essa ficção (WAUGH, 1985). Dessa maneira, se fizermos um breve apanhado, na história literária, vamos encontrar que desde o século XVI, conforme Faria (2012), há a presença desse tipo de texto ficcional que se volta para si mesmo, ou seja, traz em si as reflexões sobre o seu processo de construção. O texto metaficcional não se interessa apenas pela história que será contada, pelo contrário, ele aborda as anotações, a matéria-prima que o origina, além de se debruçar sobre o seu processo de criação e recepção.

Por ter essas características peculiares, a narrativa metaficcional tem seu território mesclado com elementos da ficção, da teoria e crítica literárias, como também elementos da recepção. Por esse motivo, pode ser considerado um texto híbrido, pois tende a jogar com a forma e o conteúdo, trazendo à baila discussões e reflexões sobre essa forma de texto ficcional. Além disso, demonstra autoconsciência no que diz respeito ao fazer artístico e, principalmente, o papel que deve ser desempenhado pelo leitor, este é convidado a adentrar no espaço literário e participar dos jogos narrativos que compõem a metaficção (CORSI, 2014; FARIA, 2012).

Conforme Linda Hutcheon (1980), a metaficção é uma forma de narrativa narcisística. Partindo do mito de Narciso, ela conceitua a metaficção como a ideia do autorreflexo. Pois, como na mitologia, da mesma forma que Narciso se admira quando consegue se ver refletido no lago, o texto metaficcional faz esse exercício de autorreflexão sobre seu processo de construção, apresentando não só a história em si, mas, principalmente, como ela foi concebida, quais artefatos foram utilizados no seu processo de criação, criando um universo ficcional que convida o leitor a participar da produção e recepção do texto enquanto um artefato cultural.

Ao voltar-se para si mesma num zigue-zague de tecer uma história com fios de outra história, esse tipo de narrativa, segundo Salles (2017, p. 18), “[...] destrói a ideia de referência externa à realidade do próprio texto”. E o que vem a ser essa destruição? Ao contrário dos textos mais tradicionais em que é perceptível a ideia do mundo real e do mundo ficcional,

a metaficção quebra esse paradigma, importando apenas o texto em si e como ele é concebido. A narrativa metaficcional apresenta as nuances essenciais à sua composição, como também e, principalmente, a matéria-prima que a compõe (personagens, narrador, personagem escritor, materialidade do universo ficcional, etc.).

Assim, o estudo sobre metaficção tem muito a contribuir sobre a reflexão acerca do fazer literário no que tange à literatura contemporânea, especialmente ao analisar a produção literária de Sonia Coutinho que apresenta essa escrita labiríntica, jogando com as múltiplas vozes narrativas e convidando o leitor a mergulhar em seu universo ficcional não só para compreender a história que está sendo contada como também participar do processo de criação e recepção dessa história como veremos nas seções seguintes.

A confluência de vozes e a matéria-prima do texto em Reflexões sobre a (in)existência de papai noel

Em *Sobre a (in)existência de papai noel*, Coutinho (2004) nos apresenta uma narrativa com planos distintos que ora é contada pela narradora-personagem, Mary, em 1ª pessoa; noutra momento temos a voz narrativa em 3ª pessoa que nos conta sobre a própria Mary e também sobre a personagem escritora, Maria, que está a escrever a história. Dessa forma, o leitor precisa estar atento ao labirinto que é construído, ao longo da narrativa, para não confundir os planos narrativos e, através da leitura, estabelecer as relações existentes entre eles e melhor compreender o sentido do texto em questão.

A narradora-personagem da história é uma mulher, Mary, de quarenta anos, que vive em Copacabana. Conforme Patrício (2006, p. 19), as mulheres presentes nos contos de Sonia Coutinho “Transitam em narrativas cujo desenvolvimento representa a trajetória da mulher no espaço social, vivendo conflitos, atualizando anseios e enfrentando limites”. Essa atualização de anseios e indagações nos é apresentada logo no início do conto, quando Mary está a conversar com seu analista, o Drº Klaus:

Sabe, Dr. Klaus, acho que o senhor já podia me dar alta da análise.
Não acredito que ainda possa fazer alguma coisa por mim. Eu sou

isso – meus conflitos, minha insatisfação, minhas carências afetivas, essa constante e dolorosa sensação de perda. Acima de tudo, minha solidão. São coisas que doem, mas que também aprecio, porque essas coisas sou eu.

Então, me dê alta. Faça como Miguel Ângelo – é, Miguel Ângelo mesmo, já li essa história em algum lugar –, dê a martelada final na perna do seu Moisés. Em vez de dizer *parla*, diante da estátua terminada, diga “anda vai embora, segue teu caminho”. E deixa um pedaço inacabado da estátua, porque as coisas completamente terminadas são muito chatas, não?

(COUTINHO, 2004/[1985], p. 75, *grifos e aspas do original*).

Ao se apresentar, nesse primeiro momento em primeira pessoa, o texto busca uma aproximação com o leitor, tentando situá-lo na história que será contada e quem a conta. As indagações da personagem a constituem como um indivíduo fragmentado e que busca a compreensão de si mesma diante das inquietações e dramas que a constituem. Nesse momento, é evocado o personagem Moisés, do artista renascentista Michelangelo, aqui no conto chamado Miguel Ângelo. A relação estabelecida entre Moisés e Mary é a ideia da consciência da personalidade de si mesmo. Pois, enquanto o artista plástico deu uma martelada na perna do seu Moisés ao ficar espantado diante da beleza da escultura, querendo que ela falasse; Mary espera que seu analista a libere das seções de terapia já que ela si considera consciente de seus anseios e inquietações, ou seja, está consciente de si mesma.

Já a voz narrativa em terceira pessoa, ao falar sobre a personagem escritora, Maria, compartilha com o leitor a matéria-prima que dará origem ao conto em questão, dando pistas de como a história será contada, quem será a personagem da sua história:

Ah, pensa a escritora, é a velha história da mulher de 40 anos, divorciada e sem filhos, que se vê de repente com a vida em farrapos, insegura se ainda é capaz de atrair um homem. Faz análise e vai descobrindo toda a sua reprimida puerilidade. O assunto não tem

nada de novo, mas me fala, e é isso que importa” (COUTINHO, 2004, p. 76, *grifos do original*).

A personagem escritora joga com o leitor sobre a materialidade que comporá o seu texto: a repetição do que seja uma história comum de uma mulher qualquer. No entanto, o interesse dela por essa temática é justamente o muito que ela tem a falar. Pois, se considerarmos o contexto em que o referido conto foi publicado pela primeira vez, em 1985, podemos perceber que ele está situado num período em que a literatura, especialmente a de autoria feminina estava na fase feminista. Segundo Xavier (1998), essa fase apresenta uma contestação feminista, mantendo uma tensão de forças antagônicas, ou seja, apresenta uma literatura que contesta os padrões patriarcais vigentes da época.

Dessa maneira, os dois planos ou duas histórias presentes no conto em análise se entrecruzam. Primeiro, a história da personagem Mary que está a fazer terapia, em busca de respostas para seus anseios e compreensão dos seus dramas e traumas pessoais; e também da personagem escritora da história, Maria, que busca a melhor maneira de escrever sua história. Nesse tecido narrativo, as histórias se mesclam, fazendo com que dados da narradora-personagem e da personagem escritora se aproximem, cabendo ao leitor perceber as zonas limítrofes existentes entre essas duas personagens, identificando até que ponto elas se aproximam e se distanciam.

É importante salientar que, em toda a estrutura do conto, no momento em que a voz narrativa em terceira pessoa se refere à personagem escritora, a fonte da letra muda, sendo usado o itálico. Essa mudança, de certa maneira, colabora para que consigamos distinguir as duas histórias que são contadas: a história da personagem Mary, e o processo de criação da história de Mary, isto é, o trabalho desenvolvido pela personagem escritora, Maria, para escrever a narrativa que nos está sendo contada.

A narrativa de Sonia Coutinho, no conto em questão, traz a campo a menção de diversos aspectos intertextuais para compor sua narrativa e, principalmente suas personagens. É trazida a campo, por exemplo, a personagem Blanche Dubois da peça *A Streetcar Named Desire*, de Tennessee Williams, peça vencedora do Prêmio Pulitzer, em 1947. Essa personagem

de Tennessee é evocada quando a personagem escritora busca delinear as características da personagem de sua história:

[...]. Talvez seja melhor deixar de lado a parte de suas carências infantis e entrar direto em sua vida amorosa. Transformar Mary, quem sabe, numa personagem parecida com aquelas mulheres de Tennessee Williams. Maduras, decadentes, querendo ser exageradamente mimadas, quando já é tarde demais. E arrastando atrás de si, já esfarrapada, a cauda de um Glorioso Passado Perdido. Como Blanche Dubois. (COUTINHO, 2004, p. 77).

Para além de evocar outras personagens para caracterizar a personagem de sua história, a personagem escritora também traz a campo, as músicas que embalam seu processo de produção como, por exemplo, a música Aquática, de Hendel, as Polonaises, de Chopin. Ao trazer essas canções misturadas às características de outras personagens, Coutinho traça uma escrita labiríntica embasada na mudança de foco narrativo, por exemplo, ora o texto está em primeira pessoa e ora em terceira pessoa; faz referência a outras obras e textos que compõem a nova história que está sendo contada, fazendo com que seu leitor busque se aprofundar sobre as referências dadas para imaginar as cenas e construir o sentido do texto.

Outro ponto interessante nesse jogo do narrar usado por Sonia Coutinho é quando as vozes que narram o conto começam a se aproximar, dando a impressão de que Mary, a narradora-personagem é também a personagem escritora, Maria, como podemos perceber em algumas passagens do conto como, por exemplo, ambas apaixonadas pelo analista que se chama Drº Klaus; o ambiente onde ambas vivem, Copacabana, entre tantas outras pistas dadas. Esse jogo do narrar exige a ativa participação do leitor para compreender como essa aproximação entre personagem escritora e narradora-personagem se fazem instigantes e necessárias no processo de produção da narrativa metaficcional.

É perceptível identificar no conto analisado o que Linda Hutcheon (1980) chama de narrativa narcisística, ou seja, a narrativa que olha para si mesma, como fez Narciso ao se ver refletido na água. Pois, a narrativa aqui

analisada faz esse processo, apresentando-nos a história que está sendo contada, ou seja, o primeiro plano e, principalmente, a materialidade de como essa história foi concebida, isto é, o segundo plano, trazendo a campo as indagações da personagem escritora para criar sua história, uma gama de referências artísticas e musicais que serviram de matéria-prima no processo de produção da narrativa.

O jogo intertextual em *Orquídeas para Clarice*

O conto, *Orquídeas para Clarice*, traz-nos a história de uma personagem sem nome, uma mulher chegando aos 57 anos, divorciada, sem filhos e “[...]. (E, o pior, sem se livrar dos resíduos de uma Dolorida Paixão por um homem anos mais novo e casado, o belo Henrique)” (COUTINHO, 2011, p. 47, *parênteses do original*). A personagem do conto, como a *de Sobre a* (in) existência de Papai Noel, também faz análise.

A caracterização da personagem traz mais uma vez a mulher de classe média, solitária, culta, independente e que ousou romper com os modelos preestabelecidos de dona de casa, mãe de família. Pois, conforme Xavier (1998), a obra de Sonia Coutinho abre espaço para a discussão sobre a crise da mulher numa sociedade ainda estruturada em valores patriarcais. No entanto, essa estratégia de caracterizar suas personagens dessa maneira, ora com nome ou sem nomeá-las tem sua colaboração no jogo narrativo metaficcional, pois:

[...]. sob o disfarce de diferentes nomes e circunstâncias, essa mulher onipresente confere uma unidade rara a essas coletâneas de histórias curtas. Ao se sentir envelhecer, na solidão da grande cidade – solidão essa que se pode ser opressora é também requisito para o autoconhecimento –, a personagem-narradora tenta entender, na fragmentação característica dos tempos modernos, as experiências pelas quais passou[...].” (JORNAL RASCUNHO, 2013, s/p).

A própria estrutura do conto em questão, que se trata de uma narrativa curta, já nos apresenta essa fragmentação, pois ele está estruturado em vários fragmentos que ora nos mostra a vida corriqueira da narrado-

ra-personagem e, em outros momentos, nos trazem os sonhos tidos pela personagem principal. No entanto, esses fragmentos se completam, pois, à medida que ela tem os sonhos, eles começam a ser refletidos na realidade da personagem, fazendo parte de sua história.

Esse jogo que é estabelecido na narrativa entre o sonho e a realidade da narradora-personagem estabelece um jogo intertextual, ou seja, a narrativa se estabelece através do recurso da intertextualidade, esse recurso, para Patrício (2006, p. 22) é:

Outra característica marcante da autora é a intertextualidade, considerada, nos termos de Gérard Genette, como “presença mais literal (mais ou menos literal, integral ou não) de um texto nou- tro” ou, nos termos de Júlia Kristeva, como processo de produção ficcional que se apropria de textos preexistentes, estabelecendo relações que ampliam os sentidos do discurso. (PATRÍCIO, 2006, p. 22, aspas e parênteses do original).

Essa intertextualidade é usada no plano da composição da história, quando a narradora personagem retira um pedaço de papel que está de- baixo de um livro de sua mesa de cabeceira e nele está escrito:

Encontrei Van Gogh, esta manhã, no Jardim Botânico.

[...]

À primeira vista não o identifiquei.

Vi apenas que era um tipo estranho e estrangeiro: pele muito cla- ra e nariz adunco, barba ruiva, usando um chapéu com abas bem voltadas para cima.

Quando fixei a atenção em seu olho direito, ligeiramente arregala- do, o olho que ele usou como eixo de vários dos seus autorretratos, tive a certeza: era Van Gogh.

Usava um casaco azul escuro, mas resplandecente; e, notando que eu o observava, disse:

– O azul cobalto é uma cor divina, não há nada tão belo para colo- car em torno dos objetos.

E prosseguiu, como se divagasse:

– Já o carmim é o vermelho do vinho, e é quente e estimulante como o próprio vinho. (COUTINHO, 2011, p. 48, grifos do original).

Esse encontro com Van Gogh é retomado ao longo do texto quando a narradora personagem se indaga se deve ou não contar do acontecido com o seu analista. No entanto, o mais interessante é que esse encontro a impulsiona a “uma sensação esquisita, como se tivesse saído de um sonho pesado – sim, deste sonho intenso que chamamos de realidade” (COUTINHO, 2011, p. 48). Nesse caso, a escrita metaficcional brinca com a dualidade realidade/ficção, ou seja, o leitor precisa ficar atento a isso, pois, no decorrer do conto, essa dualidade é colocada sempre em destaque, mostrando que a narradora-personagem está sempre nessa zona limítrofe, divagando entre seus encontros com personalidades artísticas, e o contar da sua própria história, em busca da compreensão de si mesma.

Em busca dessa compreensão, a narradora-personagem se lança em sua rotina diária de correr pelo Jardim Botânico que, no conto, serve de lugar onde ela se encontra com as personalidades artísticas. E numa dessas corridas, especialmente no orquidário, ela se depara com outra personalidade que muito escreveu sobre as inquietações da vida, em busca de respostas para seus questionamentos existenciais, Clarice Lispector.

Claro é ela, pensa, é ela com a aparência que tinha, quando era jovem e casada com um diplomata.

– Clarice... – diz ela, num sussurro. Aproxima-se da outra com uma sensação de encontro inevitável, que mais cedo ou mais tarde teria de acontecer.

E Clarice diz, com sua voz rouca, que parece ter um leve sotaque estrangeiro (mas lhe disseram que a alteração é causada por um defeito em sua língua):

– Não se sabe de onde se vem, nem para onde se vai, mas que experimentamos, experimentamos! E é isto que temos. (COUTINHO, 2011, p. 53).

A evocação do diálogo com Clarice Lispector colabora no processo de entendimento que é a busca dessa narradora-personagem, compreender as angústias da vida, os mistérios da existência. Pois é também característica marcante o existencialismo na escrita de Sonia Coutinho. Suas personagens, por entre o absurdo de ser, e perceber a passagem do tempo, busca a todo momento a compreensão do eu e o sentido da vida, divagando entre o sonho e a realidade e, no caso da narradora-personagem de Orquídeas para Clarice, essa compreensão se dá através do diálogo com a arte e a literatura, como no trecho que antecipa o final do conto: “Mais tarde, antes de dormir, abre as últimas páginas de *A maçã no escuro* e lê: ‘E, quem sabe, a sua seria a história de uma impossibilidade tocada. Do modo como podia ser tocada: quando dedos sentem no silêncio do pulso a veia.’” (COUTINHO, 2011, p. 55, *grifos e aspas do original*).

Ao fazer uso da narrativa metaficcional, percebemos uma narradora-personagem que busca respostas à compreensão do eu. Mas também é perceptível a busca da escritora Sonia Coutinho pela unidade do texto, a medida certa do trabalho com a linguagem que se “consubstancia numa falsa simplicidade, que não obsta a elegância e dispensa fogos de artifícios retóricos, para se concentrar na economia e na precisão sem exageros, que dá ao leitor a ilusão de que escrever é fácil e que ele também é capaz de escrever como ela” (JORNAL RASCUNHO, 2013, s/p.).

Nesse conto em análise, ficou evidente o quanto a intertextualidade está relacionada à narrativa metaficcional, pois não só está presente no plano do processo de criação do texto literário, mas também na história que nos é contada. Ao usar desse recurso intertextual como também de uma estrutura fragmentada do conto, Sonia Coutinho se apresenta como uma metaficcionalista consciente de seu papel em representar o mundo, no entanto, essa representação não se dá fidedigna de como o mundo é, pelo contrário, ele nos é representado pelo olhar da escritora, um olhar múltiplo e contemplativo que aciona elementos culturais das artes plásticas e da literatura, mostrando-nos uma das muitas possibilidades de como o mundo pode ser.

Considerações finais

Analisar os contos de Sonia Coutinho sob a ótica da metaficção nos permitiu perceber o quanto a escrita dela tem a nos dizer sobre o jogo narrativo metaficcional, pois é perceptível identificar como o trabalho da escritura do texto se desenvolve, além de nos possibilitar identificar como a intertextualidade e o contexto sócio-histórico são elementos muito importantes na metaficção, mostrando a materialidade da narrativa e jogando com a noção de realidade e ficção.

O fato de os textos analisados estabelecerem uma relação temática que gira em torno de personagens femininas que fazem análise para compreender suas angústias e anseios da e sobre a vida, permite-nos relacionar com a ideia do texto metaficcional enquanto uma narrativa autorreflexiva (HUTCHEON, 1980), ou seja, o texto que olha para si mesmo, buscando apresentar a história, num plano; quais caminhos foram traçados, a materialidade e como são criadas as personagens que compõem o texto noutro plano. Isso nos permite identificar, nos textos de Coutinho (2004; 2011), esse jogo narrativo proporcionado pela metaficção.

Com a noção de realidade ficcional e personagens de ficção foi possível investigar o processo de criação desse universo ficcional que convida o leitor a participar de todo o processo de construção da narrativa, mapeando os elementos que a compõem, como as personagens são criadas e quais papéis elas desempenham no processo de construção da narrativa como, por exemplo, a personagem escritora, elemento recorrente na produção de Sonia Coutinho.

Dessa maneira, a escrita labiríntica e os jogos do narrar usados por Sonia Coutinho muito tem a contribuir nos estudos acerca da metaficção, colocando em xeque as estruturas pré-estabelecidas do fazer ficcional, e abrindo um leque de possibilidades de reflexão sobre os espaços narrados e a confluência de vozes, exigindo do leitor um olhar atento, ou seja, é necessário estabelecer o pacto entre leitor, texto, autora e, principalmente, a personagem escritora para construir os mais diversos sentidos que a narrativa metaficcional de Sonia Coutinho possibilita.

Referências

BERNARDO, Gustavo. O gênero duplicado. **Gragoatã**, Niterói, UFF, n. 28, p. 81–94, 1. sem. 2010.

Corsi, C. M. A Metaficção nos Romances Os Irmãos Karamázov, de Dostoiévski, Ulysses, de James Joyce, e Guerra e Paz, de Tolstói. **Revista de literatura e cultura russa**, São Paulo, USP, Volume 3, N° 3, p. 70–84, 2014.

COUTINHO, Sonia. Orquídeas para Clarice. COUTINHO, Sonia. **Toda a verdade sobre a tia de Lúcia**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

COUTINHO, Sonia. O fim de ano de uma mulher sozinha. COUTINHO, Sonia. **Ovelha negra e amiga loura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

COUTINHO, Sonia. Reflexões sobre a (in)existência de Papai Noel. COUTINHO, Sonia. **O último verão de Copacabana**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

FARIA, Zênia de. A metaficção revisitada: uma introdução. **Signótica**, Goiás, UFG, v. 24, n. 1, p. 237 – 251, jan./jun. 2012.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**. New York; London: Methuen, 1980.

KOBS, Verônica Daniel. A metaficção e seus paradoxos: da desconstrução à reconstrução do mundo real/ficcional e das convenções literárias. **Scripta Uniandrade**, Curitiba, Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, N° 4, p. 27–43, 2006.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 5ª ed. São Paulo: Atlas, 2003.

PATRÍCIO, Rosana. **As filhas de Pandora: imagens de mulher na ficção de Sonia Coutinho**. Rio de Janeiro: 7Letras/FAPESB, 2006.

SALES, Paulo Alberto da Silva. Meta-história, metaficção e metaficção historiográfica: uma revisão crítica. **Revista Ícone Revista de Divulgação Científica em Língua Portuguesa**, Linguística e Literatura, Anápolis, UEG, Volume 17, p. 16–31, 2017.

Uma vida dedicada à arte. **Jornal Rascunho**. Curitiba, 02 de dez. de 2013. Disponível em: <https://rascunho.com.br/noticias/uma-vida-dedicada-a-arte/> acesso em 20 de agosto de 2021, às 15h00min.

WAUGH, Patricia. **Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction**. London: Routledge, 1985.

XAVIER, Elódia. Narrativa de autoria feminina brasileira: as marcas da trajetória. **Revista Mulher e Literatura**, Rio de Janeiro: 1998. Disponível em: <http://www.openlink.com.br/nielm/revista.htm> acesso em 15 de julho de 2021, às 18h00min.

O TRAUMA DA GUERRA EM STONER, DE JOHN WILLIAMS

Sérgio Murilo Fontes de Oliveira Filho

Introdução

Apesar de ter sido publicado em 1965, o romance *Stoner*, de John Williams, só viria a fazer sucesso em 2011, anos após a morte do autor e primeiramente em solo europeu. É verdade, contudo, que nesse intervalo de quarenta e seis anos o livro sempre manteve admiradores ilustres, como Irving Howe, C. P. Snow e Steve Almond (DICKSTEIN, 2007), que insistiam em questionar o porquê de o livro não ser famoso e em recomendá-lo.

Um possível motivo para esse sucesso tardio é a história que conta e a forma como o faz. Os primeiros parágrafos do romance marcam o tom do restante da obra:

William Stoner entrou na Universidade do Missouri como calouro no ano de 1910, com idade de 19 anos. Oito anos depois, no auge da Primeira Guerra Mundial, recebeu o diploma de doutorado e assumiu um cargo na mesma universidade, onde lecionou até a sua morte, em 1956. Nunca subiu na carreira acima de da posição de professor assistente, e poucos estudantes se lembravam dele com alguma nitidez após terem cursado suas disciplinas.

[...] Os colegas de Stoner, que não o tinham em grande estima quando vivo, quase nunca falam dele agora; para os mais velhos, o seu nome é um lembrete do fim que aguarda a todos, e para os mais jovens é só um som que não evoca nenhuma sensação do passado e nenhuma imagem específica na qual eles consigam se reconhecer ou à qual possam associar suas carreiras. (WILLIAMS, 2015, p. 7-8).

O leitor já sabe que o protagonista vive e morre sem realizar grandes feitos, sem grandes aventuras. Mas como isso é possível? Nascido em 1891, numa fazenda do Missouri, a trajetória de William Stoner atravessa alguns dos mais importantes eventos históricos do séc. XX, como as duas Grandes Guerras e a quebra da bolsa de 1929. Tendo recebido o diploma de doutorado no auge da primeira Guerra, isso significa que Stoner tinha idade para se alistar em ao menos um dos conflitos. Vale ressaltar também que, assim como seu personagem William Stoner, o autor John Williams estudou na Universidade do Missouri, onde concluiu seu Ph.D. em literatura inglesa; diferentemente do protagonista, entretanto, Williams lutou na Segunda Guerra.

Pensando na experiência da guerra como um episódio que é calado, silenciado, ou ao menos colocado de lado, em segundo plano, este trabalho tem como objetivo discutir o conflito enquanto um trauma no romance *Stoner*. Como suporte para as discussões, utilizarei, principalmente, as discussões levantadas por Cathy Caruth (1995; 1996) e Jeffrey C. Alexander (2004). Por tanto o protagonista do romance quanto seu autor estarem inseridos no meio acadêmico, tocarei no tópico da responsabilidade do intelectual, buscando suporte em Edward Said (2005) e Ron Eyerman (2011).

Ecossistema da Primeira Grande Guerra

Em 1915, William Stoner está apenas iniciando sua carreira como professor logo após concluir seu mestrado. Ele tem poucas relações pessoais; pode chamar de amigo apenas dois de seus colegas de departamento: David Masters e Gordon Finch, além de, talvez, seu mentor Archer Sloane.

E então “um submarino alemão afundou o transatlântico britânico *Lusitania*, com cento e quarenta passageiros americanos a bordo” (WILLIAMS, 2015, p. 39). De repente, todos na universidade estão se alistando e odiando os alemães. Gordon Finch pede a Stoner que faça sua parte; Masters, entretanto, diz ter se alistado apenas “porque tanto faz se eu fizer ou não”, e alerta o amigo: “se você se alistar, por favor, não faça isso por Deus, pela pátria ou pela boa e velha Universidade do Missouri. Faça por si mesmo.” (WILLIAMS, 2015, p. 42–43).

É apenas o segundo capítulo do livro, mas já se percebe William Stoner como um personagem incapaz de tomar decisões por si mesmo. Sua ida para a Universidade fora decidida por seu pai; já sua troca de curso de Ciências Agrárias para Letras fora concretizada por seu mentor. É este quem o passivo protagonista procura para se aconselhar. Archer Sloane explode repentinamente ao ouvir Stoner falar de ir para a guerra. Ele diz ter nascido em 1860 e visto os efeitos da Guerra Civil, que matara seu pai, e prossegue:

Uma guerra não mata só alguns milhares ou algumas centenas de milhares de jovens. Ela mata algo num povo que nunca pode ser recuperado. E, se um povo atravessa várias guerras, logo só o que sobre é o bruto, a criatura que nós... eu e você, e outros como nós, tiramos do lodo.” Fez uma longa pausa, e então deu um leve sorriso. “Ao acadêmico, não se deveria pedir que destrua o que passou a vida construindo. (WILLIAMS, 2015, p. 43–44).

Stoner compreende a ideia de seu mentor e precisa apenas de alguns dias para se decidir a não ir: não por medo, mas por acreditar que seu dever era outro.

Gordon Finch retorna da guerra e, apesar de ser um acadêmico medíocre, consegue um cargo de chefia pelo prestígio de ser um veterano, o oposto do que o próprio Stoner sofre, sendo visto com maus-olhos por ter optado em ficar na Universidade.

David Masters morre um ano após seu alistamento, junto com as primeiras tropas estadunidenses enviadas para a linha de frente, e o fantasma de sua ausência assombrará o protagonista do romance nos momentos mais difíceis da narrativa. Por exemplo, quando da morte de Archer Sloane no verão de 1924 por uma parada cardíaca, Stoner chora sozinho na cerimônia de enterro e ouve de seu agora único amigo Gordon Finch:

Eu não sei. Durante toda a cerimônia fiquei pensando em Dave Masters. Sobre Dave morrendo na França, e sobre o velho Sloane sentado lá em sua mesa, morto durante dois dias, como se fossem

os mesmos tipos de morte. [...] É como se tudo começasse de novo e ficasse seguindo sempre igual. Faz você pensar (WILLIAMS, 2015, p. 99–100).

A primeira Grande Guerra, em *Stoner*, interrompe a vida de um homem brilhante – David Master; facilita a ascensão de um bom homem medíocre – Gordon Finch; desequilibra um professor idoso – Archer Sloane; e, sobretudo, faz o protagonista se isolar dentro da instituição universitária, sem medo de represálias e sem se importar com supostas obrigações patrióticas ou com sua reputação. O conflito, contudo, segue ecoando no decorrer do livro, como se fosse uma repetição sempre igual e contra a vontade – uma possessão, um trauma.

Trauma, mudança e repetição

Ao discutir as contestadas definições de *PTSD*¹, Cathy Caruth deixa claro que a patologia não depende do evento em si, isto é, de sua natureza, violência, tamanho ou gravidade, já que um mesmo acontecimento pode ser traumatizante para um indivíduo, mas não para outro. Ao invés disso:

A patologia consiste, antes, apenas na *estrutura de sua experiência ou recepção*: o acontecimento não é assimilado ou vivenciado plenamente no momento, mas apenas tardiamente, em sua *posse* repetida de quem o vivencia. Estar traumatizado é precisamente ser possuído por uma imagem ou evento (CARUTH, 1995, p. 4–5, grifos da autora, tradução minha²).

1 *Post-traumatic stress disorder*, ou transtorno do estresse pós-traumático, conhecida também como *shell shock*. George Carlin discute os problemas dessas diferentes nomenclaturas neste vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=oYE_unBFXuU>.

2 No original: “The pathology consists, rather, solely in the *structure of its experience* or reception: the event is not assimilated or experienced fully at the time, but only belatedly, in its repeated *possession* of the one who experiences it. To be traumatized is precisely to be possessed by an image or event”.

Dessa forma, não faz sentido imaginar que por ter visto mais ou menos mortes em um conflito, por exemplo, alguém ficará mais ou menos traumatizado. O que importa é a forma como aquilo foi experienciado e o entendimento que o indivíduo tem do que experienciou. Ainda de acordo com Caruth, o trauma não é um conhecimento possuído, mas sim que possui (1995, p. 6), geralmente se repetindo contra a vontade do indivíduo possuído em manifestações posteriores, que juntam tanto o que é sabido por ele quanto o que não é – ou ainda não foi – compreendido, entendido (1996).

Se o trauma depende da estrutura da experiência de quem o vive, isto significa também que está relacionado à força dessa experiência e ao seu entendimento. Uma mudança abrupta no cotidiano significa uma compreensão mais difícil.

Utilizando o caso do professor Archer Sloane, orientador de William Stoner, como exemplo: tendo nascido em 1860, não são os conflitos da Guerra de Secessão em si que o traumatizam, com sua violência e a morte de “centenas de milhares de jovens”, mas sim a mudança social decorrente, que teria brutalizado o ser humano. O que a Primeira Grande Guerra traz a tona para Sloane é a possibilidade ver toda a sua sociedade andar para trás, num processo de desumanização, o que o leva a dizer para Stoner: “Você precisa lembrar o que você é, o que escolheu ser e o significado do que está fazendo. Há guerras e derrotas e vitórias da raça humana que não são militares e não são registradas nos anais da história. Lembre-se disso quando estiver tentando decidir o que fazer” (WILLIAMS, 2015, p. 44). O trauma, para Archer Sloane, parece ser cultural, ao menos dentro de sua cultura acadêmica-universitária.

Para Jeffrey C. Alexander (2004, p. 10, tradução minha³), “trauma não é o resultado de um grupo vivenciando uma dor. Trauma é o resultado deste desconforto agudo entrando no núcleo do senso da coletividade de sua própria identidade”. Sem querer entrar no campo do trauma cultural enquanto um evento mediado que atinge ou não uma coletividade, já que o foco da discussão neste trabalho é o indivíduo, isto é, o personagem,

3 No original: “Trauma is not the result of a group experiencing pain. It is the result of this acute discomfort entering into the core of the collectivity’s sense of its own identity”.

há de se ter em mente, contudo, que “identidade envolve uma referência cultural. Somente se os significados padronizados da coletividade forem abruptamente desalojados é que o status traumático é atribuído a um evento” (ALEXANDER, 2004, p. 10, tradução minha⁴).

Dessa forma, para Sloane, e agora também para William Stoner, não se envolver nos esforços da primeira Grande Guerra significa não compactuar com um conflito que acaba por alterar toda a rede de significados e valores que envolvem a sociedade na qual vivem. Mais ainda, a própria Universidade onde trabalham funcionaria como uma espécie de santuário, um local onde certas vitórias da humanidade “não são registradas nos anais da história”.

Pouco antes do *Lusitania* ser afundado, e conseqüentemente antes do alistamento, em um bar no centro de Columbia, David Masters questiona a verdadeira natureza da universidade para Gordon Finch e William Stoner, que balançam a cabeça negativamente, fazendo com que o próprio Masters responda:

O Stoner aqui presente, eu imagino, a vê como um grande repositório, como uma biblioteca ou um armazém, aonde os homens vêm por livre e espontânea vontade e selecionam o que irá completa-los, onde todos trabalham juntos como abelhinhas numa colmeia coletiva. O Verdadeiro, o Bom, o Belo. Eles estão ali virando a esquina, no próximo corredor; estão no próximo livro, aquele que você não leu, ou na estante seguinte, aquela a que você ainda não chegou. Mas você vai chegar lá algum dia. E quando chegar... quando chegar...” (WILLIAMS, 2015, p. 35).

Até o fim de sua vida, William Stoner lembrará do que ouvira de Masters. Suas palavras soarão sempre como um constante aviso do que escolheu ignorar; a ausência do amigo como um fantasma que insiste em se fazer presente nos momentos de tristeza e de crise do romance. “O

4 No original: Identity involves a cultural reference. Only if the patterned meanings of the collectivity are abruptly dislodged is traumatic status attributed to an event”.

trauma é um sofrimento repetido do evento, mas também é uma saída contínua de seu local” (CARUTH, 1995, p. 10, tradução minha⁵), um eterno processo de retorno para vasculhar a ferida⁶, independente da vontade do indivíduo, que busca novas lições nesse revisitar, ou ao menos um melhor entendimento do ocorrido.

A visão do acadêmico sobre a Segunda Grande Guerra

A Segunda Guerra começa e termina de forma semelhante em *Stoner*. O fato é que o romance de John Williams tem seu foco na vida interior do protagonista. Portanto, esses grandes acontecimentos só são notados para o personagem na medida em que afetam seus arredores, sua rotina. A Primeira Guerra leva David Masters; o *crash* de 1929, o sogro; a Segunda Guerra, o genro, pai do seu neto. Já no campus, a mudança não é inteiramente negativa:

Os anos imediatamente seguintes ao fim da Segunda Guerra Mundial foram os melhores anos de sua carreira e, em alguns aspectos, de sua vida também. [...] Stoner trabalhava mais do que nunca e os estudantes, estranhamente maduros, tinham se tornado muito mais sérios e desprezavam qualquer forma de trivialidade. Inocentes quanto aos modos e costumes, aplicavam-se ao estudo como sempre sonhara que um estudante deveria fazer, como se o estudo tivesse um valor em si, e não fosse simplesmente um meio para alcançar algum fim específico. Stoner sabia que, dali a poucos anos, o ensino não seria a mesma coisa, e se entregou a ele até ficar exausto, esperando que aquela condição jamais acabasse. Pensava raramente no passado ou no futuro,

5 No original: “The trauma is a repeated suffering of the event, but it is also a continual leaving of its site”.

6 É válido ressaltar a origem da palavra trauma, que vem do grego τραῦμα, que significa algo como ferida ou ferimento. No português, expressões como traumatismo craniano são um exemplo disso.

nos desapontamentos ou nas satisfações de ambos. Concentrava todas as energias de que era capaz no seu trabalho, na esperança de que, no final das contas, ele seria julgado exclusivamente pelos próprios atos (WILLIAMS, 2015, p. 274).

Stoner parece se refugiar em seu trabalho. Apesar dos fracassos na vida pessoal, espera ser sentenciado pelo papel que desempenha ali: como professor, como intelectual.

Refletindo sobre os intelectuais e o trauma cultural, Ron Eyerman (2011, p. 454, tradução minha⁷) define o intelectual como “a performance de um papel social, aquele que envolve a articulação de ideias comunicadas a um público amplo por meio de uma variedade de mídias e fóruns com o objetivo de influenciar a opinião pública”. É verdade que não se fala tanto da atuação de William Stoner enquanto professor no livro. Como anunciado nas páginas iniciais, ele nunca passou do cargo de professor assistente, tendo publicado apenas um livro e lecionado, por boa parte de sua carreira, apenas as disciplinas mais básicas, graças a um conflito acadêmico dentro do seu departamento.

Todavia, como já fora explanado pelo orientador Archer Sloane, a batalha de Stoner, mesmo enquanto intelectual, enquanto professor, não entraria para os anais da história. Sua tarefa é a de repassar os conhecimentos construídos por uma ideia de humanidade e assim retirá-la “do lodo”. É por ver seus alunos abraçarem essa ideia de aprendizagem que ele se exaure após a Segunda Guerra – mas tem os melhores anos de sua vida.

Há de se lembrar também que o cenário desse trecho do romance é o pós-Segunda Guerra. Os meios de um intelectual se colocar não eram tão variados como o são hoje. Assim, se “o intelectual não é um estrato social fixo nem um atributo especial de indivíduos dotados, é um papel emergente construído e desempenhado por atores fora das tradições culturais em

7 No original: “the performance of a social role, one which involves the articulation of ideas communicated to a broad audience through a range of media and forums with the aim of influencing public opinion”.

contextos históricos” (EYERMAN, 2011, p. 455, tradução minha⁸), Stoner o desempenhou dentro de suas possibilidades: ainda que não o tenha feito da melhor forma possível, dificilmente se pode dizer que a fez da pior.

Sua carreira acadêmica, por vezes, foi a melhor face de sua vida, mas nunca de forma fácil. Entre ser fiel a si mesmo e encontrar sua voz como professor, Stoner trava conflitos acadêmicos e renuncia à felicidade pessoal no decorrer do romance. Edward Said (2005, p. 35) diz que “o intelectual encontra-se sempre entre a solidão e o alinhamento”, e isto parece resumir bem a trajetória acadêmica do protagonista de Williams.

Contudo, Said (2005, p. 121) diz também que “o aspecto mais complicado de ser um intelectual é representar o que se professa por meio do trabalho e de intervenções, sem se enrijecer numa instituição ou tornar-se uma espécie de autômato agindo a mando de um sistema ou método”, e como David Masters faz questão de alertar, William Stoner via a Universidade como uma encarnação do bem, um repositório ou biblioteca onde se encontrará “o Verdadeiro, o Bom, o Belo”. Tendo idealizado a instituição que lhe serviu de salvação e refúgio, pode-se argumentar que William Stoner foi um intelectual servil da Universidade do Missouri.

Conclusão

John Williams publicou quatro romances: *Nothing but the night* (1948), *Butcher's Crossing* (1960), *Stoner* (1965) e *Augustus* (1972). Renega o primeiro, e em nenhum deles fala de sua experiência na segunda guerra. As biografias do autor afirmam que também entre amigos ele se negava a falar deste capítulo de sua vida.

Stoner é, sem dúvida, o romance mais autobiográfico do autor, mas no assunto guerra, há uma divergência mais aguda entre o ficcional e o real. A chave para tanto talvez esteja no título do que viria a ser o quinto

8 No original: “the intellectual is neither a fixed social stratum nor a special attribute of gifted individuals, it is an emergent role constructed and performed by actors out of cultural traditions in historical contexts”.

romance de John Williams, que falece antes de conseguir finalizá-lo: *The Sleep of Reason*, que finalmente trataria da guerra.

William Stoner, o protagonista, não possui uma consciência política a ponto de ser considerado antiguerra ou pacifista. O que mais o assombra da Primeira Guerra é a perda do seu amigo David Masters. Mas Archer Sloane parece representar o argumento de John Williams dentro do romance: “seu argumento mais persistente é que a guerra representa, em todos os casos, a exploração de nossa vida interior com o propósito de um assassinato em massa. Não existe guerra boa, porque todo o projeto desfigura a alma e desonra a consciência” (ALMOND, 2004, p. 115, tradução minha⁹).

No dia do Armistício, arrastado por uma multidão que celebrava a vitória estadunidense, Stoner passa “em frente à porta aberta do escritório de Archer Sloane, e teve uma visão de Sloane sentado na cadeira diante de sua mesa, seu rosto descoberto e contorcido, chorando amargamente, as lágrimas escorrendo pelas fundas rugas de sua face”. Sloane “chorava por uma derrota que só ele via, ou achava que via” (WILLIAMS, 2015, p. 51) e morre pouco tempo depois.

Pensar o conflito militar como uma vivência traumática parece ser uma interessante chave de leitura do romance aqui analisado não só por uma comparação entre a vida do autor e sua obra, mas também pela forma como o livro foi arquitetado. Afinal de contas, mesmo sem ter ido para a guerra, William Stoner não deixou de vivenciá-la, e essa experiência ecoa no decorrer do romance, em um constante processo de revisitação e reflexão.

Dessa forma, *Stoner* talvez seja uma *história possível*, um *e se* ficcional de um autor que prefere esquecer que foi para guerra, que quer imaginar sua vida de outra forma. O trauma, diz Caruth (1996, p. 4, tradução minha¹⁰), “é sempre a história de uma ferida que grita, que se dirige a nós na

9 No original: “Its most persistent argument is that war represents, in every case, the harnessing of our inner life for the purpose of mass murder. There is no such thing as a good war, because the entire project disfigures the soul and dishonors the conscience”.

10 No original: “[Trauma] is always the story of a wound that cries out, that addresses us in the

tentativa de nos dizer uma realidade ou verdade que de outra forma não está disponível”. Quem sabe, portanto, *Stoner* não seja a história de um trauma, ou ao menos uma tentativa de silenciá-lo por meio da literatura.

Referências

ALEXANDER, Jeffrey C.. Toward a theory of cultural trauma. In: **Cultural trauma and collective identity**. Berkeley: University of California Press, 2004.

ALMOND, Steve. **William Stoner and the battle for the inner life**. New York: Ig Publishing, 2019.

CARUTH, Cathy. Introduction. In: CARUTH, Cathy. (edited). **Trauma: explorations in memory**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995.

CARUTH, Cathy. Introduction: the wound and the voice. In: CARUTH, Cathy. (edited). **Unclaimed experience**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996.

DICKSTEIN, Morris. The Inner Lives of Men. **The New York Times**, 17 jun. 2007. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2007/06/17/books/review/Dickstein-t.html>>. Acesso em: 03 jun. 2019.

EYERMAN, Ron. Intellectuals and cultural trauma. In: **European Journal of Social Theory**. 14(4) 453–467. 2011.

SAID, Edward. **Representações do intelectual**. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

WILLIAMS, John. **Stoner**. Trad. Marcos Maffei. Rio de Janeiro: Rádio Londres, 2015.

WILLIAMS, John. **Stoner**. New York: New York Review Books, 2006.

attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available”.

UMA VIDA AUTOMATIZADA: O NÃO-LUGAR COMO REFÚGIO EM QUERIDA KONBINI¹

Viviane Santos Bezerra

Introdução

O processo de modernização sofrido pelas metrópoles espalhadas por todo o mundo tem apresentado desdobramentos variados na contemporaneidade, no que diz respeito a transformações ocorridas nos âmbitos mais diversos. Alguns desses problemas contemporâneos é o que se encontra em **Querida konbini** (2016), décimo romance da escritora japonesa Sayaka Murata, e primeiro a ser traduzido para o português em 2019: trata-se de uma narrativa sobre uma mulher fora do padrão. Dentro de uma konbini (loja de conveniência típica no Japão) a autora basicamente cria uma representação da sociedade contemporânea, buscando apresentar alguns de seus aspectos mais complexos – um interesse cada vez menor em se relacionar com outras pessoas e uma menor disposição em conviver no mundo real. Esse espelho da contemporaneidade nos faz, como leitores, questionar os moldes em que temos que nos encaixar para poder fazer parte da sociedade na qual vivemos.

Nascida em Inzai, Chiba, no Japão em 1979, a autora Sayaka Murata muda-se para Tóquio com sua família após terminar o ensino médio, onde frequenta a Universidade de Tamagawa e passa a lidar com os impasses de uma grande metrópole. A escrita de Murata explora as diferentes consequências da falta de conformidade de homens e mulheres na sociedade. Muitos dos temas e histórias de personagens na sua escrita origina-

1 Artigo elaborado inicialmente como trabalho final para a disciplina “Cidade, Literatura e Exclusão Social” do programa do curso de Letras pela Universidade de São Paulo, cursada remotamente via *Google Meet* no primeiro semestre de 2021, coordenada pela Prof.^a Dr.^a Clara Ávila Ornellas.

ram-se de suas observações diárias enquanto trabalhava, assim como uma de suas personagens, em uma loja de conveniência.

Seu segundo romance traduzido para o português, lançado também pela Estação Liberdade e traduzido por Rita Kohl é **Terráqueos** (2021), protagonizado e narrado por Natsuki Sasamoto, uma menina se sente apartada do núcleo que compõe com o pai, a mãe a irmã mais velha, Kise. Ela afirma ter poderes mágicos concedidos pelo seu fiel companheiro de pelúcia Piyut. Logo se percebe que Natsuki não é apenas alvo de desprezo de sua família, como também sofre abuso sexual por parte de um professor. A vida adulta de Natsuki retoma temas de **Querida konbini** (ser ou não parte das engrenagens sociais, além do casamento sem sexo, também já abordado). As escolhas temáticas e a forma como escreve Sayaka Murata se fazem necessárias e revolucionárias quando pensamos no Japão como um país ao mesmo tempo moderno no que diz respeito às tecnologias, mas tão conservador quando se fala em tradições. Segundo Joy Nascimento Afonso e Priscila Yamaguchi Leal em **A escrita feminina japonesa: um breve panorama das produções clássicas às contemporâneas**:

Do período clássico até o período Meiji a produção de autoria feminina sofreu certo “silenciamento” devido ao advento do período Kamakura, conhecido como a época dos samurais. O poder centralizava-se na figura masculina que era reconhecida pela força militar e pela extensão das propriedades. Além disso, a “herança que era dividida igualmente entre todos os filhos até aproximadamente o século XIV, passa a privilegiar apenas o primogênito, evitando, assim, o esfacelamento das propriedades e o conseqüente enfraquecimento do poder econômico” (YOSHIDA, 1992, p.63), deixando à incumbência da mulher o dever de gerar um filho homem para dar continuidade à linhagem da família, restringindo a figura feminina somente ao âmbito doméstico, subordinada ao homem. Essa ideia é reforçada pelo budismo que influenciou os grandes governantes do Japão, e também pelo pensamento do ryōsai-kenbo (boa esposa, mãe sábia) “a mulher devotada exclusivamente ao lar, que advém com Reforma Meiji, em 1868” (Idem, p.64), pensamento

esse que nos permite identificar a imagem que se tem cristalizada até os dias de hoje da mulher japonesa submissa e frágil. (AFONSO, LEAL, 2018, p. 37–38).

Em seguida as autoras destacam que do fim da Segunda Guerra Mundial até o início dos anos 1990, momento no qual o país se via mergulhado em tristeza, surgem mulheres que se propõem a refletir socialmente sobre a guerra, suas perdas e a sociedade de Shôwa². Esse é o cenário que precede a escrita de Sayaka Murata, sendo que, mesmo na contemporaneidade a mulher deve lutar para ter seu espaço como escritora reconhecido pela sociedade.

A trama de **Querida konbini** é narrada em primeira pessoa pela protagonista Keiko Furukura, uma mulher de 36 anos que sempre foi considerada esquisita pela sociedade. Desde criança, Furukura não entendia os códigos sociais e não sabia qual deveria ser o comportamento apropriado ou como fazer amigos. Nunca se interessou por sexo. Aos 18 anos, começou a trabalhar por hora em uma konbini em Tóquio, da palavra em japonês *konbiniensu sutoa*, cuja origem é o inglês *convenience store*, uma das onipresentes lojas de conveniência japonesas que vendem refeições prontas, entre diversos outros produtos. A grande questão levantada por todos que a rodeiam é: por que uma mulher de 36 anos se submete a um trabalho tão precário, seria ela incapaz de arrumar um emprego respeitável e por que nunca mencionou um namorado?

Não-lugar como refúgio

Uma curiosidade do livro é a de que Furukura, sempre deslocada socialmente, encontra seu lugar em uma loja de conveniência, ela que nunca soube bem como se comportar, se torna a funcionária mais aplicada e organizada, aprendendo desde o início em seu treinamento como sorrir

20 período Showa (*Shôwa jidai*, literalmente “período iluminado de paz/harmonia”), ou Era Showa, é o período da história do Japão correspondente ao reinado do Imperador Showa Hirohito, de 25 de dezembro de 1926 até 7 de janeiro de 1989.

e o que dizer, como o *Irasshaimasê*³ ao receber um cliente na entrada da loja. Para ela, agora que havia uma regra a se seguir, se tornava mais fácil reproduzir quase que um manual de comportamento típico de empresas que trabalham com vendas, não havendo, dessa forma, margem para dúvidas ou motivos para que as outras pessoas a achassem estranha. Seguindo o manual de um bom funcionário, tudo daria certo, mesmo que fosse o mesmo comportamento todos os dias. “Praticamente não uso a cabeça. Nessa função, o mais importante é a velocidade, e meus músculos apenas obedecem às regras já gravadas dentro de mim.” (MURATA, 2019, p.10). Através desta personagem, a autora ironiza a rígida sociedade japonesa, em que a disciplina e a hierarquia mascaram o controle social, especialmente em relação às mulheres.

As descrições de **Querida konbini** parecem querer denunciar o trabalho que tudo devora, aproveitando-se dos últimos resquícios de individualidade. No entanto, Furukura não se sente oprimida ou objetificada por esse trabalho monótono. A rotina a liberta. Ela encontra conforto nas regras da konbini. Fora da loja de conveniência, ela nunca sabia como se comportar e se sentia o tempo todo julgada. Todos a consideravam esquisita por não se interessar por sexo e não ambicionar um emprego melhor. Se não conseguia corresponder às expectativas da sociedade, Furukura ao menos era capaz de ser uma “Funcionária”, uma “peça no mecanismo do mundo.”

A konbini – a loja de conveniência – é repleta de sons. O sino que toca quando um cliente entra e a voz de uma atriz famosa anunciando novos produtos na rede interna de rádio. Os cumprimentos dos funcionários e o apito do leitor de código de barras. Um produto que cai na cesta de compras, a mão que aperta uma embalagem plástica, os saltos dos sapatos caminhando pela loja. Tudo isso forma o “som da konbini”, que agita meus tímpanos incessantemente. (MURATA, 2019, p. 9).

3 Cumprimento de boas-vindas quando um cliente chega.

A descrição da loja de conveniência, que é um lugar no qual se podem fazer tantas coisas diferentes ao mesmo tempo, evoca o conceito do antropólogo francês Marc Augé dos não-lugares, que, diferente dos lugares antropológicos, seriam espaços não identitários, não relacionais e não-históricos. Seria o que chamamos de lugar de passagem, espaços feitos para o individual, como aeroportos, rede de hotéis, hipermercados etc. “Augé não analisa exaustivamente nenhum desses tipos de espaço, mas procura perceber o que é comum a todos eles e de que modo sua proliferação provoca mudanças na organização social-econômica-simbólica da sociedade e, portanto, na vida cotidiana dos indivíduos.” (SÁ, 2014, p. 209). Augé focaliza os não-lugares justamente para tentar entender de que forma estes espaços construídos para se fazer cada vez mais coisas em menos tempo têm influenciado nas vivências humanas e têm nos transformado em outros: “todos nós temos a impressão de estarmos sendo colonizados, mas sem que saibamos ao certo por quem.” (AUGÉ, 1998, p. 7).

O espaço no contemporâneo, principalmente as metrópoles é em grande parte preenchido pelos não-lugares, para que se possa aproveitar de forma mais produtiva o pouco tempo que nos sobra quando não somos consumidos por uma intensa rotina de trabalho. O que se nota em **Querida konbini**, é uma crítica colocada a partir da angustiante rotina de uma personagem que acaba se tornando parte daquele não-lugar que escolhe para passar a maior parte de seus dias e, mesmo quando não está ali, seu corpo e mente agem em função da konbini, representando uma completa automatização e mecanização do sujeito:

Meu corpo se move por reflexo, lendo cada pequeno movimento e olhar dos clientes. Meus olhos e ouvidos são sensores indispensáveis para assimilar cada gesto e cada intenção. Ajo de acordo com as informações captadas. Sem hesitar, sempre tomando cuidado para não encarar demais o cliente e deixá-lo desconfortável. (MURATA, 2019, p.11-12).

A automatização de Keiko vai além de seu cargo no emprego. É como se ela tivesse nascido com a função “humana” desprogramada ou com defeito,

pois desde muito pequena Keiko se mostra muito prática diante das situações do cotidiano: certa vez quando um pássaro morre diante de seus olhos, enquanto suas amigas e pessoas ao redor pensam em enterrar a ave e se mostram comovidos com o fato, a menina deduz que se a ave já está mesmo morta, por que não comê-la? Causando espanto e perplexidade nas pessoas ao redor. Sua mãe e irmã se mostram sempre perturbadas e preocupadas com o comportamento de Keiko, considerado frio e calculista em muitas situações.

Ironia e denúncia

Familiares e conhecidos se mostraram animados quando a jovem consegue seu primeiro emprego na konbini, mas isso não é mais motivo de alegria depois de dezoito anos trabalhando por hora no mesmo lugar, pois, aos trinta e seis, ela não demonstra nenhuma ambição em mudar de vida, o que passa a incomodar muito as pessoas ao seu redor. Keiko mantém relações em seu trabalho, mas sempre superficiais, perguntas e comentários que não tenham o intuito voltado para o trabalho a incomodam, sua única intenção é a de ser prática e eficaz em sua função.

Mais um dia começa. É a hora em que o mundo desperta e todas as suas engrenagens se põem a girar. Também estou em movimento, como uma dessas engrenagens. Sou uma peça no mecanismo do mundo, rodando dentro da manhã.” (MURATA, 2019, p.12).

Keiko se sente tão realizada como Funcionária (iniciando em letra maiúscula no texto talvez para destacar a importância do termo para a narradora) que diz nem mesmo se lembrar com clareza de como era sua vida antes de renascer em sua função na loja de conveniência. A racionalidade da personagem se dá inclusive na formação de sua própria personalidade: Keiko imita as colegas de trabalho que segundo ela vivem uma vida “normal” na maneira de se vestir e até mesmo de falar.

Pego rapidamente as manias das pessoas ao meu redor, sobretudo em relação ao jeito de falar. No momento, minha fala é uma mistu-

ra do jeito de Izumi e Sugawara. Acredito que isso aconteça com a maioria das pessoas [...] Talvez o meu jeito de falar também tenha contagiado alguém. Acho que é assim, nos contagiando mutuamente, que mantemos nossa humanidade. (MURATA, 2019, p.32-33).

Não é somente a protagonista que é padronizada e automatizada na trama, a diferença é que ela se mostra feliz em sua condição, ao contrário de outras personagens que se encontram no mesmo cenário. As outras pessoas que trabalhavam também na konbini, estão sempre comentando de sua vida fora do trabalho, suas expectativas, realizações e afins, Keiko é o oposto: mesmo fora do trabalho, em casa ou na rua, sempre dá um jeito de inserir o funcionamento da konbini em sua rotina, se mostrando esta, sua maior motivação para inclusive se alimentar, descansar etc.

Finalmente, o instrutor chegou e distribuiu uniformes para todos. Nós os vestimos e nos arrumamos de acordo com o pôster que indicava os padrões de vestimenta. As mulheres de cabelo comprido tiveram de prendê-lo, todos tiraram os relógios e acessórios, e formamos uma fila. Então, todas aquelas pessoas desconexas se tornavam, subitamente, Funcionários. [...] Estudantes universitários, garotos que tocavam em bandas, desempregados, donas de casa, alunos de ensino médio noturno. Era divertido assistir enquanto aqueles perfis tão variados vestiam o mesmo uniforme e se tornavam criaturas todas iguais, todos Funcionários. No final de cada dia de treinamento, tiravam o uniforme e voltavam ao estado anterior. Nessa hora, pareciam estar despindo uma criatura e vestindo outra. (MURATA, 2019, p.22-23).

A crítica se faz justamente sobre “a criatura” que temos que nos tornar ou vestir para conviver em sociedade, como seríamos se passássemos a viver todo o tempo atuando ou vestindo essas criaturas? Segundo Teresa Sá em **Lugares e não lugares em Marc Augé**, o lugar antropológico representaria um tempo passado e o não lugar um provável futuro, portanto, pensar a relação entre os dois é de certo modo pensar uma realidade

que se joga entre o que fomos ou somos e aquilo em que poderemos nos tornar, ou melhor, aquilo em que estamos nos tornando. A pergunta que pareceria, então, segundo Sá, estar sempre subjacente ao pensamento de Augé seria saber de que forma os “não lugares” podem provocar uma perda de nós mesmos como grupo e sociedade, prevalecendo agora apenas o indivíduo “solitário”.

Não seria, neste caso, aleatória a escolha de Murata em retratar uma funcionária de konbini, considerado um emprego para jovens muito inexperientes; loja que passa despercebida no cenário urbano de Tóquio. Com muita sensibilidade a autora apresenta sua protagonista, uma pessoa que se encontrou como a peça de uma engrenagem maior, finalmente encontrando seu lugar no mundo, embora seja em um emprego que não despreze respeito em ninguém. A personagem apresenta dificuldade em se conectar com outros, o que não significa que ela não tenha sentimentos, não se apegue às coisas, mas para ela é difícil compreender regras da sociedade que, na cabeça das pessoas ditas “normais”, são óbvias, evidentes.

Para trazer tranquilidade à angústia dessas pessoas, Furukura tenta se adaptar ao padrão, observando outros seres humanos e tentando aprender com estes, como se comportar de maneira “normal” (que tom de voz usar, que tipo de resposta cabe melhor em cada situação, algumas saídas mais práticas para perguntas inconvenientes), embora para ela não faça o menor sentido tudo isto, ela percebe que se ela se comporta como “todo mundo”, as pessoas a deixam em paz. “O padrão do mundo é compulsório e os corpos estranhos são eliminados sem alarde. Os seres humanos fora do padrão acabam sendo retificados. Então é por isso que eu preciso me curar! Se não fizer isso, serei eliminada pelas pessoas normais”. (MURATA, 2019, p.80).

Sua vida vai caminhando dentro deste equilíbrio até que ocorre uma quebra do mesmo, que se dá pela chegada de um funcionário, Shiraha, um homem considerado também um desajustado social, como ela, que começa a trabalhar na konbini e, ao contrário de Keiko, sofre por ter este desajuste e ser julgado pelos demais. A figura de Shiraha teria no Japão um peso cultural muito grande, sendo a do homem adulto que não se casou, não tem um emprego e portanto é visto como um parasita na sociedade,

considerado um celibatário involuntário (na cultura contemporânea – *in-cel*), aquele que nunca conseguiu um relacionamento com ninguém, embora quisesse, mas é rejeitado por todos, e por causa dessa rejeição e por sempre ser visto como uma pessoa estranha, um homem feio, incompetente, que não tem sucesso no trabalho, vai desenvolvendo uma raiva, um ressentimento, especialmente contra as mulheres que o rejeitam, basicamente uma misoginia, pela qual busca rebater todas suas insatisfações.

A chegada deste homem muda o equilíbrio na vida de Keiko, uma vez que estes dois desajustados sociais, cada um à sua maneira, fazem uma espécie de parceria contra esse mundo que não os compreende. As cobranças sociais em torno de um casamento e um avanço na vida de Keiko vão tão longe que ela vê em Shiraha a oportunidade perfeita para acabar com o dilema – após ser demitido da *konbini* por não realizar de forma satisfatória seu trabalho, Shiraha continua rondando o local buscando pretendentes para se casar e, após abordá-lo e convidar para um café, Keiko propõe a ele um casamento de aparências: “– Escuta, Shiraha. Se o seu objetivo é simplesmente o matrimônio, o que acha de ir ao cartório e registrar um casamento comigo? – propus, enquanto me sentava à mesa com minha segunda xícara de água quente.” (MURATA, 2019, p.89). No início o rapaz fica perplexo, mas após ouvir a linha de raciocínio de Keiko, acha uma boa ideia para os dois e passa a viver com Keiko em uma pequena quitinete na qual ela morava sozinha até então. O livro nos faz questionar o peso das expectativas da sociedade em nossas decisões pessoais, ou como a sociedade talvez seja ainda arcaica, mas revestida de uma fina camada de modernidade.

Como o casamento é apenas de aparências, eles dormem separados e Shiraha resolve se instalar no banheiro de Keiko, quase sempre estando sentado ou deitado dentro do *ofurô*, e ela, para mantê-lo ali, passa a tomar banho nas casas de banho, tão comuns no Japão. Em troca de sua presença masculina, Shiraha exige que Keiko o sustente, pois para ele a serventia desta união é a de que possa ficar na casa de Keiko escondido do mundo e suas cobranças tão perturbadoras. Keiko passa a trazer comida para o companheiro, que ela chama de “ração”, como se o alimento fosse apenas necessário para a sobrevivência, dispensando o fato de que precise de sabor ou variedade gastronômica, o que incomoda bastante a Shiraha.

“– Eu fervo as coisas e como. Não faço muita questão de sabor, mas quando quero um pouco de sal, coloco *shoyu*.” (*Ibidem*, p.104). Essa rotina automática sem apreciar as coisas já é comum no dia-a-dia da personagem, como ela mesma narra:

Tomo café da manhã sempre assim, na loja. No intervalo de almoço como um onogui ou alguma coisa da seção de fast-food e, à noite, se estiver cansada, é comum eu comprar algo para jantar em casa. Bebo cerca de metade da garrafa de dois litros de água durante o expediente, depois a levo para casa em uma ecobag e tomo o restante até a hora de dormir. Sabendo que quase todo meu corpo é composto por comidas e bebidas da konbini, sinto que também sou parte dela, como os produtos de papelaria dispostos na prateleira ou a máquina de café. (*Ibidem*, p.29–30).

O que se passa hoje, no período que Augé denominou *sobre modernidade*, marcado pelos excessos de acontecimentos, imagens e referências espaciais e individuais (cf. Augé, 1994a), é a perda da categoria do outro. Se, por um lado, os não-lugares permitem uma grande circulação de pessoas, coisas e imagens em um único espaço, por outro transformam o mundo em um espetáculo com o qual mantemos relações a partir das imagens, transformando-nos em espectadores de um lugar profundamente codificado, do qual ninguém faz verdadeiramente parte (SÁ, 2014).

A relação com o outro é minimizada em detrimento da relação com nós mesmos – não temos tempo para estar/parar, estamos de passagem, em viagem, espaço onde a ação racional se impõe à vida de qualquer coisa: “O não lugar é o espaço dos outros sem a presença dos outros, o espaço constituído em espetáculo.” (AUGÉ, 1994b, p. 167).

Esse pensamento de Augé pode ser ilustrado em sua forma mais extrema no livro de Murata, uma vez que a personagem funciona quase que como uma máquina, todo seu sistema imunológico e funcional parece ser voltado para sua atuação dentro da engrenagem de funcionamento da empresa. Quando deixa escapar aos colegas de trabalho a informação de que agora vive com um homem em casa e eles se mostram eufóricos, ale-

gres, imaginando ser um avanço social para Keiko, ela se indigna com a reação destes: “Eu estava chocada com o comportamento dos dois. O que será que deu neles? Para quem trabalha numa konbini, uma fofoca sobre uma funcionária e um ex-funcionário não poderia ser mais importante do que uma promoção de espetinhos, de 130 por 110 ienes!” (MURATA, 2019, p.111).

Para ela, o mundo é igual à pré-história, então seria só proceder da mesma forma. Para não ser expulso da aldeia nem ser tratado como um inconveniente, bastaria vestir o manto de um ser humano padrão e agir de acordo com o que dita esse manual. Ela não se importa nem mesmo com a forma pejorativa que Shiraha a descreve segundo suas impressões: “Uma mulher de trinta e seis anos, solteira e provavelmente virgem, que apesar de aparentar saúde não arranja um emprego decente e continua trabalhando como temporária numa konbini, distribuindo cumprimentos aos clientes e colegas o dia inteiro, dia após dia [...]” (*Ibidem*, p.115). Ela sempre responde a comentários como este com expressões como: “tudo bem”, “sem problemas”, “entendi”, nos deixando, como leitores, perplexos com sua não-reação ou conformidade – talvez sendo, justamente essa a estratégia de crítica social.

Outra passagem discutida por Augé, acerca do funcionamento dos hipermercados, considerados não-lugares, que dialoga perfeitamente com a descrição de Sayaka Murata ao descrever a forma de pensar e agir de sua personagem é quando ele afirma que:

[...] as grandes superfícies nas quais o cliente circula silenciosamente, consulta as etiquetas, pesa os legumes ou a fruta numa máquina que lhe indica, juntamente com o peso, o seu preço, e depois estende o cartão de crédito a uma mulher jovem também ela silenciosa, ou pouco faladora, que submete cada artigo ao registro de uma máquina decodificadora antes de verificar o bom funcionamento do cartão de crédito (AUGÉ, [1992] 2005, p. 84).

Como já descrito anteriormente, Keiko vive em função da konbini, está sempre analisando os gestos dos clientes e busca antecipá-los, mas sem que seja simpática demais para não invadir a privacidade dos mesmos: “É que, ainda antes da minha condição de ser humano, sou uma

funcionária de konbini. [...] Todas as minha células existem em função da konbini” (MURATA, 2019, p.146). Tudo é meticulosamente pensado de acordo com o funcionamento da loja. Porém, após essa união com Shiraha, mesmo que completamente estranha e sem sentido, na qual os dois vivem de tratos pré-combinados, ela, muito influenciada pela opinião do rapaz e de outras pessoas ao redor, decide deixar a konbini e entregar currículos para tentar arrumar um emprego melhor. Avisa seu gerente com antecedência e, ao contrário do que imaginava, todos da loja ficam felizes por ela buscar algo melhor, depois de dezoito anos servindo aquele lugar: “O meu último dia na konbini chegou sem alarde, como se meus dezoito anos de trabalho fossem apenas uma miragem.” (*Ibidem*, p.130). Mas, ao contrário do que todos esperavam, após sair da konbini, Keiko passa a viver numa total apatia, muito pior do que antes, pois agora não vê mais sentido em viver: “Saber que eu precisava cuidar do meu corpo para o trabalho me fazia pegar no sono num instante. Mas agora eu não sabia nem mesmo para que deveria dormir.” (*Ibidem*, p.134).

Mesmo fora de lá, sua cabeça ainda funcionava em função da loja, agora, com saudosismo:

Percebi que estava com sede, então abria a torneira, enchi um copo e bebi tudo de uma vez. Lembrei-me de ter ouvido, em algum lugar, que toda a água do corpo humano é substituída a cada duas semanas. Será que a água das garrafas que eu comprava todas as manhãs já tinha deixado meu corpo? Será que agora a umidade da minha pele e a membrana líquida que cobria meus olhos já não eram mais da konbini? (*Ibidem*, p.136–137).

Algum tempo após se demitir, Keiko sai para uma entrevista de emprego em uma empresa, acompanhada por Shiraha, Keiko se vê, em certo momento, diante de outra konbini, que, como a maioria dos não-lugares, tem uma dinâmica e aparência muito parecida com outras lojas do mesmo segmento. Ao entrar na loja para esperar Shiraha que precisou ir ao banheiro, Keiko percebe que não consegue desligar seu mecanismo de atendente e começa, como num surto a organizar prateleiras, anúncios,

sendo até mesmo confundida com uma Funcionária, o que lhe traz uma satisfação inatingível.

Conclusão

Se relacionamos ao pensamento de Augé, de que se definirmos o não lugar não como um espaço empiricamente identificável (um aeroporto, um hipermercado ou mesmo uma loja de conveniência), mas como o espaço criado pelo olhar que o toma como objeto, podemos admitir que o não lugar de uns (por exemplo, os clientes de passagem na loja de conveniência) seja o lugar de outros (por exemplo, os que trabalham nessa loja) (AUGÉ, 2006, p.116), o que é notável na vida da personagem Keiko que só se sente completa ou feliz se for em seu refúgio, no caso dela vivendo automaticamente em um não-lugar, pois o trabalho na loja dá a ela uma identidade social jamais obtida antes: “Vi meu reflexo no vidro da konbini de onde acabara de sair. Essas mãos e esses pés só existem para a konbini. Ao pensar isso pude me ver, pela primeira vez, como uma criatura com sentido na vida.” (MURATA, 2019, p.148). Por meio de Keiko, Sayaka Murata cria um retrato asséptico da sociedade japonesa, demonstrando seus valores, seus medos e pudores, abrindo um universo a que nós, ocidentais, talvez não estejamos acostumados a associar à cultura do Japão.

Referências

AFONSO, Joy Nascimento; LEAL, Priscila Yamaguchi. **A escrita feminina japonesa: um breve panorama das produções clássicas às contemporâneas.** Estudos Japoneses, n. 40, p. 35–47, 2018.

AUGÉ, Marc. **Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade;** tradução Maria Lúcia Pereira. – 9ª ed. – Campinas, SP: Papirus, 2012.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade;** tradução Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

MURATA, Sayaka. **Querida konbini;** tradução Rita Kohl. – São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

SÁ, Teresa. **Lugares e não lugares em Marc Augé.** Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 26, n. 2, 2014.

A VAGA INQUIETUDE DE AKUTAGAWA RYŪNOSUKE

Nathália da Silveira Martins

Introdução

A loucura ou o suicídio, era só o que via à sua frente.

Akutagawa Ryūnosuke

Junho de 1927

Akutagawa Ryūnosuke¹ (1892–1927) possuía obras diversas, podendo ser classificadas, grosso modo, “em **narrativas intimamente relacionadas à sua própria vivência**, ainda que sublimadas e estetizadas, e **narrativas inspiradas na história literária e em personagens históricos** e seus embates éticos e estéticos.” (CORDARO in AKUTAGAWA, 2008, p. 14–15, grifo meu). Pode-se dizer que a última seria a parte mais aclamada de sua obra, ao menos em termos literários. *Rashōmon* (1915) e *Yabu no naka* (1922), ambos com traduções em pelo menos duas coletâneas de contos em língua portuguesa (AKUTAGAWA, 2008; AKUTAGAWA, 2010), são celebradas até hoje como grandes contos do autor, tendo sido adaptados em conjunto para o cinema por Kurosawa Akira em 1950, no filme *Rashōmon*, e recebendo diversos prêmios de prestígio no meio.

Contudo, este trabalho tem por foco um dos textos da outra metade de sua obra: seus textos de cunho autobiográfico. Akutagawa suicidou-se aos 35 anos, em 24 de julho de 1927. O texto aqui traduzido é uma carta que o autor escreveu endereçada a seu amigo, também escritor, Kume Masao (1891–1952), no mês de sua morte. *Memorandum a um velho amigo* é uma carta em primeira pessoa, na qual Akutagawa fala abertamente, e

1 Todos os nomes japoneses serão trazidos na ordem sobrenome e nome, conforme o usual no país.

de forma concreta — como ele mesmo coloca —, sobre os planos em relação a seu suicídio. Nesta carta, há uma frase que ficou muito conhecida, trazida por Donald Keene no capítulo sobre Akutagawa em seu livro *Dawn to the West* (1987): “*bon’yari shita fuan*”, que traduzo como “uma vaga inquietude”.

Sua última composição, “*Aru Kyūyū e okuru Shuki*” (Memorandum Enviado a um Velho Amigo), foi seu testamento final. Foi endereçado a Kume Masao e descrevia as circunstâncias que levaram ao seu suicídio. Uma frase se tornou famosa: *bon’yari shita fuan* (uma vaga inquietude), a causa direta de sua morte. Akutagawa relatou que pelos últimos dois anos ele não pensava em nada além de se matar. (KEENE, 1987, p. 586, tradução minha²)

Keene diz ser essa a causa direta do suicídio do autor, embora estudiosos apontem como possíveis fatores também a morte de seu cunhado no ano anterior, que lhe fez herdar as dívidas do mesmo e ter de cuidar de sua irmã, além de seus debates literários com o escritor Tanizaki Jun’ichirō (1886–1965).

Foi o contato com o texto de Keene que me fez buscar pelo texto original, 或旧友へ送る手記 (*aru kyūyū he okuru shuki*), que, salvo alguns trechos traduzidos pelo próprio Keene, não encontrei em tradução, seja para língua inglesa, seja para o português. Assim como Registro de Morte (em japonês: 点鬼簿), que traduzi após ver menção a ele em outro conto do autor — Rodas Dentadas (AKUTAGAWA, 2010) —, separei o texto pois também pretendia traduzi-lo na íntegra.

Com a tradução de *Registro de Morte* (ainda não publicada) passei a conhecer um pouco sobre a vida de Akutagawa, e entender um pouco mais

2 Em inglês: His last composition, “*Aru Kyūyū e okuru Shuki*” (Memorandum Sent to an Old Friend), was his final testament. It was addressed to Kume Masao and described the circumstances leading up to his suicide. One phrase became famous: *bon’yari shita fuan* (a vague uneasiness), the direct cause of his death. Akutagawa related that for the previous two years he had thought of nothing but killing himself.

a sua escrita. Devido ao interesse na parte biográfica de sua obra, passei a pesquisar textos seus, já em domínio público, porém ainda sem tradução; sendo *Memorandum* um deles. É uma carta curta, mas com um conteúdo muito rico, principalmente para aqueles que se interessam sobre questões que assombravam Akutagawa e que queiram entender um pouco melhor — na medida em que isso é possível — porque ele decidiu suicidar-se.

Traduzi-la na íntegra permitiu que mais algumas peças do quebra-cabeças que é a relação de Akutagawa com a vida e a morte se encaixassem. A partir dessa tradução, feita com muito cuidado e respeito pelo texto e seu autor, novos pontos foram iluminados, assim como novas dúvidas, sobre a obra e vida/morte desse escritor tão sensível e sofrido. Após a tradução, tratarei de alguns desses pontos e indagações que apareceram ao longo do meu processo como tradutora, leitora e pesquisadora da obra de Akutagawa.

Memorandum a um velho amigo³

Não há ninguém que tenha escrito sobre o estado mental de um suicida tal e qual ele é. Talvez pela autoestima do suicida ou mesmo pela falta de interesse em seu estado psicológico. Nesta última carta que lhe escrevo, quero contar abertamente sobre esse estado psicológico. Contudo, não há por que lhe contar especificamente sobre meus motivos para o suicídio. Régnier escreveu sobre um suicida em um de seus contos. Nem mesmo o próprio protagonista sabia o motivo pelo qual iria suicidar-se. Se você abrir o jornal, talvez encontre vários motivos para suicidar-se ao ler matérias sobre dificuldades da vida, doenças e angústias. Mas, no meu caso, **os motivos não se limitam a isso**⁴. Além disso, normalmente isso mostra apenas o que levou a tal decisão. Em geral, assim como retrata-do por Régnier, suicidas provavelmente não sabem os motivos para sui-

3 Em japonês: 或旧友へ送る手記, 1927. Disponível em: <https://www.aozora.gr.jp/cards/000879/files/20_14619.html>.

4 Os destaques e algumas pontuações (como as reticências e os pontos de exclamação) ao longo do texto estão presentes no original consultado para esta tradução e foram mantidos.

cidarem-se, o que, assim como nossos comportamentos, contribui para a complexidade de nossos motivos. Contudo, pelo menos no meu caso, há uma vaga inquietude. É como se houvesse uma vaga inquietude em relação ao meu futuro. Talvez você não acredite nas minhas palavras, mas pela minha experiência nos últimos dez anos, aprendi que minhas palavras desaparecem como uma música ao vento a não ser que pessoas próximas estejam em situações semelhantes à minha. Por isso, não o culpo.

Faz cerca de dois anos que a única coisa que penso é em morrer. Foi também nesse entremeio de sentimentos intensos que li Mainländer. Sem dúvidas, Mainländer foi bem-sucedido em escrever de forma abstrata sobre o processo até a morte. Contudo, minha intenção é escrever sobre isso de forma mais concreta. Não tenho nenhuma intenção de dizer palavras de simpatia para minha família. E, novamente, é para você que preciso passar essas palavras *inhuman*. Contudo, caso isso seja desumano, o desumano aqui sou eu.

Tenho um senso de dever de que tenho que escrever tudo de forma honesta. (Analisei a vaga inquietude em relação ao meu futuro. Busquei esgotar esse assunto no meu conto *A vida de um idiota*. Mas acabei deliberadamente não escrevendo sobre coisas que me impactam, como o período feudal — sobre questões sociais. Se for pensar sobre o motivo de deliberadamente não ter escrito sobre isso, seria porque ainda hoje estamos dentro da sombra do período feudal de alguma forma. Tentei escrever o cenário, a iluminação, as personagens — meus comportamentos habituais fora do palco. Além disso, não há como não ter dúvidas sobre se eu entenderia claramente ou não as questões sociais nas quais estou inserido). — A primeira coisa que pensei foi sobre como morrer sem sofrer. Enforcar-se com certeza seria a maneira mais adequada para esse fim, porém, ao imaginar minha imagem enforcado, senti uma fútil aversão estética. (Me lembro que mesmo que gostasse de uma mulher, caso sua caligrafia fosse vulgar, rapidamente perdia o interesse.) Tentar morte por afogamento também não daria certo, já que sei nadar. Não só isso, se por acaso conseguisse, seria muito mais doloroso do que se enforcar. Nada me causava uma aversão estética maior do que uma morte por atropelamento. Já segurar uma pistola ou uma faca faria minhas mãos tremerem

tanto que haveria uma grande chance de falha. Pular do alto de um prédio certamente também seria uma visão terrível. E foi pensando em todas essas possibilidades que decidi me matar com remédios. Provavelmente morrer com remédios é mais doloroso do que por enforcamento. Porém, além de não causar aversão estética como no enforcamento, há a vantagem de não ter perigo de ser reanimado. Mas claro que não será fácil para mim adquirir esse medicamento. Internamente, fiz os preparativos para o suicídio e usei todas as oportunidades para conseguir esse remédio. Enquanto isso, também busquei obter conhecimento sobre toxicologia.

A partir disso, comecei a pensar sobre o local onde me suicidaria. Após a minha morte, minha família não poderá desfrutar da minha herança. Minhas heranças consistem apenas em um terreno de 100 tsubo⁵, minha casa, meus direitos autorais e uma poupança de uns 2000 ienes. Me preocupei que minha casa não poderia ser vendida por causa do meu suicídio. Consequentemente, senti inveja dos burgueses que possuem mais uma casa de férias. Você deve estar achando graça do que estou dizendo. Eu também estou achando graça das minhas palavras. Porém, quando pensei sobre tudo isso, na verdade me senti muito miserável. Provavelmente não tenho como fugir disso. Só quero me matar de uma forma que ninguém além da minha família veja meu corpo.

Contudo, mesmo depois de decidir a maneira, em parte ainda sentia um apego pela vida. Por isso, eu precisava de um trampolim para pular em direção à morte. (Diferente dos europeus, não acredito que suicídio seja um pecado. No agama, Buda fala sobre o suicídio de um de seus discípulos. Mesmo tolos que distorcem a verdade afirmariam isso, à exceção de casos “inevitáveis”. Mas, de um ponto de vista externo, **mais do que** dizer abertamente ser um caso “inevitável”, um terceiro lamentaria a morte trágica que veio tão subitamente. Alguém só comete suicídio quando é um “caso inevitável” para si mesmo. Antes disso, alguém determinado a cometer suicídio deve ter coragem acima de qualquer coisa.) Não importa o que eu diga, o que auxilia este trampolim é uma mulher. Antes de se

5 Aproximadamente 330m².

suicidar, Kleist convidou um amigo para acompanhá-lo inúmeras vezes. Racine também convidou Molière e Boileau para se jogarem com ele no rio Sena. Contudo, infelizmente não tenho amigos assim. Apenas uma mulher que conheço estava disposta a se suicidar junto comigo. Mas acabou se tornando uma proposta inviável para **nós**. Logo surgiu uma confiança para morrer sem um trampolim. Não por desespero de não ter ninguém disposto a morrer comigo. Até comecei a ficar emotivo, porque mesmo que fôssemos separados pela morte, eu queria cuidar da minha esposa. Até porque eu sabia que era mais fácil me suicidar sozinho do que nos suicidarmos juntos. Além de que dessa forma eu teria a liberdade para escolher o momento do meu suicídio.

O último passo foi decidir como eu me suicidaria sem que minha família percebesse. Depois de me preparar por meses, fiquei seguro de que conseguiria. (Por causa daqueles que se importam comigo, não tenho como escrever sobre esses detalhes. Mesmo escrevendo sobre isso aqui, certamente não se constitui legalmente como suicídio assistido — não existe acusação tão absurda assim. Se tal lei fosse aplicada, o quanto não aumentaria o número de criminosos. Mesmo que dissessem “não saber”, farmácias, lojas que vendem armas e lâminas de barbear seriam um pouco suspeitas, caso as nossas palavras e expressões demonstrassem nossas intenções. Além disso, são a sociedade e a lei que constituem o suicídio assistido. Por fim, esses criminosos seriam, em grande parte, pessoas de bom coração). Concluí os preparativos cuidadosamente; agora só me resta caminhar junto à morte. Esses sentimentos se aproximam muito das palavras de Mainländer.

Nós humanos, por sermos bestas humanas, tememos bestialmente a morte. Vitalidade não passa de outro nome para bestialidade. Eu também não passo de uma besta humana. Mas quando comecei a perder também o apetite e o desejo sexual, fui perdendo aos poucos a bestialidade. Atualmente vivo como se estivesse coberto por um gelo transparente, em um mundo mórbido de sensibilidade. Ontem à noite, conversando com uma prostituta sobre seus preços (!), senti pena de nós humanos, que “vivemos para sobreviver”. Se nos contentássemos com o sono eterno, mesmo que não estivéssemos felizes com nós mesmos, pelo menos estaríamos em

paz. Contudo, me pergunto quando serei capaz de me suicidar decidido. É que o natural é algo que me vem me parecendo mais belo. Você ama a beleza da naturalidade, e ainda assim ri das contradições desse suicida. Entretanto, é a beleza da naturalidade que me brilha aos olhos nos meus últimos momentos. Mais do que os outros, eu vejo, amo e compreendo. Isso por si só me traz um certo alívio apesar de todo o sofrimento. Por favor, lhe peço que mesmo anos após a minha morte, não revele essa carta. Até porque meu suicídio não será como uma morte por doença.

P.S. Ao ler a lenda de Empédocles, senti o quão antigo é o desejo de se tornar uma divindade. Até onde estou ciente do meu memorandum, ele é sobre tentar não ser uma divindade. Aliás, sou inclusive inferior. Você deve se lembrar de quando debatemos sobre “Empédocles de Etna” sob aquela figueira-dos-pagodes vinte anos atrás. Naquela época, eu era um daqueles que queria ser uma divindade.

(Julho de 1927, manuscrito póstumo)

Comentários da tradução

Registro de morte (1926) foi o primeiro texto de Akutagawa que traduzi. É um conto autobiográfico, em primeira pessoa, assim como a carta aqui apresentada. Ambos, conforme comentei previamente, compõem com diversas outras, algumas traduzidas para português⁶, outras ainda esperando por uma tradução — a parcela autobiográfica da obra de Akutagawa. Diferente de *Registro de morte*, que descreve parte das memórias que Akutagawa possuía de seus pais e de sua irmã mais velha que faleceu antes de seu nascimento, *Memorandum* é um texto com foco quase exclusivo no próprio escritor. É uma carta com um propósito claro: contar, de forma concreta, os planos sobre seu suicídio, sem, contudo, contar sobre seus motivos para tal.

6 Para citar algumas: *Passagens do caderno de notas de Yasukichi* e *A vida de um idiota* (AKUTAGAWA, 2008); *Rodas dentadas* (AKUTAGAWA, 2010).

Tabela 1

<p>Faz cerca de dois anos que a única coisa que penso é em morrer. Foi também nesse entre-meio de sentimentos intensos que li Mainländer. Sem dúvidas, Mainländer foi bem-sucedido em escrever de forma abstrata sobre o processo até a morte. Contudo, minha intenção é escrever sobre isso de forma mais concreta.</p>	<p>僕はこの二年ばかりの間は死ぬことばかり考へつづけた。僕のしみじみした心もちになつてメインレンデルを読んだのもこの間である。メインレンデルは抽象的な言葉に巧みに死に向ふ道程を描いてゐるのに違ひない。が、僕はもつと具体的に同じことを描きたいと思つてゐる。</p>
---	--

Fonte: elaborada pela autora

Neste trecho, Akutagawa diz a Kume o propósito de sua carta. Philipp Mainländer (1841–1876), filósofo pessimista alemão, é citado neste momento e ao final da carta, além de ser citado no conto *Kappa* (1927), e no conto sem tradução *侏儒の言葉* (*shuju no kotoba*, lit. palavras de um anão, 1927), o que demonstra o interesse de Akutagawa na obra do filósofo, conhecido principalmente por sua obra *Die Philosophie der Erlösung* (1876; 1989).

Em primeiro lugar, mostrei que tudo no universo é uma vontade inconsciente de morrer. Esta vontade de morrer está, sobretudo no ser humano, completamente oculta pela vontade de viver, porque a vida é um intermédio para a morte, e como tal, se apresenta nitidamente até ao mais idiota: morremos sem cessar, nossa vida é uma lenta agonia, a morte ganha força diariamente diante de cada ser humano até que, por fim, apaga a luz da vida de cada um. (MAINLÄNDER, 1989, p. 140, tradução minha⁷)

7 Em alemão: *Ich habe nämlich zunächst gezeigt, daß jedes Ding in der Welt unbewußter Wille zum Tode sei. Dieser Wille zum Tode ist namentlich im Menschen ganz und gar verhüllt vom Willen zum Leben, weil das Leben Mittel zum Tode ist, als welches es sich ja auch dem Blödesten klar darstellt: wir sterben unaufhörlich, unser Leben ist langsamer Todeskampf, täglich gewinnt der Tod, jedem Menschen gegenüber, an Macht, bis er zuletzt jedem das Lebenslicht ausbläst.*

Lendo *Apologie des Selbstmords* (lit. Apologia ao Suicídio), esse trecho me pareceu demonstrar bem a forma abstrata como Mainländer escreve sobre a morte. Diferente dele, no seu *Memorandum*, Akutagawa tem por intenção falar sobre a morte — sobre seus pensamentos e decisões a respeito do seu suicídio — de forma prática e concreta, como coloca também no trecho acima citado. E o faz de forma que inclusive gera certa surpresa ao leitor, pela sua aparente indiferença, listando várias alternativas para seu suicídio, e explicando os motivos por não decidir por uma ou por outra.

Tabela 2

<p>A primeira coisa que pensei foi sobre como morrer sem sofrer. Enforcar-se com certeza seria a maneira mais adequada para esse fim, porém, ao imaginar minha imagem enforcado, senti uma fútil aversão estética. (...) Tentar morte por afogamento também não daria certo, já que sei nadar. Não só isso, se por acaso conseguisse, seria muito mais doloroso do que se enforcar. Nada me causava uma aversão estética maior do que uma morte por atropelamento. Já segurar uma pistola ou uma faca faria minhas mãos tremerem tanto que haveria uma grande chance de falha. Pular do alto de um prédio certamente também seria uma visão terrível.</p>	<p>僕の第一に考へたことはどうすれば苦まずに死ぬかと云ふことだつた。縊死は勿論この目的に最も合する手段である。が、僕は僕自身の縊死してゐる姿を想像し、贅沢にも美的嫌悪を感じた。(…) 溺死も亦水泳の出来る僕には到底目的を達する筈はない。のみならず万一成就するとしても縊死よりも苦痛は多いわけである。轢死も僕には何よりも先に美的嫌悪を与へずにはあひなかつた。ピストルやナイフを用ふる死は僕の手震へる為に失敗する可能性を持つてゐる。ビルディングの上から飛び下りるのもやはり見苦しいのに相違ない。</p>
---	--

Fonte: elaborada pela autora

Neste trecho ele cumpre sua intenção, listando diversas formas de suicídio de forma quase mecânica, estilo que busquei manter em português. Na frase seguinte, diz que após pensar sobre tudo isso, decidiu utilizar remédios para o seu suicídio. De fato, no mesmo mês, Akutagawa tomaria uma dose de Veronal que lhe faria morrer de overdose. Inclusive, na última seção de *A vida de um idiota* — finalizado

em junho de 1927, um mês antes de sua morte — chamada *A Derrota*, Akutagawa descreve um episódio em que teria tomado o remédio: “Até a mão que sustinha a caneta começou a tremer. Até mesmo a saliva começou a lhe escorrer pela boca. Sua mente esteve lúcida apenas por um curto tempo, quando acordou após a ingestão do Veronal 0,8” (AKUTAGAWA, 2008, p. 198).

Ao longo do *Memorandum*, Akutagawa demonstra pensar muito sobre seu suicídio, apesar de demonstrar que não sabia quando conseguiria cometer tal ato com convicção. Ele pensa nas alternativas, as analisa de forma exaustiva, porém, não demonstra pleno convencimento de sua decisão em nenhum momento, parecendo ir de encontro ao que Maurice Blanchot traz em *O espaço literário*:

Matar-se não pode ser “projetado”. Fazem-se preparativos, age-se em vista do gesto derradeiro que pertence ainda à categoria normal das coisas a fazer, mas esse gesto não é em vista da morte, não lhe diz respeito, não depende da presença dela. Daí a minúcia, o amor aos detalhes, a preocupação paciente, maníaca, com as realidades mais medíocres, de que dá freqüentemente prova aquele que vai morrer. Os outros surpreendem-se e dizem: “Quando se quer morrer, não se pensa em tantas coisas.” Mas acontece que não se quer morrer, não se pode fazer da morte um objeto para a vontade, não se pode querer morrer, e a vontade, assim detida no limiar incerto do que ela não poderia atingir, desvia-se com toda a sua sabedoria calculista para lançar-se sobre tudo o que ainda há de capturável nas vizinhanças de seu limite. Pensa-se em tantas coisas porque não se pode pensar em *outra* coisa, e isso não é por temor de olhar de frente uma realidade demasiado grave, é porque não há nada para ver, é porque aquele que quer morrer não pode querer se não as proximidades da morte, essa morte-ferramenta que está no mundo e à qual se chega graças à precisão da ferramenta. Quem quer morrer, não morre, perde a vontade de morrer, ingressa no fascínio noturno onde morre numa paixão sem vontade. (BLANCHOT, 1987, p. 102, grifos do autor)

Para Akutagawa, “alguém determinado a cometer suicídio deve ter coragem acima de qualquer coisa”, e em consequência disso, não é um ato pecaminoso. Não quer dizer, contudo, que seja uma decisão fácil. A morte então, se mostra presente mais pelo que significa – a interrupção de um futuro incontrollável – do que pelo que é de fato. O medo dela persiste, pois só se pode planejar até as proximidades da mesma. Há uma incompreensão inalcançável, que faz com que Akutagawa, mesmo tendo coragem para suicidar-se, permaneça com uma incerteza sobre ser essa a melhor escolha, resultando em um resquício de apego pela vida.

Devido à proximidade temporal de escrita do conto já mencionado, *A vida de um idiota* (AKUTAGAWA, 2008), com *Memorandum*, e pelo caráter autobiográfico de ambos, há diversas passagens dos textos que dialogam entre si. É possível perceber o sofrimento e o vazio de Akutagawa em inúmeros trechos, como na passagem: “Por mais que interrogasse a vida, nada encontrava que desejasse em particular” (AKUTAGAWA, 2008, p. 176). Diferente de *Memorandum a um velho amigo*, escrito em primeira pessoa, *A vida de um idiota* é narrado em terceira pessoa. Contudo, é notório que se trata de um relato pessoal; inclusive, na tradução de Cordaro e Ota, há uma nota ao final do conto que menciona o caráter não ficcional do texto.

Ambos foram endereçados à Kume, quem melhor conhecia Akutagawa, de acordo com o próprio (AKUTAGAWA, 2008). *Memorandum*, contudo, por ser uma carta, tem uma estrutura de conversa com o próprio Kume, a quem Akutagawa se dirige em determinados pontos. Um deles, o P.S. da carta, destaco aqui por trazer um elemento que dialoga novamente com *A vida de um idiota*.

Tabela 3

A vida de um idiota (junho de 1927)	<i>Memorandum a um velho amigo</i> (julho de 1927)
42 O RISO DOS DEUSES	P.S. Ao ler a lenda de Empédocles, senti o quão antigo é o desejo de se tornar uma divindade.
Com trinta e cinco anos de idade, ele ia caminhando pela floresta de pinheiros banhada pelo sol de primavera. Recordava as palavras que escrevera dois ou três anos antes: “Para sua infelicidade, os deuses não podem, como nós, se suicidar...” (AKUTAGAWA, 2008, p. 198).	Até onde estou ciente do meu memorandum, ele é sobre tentar não ser uma divindade. Aliás, sou inclusive inferior. Você deve se lembrar de quando debatemos sobre “Empédocles de Etna” sob aquela figueira-dos-pagodotes vinte anos atrás. Naquela época, eu era um daqueles que queria ser uma divindade.

Fonte: elaborada pela autora

Ao falar sobre suicídio, Blanchot diz tratar-se de “[u]ma loucura, mas da qual não poderíamos ser excluídos sem o ser de nossa condição (uma humanidade que não mais pudesse matar-se como que perderia o seu equilíbrio, deixaria de ser normal)” (1987, p. 103), o que reforça o suicídio como possibilidade exclusiva dos mortais. As passagens acima convergem para a imagem que Akutagawa tem sobre vida/morte e humano/divino. Ao final de sua vida, não queria mais ser uma divindade, alguém que não poderia morrer, preferindo a morte possível apenas aos humanos.

Por fim, o seguinte trecho que destaco foi um dos que mais refleti para traduzir. A repetição das palavras *besta humana* e *bestialidade* em um primeiro momento me incomodaram, afinal, em português buscamos sempre evitar repetições. Contudo, as alternativas não me convenceram, e acabei aceitando que havia uma função nessas repetições, que elas representavam, também para Akutagawa, uma forma de dar força às palavras que queria transmitir.

Tabela 4

Nós humanos, por sermos bestas humanas, tememos bestialmente a morte. Vitalidade não passa de outro nome para bestialidade. Eu também não passo de uma besta humana. Mas quando comecei a perder também o apetite e o desejo sexual, fui perdendo aos poucos a bestialidade. Atualmente vivo como se estivesse coberto de um gelo transparente, em um mundo mórbido de sensibilidade.

我々人間は人間獣である為に動物的に死を怖れてゐる。所謂生活力と云ふものは実は動物力の異名に過ぎない。僕も亦人間獣の一匹である。しかし食色にも倦いた所を見ると、次第に動物力を失つてゐるであらう。僕の今住んでゐるのは水のやうに透み渡つた、病的な神経の世界である。

Fonte: elaborada pela autora

E, junto ao P.S. da carta, fica ainda mais evidente a sua opinião de que ele, como humano, não poderia ser divino, pois assim não poderia suicidar-se, e que, além disso, os humanos se assemelham mais a animais do que a divindades.

Outro ponto deste trecho é a *sensibilidade*, palavra tão usada por Akutagawa para se referir a si mesmo, usada também em *Rodas Dentadas*: “Eu até declarara numa pequena revista de nosso círculo literário, não fazia mais que dois ou três meses: “Não tenho consciência de qual-

quer espécie, nem mesmo artística. Sensibilidade é tudo que tenho.”” (AKUTAGAWA, 2010, p. 316). Inclusive, o professor Shintaro Hayashi utiliza esse trecho como epígrafe para a introdução da coletânea que traduziu, usando a palavra *sensibilidade* como ponto de partida para sua discussão.

A palavra 神経 (*shinkei*), traduzida como *sensibilidade* tanto por Hayashi quanto por mim, também pode ser traduzida como nervos, sendo também um termo utilizado em anatomia. Uma explicação sobre a etimologia do termo diz que o mesmo vem de 精神の経路 (*shinkei no keiro*), o caminho do espírito ou da alma. Assim, apesar de poder dizer que Akutagawa fosse *nervoso*, ou algo semelhante, Hayashi optou pela palavra *sensibilidade*, que também decidi manter nas minhas traduções por acreditar ser mais adequada. Afinal, quanto mais leio e traduzo Akutagawa, mais evidente fica para mim o quão *sensível* ele era.

Considerações finais

Este trabalho tratou a tradução da carta *Aru kyūyū he okuru shuki*, traduzida como *Memorandum a um velho amigo*, escrita em julho de 1927, em que Akutagawa relatou alguns de seus pensamentos a respeito do seu suicídio, que viria a se concretizar pouco tempo depois. A partir da leitura e tradução da carta, a parte autobiográfica da obra do contista se torna mais presente e acessível ao público brasileiro, e pode-se buscar entender melhor o lugar e as condições em que ele viveu. Também é possível conhecer o que Akutagawa lia e estudava, muitas vezes através de citações diretas.

Como tradutora, buscar a bibliografia externa ao texto traduzido é de grande importância. Com essas menções, o inesperado surge e as relações entre literatura e mundo se mostram mais presentes do que se pode pressupor à primeira vista. Assim como o processo de leitura muitas vezes é constituído de encontros não planejados, o mesmo ocorre quando se traduz. Por esse e outros motivos, ler e traduzir Akutagawa é sempre enriquecedor.

A obra de Akutagawa é abundante, e apesar de fazer parte dos grandes escritores de sua época, nomeando inclusive um prêmio literário de

grande prestígio — o prêmio Akutagawa, instaurado em 1935 , suas traduções para a língua portuguesa ainda são escassas.

O escritor é um dos casos que, por ter vivido em um período de transição e de modernização, nos permite enxergar diversas das constelações entre ocidente e oriente presentes no Japão de sua época. Assim sendo, o estudo de sua obra beneficia não apenas a área da literatura japonesa, como também a pesquisa da história e modernidade no país.

Referências

AKUTAGAWA, Ryūnosuke. *Aru kyūyū he okuru shuki*. 1927. Disponível em: https://www.ozora.gr.jp/cards/000879/files/20_14619.html. Acesso em: 6 jul 2021.

AKUTAGAWA, Ryūnosuke. *Rashōmon e outros contos*. Trad. Madalena Hashimoto Cordaro e Junto Ota. 1. ed. São Paulo: Hedra, 2008.

AKUTAGAWA, Ryūnosuke. *Kappa e o levante imaginário*. Trad. e introdução de Shintaro Hayashi. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

KEENE, Donald. *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era*. 1. ed. Nova Iorque: Owl Book, Henry Colt and Company, 1987.

MAINLÄNDER, Philipp. *Philosophie der Erlösung*. Seleção de Ulrich Horstmann. 1. ed. Frankfurt: Insel Verlag. 1989.–

A HETEROGENEIDADE NA REPRESENTAÇÃO DA CULTURA CAIPIRA PRESENTE NOS QUADRINHOS CHICO BENTO MOÇO

Thiago Henrique Fernandes Coelho

Chico Bento

Criado em 1961 por Maurício de Sousa, Chico Bento ganhou revista própria em agosto de 1982. É uma inspiração nas histórias que a avó de Maurício contava de um tio-avô seu, inclusive a vó Dita de Chico Bento é inspirada na avó do cartunista. A personagem Chico Bento se caracteriza como um caipira, que inicialmente era adulto e com o tempo foi se transformando em criança (PROCÓPIO, 2008). Aqui temos toda a presença da memória que discutimos ao longo da disciplina, ou seja, Maurício cria suas personagens de Chico Bento a partir dos relatos da avó. Dialogando com Ítalo Calvino (2000), podemos pensar na questão da incerteza e ambiguidade da memória, assim, contamos talvez não como as coisas eram de fato, mas como acreditávamos ou interpretávamos elas. Portanto, não sabemos se as histórias da Vó Dita de Maurício de Sousa são frutos da memória, do esquecimento ou da imaginação. Podemos conectar com Jeanne Marie Gagnebin (2005), ao explicar que lembramos do passado através do presente, e este interfere nas nossas lembranças. Complementando com Beatriz Sarlo (2007) que pondera que o passado é colonizado pela memória a partir das emoções e concepções do presente.

As tirinhas de 1961 eram denominadas de *Zezinho e Hiroshi*, com os personagens principais sendo Zé da Roça e Hiro. Mas Chico Bento se popularizou tanto que se tornou em 1963 a personagem principal. As histórias deste personagem ocorrem na fictícia Vila da Abobrinha, uma cidade do interior do país, com prevalência da cultura caipira (PINHO JUNIOR, 2015).

Nas HQs, Chico Bento vive em um pequeno sítio com seus pais, Nhô Bento e Cotinha, que praticam agricultura de subsistência. Seus amigos mais famosos são o primo Zé Lelé, Hiro e Zé da Roça. Tem também uma relação de amizade com os animais da fazenda como a galinha Giselda e o porco Torresmo. Outras personagens de destaque são sua namorada Rosinha, a professora Dona Marocas, o primo da cidade, Padre Lino, Nhô Lau, dono das goiabas que o garoto vive a comer. Nessa turma de Maurício de Sousa está presente o cotidiano do campo com seus costumes e tradições, o trabalho na terra e o cuidado com os animais (PROCÓPIO, 2008).

Chico Bento Moço

Chico Bento cresceu e está prestes a entrar na faculdade, e esta revista mostra as novas aventuras da personagem com seus novos colegas e amigos em uma república estudantil. Já Rosinha será aprovada no curso de medicina veterinária. Zé da Roça e Hiro irão cursar, respectivamente, pedagogia e engenharia civil. E Zé Lelé permanece na roça ajudando a família (FANDOM, 2021).

Análise de Chico Bento Moço – uma nova jornada

A revista inicia-se com uma descrição dos principais personagens – Chico Bento, Rosinha, Zé da Roça, Hiro, Primo Zeca, Zé Lelé, Genesinho e Dona Marocas. Somando-se à descrição, temos um mapa do universo de Chico Bento, mostrando as cidades que os personagens irão morar, após serem aprovados nas universidades.

A primeiras páginas da revista, traz informações sobre Vila Abobrinha, a caracterizando como uma cidade do interior, onde o tempo quase não passa. Isso entra em diálogo com minha cidade natal¹, Estrela do Sul, e a cidade vizinha Monte Carmelo, ambas no estado de Minas Gerais, onde

1 Ao longo do texto irei fazer uso da primeira pessoa para falar do meu lugar de fala enquanto caipira.

as pessoas têm uma relação de proximidade, e quase todos conhecem todos. Sendo um local mais calmo e menos poluído.

O aldeanismo continua a existir mesmo com o avanço da tecnologia, do fluxo migratório e cultural de computadores, correios eletrônicos, associações supranacionais e políticas internacionais (ACHUGAR, 2006). Observamos isto na Vila Abobrinha de Chico Bento e nas cidades do interior em que vivo, ou seja, Monte Carmelo e Estrela do Sul, que mesmo com todo o avanço das novas tecnologias e novas formas de vida, aquele modo de vida pacato ainda sobrevive, com a cadeira na calçada, a conversa na rua com os vizinhos, as notícias passarem de boca em boca, etc.

A personagem Chico Bento já está com dezoito anos, assim como a maior parte dos seus colegas, mas sua caracterização mudou um pouco, pois ele não anda mais descalço, e sim com botina de couro, continua usando camisa xadrez, mas moderna. Já o chapéu não é de palha esganicado como na personagem criança, mas ao estilo dos cowboy estadunidenses, difundidos no Brasil pela indústria dos rodeios. Chico não usa mais calça pegando na canela, e agora sua calça é jeans, e a camisa não fica para dentro da calça. A camisa de Chico Bento tem mangas longas, e está no estilo das vestimentas dos cantores de sertanejo universitário. A roupa do Nhô Tônico, pai de Chico Bento, também se aproxima do modo como o filho se veste no momento atual. Só que o pai usa a camisa por dentro da calça, e assim o cinto fica aparente. Enquanto Chico está com as mangas dobradas acima dos cotovelos, o pai está com as mangas da camisa esticadas cobrindo todo o braço.

A uniformidade da globalização não é coesa, pois na América Latina vemos uma norte-americanização, já a japonização observamos na Coreia, à russificação na Armênia, entre outros exemplos. Nisso, ocorre uma combinação das heranças e tradições culturais, passando pelas palavras-chave mestiçar, hibridar, transcultural, como por exemplo, o mate uruguaio com o hambúrguer do *McDonald's*, a alpargata *criolla* gaúcha com a camiseta Benetton, entre muitos outros exemplos (ACHUGAR, 2006). Como citado acima, vemos a influência da cultura *country* no Brasil, e mesmo o estilo dos HQ do Japão, os mangás, na revista do Chico Bento Moço.

Captura de tela 1 ², na página 12 da revista



O conflito entre o rural e o urbano já aparece nas falas iniciais de Chico Bento, pois ele fala em “caipirês”, como seu pai define o modo de falar deles. Mas o jovem corrige seu modo de falar, e o pai argumenta que ali não tem problema ele falar daquela forma, pois é a terra deles. Isso também entra na forma da escrita dos diálogos que aparece nessa HQ, pois buscam reproduzir a oralidade caipira, assim, o modo como é escrito foge da norma padrão da língua portuguesa. Nessa busca de reprodução da oralidade, temos a junção de palavras, como ocorre na fala. Como por exemplo, na fala “Ô minhanossinhora!”, da mãe de Chico ao esquecer o bolo no forno.

Assim podemos dialogar com Hugo Achugar (2006) ao abordar a questão do sujeito cosmopolita, que ao ir e vir da sua localidade para trabalhar entra em contato com novos costumes e narrativas. Aqui temos o ato de estudar, que coloca Chico em contato com outras narrativas e visões de mundo que a escola e posteriormente a faculdade nos oferece. Outro ponto que Achugar (2006) nos ajuda a pensar é a questão da fragmentação das identidades, que não é um fenômeno atual, pois podemos

2 Ao longo do texto iremos inserir algumas capturas de tela da revista para exemplificar a análise. As capturas de tela foram realizadas a partir da revista disponível em <https://pt.slideshare.net/fddfs/chico-bento-moo-ed01>. Acesso em 04 de maio de 2021.

pensar no século XIX, os liberais brasileiros que também eram escravocratas, e um exemplo atual é a juventude latino-americana, que alguns de esquerda, podem ser fãs do grupo de rock de direita *Guns N'Roses*. Desse modo, não temos uma única identidade, mas muitas, e fragmentada, como observamos já em Chico Bento.

O cenário do quadrinho reproduz a vida no campo, com isso, observando os desenhos, vemos a presença de fogão a lenha, filtro de barro, referência a coador de pano. Dialogando com o meu cotidiano enquanto proveniente do meio rural, todos esses elementos estão presentes até a atualidade na roça. Convivendo com as novas tecnologias que adentram esse meio, como fornos elétricos, micro-ondas, etc. Nisso, conversando com a heterogeneidade, vemos que múltiplos tempos e idades compõem as paisagens culturais (ACHUGAR, 2006).

Captura de tela 2 Cenário da casa de Chico Bento, página 13 da revista



Fato presente nessa edição de Chico Bento Moço, quando ele conta aos pais que pretende estudar agronomia, e explica o que faz o profissional dessa área, e imagem de colheitadeira é representada no quadrinho. Assim, ocorre a presença do agronegócio que está cada vez mais potente no Brasil na última década.

A relação de proximidade com os animais também se faz presente nas histórias de Chico Bento, assim quando Chico vai à escola, a galinha Giserda dá tchau junto com a mãe do jovem, quando o moço parte para a nova cidade, junta-se para se despedir, o porco Torresmo. E quando Chico está conversando com o pai na roça, já com as malas prontas, a galinha cacareja com o rapaz, e o pai comenta que Giserda está avisando para Chico Bento se apressar, pois irá perder o horário do ônibus.

Hugo Achugar (2006) lança muitas perguntas em seu texto sobre as transformações que a globalização está ou não realizando. Uma das suas indagações é a tradição, o rito e a inércia versus os efeitos globalizantes. O autor argumenta que o mundo telematizado oferecido pela televisão e internet, representantes do mundo global, não conseguiram apagar as diferenças regionais e locais, seja pelo nível econômico como cultural. Assim, a resistência ocorre tanto pelas crenças religiosas, nível de alfabetização e educacional. Discutindo com nosso objeto de análise neste artigo, percebemos que o mundo de Chico Bento é um exemplo do que o nosso teórico discute no seu texto, pois vive nesse intercâmbio entre o rural e o urbano, mesmo nos quadrinhos infantis, quando ele visita a cidade ou o primo da cidade visita a Vila Abobrinha, e também nas relações com a tecnologia.

Captura de tela 3 Animais acenando para Chico, página 69 da revista



Nessa fase jovem, ocorre uma diferença de caracterização, entre alguns personagens, pois Zé Lelé continua a vestir roupas similares a da fase infantil, ou seja, chapéu de palha esganiçado, calça pegando na canela, e anda descalço. Isso se contrapõe ao novo visual de Chico, que é de um homem do campo moderno, ao estilo sertanejo universitário. Quando Chico cai no rio, ele tira a camisa, e vemos que o rapaz tem o abdômen definido, o que nos leva à grande preocupação na atualidade com a aparência física, e a grande força das academias, mesmo nas cidades do interior, fato que não se observa em nenhum outro personagem dessa história. Assim, aquele Chico infantil bem mais caipira, é suavizado, ou talvez, conectado ao estilo sertanejo universitário que teve grande força a partir de 2010 no país.

Captura de tela 4 Corpo musculoso de Chico, página 32 da revista.



Essa caracterização de Zé Lelé reforça seu pensamento, pois, ao contrário dos outros jovens que irão prestar o vestibular para entrar em uma faculdade, o rapaz pretende ficar na roça, cuidar dos negócios da família e argumenta que alguém precisa desempenhar essa função.

As personagens Hiro e Zé da Roça continuam a vestir roupas ligadas a cidade, sendo praticamente iguais as suas representações infantis. Chama a atenção o fato de a personagem Zé da Roça decidir cursar pedagogia, pois tradicionalmente essa é vista como uma função majoritariamente feminina, sendo um ponto importante colocado pelos roteiristas, ou seja, desconstruir estereótipos. O mesmo se dá com Rosinha, que irá cursar medicina veterinária, e no senso-comum, poderíamos pensar que ela é quem iria cursar pedagogia. Uma troca muito pertinente para desconstruir estereótipos e preconceitos nas profissões, quebrando com a ideia de profissão feminina e masculina.

O preconceito contra o caipira aparece quando a turma vai até a escola saber o resultado do vestibular e encontram Genesinho, filho do coronel da região, e que se acha melhor que os outros exatamente por ser rico, e com isso poder ir estudar em outro país. Mas Chico não se rebaixa e debate com o mauricinho, mostrando que ele é tão caipira quanto todos ali, pois também nasceu em Vila Abobrinha. Mas ao contrário dele que tem vergonha das suas origens, Chico tem orgulho das suas raízes. Temos um discurso de Chico sobre o dinheiro não poder comprar tudo, como por exemplo a amizade daquelas pessoas que estão ali em volta, e torcem para Chico.

Com todas as transformações tecnológicas, sociais e políticas em que vivemos no último século, ainda persiste a reprodução das hierarquias entre os países, as regiões e as classes sociais. Como as representações estereotipadas continuam a ocorrer de uma nação sobre a outra (ACHUGAR, 2006). Isto é perceptível nesta HQ, nas falas de Genesinho, que despreza seu país em favor dos países do Norte, como os EUA, e também se julga melhor que os seus conterrâneos por possuir mais dinheiro.

Nos argumentos de Chico aparece o estudo como uma forma de melhorar tanto a vida individual como de toda a comunidade, ou seja, o poder transformador da educação se faz presente nesse HQ. O que entra em diálogo com a realidade da cidade vizinha à cidade do presente pesquisador, pois, quando o campus da UFU foi instalado em Monte Carmelo, permitiu que muitos jovens pudessem realizar uma graduação, visto que anteriormente não havia universidade pública naquele município, e nem todos possuíam condições de se mudar para uma cidade mais longe para estudar.

No discurso de Chico Bento em defesa do povo caipira, observamos o que Achugar (2006) aborda sobre estratégias de resistência focalizada ou micropolítica, ou seja, defesa da sua comunidade, do seu lugar de fala, e da transformação em nível local.

Os termos Babel, *zapping*, rito, invenção, aldeia, centro, periferia são necessários para pensar e repensar o presente, enquanto lugares/problemas. Assim, a globalização não é um fenômeno total como o *Big Bang*, mas com suas dissonâncias, portanto, aldeões podem desconhecer a existência do Kentucky Fried Chicken ou do Toyota Tercel, mas pode ver a CNN ou o show do chileno Don Francisco em Miami. Assiste ao vivo uma guerra ou participa de uma videochamada pela internet (ACHUGAR, 2006).

Na sua caminhada de ida até a rodoviária, Chico encontra com alguns personagens marcantes da sua revista, tais como Nhô Lau, que lhe oferece goiabas, e o rapaz lembra das frutas que roubou do seu pomar, mas o agricultor, complementa que roubou essas goiabas do pomar do pai do Chico, e eles dão risadas. Assim, mas uma vez a quebra cômica está presente na história, dessa vez pela quebra de expectativa, pois em um primeiro momento somos levados a pensar que Nhô Lau está presentearo Chico com suas próprias goiabas, mas ele dá as goiabas do pai do rapaz.

Nessa sequência temos a referência a outra turma de Maurício de Sousa, pois Chico passa por um *outdoor*, símbolo da globalização, que anuncia goiabada Cascão, com a imagem do citado personagem da Turma da Mônica, ainda criança.

Captura de tela 5 Aparecimento de Cascão na história, página 77 da revista



O sobrenatural também se faz presente nessa HQ, pois Chico encontra um misterioso personagem, que se define como “Veio de roça” e aconselha o rapaz a não perder sua essência mesmo partindo do campo. Aborda o fato de as novas gerações não permanecerem no campo, indo estudar e morar na cidade, e talvez nunca mais retornando ao lugar. Ao final, a personagem se revela, indo embora em um redemoinho.

O passado como uma ponte para a construção do futuro, e não da sua restauração e nem de seu esquecimento abordado por Achugar (2006) está presente na fala do ser sobrenatural “Veio de Roça”, que diz para Chico valorizar sua tradição e seus antepassados, o mesmo está presente no encontro com a Vó Dita na sequência.

Vó Dita aparece para se despedir do neto e lhe presentear com uma caneta que foi do seu avô, e lhe dá conselhos também. Chico lembra que ela é contadora de causos, mas a senhora argumenta que o moço irá construir a história da sua vida. Dessa forma, fica evidenciado o quanto é importante a entrada na universidade para o menino de origem rural, e o quanto isso marca aquela população. O mesmo é observado na minha cidade natal, pois a universidade é uma oportunidade de mudança de vida, de se conseguir um melhor emprego e posição social e não sofrer no trabalho duro do campo como as gerações anteriores. Porque, apesar de todas as qualidades do campo, não se pode dizer que a vida na fazenda seja fácil, pois é um trabalho bem duro.

Também vemos uma referência nessa HQ ao estilo dos mangás, como também nos quadrinhos da Turma da Mônica Jovem, com o miolo em preto e branco e somente a capa e contracapa colorida. Algumas emoções dos personagens, como medo, raiva, vergonha, etc. são estilizadas ao estilo mangá, e mesmo os traços dos personagens, entram em diálogo com a cultura japonesa, com a perfeição das formas.

Captura de tela 6 – Estrutura dos quadrinhos na revista, na página 48



A história se passa em quadrinhos menores, com algumas páginas com a cena quase tomando toda a página, em alguns momentos ocorre a presença de um círculo, em que funciona quase como um a parte do personagem ao leitor.

A religiosidade se faz presente na representação da cultura caipira, pois a mãe de Chico aparece com uma vela acesa pedindo proteção ao filho, sendo acompanhada pela galinha Giserda, e mesmo a presença de Padre Lino, com suas falas religiosas.

Considerações finais

Após o discutido acima, podemos concluir que Chico Bento Moço representa o mundo rural, e particularmente o caipira, com muitos pontos semelhantes, seja nos afazeres de uma propriedade rural, seja nas relações com os animais e nas relações interpessoais, como também

no modo de se falar, nas tradições, crenças e religiosidade presentes no campo brasileiro.

Contudo, já percebemos uma crise de identidade entre o Chico Bento infantil, mais caipira, e o Chico Moço, com a grande presença da heterogeneidade, já influenciado pelo urbano, e em diálogo com o sertanejo universitário, pois ele é o personagem de Maurício de Souza que mais se transforma nessa passagem de linguagem infantil para adolescente, seja no modo de agir, como também de se vestir, e na própria corporalidade.

No entanto, a micropolítica e o lugar de onde se fala, ou seja, o espaço rural, na preocupação com a natureza e a defesa do campo como um lugar melhor que a cidade, que é uma marca do Chico Bento criança, ainda se faz presente no Chico Moço. Isso mostra a preocupação dos seus idealizadores de discutir questões como poluição ambiental, preservação da natureza, desmatamento, extinção dos animais etc. tão necessárias na discussão entre o público ao qual a revista se destina.

A proposta de valorização do caipira, dos seus hábitos, do seu modo de falar, que é reproduzido na escrita da HQ, é de extrema importância para a quebra do preconceito e estereótipos contra essa cultura que faz parte do Brasil, e contribui para a construção da nossa nação, seja através da economia, dos produtos que alimentam a cidade, e da cultura com seus causos, músicas, danças, culinária etc.

Assim, pondera-se que tanto o Chico Bento criança quanto o Chico Bento Moço representam não um campo atual, com todas as inserções tecnológicas atuais, mas um campo ideal, contudo heterogêneo, em diálogo com assuntos em debate na sociedade contemporânea, e a chegada das tecnologias urbanas à roça, sendo a personagem protagonista um questionador de comportamentos e hábitos, e mostrando novas possibilidades de se olhar e questionar o mundo capitalista em que vivemos ou tentamos sobreviver.

Referências

ACHUGAR, Hugo. Weltliteratur ou cosmopolitismo, globalização, “literatura mundial” e outras metáforas problemáticas e Repensando a heterogeneidade latino-americana: a propósito de lugares, paisagens e territórios. In: **Planetas sem boca**. Escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Belo Horizonte: editora UFMG, 2006. P. 65–100.

CALVINO, Ítalo. Lembrança de uma batalha. In: CALVINO, Ítalo. **O caminho de San Giovanni**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 65–75.

FANDOM. **Chico Bento moço**. Disponível em <https://monica.fandom.com/pt-br/wiki/Chico_Bento_Mo%C3%A7o> Acesso em 25 de mar. de 2021.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Infância e pensamento” In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 2005, p. 167–181.

PINHO JUNIOR, Sérgio Ronaldo. **O discurso de natureza nas HQs do Chico Bento: provocações ao campo de saber da ambiental**. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Rio Grande – FURG – Programa de Pós-Graduação em Educação Ambiental, Rio Grande/RS, 2015. Disponível em <<http://repositorio.furg.br/bitstream/handle/1/6147/0000010880.pdf?sequence=1>> Acesso em 25 de mar. de 2021.

PROCÓPIO, Mariana Ramalho. **O ethos do homem do campo nos quadrinhos de Chico Bento**. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Linguísticos, Belo Horizonte/MG, 2008. Disponível em <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ALDR-7PFPR4>> Acesso em 25 de mar. de 2021.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

A PRESENÇA DA MORTE N'A VIA CRUCIS DO CORPO

Eliliane Santos Ferreira

um paradoxo,
vivemos para morrer ou
morremos para viver,
um paradoxo.
Eliliane Ferreira, 2021

Introdução

A morte e a finitude são enigmas que percorrem a vida de todos os seres vivos, sendo ela 'objeto' de reflexão para diversas áreas do conhecimento humano, como por exemplo a filosofia, a teologia, a biologia, a sociologia, a literatura entre outras. Cada uma traz em si sua forma de pensar e interpretar esse 'momento' presente e futuro, uma vez que, assim como o nascimento, a morte faz parte do existir no mundo.

No presente trabalho iremos observar esse tema tão debatido e discutido ao longo do tempo, na obra *A via crucis do corpo* (1974), de Clarice Lispector. O livro trata-se de uma coletânea com treze contos, que, ao contrário de suas outras obras, não recebeu a mesma atenção da crítica. De início foi considerada como uma obra pornográfica, por trazer temas como a bigamia, homossexualidade, travestismo, prostituição e desejos femininos. Após algumas leituras do livro notamos um aspecto diferenciado desses assuntos em questão. Existia de forma sutil, metafórica e às vezes evidente, a morte em todos os contos.

Em "Miss Algrave", Ruth morreria de saudades de Ixtlan (p.18); já em "O corpo" as personagens femininas mataram de verdade o seu esposo Xavier (p.26); "Via crucis" é o caminho para a morte de Jesus Cristo; em "O homem que apareceu", a autora-personagem diz que havia morrido

após encontrar seu antigo amigo de faculdade, uma forma de expressão significativa (p.40); “Ele me bebeu” traz a morte de uma antiga Aurélia e o seu NAS-CI-MEN-TO (p.44); nos contos “Por enquanto” e “Dia após dia” vemos um morrer constante, pois ‘a gente morre às vezes’ (p.47) e o telefonema para a autora-personagem que carrega o relato da morte do pai de uma moça (p.45).

Assim, o contexto de mortes e do morrer continua nos contos “Ruído de passos”, com Cândida Raposo carregando seu desejo sexual até a morte, onde observamos, ainda que ao final do conto, um tom enigmático, nos levando a refletir se a personagem havia morrido (p. 55 e 56). Por sua vez, no conto “Antes da ponte Rio-Niterói”, Jandira morreu precocemente e Bastos quase morre também (p. 58); em “Praça Mauá”, Joaquim se matava de trabalhar como carpinteiro (p.61); “A língua do ‘P’” traz a morte de uma jovem que esnobou Cidinha ao entrar no trem (p.70); “Melhor do que arder” nos traz a mortificação do corpo, a punição diante do desejo sexual (p.71) e, por fim, Maria Angélica ficou morta de vergonha diante do rapaz que ela desejava (p.77).

Contudo, nos ateremos apenas a três desses contos, sendo eles “O corpo”, “Antes da Ponte Rio-Niterói” e “A língua do P”. Para aprofundar nossas reflexões acerca do tema, utilizaremos como suporte teórico a obra *A morte: ensaio sobre a finitude* (2002), da filósofa Françoise Dastur. Livro que nos abre um horizonte filosófico a respeito das possíveis interpretações a respeito da morte. A autora utiliza as concepções de filósofos como Platão, Aristóteles, Hegel, Heidegger, Sartre entre outros.

A fim de complementar as discussões a respeito do tema, contaremos ainda com a contribuição de Maurice Blanchot em seu ensaio “A obra e o espaço da morte” encontrado no livro *O espaço literário* (2011). Blanchot se propõe a refletir sobre a morte a partir de alguns personagens e escritores modernos, entre os autores citados estão Kafka, Mallarmé, Rilke e Dostoiévski. Nos apresentando assim o quanto estão envolvidos a obra e autor diante do tema.

Morte: um tema sempre vivo

A filosofia no contexto da morte surge a partir do momento em que a ligação entre o visível e o invisível, entre o vivo e o morto, entre o sensível e o inteligível se rompe e se mostra 'intransponível', nos relata a autora Françoise Dastur em seu livro *A morte: ensaio sobre a finitude* (2002). No entanto, o pensamento filosófico se distingue da mitologia e da poesia, sendo ele para Hegel (1999), puramente conceitual e teórico, uma vez que é livre em relação a representação sensível. Afirma-nos Dastur que "o pensamento filosófico implica por si só a consequência lógica da experiência que excede o só-sensível, isto é, a experiência propriamente supra-sensível de um além da morte no próprio seio da vida de um ser mortal." (DASTUR, 2002, p.31-32).

O pensamento filosófico carrega em si uma estrutura metafísica, trazendo ao mesmo tempo o pensamento da mortalidade do pensante e ressaltando a imortalidade do pensado, sendo assim possível de definição como um estilo propriamente 'transcendental'. "A filosofia apresenta-se, então, como a tentativa de assumir, ultrapassando-a, em um transcendentalismo a um só tempo fundamentado e vago, esta 'situação-limite' que é a morte." (DASTUR, 2002, p.32).

O nascimento da filosofia está de certo modo ligado a uma morte propriamente dita, sendo essa morte a de Sócrates, relatada por Platão em Fédon. O surgimento da filosofia carrega também a ideia de morte apresentada pela mitologia e teologia. Françoise Dastur nos mostra a filosofia em paralelo com a morte, uma vez que as duas destacam o afastamento entre o corpo e a alma.

Para que o filosofar seja aproveitado completamente, o filósofo, de maneira metafórica, precisa estar morto. Um morrer para o mundo corruptível e a entrega para a intemporalidade da ideia, separando assim a alma do seu corpo. E "essa preparação para a morte em si já é o acesso a imortalidade." (DASTUR, 2002, p.33-34).

A inquietação com a alma provém da inquietação com a morte, e o medo da morte provém da 'crença' (*doxa*) da destruição total, no entanto, aqueles que experienciam a morte do corpo em detrimento da ideia,

descobrem a imortalidade e que a alma é indestrutível, ganhando assim um novo olhar. “Um tal olhar é, no entanto, menos evasão da *doxa* que tomada de consciência dolorosa de um estar-cativo nela. É precisamente o que nos ensina o ‘mito da caverna.’” (DASTUR, 2002, p.35).

O mito da caverna nos traz a busca pela luz, deixando de se contentar com a visão limitada que as sombras refletiam no mundo subterrâneo. Mas após descobrir a verdade, é necessário o retorno, só que agora com outra visão acerca do todo, esse processo ocorre com o pensador, que volta ao corpo, mas agora com um olhar para fora, que eleva as condições mortais do homem, atento as suas limitações.

Contudo, a obra de Platão não nos deixa provas da imortalidade da alma, nem argumentos suficientes para evidenciar a existência da alma antes do nascer e a sua existência após o morrer. Toda estratégia filosófica consiste em substituir o medo da morte, “pois o que o filósofo teme verdadeiramente não é a morrer, mas viver excessivamente apegado ao corpo e ao sensível.” (DASTUR, 2002, p.38).

A busca em superar a morte está presente nas concepções da metafísica, da religião, cada uma com suas especificações. A primeira objetiva desvendar os mistérios do desconhecido e assim conhecer o ‘supra-sensível’, enquanto a segunda traz a promessa de uma sobrevivência e vida eterna em outro plano.

A morte “é objeto de espanto e não parece poder ser enfrentada, a não ser na medida em que se vê relativizada e aparenta ter domínio apenas sobre uma parte de nosso ser.” (DASTUR, 2002, p.06). Essa parte indomável estaria relacionada ao espírito. A ideia de existir um espírito além da matéria física e biológica, torna a realidade assustadora da ‘finitude completa’, algo mais aceitável, consolador e maleável de se encarar, uma vez que “o espírito humano não pode ser inteiramente destruído com o corpo, mas nele subsiste alguma coisa de eterno.” (ESPINOSA, 1954 apud DASTUR, 2002, p.06). Mesmo que não sejamos capazes de deduzir ‘a essência pensante do espírito’, acabamos acreditando que somos eternos a partir dele.

A morte é impossível de ser definida por completo e carrega sobre nós uma onipotência ‘semelhante à de um deus único’. Apesar da perfeição divina, existe em nosso intelecto um *argumento ontológico* nos

mostrando que esse ser deve existir na nossa realidade; da mesma forma ocorre com o *argumento tanatológico*, que faz da existência da morte um saber absolutamente certo, uma vez que estamos propensos àquilo que não temos uma experiência.

A dimensão do divino empresta sua grandeza absoluta à morte, assim o divino e a morte são inseparáveis e que todos os deuses que o homem foi levado a reconhecer e a nomear no curso de sua longa história não são, talvez, senão deuses da morte.

Ao se deparar com a morte, o homem pode se aproximar da fonte ‘imorredoura’, que seria o espírito e a permanência da existência do próprio homem. Quando colocamos Deus como algo incomensurável ao ser humano, nos colocamos em uma posição de mortais e Ele como imortal. Com isso, Dastur nos aponta que “Heidegger viu no homem o mortal que olha na direção do divino e que pôde dizer da morte que ela é o estojo do nada e ao mesmo tempo o abrigo do existir.” (DASTUR, 2002, p.11).

Um Deus que acaba sendo contestado, questionado e através da morte voluntária, ‘superado’. Maurice Blanchot, em “A obra e o espaço da morte”, utiliza-se do personagem Kirilov, encontrado no livro *Os demônios*, de Fiódor Dostoiévski, para refletir a respeito da ‘morte voluntária’, do enfrentamento e comprovação da existência de um Deus. “Os homens, pensa ele, se não se matam é porque têm medo da morte; o medo da morte é a origem de Deus; se posso morrer contra esse medo, terei libertado a morte do medo e derrubado Deus.” (BLANCHOT, 2011, p.102).

Kirilov ultrapassaria esse medo da morte cometendo suicídio, acabaria assim atingindo a liberdade absoluta. A morte voluntária, segundo a concepção de Nietzsche, “repercute como um eco de liberdade. Não se mata, mas pode-se se matar.” (BLANCHOT, 2011, p.101). No entanto, o suicídio é visto como um problema moral na sociedade, pois aquele que o comete acaba sendo acusado, condenado e sujeito a julgamentos.

Para Hegel, o homem trata-se de um morto-vivo, pois é através dessa capacidade de morte que se chega à liberdade da consciência, em contrapartida, essa liberdade consiste em negar o natural, estando ligada assim ao terror/angústia, visto que a única forma da realização plena da liberdade é a morte. “O que Hegel demonstra com a firmeza é que a an-

gústia da morte é o verdadeiro princípio da individualização.” (DASTUR, 2002, p.41).

Dastur se volta para o outro lado da história ocidental com Hegel, em seu livro *Fenomenologia do espírito*, que, assim como Platão, busca superar/domar a morte. Segundo a autora, Hegel, em seus escritos, mostra que é necessário, para acessar a humanidade, o enfrentamento da morte. Essa capacidade que o ser humano tem, faz com que ele possa se sobrepor à vida animal; o mesmo princípio é voltado para o homem que eleva sua alma acima da vida, passando a se tornar mais que um simples vivente. O simples vivente não consegue ir além dos limites que lhe é imposto, assim acaba por não ter acesso por si só à consciência

A proposta do hegelianismo está voltada para a morte e a ressurreição, uma vez que a consciência oferece sua morte em troca de sua ressurreição, um princípio que torna o cristianismo no patamar de uma ‘verdade filosófica’. Assim, “já que se trata, para a consciência, de morrer na natureza que não é, ela mesma, nada além do ‘cadáver’ da ideia, para renascer em espírito na vida pura do conceito.” (DASTUR, 2002, p.40).

Para Hegel, o espírito se equipara ao nascimento do conceito, enquanto para Maurice Blanchot, ele é o exercício puro da poesia, uma vez que “a obra é o espírito, e o espírito é a passagem, na obra, da suprema indeterminação para o extremo determinado.” (BLANCHOT, 2011, p.90). Um espírito que sente, que experiencia e vive a arte, e é nele onde a arte pode assim se exercer infinitamente.

Maurice Blanchot nos propõe uma comparação entre a obra de arte/o autor e a morte/suicida. Uma aproximação que choca, “mas nada tem de surpreendente, na medida em que, desviando-se das aparências, compreende-se que esses dois movimentos põem à prova uma forma singular de *possibilidade*.” (BLANCHOT, 2011, p.112). No entanto, o suicídio está orientado ao fim, enquanto a obra busca sua origem.

A constante presença da morte

Partimos desse tópico para as análises dos contos de Clarice Lispector, iniciando pelo conto “O corpo”. O seu enredo nos mostra a vida de Xavier e

suas duas esposas, Carmem e Beatriz. Os três viviam em harmonia até que elas descobriam a existência de uma terceira mulher, uma amante. Carmem e Beatriz se uniram em vingança e começaram a desprezar o marido. Elas estavam cada vez mais próximas e afastando-se dele, até que certa noite as duas começaram a conversar e refletir sobre a morte. “Cada uma pensando na infância perdida. E pensando na morte. Carmem disse: – Um dia nós três morreremos. Beatriz retrucou: – E à toa.” (LISPECTOR, 1974, p.25).

As personagens se mostraram conscientes diante da presença da morte futura, no entanto elas não conseguem enxergar uma finalidade para tal desfeito, ou um determinado motivo. Françoise Dastur nos leva a refletir sobre a ‘consciência da morte’, sendo ela destinada à consciência humana, mas isso não significa dizer que os animais não pressintam sua própria morte. Diante dessa consciência, a autora nos traz o relato de um mito mesopotâmico que envolve Gilgamesh, um rei lendário de Uruk, e seu amigo Enkidu.

No momento da morte de Enkidu, Gilgamesh resolveu fazer uma perigosa viagem em busca de algum remédio que pudesse evitar a morte de seu amigo, mas não existe nada que possa evitar a presença da morte para os seres mortais. Gilgamesh, após a morte de Enkidu, ficou obcecado e revoltado com o ‘prazo inevitável’ proposto pelos deuses, que reservaram a vida eterna apenas para eles mesmos.

A partir desse mito podemos assimilar a morte como uma experiência sem ‘remédio’, encarando-a como o fim de todos os seres vivos. Esse fim que Carmem e Beatriz viam se aproximando para os três. As duas personagens, com raiva do esposo, decidiram que não iriam esperar tanto para que a morte pudesse chegar até Xavier, uma vez que as duas poderiam morrer antes dele. Se questionando se era realmente esse fim que esperavam para o esposo, as duas resolveram ‘dar um jeito’.

Após realizarem o assassinato, surgiu a questão sobre o que fazer com o corpo, decidiram o enterrar no jardim. E “enquanto carregavam, gemiam de cansaço e de dor. Beatriz chorava.” (LISPECTOR, 1974, p.26). Fizeram assim o enterro de Xavier. Em paralelo com a morte encontramos os ritos funerários, que podem ser observados como uma negação e a vontade de não se submeter de forma passiva à morte.

Françoise Dastur, em seu livro, nos mostra alguns ritos em diferentes culturas, sendo eles “sepultamento, mumificação, inumação, cremação e até mesmo exposição dos mortos, já que esta tem lugar segundo um ritual extremamente refinado” (DASTUR, 2002, p.15). Os ritos funerários são vistos como uma despedida realizada pelos familiares enlutados para dizer adeus ao parente que morreu, em uma cerimônia precisa e rápida. Dessa maneira, o luto consiste em “um processo de interiorização do defunto do qual o próprio ritual funerário não é senão uma meditação visível.” (DASTUR, 2002, p.16).

Esses ritos carregam em si demasiada importância, pois a consciência dos seus mortos torna a existência humana ainda mais distinta, em comparação à vida animal. Além dessa consciência temos uma relação com a ancestralidade, que é um ‘fundamento unitário de todas as culturas’, uma ‘cultura da morte’, vista em um sentido mais amplo.

A preservação dos ritos funerários aos longos dos anos, os quais se manifestam tão bem quanto a conservação das palavras vivas de uma língua, o culto aos ancestrais, a mitologia e a literatura como um todo; tudo isso está envolto em um sentido radical que é a morte, pois ao mesmo tempo em que ela deve ser aceita é negada.

A morte em primeira instância não se trata da minha morte, mas sim da morte do outro. O ser-com-os-outros é uma estrutura da própria existência, é o que torna as relações possíveis, caso que não ocorre com os mortos. O sentido do existir é partilhado com o outro e, ao final da troca, com a ruptura da presença, surge a solidão e a privação do ser-com-o-outro.

As personagens Carmem e Beatriz, após o ato consumado, passaram a viver o luto pelo esposo morto, sentindo sua falta e sua ausência. “As duas mulheres compraram vestidos pretos. E mal comiam. Quando anoitecia a tristeza caía sobre elas.” (LISPECTOR, 1974, p.27). A experiência do luto não é necessariamente a experiência da sua própria morte, mas a morte de um ente querido, que assim também traz o anúncio da própria morte. Uma morte que permanece ao ser lembrada. “Na experiência do lembrar, faço, com efeito, ao mesmo tempo, a experiência da minha morte como o eu passado e de minha sobrevivência como o eu que se recorda” (DASTUR, 2002, p.69).

O conto “Antes da ponte Rio–Niterói” é perpassado por traições que se cruzam em um ponto comum, que é a personagem Jandira. Ela tinha dezessete anos quando teve gangrena e uma das pernas. Seu noivo Bastos, ao vê-la de muletas, resolveu acabar o noivado, algo que os familiares da noiva tentaram evitar, pois sabiam “que a noiva tinha vida a curto prazo.” (LISPECTOR, 1974, p.57). Todos imaginavam que Jandira morreria em pouco tempo, devido o estado de sua saúde.

E assim ocorreu, três meses depois Jandira morreu, “linda, de cabelos soltos, inconsolável, com saudade do noivo, e assustada com a morte como uma criança tem medo do escuro.” (LISPECTOR, 1974, p.58). Quando a autora relata ‘inconsolável’ e ‘assustada’, nos leva a refletir a respeito da morte humana em comparação à morte animal. Uma vez que para o humano sempre restará algo que ainda pode ser feito, considerando assim sua existência curta enquanto ser vivo. O animal não passa por tamanha insatisfação, pois a sua existência se estingue com o falecimento.

Clarice, enquanto narradora, expõe uma breve reflexão diante do contexto da morte. Lançando-nos as questões: “a morte é de grande escuridão. Ou talvez não. Não sei como é, ainda não morri, e depois de morrer nem saberei. Quem sabe se não tão escura. Quem sabe se é um deslumbramento. A morte, quero dizer.” (LISPECTOR, 1974, p.58). Esse deslumbramento que podemos comparar ao distanciamento entre o corpo e a alma, para assim poder contemplar a vida e filosofar.

Essa incerteza da autora diante do conceito de morte é exemplificada por Maurice Blanchot, o qual afirma: “dizem que a arte é difícil, que o artista, no exercício dessa arte, vive de incertezas.” (BLANCHOT, 2011, p. 90). A morte é um enigma que não aparece como ‘pessoa’, não possui um ‘rosto’ ou se apresente como um ‘ser’, mas mesmo assim torna-se percebida como uma coisa existente, sendo ela percebida.

A percepção não é o oposto absoluto do visível e do invisível, caso fosse, não haveria visibilidade. A presença da morte pode ser sentida e nada evidencia que um dia ela não possa ser vista, pois “ela é, em sua ‘ir-realidade’, mais ‘presente’ do que o serão jamais as coisas da vida real” (DASTUR, 2002, p.50).

No conto intitulado “A língua do P”, a personagem Maria Aparecida ou Cidinha nos conta uma situação inusitada que experienciou enquanto estava viajando para outro país, a fim de aprimorar-se como profissional. No trem em direção ao Rio de Janeiro se deparou com duas figuras masculinas. Eles começaram a falar na língua do P, não imaginando que Cidinha conseguia entendê-los.

A personagem os ouviu falar que iriam currá-la no túnel, e “se resistisse podiam matá-la, [...] Matá-la com um punhal. E podiam roubá-la.” (LISPECTOR, 1974, p.68). Para fugir dessa situação, ela começa a fingir ser uma prostituta, usando de trejeitos exagerados ao ponto de ser expulsa do trem, e presa logo após o desembarque.

A morte pode carregar também uma relação com a arte. A partir de um comentário de Kafka, no qual afirmava estar ‘contente’ em seu leito de morte, Blanchot nos relata que o autor deve se manter firme diante da morte, estabelecendo com ela uma relação de soberania. Pois, “se ela for aquilo diante do qual se perde o controle, aquilo que não se pode conter, então retira as palavras de sob a caneta, corta a fala.” (BLANCHOT, 2011, p. 93). Cidinha se manteve firme e usou sua inteligência e astúcia para assim escapar de seu destino no trem.

Na estação onde desceu, escoltada por um soldado, se depara com uma jovem que aguardava para subir no trem. A moça olhou Cidinha com desprezo. Após sair da prisão, andando nas ruas de Copacabana, vê nos jornais, “em manchete negra estava escrito: ‘Moça currada e assassinada no trem!’” (LISPECTOR, 1974, p.70).

A personagem, através de um disfarce, acabou escapando da morte. Kafka liga a sua capacidade de escrever bem em comparação ao morrer bem. Nos livrando de evidenciar uma morte assustadora, fazendo assim uma ‘trapaça’ da arte. “Isso confere ao texto uma ligeireza cruel. Talvez a arte exija que se brinque com a morte, talvez introduza um jogo, um pouco de jogo, onde já não existe mais recurso nem controle.” (BLANCHOT, 2011, p. 95).

Clarice Lispector realiza esse jogo com a arte ao livrar Cidinha de uma morte cruel, no entanto, uma outra personagem anônima acaba sendo morta. “O escritor é então aquele que escreve para morrer e é aquele que recebe o seu poder de escrever de uma relação antecipada com a morte.”

(BLANCHOT, 2011, p. 96). Após a moça sem denominação subir no trem, o leitor fica imbuído de predeterminar a morte dela, uma vez que ela entrou no mesmo vagão que Cidinha acabou de escapar.

Mas o morrer em si não é uma experiência, aparentemente, boa. Pois “o que ela exprime, em primeiro lugar, é o descontentamento da vida, a exclusão da alegria de viver, essa felicidade que cumpre desejar e amar acima de tudo”. (BLANCHOT, 2011, p. 95). E é a partir dessa concepção que Cidinha fica desorientada com a notícia e chorando na rua, chegando à conclusão de que “O destino é implacável.” (LISPECTOR, 1974, p.70). Uma hora todos morreremos.

Considerações finais

O discurso sobre a morte torna-se possível através da consciência da finitude humana, tornando-se assim um discurso sobre a relação do ser pensante diante de sua mortalidade, uma vez que a morte não é possível de definição, pois ela não ‘é’. Devemos encarar nossa responsabilidade sobre a própria morte, visto que não se pode morrer pelo outro, e ainda aceitar isso como um atributo essencial da substância ‘homem’.

A partir das reflexões filosóficas de Françoise Dastur a respeito da morte, encaramos os processos vividos pelos personagens Carmem e Beatriz, que, ao enterrar Xavier no quintal, ao mesmo tempo em que se livravam do corpo, deixaram-no ali, presente. Elas realizaram uma espécie de rito funerário e passaram ainda a viver o luto pela perda e ausência física dele. Ao mesmo tempo em que se livravam do corpo, deixaram-no ali, presente.

Ao tratar do tema morte é necessário ter a noção de que a partir do momento em que se nasce é possível morrer, não existindo uma idade específica para que a morte surja, como vimos com a personagem Jandira. No entanto, em alguns casos, pode ser adiantado o falecimento do corpo a partir do suicídio.

Já a personagem Maria Aparecida (Cidinha), usando de sua inteligência e astúcia, acabou conseguindo se livrar da própria morte, que estava tão próxima. A obra de arte possui essa liberdade em aproximar-se da

morte, pois a obra pode ser ‘aproximação, espaço e uso da morte’, como Maurice Blanchot nos apontou.

Com tudo que foi exposto, conseguimos observar a presença da morte na obra *A via crucis do corpo*. Algo que pode ter influenciado a autora a tocar nesse tema recorrente foi a opressão vivida durante o período de ditadura militar. Utilizando-se da alcunha de uma obra pornográfica, Clarice Lispector conseguiu trazer a revolta, dor e insatisfação vividas naquela época. Uma vez que a morte é a privação da vida.

Referências

BLANCHOT, M. “A obra e o espaço da morte”. In: BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p.87-157.

DASTUR, F. **A morte: ensaio sobre a finitude**. Tradução Maria Tereza Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

HEGEL, G. W. F. Fenomenologia do espírito. In: HEGEL, G. W. F. **Os Pensadores**. Tradução Henrique Cláudio de Lima Vaz. São Paulo: Nova Cultura, 1999. p. 291-459.

LISPECTOR, C. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Editora artenova s.a. 1974.

SANTOS, E. M. P. dos. Morte – um tema para os vivos. **Revista Memoralidades**, nº13, jan-jun 2010, p. 45-57.

A SEMIÓTICA INTEGRANDO LINGUAGENS ATRAVÉS DA MUSEOLOGIA

Soraya Souza de Carvalho

Introdução

O presente trabalho consiste na apresentação dos resultados finais de uma pesquisa _ desenvolvida com uma turma de alunos (1º ano em 2018, 2º ano em 2019 e 3º ano em 2020) da Educação Básica, pertencente a uma unidade letiva da Rede Estadual de Sergipe_, cujo recorte incidu sobre vivências didático-pedagógicas com a leitura e a escrita multissemiótica através da museologia, amparadas no domínio de competências_ tais como, a apreciação estética de diversas produções artísticas e culturais(BNCC, 2017) _ e habilidades _ como a interpretação e a produção de gêneros textuais orais e escritos, uso de imagens e a habilidade de pesquisar_, pautadas na valorização da experiência, promovida pelo planejamento de viagens de estudo com a finalidade de conhecer os museus do Estado de Sergipe_ a saber, Museu Arqueológico de Xingó, Museu da Gente Sergipana, Centro Cultural de Aracaju, Palácio Olímpio Campos_, visando ampliar o repertório cultural dos discentes sobre as manifestações culturais sergipanas e a promoção do compartilhamento das informações adquiridas por meio de exposição fotográfica, relatos orais e relatos escritos. Assim, as estratégias do processo de ensino e aprendizagem fundamentaram-se metodologicamente na Semiótica (ECO, 2004) e na teoria da recepção de (AGUIAR,1988), permitindo o estabelecimento de relações e conexões entre distintos contextos de práticas sociais (MORAN, 2012, p.31-32).

Considerações teóricas

A semiótica

Segundo Umberto Eco na obra *Tratado geral de semiótica* (2014, p.255–256), o sujeito de um ato de expressão deve ser considerado, antes de tudo, como um dentre os possíveis referentes da mensagem ou do texto... constitui ele um dos objetos de referência possível por parte da mensagem, e como tal deverá ser estudado pelas disciplinas que se ocupam dos vários objetos físicos e psíquicos de que falam as linguagens. Ainda, segundo Eco (2014, p.257), a semiose constitui o sujeito da Semiótica, e como tal, é o processo pelo qual os indivíduos empíricos – os sujeitos empíricos, do ponto de vista semiótico, podem apenas ser identificados como manifestações desse duplo (sistemático e processual) aspecto da semiose... comunicam, e os processos de comunicação são tornados possíveis pelos sistemas de significação.

Para Anne Hénault (2006, p. 15), o pensamento linguístico e semiótico do século XX foi amplamente dominado pelos trabalhos de Ferdinand de Saussure, para quem o signo linguístico une um conceito e uma imagem acústica... esta não é o som material, mas a impressão psíquica desse som, a representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos(SAUS-SURE, 2012,p.106).E, de acordo com Santaella (2012, p.19), a semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis e por objetivo, o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno de produção de significação e de sentido.

A teoria da recepção

A base da teoria da recepção (ALLIENDE, 2005, p. 193) está em o leitor intervir ativamente na elaboração do sentido – cada leitor se vê obrigado a atribuir sentidos ao que vai lendo e a mudá-los e completá-los de acordo com os novos elementos de juízo que vai recebendo. Segundo Aguiar e Bordini (1988), a recepção – concebida pelos teóricos alemães da escola de Constança... pode ser estudada esteticamente, o que dá ensejo à denomi-

nação da teoria de estética da recepção a partir da noção de concretização, concebida pelos teóricos alemães da escola de Constança Ingarden e Vodicka e citados por Aguiar e Bordini (1988):

Roman Ingarden – para quem o exame do modo de ser da obra literária descobre que ela é uma estrutura linguístico-imaginária, permeada de pontos de indeterminação e de esquemas potenciais de impressões sensoriais, os quais no ato de criação ou da leitura, são preenchidos e atualizados, transformando o que era trabalho artístico do criador em objeto estético do leitor (AGUIAR e BORDINI, 1988, p. 82).

Para Vodicka, a obra é um signo estético dirigido ao leitor, o que exige a reconstituição histórica da sensibilidade do público para entender-se como ela se concretiza. A concretização, nesse caso, seria operada por meio de avaliações que o leitor atribui à obra–signo em sua consciência a partir de determinada norma estética vigente. Por isso, as concretizações de um texto se modificariam constantemente, segundo a sociedade avaliasse naquele momento a obra e seus temas e procedimentos estruturais (AGUIAR e BORDINI, 1988, p.82).

As ideias de Ingarden e Vodicka sobre o processo de concretização (AGUIAR,1988), foram reformuladas por teóricos posteriores, que entendem o processo de concretização como interação do leitor com o texto, em que este atua como pauta e tudo o que não diz ou silencia cria vazios que forçam aquele a interferir criadoramente no texto, a dialogar com ele, de igual para igual, num ato de comunicação legítimo. Esta atitude de interação tem como pré-condição o fato de que texto e leitor estão mergulhados em horizontes históricos, muitas vezes distintos e defasados, que precisam fundir-se para que a comunicação ocorra:

Hans Robert Jauss chama de horizontes de expectativas, os quais incluem todas as convenções estético-ideológicas que possibilitam a produção/recepção de um texto(cf. 1971:74-7).Regina Zilberman, convenção constitutivas do horizonte de expectativas através do

qual o autor/leitor concebem e interpretam a obra, entre os quais o literário: proveniente das leituras que fez, de suas preferências e da oferta artística que a tradição, a atualidade e os meios de comunicação, incluindo-se aí a própria escola, lhe concedem (AGUIAR e BORDINI, 1988, p.83).

À noção de horizonte dentro da estética da recepção (AGUIAR e BORDINI, 1988), acrescenta-se fatores como os de ordem afetiva, que provocam adesões ou rejeições _no ato de produção/recepção, a fusão de horizontes de expectativas se dá obrigatoriamente, uma vez que as expectativas do autor se traduzem no texto e as do leitor são a ele transferidas; assim, o texto se torna o campo em que os dois horizontes podem identificar-se ou estranhar-se, daí poder-se tomar a relação entre expectativas do leitor e a obra em si como parâmetro para a avaliação estética da literatura.

A aplicação da estética recepcional à pedagogia da literatura prevê a transferência dos pressupostos teóricos supracitados à prática escolar da leitura sob a ótica do leitor como elemento atuante do processo. Para Aguiar e Bordini (1988):

O sucesso do método recepcional no ensino de literatura é assegurado na medida em que seus objetivos com relação ao aluno sejam alcançados, a saber: efetuar leituras compreensivas e críticas; ser receptivo a novos textos e leituras de outrem; questionar as leituras efetuadas em relação a seu próprio horizonte cultural; transformar os próprios horizontes de expectativas bem como os do professor, da escola, da comunidade familiar e social (AGUIAR e BORDINI, 1988, p.85).

O método recepcional de ensino de literatura enfatiza a comparação entre o familiar e o novo, entre o próximo e o distante no tempo e no espaço. Por conseguinte, são sempre cotejados textos que pertencem ao arsenal de leitura do grupo com outros textos, documentos de outras épocas, regiões e classes sociais, em diferentes níveis de estilo e abordando temáticas variadas (AGUIAR e BORDINI, 1988, p.86).

Metodologias ativas: sala de aula invertida

A sala de aula invertida (HORN, 2015, p. 42–43) consiste em uma sala de aula invertida, assim denominada porque inverte completamente a função normal da sala de aula. Em uma sala de aula invertida, os estudantes têm lições ou palestras on-line de forma independente, seja em casa, seja durante um período de realização de tarefas em casa ou durante um período de realização de tarefas. O tempo na sala de aula, anteriormente reservado para instruções do professor, é gasto no que chamávamos de lição de casa, com os professores fornecendo assistência, quando necessário. A mudança de fornecimento do conteúdo básico para um formato on-line dá ao aluno a oportunidade de retroceder ou avançar de acordo com a velocidade de compreensão, permitindo que decidam o que e quando assistir, e isso, teoricamente, lhes dá maior autonomia em sua aprendizagem e, enquanto estiverem na escola os alunos praticam resolução de problemas, discutem questões ou trabalham em projetos, tornando-se um tempo de aprendizagem ativa.

Metodologia

Para a realização dessa pesquisa visitamos entre os anos de 2018 e 2019, os Museus do Estado de Sergipe – a saber, Museu de Arqueologia de Xingó (MAX), Museu da Gente Sergipana, Centro Cultural de Aracaju e Palácio Olímpio Campos – com o propósito de promover a leitura e a escrita multissemiótica, integrando as linguagens – jornalística, digital e artística – representada pelos acervos dos museus visitados –, calcados em estratégias didático-pedagógicas pautadas na valorização de saberes adquiridos a partir de vivências e compartilhados com os demais alunos por meio de apresentações de produções de relatos escritos e orais, acompanhados por exposição fotográfica. Em 2019, revisitamos os museus selecionados com a intenção de aprimorar as informações sobre a pesquisa museológica, visando sedimentar os conhecimentos adquiridos e fundamentar a produção de notícias e reportagens sobre a história e o acervo dos museus supracitados.

No ano letivo de 2020_cronologicamente, de janeiro a fevereiro de 2021_, durante o período pandêmico, retomamos a pesquisa através de atividades síncronas e assíncronas por meio de plataformas como o *Google Meet* e *WhatsApp*, utilizando o acervo da pesquisa_ resultados parciais_, coletado e executado ao longo dos anos letivos de 2018 e 2019, com a finalidade de sedimentar competências e habilidades já adquiridas, bem como promover a oferta do ensino de novos gêneros e ampliar competências e habilidades utilizando-se para isso os conhecimentos adquiridos ao longo do percurso formativo. Para tanto, os alunos que participaram das ações desenvolvidas em 2018 (relatos orais, relatos escritos, exposição fotográfica) e em 2019(notícias e reportagens sobre a culinária sergipana, acervo antropológico do MAX, biografia dos governadores do Estado de Sergipe, teatro de bonecos, variantes regionais, folclore, cordel), compartilharam seus trabalhos virtualmente; além disso expandimos para as turmas de 1º e 2º anos do ano letivo de 2020 pertencentes ao turno da noite _ através da indicação do *Instagram* onde fora socializado os resultados da pesquisa. A partir destas reapresentações realizamos a produção de *fanzines* digitais, com ênfase na apresentação da história e do acervo dos museus observados, destacando os novos conhecimentos adquiridos através da apropriação dos resultados de pesquisas apresentadas pelos próprios colegas, bem como através da realização de pesquisas próprias em sites, blogs e vlogs sobre o assunto, com a finalidade de promover o letramento em pesquisa para fornecer subsídios informativos e argumentativos para a produção de *fanzines* digitais, utilizando diferentes linguagens, mídias e ferramentas digitais em processos de produção autoral e colaborativa em ambientes digitais. Para tanto, utilizamos também Metodologias Ativas, como a Sala de Aula Invertida de Horn (2015, p.42-45), como estratégia metodológica presente neste trabalho, consistindo na recomendação de pesquisas em sites, redes sociais, blogs e vlogs sobre os museus recomendados, promovendo a aprendizagem on-line e de forma independente para discussão e apresentações virtuais síncronas via *Google Meet*.

Fotografias retiradas no Centro Cultural de Aracau e concedidas pelos alunos à professora de Língua Portuguesa para publicação (os alunos obtiveram permissão para fotografar o acervo museológico do referido centro cultural).



Conclusão

O presente trabalho que teve por objetivo apresentar os resultados finais de uma pesquisa desenvolvida com uma turma de alunos _ 1º ano em 2018, 2º ano em 2019 e 3º ano em 2020_ da Educação Básica do Centro de Excelência 28 de Janeiro, situado em Monte Alegre de Sergipe, unidade letiva pertencente à Rede Estadual de Sergipe, consistindo em vivências didático-pedagógicas, incidindo sobre a leitura e a escrita multissemiótica através da integração das linguagens jornalística, digital e artística_ mediada por acervos museológicos_, amparadas no domínio de competências e habilidades, atingiu o objetivo a que se propôs: envolver e engajar os alunos confirmando a efetividade da Semiótica como metodologia que fundamentou as estratégias didático-pedagógicas e integrou as linguagens jornalística, digital e artística _ representada pelos acervos museológicos_, permitindo o estabelecimento de relações e conexões entre distintos contextos de práticas sociais (MORAN, 2012, p.31-32).

Ao final do trabalho constatamos que o desenvolvimento das ações sistematizadas contribuíram para que os alunos fizessem da interação entre os acervos museológicos, a leitura e a escrita multissemiótica uma prática significativa para eles e para a comunidade em que estão inseri-

dos, através do estudo, disseminação e conscientização da valorização dos museus como espaço difusor da história e da cultura de um povo, permitindo-lhes vivenciar as diversas formas de interatividade das suas aplicações, resultando em significativas mudanças na forma de aprendizagem dos jovens educandos.

Referências

AGUIAR, Vera Teixeira de. *Literatura: a formação do leitor: alternativas metodológicas* / Vera Teixeira de Aguiar / e / Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

BRASIL. SECRETARIA DE EDUCAÇÃO BÁSICA. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: MEC/SEB, 2017.

ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

HÉNAULT, Anne. *História concisa da semiótica*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

HORN, Michael B. **Blended: usando a inovação disruptiva para aprimorar a educação** / Michael B Horn, Heather Staker. Porto alegre: Penso, 2015.

MORAN, José Manuel. **Novas tecnologias e mediação pedagógica** / José Manuel Moran, Marcos T. Masetto, Maria Aparecida Behrens. _19ª ed. _ Campinas, SP: Papirus, 2012.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo, Brasiliense, 2012.

SAUSSURE, Ferdinand de, 1857–1913. **Curso de linguística geral**. –28. Ed. – São Paulo: Cultrix, 2012.

TOMASI, Carolina. **Elementos de semiótica: por uma gramática tensiva do visual**. São Paulo: Atlas, 2012.

OS VIDEOGAMES E A FORMAÇÃO DE NOVAS CATEGORIAS DE LEITURA

Yann Dias da Silva Maia

Introdução

Começaremos as discussões deste artigo reportando-nos a uma pergunta que há muito inquieta o campo dos estudos literários: o que é Literatura? Para Compagnon, “dizer que um texto é literário subentende sempre que um outro não é.” (2010, p.33). Ou seja, ao identificarmos categoricamente a literariedade de um texto, estamos simultaneamente excluindo essa capacidade de um outro texto. Dessa afirmação desdobra-se, portanto, um perigo: possuir uma noção definida sobre os limites da Literatura, sobre o que ela pode ou não pode ser na contemporaneidade, é arriscar invisibilizar o valor de obras e de gêneros dotados de grandes capacidades literárias, mas que ainda não possuem reconhecimento social.

De antemão, diremos que não é nossa intenção trazer uma resposta à questão levantada, visto que essa já se provou ser uma das maiores inquietações da teoria literária, e que mobiliza diferentes concepções e perspectivas. Essa indagação nos cabe, na verdade, a título de provocação, para que nós possamos refletir sobre os desdobramentos da Literatura. Proporemos, portanto, um avanço reflexivo por meio da reformulação: o que pode a Literatura?

A arte dos videogames

Atualmente, os *videogames* apresentam-se como uma forma de arte de intenso desenvolvimento, mas que enfrenta um problema no que diz respeito à sua validação social. Seja por sua vinculação a notícias que polemizam seus aspectos benéficos e maléficos à saúde, seja por seu en-

tendimento como um subproduto do cinema, os jogos eletrônicos ainda são vistos como um aparato banal de entretenimento, o que dificulta o seu reconhecimento como forma de arte legítima (VARELLA, 2020, p.13).

Nesse sentido, os *games* enfrentam processo semelhante ao que o cinema e a fotografia enfrentaram no que diz respeito aos seus reconhecimentos como formas de arte legítimas. Isso porque ambas as artes foram as primeiras a incorporar a reprodutibilidade mecânica à sua própria produção, afastando-se do fenômeno da aura da obra de arte e inaugurando uma mudança no caráter geral da arte (BENJAMIN, 2019, p.69). A aura de um objeto artístico é definida por Benjamin (2019, p.56) como “o aqui e o agora da obra de arte – sua existência única no local em que se encontra”, aspecto sobre o qual a autenticidade de uma obra age diretamente sobre a recepção dessa.

Apesar dessas semelhanças, os jogos eletrônicos são consideravelmente mais recentes que o cinema e a fotografia, visto que suas primeiras realizações ocorreram por volta dos anos 1970, com o lançamento de *Pong*, um jogo rudimentar que simulava um *ping-pong*, em uma espécie de evolução eletrônica das máquinas de *pinball* (VARELLA, 2020, p.20). Assim, os *videogames*, além de recentes, são dependentes das transformações tecnológicas que permitem suas produções. Sobre esse aspecto, Crawford pontua que os jogos de computador não têm sido uma forma de arte impressionante, justamente porque a tecnologia necessária para a produção desses está nas mãos de tecnólogos e não de artistas (2011, p.51).

É nesse cenário que se abrigam as discussões acerca da legitimidade dos *videogames* como uma forma de arte. Se por um lado percebemos que eles enfrentam suas limitações por sua incursão recente na história, por outro, captamos o potencial de um objeto artístico ainda pouco estudado, mas que merece um olhar mais aprofundado. O olhar que admitimos é concordante com aquilo que a grande maioria dos estudiosos da *gameologia* propõe: *videogame* é arte. Mas mais que isso: os *videogames* possuem relações valiosas com outras formas de arte.

O *Smithsonian Art Museum* define os *videogames* como um amálgama de formas de artes tradicionais, tais como a pintura, a escrita e a música (FALQUETO-LEMOS, 2015, p.37). A partir dessa concepção, entendemos

que o elemento literário encontra um espaço para a sua realização nos jogos eletrônicos, que por sua vez expandem os limites e as possibilidades do texto literário. Assim, não defendemos que os *videogames* sejam uma nova forma de Literatura, mas que a Literatura encontra neles uma nova forma de se realizar.

No entanto, não é possível afirmar que todos os jogos são dotados de potência literária. Nesse sentido, é de interesse desse trabalho discutir esses desdobramentos, a fim de entender de que forma os jogos eletrônicos incorporam a elementos literários, destacando as novas categorias de leitura que surgem a partir dessa relação.

O leitor/jogador

Em primeiro lugar, é necessário que esclareçamos a própria etimologia da palavra *play*, que, quando traduzida para o português, carrega um problema porque carece de sentidos que lhe são próprios no inglês, seu idioma originário e no qual boa parte dos estudos de *games* está escrita. Isso porque a palavra, no inglês, designa desde verbos como brincar ou tocar um instrumento, até interpretar, representar e fingir (VARELLA, 2020, p.15). Todas essas traduções, que a palavra em português não abarca, dão contornos à amplitude das possibilidades dos *videogames*. Para além do entretenimento, eles também capacitam o jogador a interpretar ou assumir um papel ativo diante de uma narrativa.

O substantivo “jogo” do português, também pode ser reducionista. Um jogo é um tipo de narração abstrata que se parece com o universo da experiência cotidiana, mas condensa esta última a fim de aumentar o interesse de jogadores e expectadores. Todo jogo, eletrônico ou não, pode ser vivenciado como um drama simbólico. Qualquer que seja o conteúdo, qualquer que seja o papel dentro dele, o jogador é sempre o protagonista da ação simbólica. (VARELLA, 2020, p.15).

Ou seja, quando nos referirmos à ação de jogar, queremos nos referir a essa amplitude semântica que perpassa o sentido do ‘brincar’, destacando que o papel ativo do receptor da obra vai para além da interação, agindo como um aspecto fundador da própria estrutura dos *videogames*.

Argumentaremos sobre esse aspecto com maior profundidade posteriormente. Antes, a fim de estabelecer de forma mais clara o campo sobre o qual estenderemos nossos estudos, explicitaremos as três categorizações de *videogames* propostas por Grant Tavinor: a narratológica; a ludológica; e a ficção interativa (2019, p.15).

As categorias propostas por Tavinor intencionam sanar uma inquietação que os teóricos da *gameologia* possuem em relação aos *videogames*: o que são, afinal, os jogos eletrônicos? Dessa forma, elas foram idealizadas a partir das semelhanças que os *videogames* possuem com outras artes e que lhe são anteriores, servindo muito mais como campos sobre os quais os estudos da *gameologia* estão se estendendo, do que como definições estritas dos *games* (TAVINOR, 2019, p.15).

Na aproximação narratológica, os teóricos defendem que os jogos são um novo tipo de estrutura narrativa, que atualizam objetos culturais anteriores, como filmes e romances. Com isso, as teorias utilizadas para estudar esses tipos de narrativas poderiam ser aplicadas aos *videogames*, se adaptadas adequadamente. Ou seja, essa abordagem trata os *videogames* como textos, mesmo considerando que alguns desses possuem maior proeminência do aspecto narrativo do que outros (TAVINOR, 2019, p.20).

Poderíamos argumentar, no entanto, que a narrativa não é um elemento essencial para a realização de um jogo. Essa premissa está correta, se levarmos em consideração jogos como o clássico *Tetris*, no qual o jogador deve organizar uma série de blocos de diferentes formatos que caem sobre a tela em um determinado tempo. Nesse exemplo, não há uma qualidade narrativa que possa ser extraída, concretizando apenas o aspecto ludológico do *game* (TAVINOR, 2019, p.21).

O caráter ludológico destaca a natureza óbvia dos *videogames*, aquela que se assemelha às brincadeiras não digitais, aspecto que comumente é oposto ao aspecto narratológico. Por fim, as ficções interativas referem-se aos jogos que apresentam um universo ficcional interativo aos jogadores, sem oferecer-lhes uma narrativa. Os simuladores de voos são um exemplo desse tipo de *game*. Tavinor reitera a necessidade de distinção entre ficção e narratividade, uma vez que nem todas as ficções possuem narratividade e nem todas as narrativas são fictícias (TAVINOR, 2019, p.24).

Com isso, retoma-se a ideia de que *videogames* e Literatura não são sinônimos, ou mesmo que a Literatura não está presente em todos os jogos digitais. Ao contrário, o caráter de lazer interativo é mais basilar que o caráter narrativo desses. Mesmo assim, as narrativas em jogos avançaram a tal ponto que, hoje, é impossível ignorar as novas formas de recepção que surgem a partir dessa interação. Por isso, reiteramos a intenção de lançar um olhar sobre essas possibilidades narrativas dos *videogames*, excluindo do nosso escopo os jogos que não possuem narratividade. Não queremos, com isso, diminuir a importância desse aspecto, uma vez que já argumentamos que pode haver jogo sem narrativa, mas não há jogo sem interatividade. Queremos, por outro lado, pontuar os aspectos que aproximam os *games* da Literatura por meio da narratividade.

Nesse momento, faz-se necessário pontuar as características próprias dos *videogames* que os fazem diferenciar das outras formas de arte na recepção de uma obra. Segundo Crawford:

Em outras formas de arte, o artista cria diretamente a experiência que a audiência irá encontrar. Como essa experiência é cuidadosamente planejada e executada, a audiência deve, de alguma forma, ser prevenida de perturbá-la, por isso, não participando. Com um jogo, o artista não cria a experiência, mas as condições e regras sob as quais a audiência irá criar sua própria experiência individual (2019, p.43).¹

A interatividade e a ação do jogador constituem, portanto, aspectos fundamentais na recepção de um jogo. Em obras cuja recepção se dá de maneira passiva, a exemplo dos filmes e dos romances, envolve-se certo grau de emotividade, mas quando se participa de maneira ativa em um

1 With other art forms, the artist directly creates the experience that the audience will encounter. Since this experience is carefully planned and executed, the audience must somehow be prevented from disturbing it; hence, non-participation. With a game, the artist creates not the experience itself but the conditions and rules under which the audience will create its own individualized experience.

jogo, investe-se uma porção do próprio ego naquele universo (CRAWFORD, 2011, p.51). No entanto, precisamos pontuar uma discordância no que diz respeito à recepção da Literatura se dar de maneira passiva.

Sartre, por exemplo, relembra-nos sobre a importância do leitor para a obra literária, pontuando o seu papel no desvendamento da linguagem empreendida pelo escritor. É o leitor que faz com que uma obra passe a existir objetivamente. Nesse sentido, Sartre afirma que toda obra literária é um apelo. É atendendo a esse apelo que o leitor irá exercer sua função, que deixa de ser meramente reguladora e passa a ser também constitutiva da obra (SARTRE, 2015, p.45). Parece-nos propício afirmar que os *videogames* levam esse apelo ao extremo, pois, relacionando-se ativamente com a obra, o jogador não só constituirá a obra, como será responsável por conduzi-la, construindo seu próprio percurso a partir do investimento de seu ego na narrativa.

Kant crê que primeiro a obra existe de fato, e só depois é vista. No entanto, a obra só existe quando a vemos; ela é primeiramente puro apelo, pura exigência de existir. A obra não é um instrumento cuja existência é manifesta e cujo fim é indeterminado: ela se apresenta como tarefa a cumprir, coloca-se de imediato ao nível do imperativo categórico. Você é perfeitamente livre para deixar esse livro sobre a mesa. Mas uma vez que o abra, você assume a responsabilidade. (SARTRE, 2020, p.45).

Nesse sentido, o autor, quando escreve, está também prevendo um leitor para a sua obra. Se os *videogames* são formas de arte que fornecem as condições para que a audiência crie sua própria experiência individual, os romances possuem função semelhante quando programam um texto que apela à memória do leitor, fazendo com que ele mobilize informações que já lhe foram dadas. O texto age, portanto, como um dispositivo que é construído a partir de uma expectativa baseada naquilo que já foi lido pelo leitor (polo estético), bem como a partir dos acontecimentos imprevistos fornecidos pelo próprio texto (polo artístico). Isso evidencia que a obra concretiza-se em um lugar de virtualidade: nem na realidade do texto,

nem na subjetividade do leitor. Assim, o leitor possui simultaneamente papel ativo e passivo na recepção de uma obra (COMPAGNON, 2010, p.149).

Ricardo Piglia ressalta a importância de Felice Bauer para Kafka, pois, ela era, para o escritor, sobretudo, sua potencial leitora. A figura da mulher-copista surge, portanto, como um símbolo daquele que lê de um lugar que não do próprio lugar do escritor. Afinal, todos os escritores são cegos e, por isso, os textos não podem ser lidos senão pelos olhos de outros (PIGLIA, 2006, p.68). Piglia reitera ainda que Kafka escreve cartas e diários na tentativa de fazer com que o leitor entre em contato com o sentido novo que a narração produziu sobre aquilo que foi vivido. A escrita funcionaria, portanto, como um resumo da vida que permite com que se torne visível tudo aquilo que não se viu ao viver (PIGLIA, 2006, p.51).

Assim como os leitores constituem os romances como uma parte elementar esperada pelos próprios escritores, também os jogadores são partes constitutivas dos *games*. É nessa direção que a função do jogador se aproxima à do leitor. Tudo aquilo que lemos, portanto, tudo aquilo “que podemos imaginar sempre existe, em outra escala, em outro tempo, nítido e distante, como num sonho”. (PIGLIA, 2006, p.17). Os *videogames* possuem o poder de replicar esteticamente esses espaços, sobre os quais os leitores/jogadores podem interagir diretamente com uma narrativa que se concretizava apenas no âmbito da imaginação.

Resident Evil Revelations 2: um estudo de caso

Passemos, então, para as discussões acerca de *Resident Evil: Revelations 2*, jogo que compõe o *corpus* dessa pesquisa. Com isso, queremos identificar algumas particularidades que surgem a partir da relação entre o leitor/jogador e o objeto empírico aqui evidenciado. Ressaltamos, portanto, que pautaremos as análises privilegiando o campo narratológico proposto por Tavinor, visto que é esse aspecto que permite evidenciarmos os encontros entre a literatura e os *videogames*. Entretanto, uma particularidade deve ser aqui apresentada: em *Resident Evil: Revelations 2*, a narrativa é composta por uma duplicação de elementos literários, mais especificamente da literatura kafkiana, o que destaca

a importância e a influência do cânone literário para a construção do enredo da obra analisada.

Resident Evil: Revelations 2 (2015) é um jogo *spin-off*² da franquia *Resident Evil* (1996), produzido pela desenvolvedora japonesa *Capcom*. Nele, os jogadores devem resolver enigmas e enfrentar inimigos letais, a fim de progredir em uma narrativa que explora as sensações provocadas pelo medo. A série *Revelations* surge já com a intenção de incorporar referências a elementos da literatura clássica em suas realizações estéticas e narrativas. O primeiro jogo dessa série inspira-se na obra *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Já o segundo faz referências às obras e à vida do escritor tcheco Franz Kafka.

Apresentando-se em um formato inédito para a saga, *Resident Evil: Revelations 2* é dividido em quatro episódios, os quais fazem referências diretas a uma conhecida obra de Kafka, cada. São eles: Episódio 1 – Na colônia Penal; Episódio 2 – Contemplação; Episódio 3 – Julgamento (refere-se à obra *O Veredicto*) e, por fim, Episódio 4 – *A Metamorfose*. Como dito anteriormente, as superfícies de contato entre o jogo e as obras são múltiplas, e todas contribuem de maneiras diferentes para a (re) (des) construção do cânone kafkiano no game. Contudo, para termos um escopo possível de ser analisado para este trabalho, focaremos no caso de tradução intersemiótica presente no episódio 1 – Colônia penal. Apresentemos, então, os principais pontos da obra de Franz Kafka.

Na Colônia Penal (1914) é uma narrativa que acompanha um explorador desconhecido em uma viagem a uma ilha tropical que fora governada por um comandante autoritário. Nela, acompanhamos o explorador observar um soldado fiel ao regime do ex-comandante da ilha, descrever, com detalhamentos estruturais e funcionais, uma máquina de tortura. O soldado descreve-a como a grande realização desse antigo regime, enfatizando-a como o método de julgamento mais avançado que já existira.

A máquina descrita caracteriza-se por ser um instrumento de tortura refinado, e que fora pensado e arquitetado pelo ex-comandante da

2 Narrativas derivadas da narrativa central de uma franquia, e que se apresentam mais como complementos do que como partes fundamentais da história principal.

ilha. Seu funcionamento básico consiste em inscrever a sentença do condenado em sua própria pele, por meio de uma plataforma cortante a que chamam de rastelo. O culpado ficaria preso à máquina de tal forma que ele não teria conhecimento sobre sua pena, muito menos sobre o que o levou a ser julgado, nem sobre sua sentença. Assim, o único jeito que ele poderia descobrir o que o levou à condenação seria apenas quando ele sentisse o rastelo desenhar em sua própria carne, durante doze horas seguidas, o motivo de sua condenação.

Na narrativa, são levantadas questões como a culpabilização do indivíduo, necessária ao funcionamento do sistema penal; e a eficiência ou não da punição violenta dos corpos, conduzida pela figura do ex-comandante, que, fisicamente oculto na obra, ocupa o espaço do Deus morto a punir ainda mais severamente os condenados da ilha. Kafka descreve a máquina com um alto nível de detalhamento, de forma que não é difícil para o leitor imaginá-la concretamente realizada.

Como se vê, ele se compõe de três partes. Com o correr do tempo surgiram denominações populares para cada uma delas. A parte de baixo tem o nome de cama, a de cima de desenhador e a do meio, que oscila entre as duas, se chama rastelo. [...] As agulhas estão dispostas como as grades de um rastelo e o conjunto é acionado como um rastelo, embora se limite a um mesmo lugar e exija muito maior perícia. Aliás o senhor vai compreender logo. Aqui sobre a cama coloca-se o condenado. Quero no entanto primeiro descrever o aparelho e só depois fazê-lo funcionar eu mesmo. Aí o senhor poderá acompanhá-lo melhor. No desenhador há uma engrenagem muito gasta, ela range bastante quando está em movimento, nessa hora mal dá para entender o que se fala; aqui infelizmente é muito difícil obter peças de reposição. Muito bem: como eu disse, esta é a cama. Está totalmente coberta com uma camada de algodão, naturalmente nu; aqui estão, para as mãos, aqui para os pés e aqui para o pescoço, as correias para segurá-lo firme. Aqui na cabeceira da cama, onde, como eu disse, o homem apóia primeiro a cabeça, existe este pequeno tampão de feltro, que pode ser regulado com

a maior facilidade, a ponto de entrar bem na boca da pessoa. Seu objetivo é impedir que ela grite ou morda a língua. Evidentemente, o homem é obrigado a admitir o feltro na boca, pois caso contrário as correias do pescoço quebram sua nuca. (KAFKA, 2019: 32-33).

A máquina de tortura é um elemento central da narrativa kafkiana. Todas as questões que são levantadas na narrativa partem das relações que esses personagens possuem com a máquina. Em *Resident Evil: Revelations 2*, o jogador não só a encontra, como deve interagir com ela se quiser progredir na narrativa:

Figura 1 – Máquina de tortura em *Resident Evil: Revelations 2*.



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador³.

Na imagem, é possível perceber uma máquina que dispõe de quase todos os dispositivos descritos pela narrativa kafkiana. Mostram-se as agulhas dispostas, em forma de rastelo, sobre o corpo do indivíduo que se encontra deitado, amarrado nos pés e nas mãos por correias firmes que imobilizam o condenado. Nota-se, também, a presença de uma engrenagem que faz referência ao que era necessário para o funcionamento da maquinaria. No jogo, essa engrenagem é responsável pela progressão da narrativa, pois é ela que abrirá a porta da saída da prisão, o que

3 *Print Screen* coletado a partir do console *Playstation 4*.

confere à máquina uma função também central no sentido de desenvolver a trama.

Somos apresentados, portanto, a um caso de tradução icônica paramórfica, que é pautada pelo princípio de similaridade de estrutura. Metaforicamente, essa é como uma “transformação de um mineral em outro sem mudança de composição, alterando-se apenas a estrutura cristalina” (PLAZA, 2011, p.90). Ou seja, nós temos os mesmos elementos (rastelos, agulhas, cama), porém em linguagens diferentes. O leitor/jogador reconhece que se trata daquilo que Kafka trouxe em sua obra, porém em uma estrutura de linguagem visual, em vez de escrita.

Trata-se, pois, de fazer aparecer o segundo modelo (a tradução) similar ou equivalente ao primeiro, porém com estrutura diferente e equivalente. Estamos diante do jogo entre identidades e semelhanças, o que nos leva ao caráter do homólogo como semelhança de estrutura e origem em organismos taxionomicamente diferentes (PLAZA, 2011, p.90).

Nesse sentido, a máquina kafkiana surge reconstruída em *Resident Evil: Revelations 2*, apresentando-se como um elemento que influencia a progressão narrativa do *game*. É dessa forma, portanto, que o jogador torna-se também leitor, mas não só o leitor da narrativa que o próprio jogo propõe, como também um leitor de Kafka. A experiência de leitura é complementada inclusive quando o jogo, em alguns de seus segmentos, oferece aos jogadores trechos das obras do escritor transcritos em documentos.

A partir disso, o local de virtualidade onde a leitura ocorre encontra nos *videogames* um espaço para ser concretizado. Os limites entre jogador e leitor diluem-se, formando um único receptor, que interage com o texto a partir dos prazeres que a leitura proporcionada pelas mídias digitais oferece.

Rememoramos aquilo que Barthes enunciava sobre a relação entre o leitor e o texto pós-moderno: o prazer é mais bem oferecido ao leitor quando se desconstrói a narratividade, sem, no entanto, comprometer a legibilidade da história (2015, p.15). A narrativa kafkiana é desconstruída para ser reconstruída visualmente em uma nova narrativa que permite

que o leitor se desloque no texto por meio do prazer, por meio da interação com os novos sentidos que o cânone ganha a partir da atualização de sua linguagem.

Essas reconfigurações literárias, portanto, influenciam uma postura hedonista do leitor em relação ao texto pós-moderno.

Esse texto exige menos uma postura “hermeneuta” do que uma postura “erótica”: já que não há meios de fixá-lo num determinado sentido, o leitor simplesmente se entrega à tantalizante variação dos signos, aos brilhos provocativos dos significados que aparecem e desaparecem. Colhido nessa dança exuberante de linguagem, deliciando-se com a tessitura das palavras em si, o leitor conhece menos os prazeres objetivos de construir um sistema coerente, de combinar os elementos textuais com maestria para criar um eu unitário, do que as emoções masoquistas dos sentimentos fragmentados e dispersos pelos emaranhados da própria obra (EAGLETON, 2019, p.125).

Por fim, concluímos que a tradução do elemento da narrativa “Na colônia penal”, de Franz Kafka, presente no jogo eletrônico *Resident Evil: Revelations 2* amplia os significados da obra kafkiana, renovando-a através de uma linguagem de signos visuais que se realiza graças às possibilidades das plataformas digitais contemporâneas. Com isso, chamamos atenção ao fato de que as discussões propostas por Kafka em suas obras mantêm-se acesas na contemporaneidade. Suas obras atualizaram-se, distanciando-se do esgotamento.

Entretanto, é preciso que lancemos um olhar analítico sobre as plataformas responsáveis por aproximar a Literatura, e não só a kafkiana, dos jogos eletrônicos. Afinal, não são só aqueles jogos que incorporam a Literatura a aspectos de seus desenvolvimentos que possuem potencial literário. Assim, em resposta à pergunta lançada no início deste trabalho, dizemos que a Literatura pode, dentre uma infinidade de proposições, estender-se a espaços onde seus potenciais são permitidos a ganharem atualizações e novos formatos de recepção.

Por isso, desejamos estreitar o diálogo entre essas duas áreas, conferindo-lhes relevância e autonomia, a fim de que se abram cada vez mais espaços na academia que se preocupem com as manifestações artísticas lançadas pelos *videogames* que, apesar de ubíquos, são ainda renegados pelos estudos literários.

Referências

- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva. 2015.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte da era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM. 2019.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da Literatura**. Editora UFMG, 2010.
- CRAWFORD, Chris. **The art of computer game design**. 2011. E-book Kindle.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes. 2019.
- FALQUETO-LEMO, Adriana. **Literatura, videogames e leitura: intersemiose e interdisciplinaridade**. Disponível em: <https://repositorio.ufes.br/handle/10/1988>. Acesso em: 25 de jun. 2021.
- KAFKA, Franz. **O Veredicto / Na colônia penal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva. 2013.
- SARTRE, Jean-Paul. **Que é Literatura?** Rio de Janeiro: Vozes. 2015.
- TAVINOR, Grant. **The art of videogames**. Chichester: Wiley-Blackwell. 2019.
- VARELLA, João. **Videogame, a evolução da arte**. São Paulo: Lote 42. 2020.

A ESCRITURA–MONTAGEM E SEU ITINERÁRIO EM *ATÉ O FIM DA QUEDA*

Rafael Valadares Summers Albuquerque
Antonio Eduardo Soares Laranjeira

Introdução

O romance *Até o fim da queda* (2014), do escritor, produtor de *podcasts* e professor curitibano Ivan Alexander Mizanzuk, é focado num incidente que precede os eventos transcorridos ao corpo narrativo: um suicídio coletivo de aspecto ritualístico em 1993 e suas repercussões. A trama tem como protagonista o escritor Daniel Farias, envolvendo suas investigações sobre o episódio macabro e a recepção conturbada do seu livro de ficção, “A Irmandade do Dragão”. Ao propor uma abordagem dos suicídios e dos personagens envolvidos, o livro de Farias apresenta a versão alternativa de uma das vítimas do evento em seus últimos dias, sua relação com uma sociedade secreta satânica e a devoção ao retorno de um mitológico dragão bíblico. Configurada de modo fragmentário e intermediário, a narrativa de Mizanzuk é composta por trechos de entrevistas entre uma jornalista e o personagem escritor, colagens de notícias fictícias, cartas históricas, transcrições de gravações de áudios e gravuras. O evento condutor da narrativa, exibido logo na abertura do romance, é diagramado aos tratos e motivos de uma notícia jornalística, recurso de alusão às formas e seus efeitos, adotado com recorrência por Mizanzuk ao longo do texto. Tais procedimentos fazem da escritura articulada pelo autor curitibano um contínuo jogo de quebra da ordenação convencional da escrita ficcional em prosa e lançam o leitor aos modos de uma enunciação que trabalha com aspectos de uma realidade resgatada, documentada e compilada.

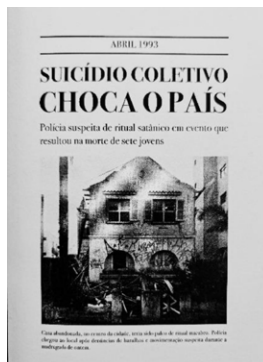
Diante do panorama de articulações e manejos presentificados na obra de Mizanzuk, faz-se necessária uma abordagem interessada tanto

nas dinâmicas visuais sugeridas quanto nos efeitos no campo dos estudos literários. O deslocamento entre mídias e os diferentes manuseios com a linguagem em *Até o fim da queda* situam o trabalho do autor curitibano no âmbito das discussões teóricas contemporâneas: a expansividade dos campos, a produção através dos meios lançados ao horizonte cultural e a incorporação de outras modalidades narrativas no furto dos acervos historicizados da sociedade. Este artigo pretende oferecer a possibilidade de abarcar a pluralidade de problematizações que atravessam o romance, um percurso que visa compreender as dobras da escritura de Mizanuk como expressão de um processo de montagem.

Da colagem à montagem

A escritura desenvolvida em *Até o fim da queda* nos coloca diante das disposições que atravessam o projeto literário de Mizanuk: seu uso do texto, da imagem e das convenções estéticas como recursos de livre articulação intermediária na conformação de um léxico de concatenações dos fragmentos e seus efeitos. Isto é, ao fazer uso da plasticidade de notícias jornalísticas, cartas, documentos históricos, transcrições imperfeitas de áudios precários, entrevistas e espaços de comentários em portais de internet, Mizanuk nos sugere uma estética interessada nas implicações sobre o campo literário, no que se refere às relações com imagens, sentidos e formas.

Figura 1 – Página de abertura de *Até o fim da queda*.



(MIZANUK, 2014.)

As operações que balizam tal processo criativo se inscrevem num direto diálogo de parentesco estocástico com o romance-colagem *O mez da gripe*¹ (2020) de Valêncio Xavier, evidenciado no posfácio da obra de Mizanzuk e pelo constante jogo entre ficção e verdade, a partir das formalidades das arquiteturas de ambos textos. Xavier, essa espécie de autor-matriz selecionado pelo próprio Mizanzuk, constrói o romance histórico a partir do extenso uso do recorte jornalístico de aspecto fotocopiado de arquivos e de testemunhos para ficcionalizar a chegada da gripe espanhola de 1918 em Curitiba. Os procedimentos de construção de sentido e reapropriação do trato e plástica da verdade documentada em Xavier são devedores do gesto artesanal: uma escritura atravessada pelos jogos de citação inseridos nos operadores totêmicos da “tesoura e cola”, signos-gestos basilares dessa literatura. As colagens de jornal e seleção de testemunhos são dispostas na página como se curadas sobre uma mesa de estudos, local de construção estética que se confunde ao *assemblage* das artes plásticas.

Em seu livro de ensaios *Valêncio Xavier: o minotauro multimídia* (2016), Ângela Maria Dias comenta o trabalho e a configuração de confluência de gêneros e mídias como parte de uma experiência intersemiótica – uma espécie de “estética do almanaque” dos narradores-*bricoleurs* de Xavier. Para a teórica, tais experimentações tematiza “a força das imagens que espreitam o cotidiano das cidades midiáticas” (DIAS, 2016, p.48). A composição narrativa de Xavier é, assim, uma tessitura de bricolagens lançadas à página, em que diferentes modos de construção textual convivem em seus múltiplos manejos. Isto é, podemos observar, por exemplo, na folha do códex. Como sendo a superfície de costura, a exposição simultânea de um anúncio de jornal da época ladeado por um testemunho não diretamente relacionado, assinado e datado, num período posterior. Ao nos debruçarmos sobre a produção de Xavier, nas dinâmicas de confluência e usos das imagens e seus temas, torna-se imperativo retornar ao li-

1 Publicado originalmente pela editora Companhia das Letras em 1998 e republicado somente em 2020 pela editora Arte & Letra; esta edição mais recente foi utilizada ao longo da pesquisa desenvolvida.

vro de Mizanzuk a partir de suas discrepâncias no trabalho com o trânsito intermediático. *Até o fim da queda* é balizado por sua disposição ao jogo com o fragmento disperso e concatenado ao espaço das páginas, adulterando e reformulando a força das imagens a partir dos modelos reconhecíveis, das plasticidades em articulação, de maneira semelhante àquela da montagem fílmica. Se Xavier recorta e cola, se trabalha com a bricolagem, Mizanzuk arrasta e solta os diferentes discursos, evidenciados através de seus respectivos recursos plásticos, sobre a linha de montagem de seu romance-*kinema*.

Em primeiro plano, *Até o fim da queda*, por meio do sequestro das formas supracitadas, se vale de uma heterogeneidade cifrada na malha literária em Mizanzuk. Em *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea* (2014), Florencia Garramuño tece apontamentos sobre as instabilidades e práticas da impertinência de uma literatura fora de si. Conforme Garramuño, propõe-se pensar sobre o nomadismo como operação de migração e fuga, uma literatura contemporânea transbordada de seus limites e, por isso, inserida num campo expansivo. O tensionar das obras em seus meios de indefinição configura, para a teórica, movimentos de apropriação e desbordo que interceptam as definições prescritivas e estáticas do objeto literário:

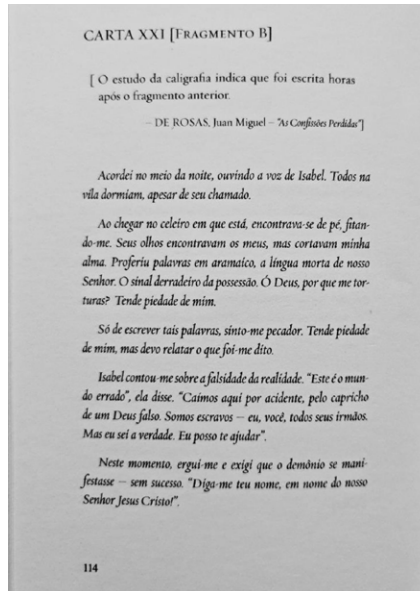
(...) a ideia de um campo expansivo – com suas conotações de implosões internas e de constante reformulação e ampliação – talvez seja mais apropriada para refletir sobre uma mutação daquilo que define o literário na literatura contemporânea, que em sua instabilidade e ebulição atenta até contra a própria noção de campo como espaço estático e fechado. (...) A articulação dos textos com e-mails, blogs, fotografias, discursos antropológicos, entre muitas variantes, (...) cifra nessa heterogeneidade uma vontade de imbricar as práticas literárias na convivência com a experiência contemporânea. (...) Nesse campo expansivo também está a ideia de uma literatura que se figura como parte do mundo e imiscuída nele, e não como esfera independente e autônoma. (2014, p.33-36).

A cifra desse desbordamento heterogêneo em *Até o fim da queda*, sua vontade de não pertencimento aos campos estanques, encontra subsídios nos procedimentos estéticos que mediam a incorporação das múltiplas linguagens e modalidades discursivas na configuração do romance. A escritura-montagem que atravessa o projeto literário de Mizanzuk não sinaliza apenas uma aproximação com a linguagem fílmica, o que tem se tornado cada vez mais corrente na literatura contemporânea, mas implica também uma disposição ao sequestro das imagens e dos modelos, uma dinâmica de posse frente ao espaço da página como local da articulação dos campos expansivos. O inespecífico na produção de Mizanzuk é representado por um esforço no sentido dos sequestros plásticos, em que termos de “imagem” e “texto” são solicitados em suas dimensões de negociação, de jogo entre iguais ao passo da arquitetura do códex. Assim, a narrativa em questão solicita, a partir de uma vontade de indefinição, ser interpelada em sua dimensão gráfica.

Vestígios de uma navegação

Os recursos mobilizados por Ivan Mizanzuk constituem o maquinário de construção de sentido dessa sequencialidade dos modelos reconhecíveis. No decorrer do texto, apresentam-se diferentes instâncias e possibilidades de se ficcionalizar através das linguagens gráficas da verdade codificada em plasticidade. O tratamento visual da entrevista jornalística e da manchete são somente algumas das modalidades de uso dos modos concatenados. Um local particularmente profícuo dessa escritura é aquele das passagens que “resgatam” as cartas de um famigerado frei e exorcista espanhol do século XVI, documentos históricos que são pontuados e comentados por Juan Miguel de Rosas, um historiador da virada dos séculos XIX e XX, igualmente fictício, em seu livro “As Confissões Perdidas”. A tessitura de construção narrativa é devedora do gesto de montagem da obra de Mizanzuk, em que os comentários históricos e de autoridade acadêmica de Juan Miguel De Rosas fazem a mediação das leituras das cartas do Frade Católico a partir das marcações visuais entre as diferentes instâncias de enunciação:

Figura 2 – Página 114 do romance.



(MIZANZUK, 2014)

Essa espécie de didascália autocontida nas cartas históricas do romance nos aponta para o sujeito operador das negociações de sentidos em *Até o fim da queda*, o montador dessa literatura heterogênea, como situado em meio ao fluxo cambiante das estruturas preexistentes. Em *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo* (2009), Nicolas Bourriaud delinea os traços de um fazer artístico amplamente interessado em utilizar a sociedade como acervo e repertório de estilos e formas historicizadas, de inscrever a obra de arte numa rede de signos e significações. Para o teórico e curador, a composição, nesse sentido, torna-se uma modalidade de reprogramação, atividade semelhante àquela do sampleador, e faz da produção o próprio léxico de uma prática com os códigos e as figuras.

Aqui, o prefixo “pós” não indica nenhuma negação, nenhuma superação, mas designa uma zona de atividades, uma atitude. Os procedimentos aqui tratados não consistem em produzir imagens de

imagens – o que seria uma postura maneirista – nem em lamentar que tudo “já foi feito”, e sim em inventar protocolos de uso para os modos de representação e as estruturas formais existentes. Trata-se de tomar todos os códigos da cultura, todas as formas concretas da vida cotidiana, todas as obras do patrimônio mundial, e colocá-los em funcionamento. Aprender a usar as formas (...) é, em primeiro lugar, saber *tomar posse* delas e habitá-las. (...) A prática do DJ, a atividade do internauta, a atuação dos artistas da pós-produção supõem uma mesma figura do saber, que se caracteriza pela invenção de itinerários por entre a cultura. Os três são *semionautas* que produzem, antes de mais nada, percursos originais entre os signos. (BOURRIAUD, 2009, p.14–15).

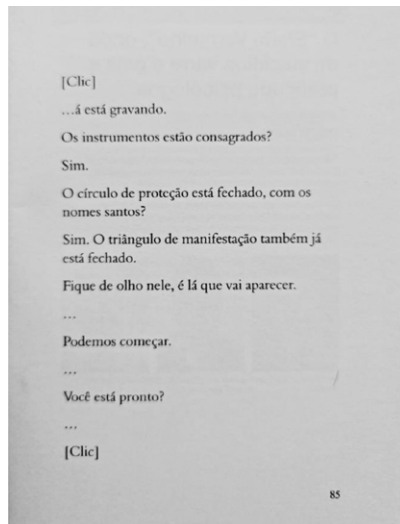
Cabe ao concatenador em questão a complexa tarefa de se orientar em meio ao caos cultural das tipologias contemporâneas, de habitar os limites expandido dos itinerários estéticos ao sabor de suas intenções plásticas, seus protocolos de uso. Essa retórica de práticas do semionauta, proposta por Bourriaud, encontra esteio no narrador-montador de Mizanzuk, um operador e locatário da cultura que arquiteta sua escritura através dos usos e sequestros dos modelos como operação de micropirataria, um artista da pós-produção diante de suas ferramentas: os signos, os códigos e as figuras ao largo expandido da cultura. Assim, podemos pensar o inespecífico do trato literário de *Até o fim da queda* como situado no âmbito das teorizações de Bourriaud, ao passo que a noção de montagem prescreve também a ideia de sequencialidade, de sucessão de imagens-textos, e dos sentidos agregados por entre os signos através de sua proximidade espacial ou cronológica (ou para nós, gráfica) na página. Essa dimensão kuleshoviana² do romance de Mizanzuk se confunde com a imagem do semionauta da pós-produção, ambos sujeitos ordenadores de itinerários estéticos, figuras paradigmáticas de uma relação cambiante com as estruturas em trânsito.

2 Referente ao “efeito Kuleshov”, um exercício teórico de edição fílmica (ou montagem) proposto por Lev Vladimirovitch Kuleshov em meados da segunda década do século XX.

Errare humanum est

A postura de pós-produção impregnada na escritura de Mizanuk nos acena, assim, ao campo do narrador que se caracteriza à medida que produz percursos originais por entre signos e pelo caminhar através da cultura. O uso da plástica do discurso documental, as convenções que trazem para si os efeitos de veracidade são resultados de um enredo gráfico projetado e habitado sobre a ficção de *Até o fim da queda*, um extrato estético da deambulação realizada. Da mesma maneira que a literatura fora de si em Garramuño reconhece uma vontade pelo nomadismo – a fuga dos limites estáticos –, uma noção semelhante sobre o “trânsito” figura na pós-produção de Bourriaud. O sujeito arquiteto das concatenações demonstra-se através de uma errância ao campo da atividade, uma dobra aos gestos artesanais das bricolagens de Valêncio Xavier. Uma evidente operação desse montador é presentificada no trabalho com as ausências, em que a transcrição bruta de um áudio fictício comporta a precariedade intendida através da perda de partes da sugerida gravação:

Figura 3 – Página 85 do romance.



(MIZANZUK, 2014)

É uma sinalização pontual nos procedimentos narrativos do objeto literário, mas que demarca certa atividade de registro, de manuseio e arquivo. Como pegadas afundadas na vegetação ou desgastes pelo uso na malha estética do livro, o trajeto percorrido ao passo da escritura-montagem de *Até o fim da queda* se faz presente nos jogos com a materialidade simbólica dos elementos curados e ordenados no texto. A potência estética dos recursos que configuram a dimensão gráfica do romance nos sinaliza para um projeto literário atravessado por vestígios de gestos descontinuados, pelas mediações entre vozes distintas (Juan Miguel de Rosas e o Frade católico) e pela alusão à plasticidade jornalística. São marcações colocadas em dinamismo mútuo através do ímpeto de pós-produção. É um esforço à apresentação, um recurso de uso das informações, dados dilatados entre si, fora de suas relações kuleshovianas, em narrativa concatenada e ordenada a partir da sequencialidade da montagem: uma dimensão de leitura estética que – e isso não é acidental – poderia muito bem descrever um filme documentário de teor investigativo.

A leitura crítica das dimensões gráficas que configuram o trabalho do narrador-montador de Mizanzuk em seus contornos de semionauta, sua vontade pelo inespecífico e nomadismo estético literário, acena aos entremeios dos itinerários propostos e realizados ao longo do livro. Em *Radicante – por uma estética da globalização* (2011), Bourriaud propõe uma leitura teórica que, a partir da figura do semionauta e suas pulsões, que se confunde com nosso montador, se debruça sobre os contornos das trajetórias das operações de sequestro e posse dos meios, signos e formas preexistentes. Para o teórico, esse trabalho é realizado pelo artista radicante:

O artista radicante inventa trajetórias em meio aos signos: *semionauta*, põe as formas em movimento, inventando por elas e com elas percursos através dos quais se elabora um *corpus* de obras (...) contrariamente ao rizoma, que se define como uma *multiplicidade* ao distanciar, de saída, a questão do sujeito, o radicante assume a forma de uma trajetória, de um percurso, de um caminhar efetivado por um sujeito singular (...) Existe apenas sob a forma dinâmica

de sua errância (...) o movimento é que permite *in fine* a constituição de uma identidade (...) Assim, o radicante difere do rizoma pela tônica que dá ao itinerário, ao percurso, como relato dialogado, ou intersubjetivo, entre sujeito e as superfícies que ele atravessa, às quais prende suas raízes de modo a produzir o que poderíamos chamar de *instalação*: instalamo-nos em uma situação, em um lugar, de maneira precária; e a identidade do sujeito não é mais do que o resultado temporário desse acampamento, ao longo do qual se realizam atos de tradução. Tradução de uma trajetória na língua local, tradução de si mesmo em um ambiente, tradução nos dois sentidos. O sujeito radicante apresenta-se, assim, como uma construção, uma montagem: em outras palavras, uma obra, nascida de uma negociação infinita. (BOURRIAUD, 2011, p.52-54).

O roteiro realizado através dessa escritura-montagem radicante demonstra-se interessado nos constantes procedimentos de associação, tradução e sequencialidade, conformando, assim, em efeito, a dinâmica e cadeia narrativa kuleshoviana. São traduções mediadas pela opção ao nomadismo radicante, uma errância que persiste no *corpus* das estruturas e manejos preexistentes. A entrevista do personagem autor para a jornalista, por exemplo, é pulverizada ao longo do corpo do romance; sendo interrompida pelo fluxo de outros tratos narrativos que correspondem à determinada informação sinalizada por algum dos participantes da conversa. Quando o misterioso Euclides é mencionado por Daniel Farias na entrevista, sujeito que opera como seu contato com a tal irmandade satânica, somos lançados na virada de página para um fragmento de transcrição e áudio, no qual a figura mencionada pelo escritor se apresenta e passa a tecer comentários sobre os trabalhos do grupo secreto. Tais movimentos da narrativa desejam-se equivalentes ao corte fílmico documental, introjetando elementos do território onde se encontra instalado, numa cadeia que privilegia a consistência das informações em detrimento de uma cronologia linear.

Considerações finais

Com base nas breves considerações sobre a produção de Ivan Mizanuk, pode-se reconhecer o delineado de uma lógica ordenadora da escritura em *Até o fim da queda*: a página como espaço de articulação dos elementos de materialidade simbólica, mediados pela virada de folha como corte. É um trabalho da errância, simultaneamente dinâmica e dialógica, que demanda um deslocamento dos preceitos cristalizados no campo da teoria literária. O sujeito-montador do romance é ele próprio a operação e cifra da intermedialidade da malha textual: ele é, assim, uma operação estrangeira em si mesmo, uma obra constituída de fragmentos de plasticidades e significações de seu herbário de formas: seus protocolos literários de marcha.

A figura radicante desse autor-semionauta é constituída diante de uma relação de expansividade estética, o desbordamento dos campos, e errância através do furto das estruturas reconhecíveis. O manejo do sequestro das linguagens gráficas historicizadas compõe a escritura-montagem inespecífica de opção ao nomadismo, suas ferramentas de posse, que nos sinaliza para o romance de Mizanuk como objeto de escultórica citacional não circunscrito pelo gesto da “tesoura e cola”. Nos confrontamos aqui, portanto, com outra dobra deste, uma que faz seu itinerário estético sobre a linha de montagem de uma obra de micropiratarías.

Referências

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. 1. ed. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante** – por uma estética da globalização. 1. ed. Trad. Dorothee de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

DIAS, Ângela Maria. **Valêncio Xavier**: o minotauro multimídia. 1. ed. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2016.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. 1. ed. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

MIZANUK, Ivan. **Até o fim da queda**. 1. ed. São Paulo: Draco, 2014.

XAVIER, Valêncio. **O mez da gripe**. 1. ed. Curitiba: Arte & Letra, 2020.

ANÁLISE DO PROJETO GRÁFICO DE OS ANÕES, DE VERONICA STIGGER¹

Eduarda Duarte Pena

Julgo um livro por sua capa, julgo um livro por sua forma. Alberto Manguel

“A forma afeta o sentido” (MCKENZIE *apud* BELO, 2002, p. 62). Essa é uma expressão de McKenzie que diz sobre o efeito que a forma do livro tem sobre o seu sentido. De fato, há no livro uma linguagem que vai além da escrita. Segundo o autor, todos os elementos não verbais que o constituem, conscientemente ou não, atuam sobre a leitura e a compreensão do texto veiculado nele. Por isso, como aponta André Belo (2002), ao trabalhar no projeto gráfico de um livro, os editores procuram adicionar recursos que são expressivos ao texto: “eles escolhem o formato do livro, o papel, eventualmente a cor da tinta, o tipo de caracteres tipográficos, a disposição do texto na página, a pontuação, as imagens, as capitulares, o uso gráfico do espaço em branco” (BELO, 2002, p. 62). Para cada um desses elementos, serão atribuídos significados, os quais irão orientar e condicionar o ato de leitura e, às vezes, até mesmo complementar e enriquecer o sentido do texto.

Diante disso, pode-se compreender o motivo pelo qual Alberto Manguel (1997) declara julgar um livro por sua capa e por sua forma. E, aqui, faremos o mesmo com *Os anões*, de Veronica Stigger. Tomando como referencial teórico McKenzie e André Belo (2002), Alberto Manguel (1997), Gérard Genette (2009) e Giorgio Agamben (2015), iremos analisar os elementos paratextuais do livro, como a epígrafe, o sumário e as ilustrações,

1 Este trabalho é resultado da pesquisa de Iniciação Científica intitulada “Corpo, ruína e monstruosidade em Veronica Stigger”, produzido por Eduarda Duarte Pena.

tarjas negras que dividem espaço com o branco da página, e também as escolhas de formato, papel e cores que o constituem.

Árduo e pequeno, como os contos presentes nele, *Os anões*, de Veronica Stigger, oferece um projeto gráfico instigante, concebido por Maria Carolina Sampaio. A versão publicada pela editora SESI-SP² vem em um formato compacto (12cm de largura e 15cm de altura), que se assemelha a uma edição de bolso. Assim, o leitor tem em mãos um livro anão – clara alusão ao título da obra e ao conto que a integra, “Os anões”. Isso é enfatizado pela própria autora em entrevista à Gazeta do Povo, quando diz que o projeto gráfico reitera o caráter anão do livro. Segundo Stigger, “ele mesmo é mais um dos anões a que o título faz referência” (STIGGER, 2010).³

Nesse sentido, o objeto livro pode ser visto como uma espécie de personagem, já que também ele é um dos tantos anões presentes na obra. Enfatiza ainda mais esse aspecto sua composição em papel cartonado, algo que o torna bastante rígido. Tão rígida é a sua rigidez que, ao tentar abri-lo, o leitor encontra dificuldades: a encadernação das páginas chega a se desfazer. Talvez, essa característica sirva para alertar o leitor de que ele está prestes a se deparar com textos igualmente rígidos. *Os anões* é, portanto, um corpo híbrido, monstruoso, que se comunica com o leitor a partir do primeiro contato, visual e físico. Recorrendo a uma das etimologias da palavra “monstro”, que seria “mostrar”, “exibir”, Bruna Fontes Ferraz (2020) observa que “os livros de Stigger apresentam esse apelo: livros-monstros, livros por mostrar-se” (FERRAZ, 2020, p. 227), e a diagramação do texto é uma das responsáveis por se criar esse efeito. Assim, devido à sua forma, *Os anões* passa de veículo textual para objeto e, por fim, para personagem da obra. Trata-se de um livro-monstro, que, a todo

2 O livro *Os anões*, de Veronica Stigger, faz parte do acervo doado pela editora Cosac & Naify à editora SESI-SP. A edição publicada pela Cosac & Naify era ainda mais robusta, composta por capa dura e folhas extremamente espessas. Vale ressaltar que a edição da SESI-SP, apesar de apresentar algumas diferenças, manteve o mesmo formato da edição da Cosac & Naify. Além disso, a editora buscou se aproximar da robustez proposta pela antiga edição.

3 Cf. ROMAGNOLLI, Luciana. A sensibilidade que nos resta. *Gazeta do Povo*. 2021. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/a-sensibilidade-que-nos-resta-0djetz-m6rdrubj6xmqxi2yjuw/>>.

o tempo, tenta se mostrar para aquele que o lê.

Outra referência aos anões da obra está presente na primeira página do livro, em sua epígrafe. Antes de analisá-la, porém, é imprescindível abordar a noção de paratexto de Gérard Genette (2009). Para ele, o paratexto é tudo aquilo que transforma um texto em livro: um título, o nome do autor, um prefácio, ilustrações, uma epígrafe... além de outros elementos que cercam e prologam um texto. O autor ainda cita Philippe Lejeune, que considera o paratexto a “franja do texto impresso que, na realidade, comanda toda a leitura” (LEJEUNE *apud* GENETTE, 2009, p. 10). Veronica Stigger escolheu abrir seus pequenos textos com um trecho da obra *Contos plausíveis*, de Carlos Drummond de Andrade: “É um continho bobo, anão, contente da vida. Vai no meu bolso. Não o leio para ninguém” (ANDRADE *apud* STIGGER, 2018). Considerando o fato de que uma mensagem paratextual é capaz de guiar uma leitura, com essa epígrafe, pode-se supor que a autora esteja antecipando o tipo de texto que o leitor irá encontrar naquele livro, contos bobos e anões. Bobos por abordarem o corriqueiro e anões por serem curtos.

Todavia, já nas primeiras linhas, o leitor percebe que está diante de contos não tão bobos assim. Decerto, há neles o caráter despretensioso de um texto que começa de forma cotidiana e normal. Mas, em seguida, o leitor é nocauteado pela brutalidade contida naquele conjunto de palavras. A própria autora aponta essa como uma das características de seus contos: “esses textos são tão curtos e tão rápidos que me parecem funcionar como uma lufada inesperada de ar que golpeia o rosto do leitor e o deixa sem saber o que, afinal, acabou de acontecer” (STIGGER, 2015, s/p). Para Julio Cortázar (2006), é assim que um conto ganha o leitor, nocauteando-o, sendo “incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases” (CORTÁZAR, 2006, p. 152).

O conto “*Quand avez-vous le plus souffert?*”, por exemplo, se inicia com uma mãe e sua filha passando a tarde no parque. A filha, em suas brincadeiras, construía uma cabana, e a mãe, sentada em um dos bancos, a observava. De tempos em tempos, trocavam acenos e sorrisos. A mãe passa a tricotar e a filha se senta ao seu lado, colocando um pedaço de linha dourada em seu próprio pescoço para simular um colar. A partir desse

momento, o conto passa do corriqueiro ao absurdo: a mãe, que segurava a linha com as pontas dos dedos, começa a apertá-la em torno do pescoço da filha, até assassiná-la. Desse modo, o conto “presenteia” o seu leitor com um soco no estômago.

Em “*Quand avez-vous le plus souffert?*”, assim como em todos os outros contos, é possível identificar o texto rígido previsto pelo papel espesso que compõe o livro. Logo, quando Veronica Stigger descreve seus textos como bobos, talvez ela esteja tentando enganar o leitor para, em seguida, surpreendê-lo com um só golpe. Esse jogo entre a autora e o leitor também pode estar por trás do sumário (Fig. 1), que divide o livro em três categorias: “Pré-Histórias”, “Histórias” e “Histórias da arte”. Porém, essa divisão não determina a disposição dos textos no livro, servindo apenas para agrupar alguns contos que, a propósito, diante de um primeiro contato, não aparentam possuir uma ligação entre si.

Figura 1 – Sumário

PRÉ-HISTÓRIAS	HISTÓRIAS	HISTÓRIAS DA ARTE
Caça, 42	Os anões, 6	Lápis-midi de v. 5, 18
Canema, 29	Cela, 22	Filho de Cavaleiro, 25
Colônia, 49	Carta-mensagem, 18	Imagem mediatória, 54
Desconforto, 38	Carta-mensagem II, 47	Osão Cabral, 86
Filhos, 44	202 nº 18	María Martins, 37
Fluxo-Funho, 21	Tatuagem, 26	Poeta Drummond Fiat Service, 38
Teatro, 13	Telefônica, 32	"Quand avez-vous le plus souffert?", 54

Os anões, Veronica Stigger, SESI-SP

Ainda assim, é possível levantar algumas hipóteses interpretativas para a reunião desses contos em tais categorias. Retomando a entrevista à Gazeta do Povo (STIGGER, 2010), nela, Veronica Stigger declara que os contos que compõem “Histórias da Arte” fazem referência a poetas e

artistas apreciados por ela. Como aponta Wanderlan Alves (2018), outra característica que esses contos partilham é o fato de que a arte figura como objeto reduzido à condição de “arte de fachada”, pois os poetas e artistas citados “limitam-se à condição de expoentes de valor mercadológico” (ALVES, 2018, p. 13). Já certos títulos que integram “Pré-Histórias”, como “Caça”, “Caverna” e “*Des cannibales*”, remetem a algo ancestral, instigando o leitor a adentrar em uma viagem ao passado. Por outro lado, os títulos presentes em “Histórias”, como “Curta-Metragem”, “Tatuagem” e “Teleférico”, estão atrelados à atualidade. Isso enfatiza o que o escritor Mario Bellatin diz na quarta capa do livro. O autor declara que *Os anões* “é a possibilidade de ingressarmos numa cápsula do tempo e do espaço” (BELLATIN *apud* STIGGER, 2018). Diante dessas interpretações, vê-se a possibilidade de haver uma temática que amarra esses contos, dando sentido para o agrupamento feito por Stigger.

As tentativas de decifração dessa obra por meio do seu projeto gráfico não se limitam, obviamente, à epígrafe e ao sumário. Além disso, entre um conto e outro, tarjas negras ocupam as páginas, ora na vertical, ora na horizontal (Fig. 2 e 3), instigando a curiosidade do leitor. Diversas são as especulações sobre esses elementos. Dentre elas, a mais comum é a de que as tarjas representariam a tela negra do cinema, já que este é um tema presente em alguns contos do livro. Além disso, o livro é todo preto e branco, combinação que também pode remeter ao cinema, enfatizando novamente a temática.

“Curta-metragem”, por exemplo, é um conto que se apresenta na forma de um roteiro cinematográfico. Na página anterior à do conto, há uma tarja negra anunciando o filme que está prestes a começar (Fig. 2). Os personagens, denominados apenas como ELE e ELA, apesar de se encontrarem em uma situação incomum, a tratam com tamanha normalidade, fazendo dela um verdadeiro espetáculo. O homem se posiciona na sacada, prestes a cometer suicídio. A mulher se limita a um comentário sobre suas calças e volta sua atenção à TV. Ele se joga, e ela desliga a TV aos suspiros, mostrando certo descontentamento por ter sido interrompida. Em seguida, a mulher vai até a sacada e olha para baixo. Nesse ato, seus óculos caem nas costas do homem. “Não acredito”, diz ela, indignada com o fato

de seus óculos estarem agora tão distantes de si e, como se quisesse buscá-los, se joga da sacada, caindo sobre o corpo dele:

De repente, a imagem se turva, como se algo passasse em frente à câmera e não estivesse longe o suficiente para entrar em foco. Quando se recupera a nitidez da imagem, vê-se o corpo dela caindo sobre o dele. Depois de alguns poucos segundos, a imagem dela sobre ele vai gradativamente escurecendo, das bordas para o centro, como nos filmes antigos.

Entram os créditos. (STIGGER, 2018, p. 17)

Não satisfeita, Veronica Stigger produz uma sequência, “Curta-metragem II”. Mais uma vez, na página que antecede o conto, uma tarja negra anuncia que o filme irá começar. Rodeado por uma larga poça de sangue, um casal permanece no chão. Homem e mulher não sentem suas pernas e não conseguem se mover. Ainda assim, a mulher segue emitindo banalidades, lamenta pelos óculos de lentes israelenses quebrados e relata o mito do carro fusca, enquanto a respiração do homem já é quase imperceptível:

Ele fecha os olhos. Ela continua a olhar fixamente para a frente. A câmera vai se aproximando lentamente de seus rostos. Conforme a câmera se aproxima, a imagem vai escurecendo, das bordas para o centro, até ficar completamente negra.

Entram os créditos. (STIGGER, 2018, p. 52)

Em “Curta-metragem” e “Curta-metragem II”, é possível notar a necessidade de tornar tudo um espetáculo. Acrescentando isso às suas estruturas de roteiro, os contos representam “aquilo que Glauber (1999) denominava ‘filme-vida’, como se a vida se tornasse ela mesmo um filme, um *blockbuster* cujo único propósito é entreter, nem que seja necessário encenar as coisas mais absurdas diante da câmera – um suicídio, por exemplo” (SOUZA, 2016, p. 528). Logo, a imagem dos corpos estirados no

ção escurece, como em um filme de época, entram os créditos e “tudo vira espetáculo, absurdo, falta de sentido” (BELLATIN *apud* STIGGER, 2018). O leitor termina o conto mais uma vez nocauteado e se depara com uma tarja negra na página ao lado (Fig. 3), uma tela apagada de cinema, na qual foi transmitido o espetáculo da morte.

Figuras 2 e 3 – Tarjas negras



Os anões, Veronica Stigger, SESI-SP

Entretanto, por estarem presentes em todo o livro, é possível levantar outras hipóteses sobre as tarjas. Seriam contos censurados? Contos ainda mais violentos e temíveis do que aqueles ali presentes? Se os blocos em preto poderiam ser interpretados como textos rasurados, apagados, os espaços em branco (Fig. 4) que dominam várias páginas do livro tam-

bém remetem a essa ideia de textos possíveis que não chegaram a ser escritos. De acordo com Giorgio Agamben (2015), Aristóteles compara o *nous* – pensamento ou mente – com uma tabuleta para escrever sobre a qual nada está escrito ainda: “como sobre uma tabuleta para escrever em que nada está escrito em ato, assim acontece o *nous*” (ARISTÓTELES *apud* AGAMBEN, 2015, p. 12). A imagem da tabuleta em branco representa precisamente o *nous*, pois a mente é pura potência, tanto de ser, quanto de não ser. Em outras palavras, nem tudo o que existe potencialmente deve passar ao ato, e aquilo que não passa ao ato existe em potência. O *nous* conserva, portanto, todas as possibilidades que seriam destruídas caso uma única possibilidade passasse ao ato. Um autor, por exemplo, frente a uma página em branco, tem toda a potência do mundo disponível para si. A partir do momento em que esse autor escreve, ele faz a passagem de uma possibilidade ao ato, o que significa apagar todas as outras possibilidades de textos que poderiam ser escritos, mas que permanecerão no *nous* para que apenas um texto exista.

Diante disso, o branco das páginas de *Os anões* pode ser visto como potência de tudo que poderia ter sido escrito, mas que não foi. Esses espaços em branco representam o que foi mantido no próprio *nous*, por isso há uma promessa de totalidade nessas páginas, como se tudo pudesse advir desses espaços. E essa potência se abre para o leitor, algo reconhecido até mesmo por Stigger. Para ela, “menos que contos em miniatura, têm-se aí contos em germe, ficções embrionárias ou potenciais que, por sua própria incompletude, ficam ressoando na memória do leitor” (STIGGER, 2015, s/p). Logo, o leitor busca interagir com esses contos, e, como sugere Silva (2017), os espaços em branco permitem que ele “participe da realização dos acontecimentos do texto, aja sobre ele” (SILVA, 2017, p. 172).

Figura 4 – Espaços em branco



Os anões, Veronica Stigger, SESI-SP

Vê-se que a participação do leitor em *Os anões* é exigida em cada detalhe. Primeiro, na experiência tátil, por se tratar de um livro compacto e rígido. Assim, “antes mesmo do literário já se pode especular, a partir de seu formato não convencional, sobre o seu interior” (SILVA, 2017, p. 165). O toque áspero do objeto faz recordar o corpo espesso do anão, antecipando a dureza dos textos ali agrupados. Segundo, pela experiência visual do sumário, da epígrafe e, sobretudo, das tarjas negras e dos espaços em branco, que fazem com que o leitor participe mais ativamente da obra, adicionando significados àqueles contos e àqueles espaços destituídos de palavras, sendo convidado, assim, à escrita.

Conclui-se, portanto, como o projeto gráfico de *Os anões* permite ao leitor uma experiência de leitura sensorial, sinestésica, que ultrapassa a função de decodificação. Através da investigação aqui feita, foi possível mostrar como a forma do livro contribui para a efetivação do sentido pretendido por Stigger, mas também o ultrapassa, levando o leitor para direções inusitadas.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Bartleby, ou da contingência**. Trad. Vinícius Honesko. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- ALVES, Wanderlan. Por uma ética dos afetos: Os Anões, de Veronica Stigger. **REVISTA LETRAS** (UFSM/ON-LINE), 2018. p. 11-28.
- BELO, André. “O que é a história do livro e da leitura?”. In: **História & Livro e Leitura**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- CORTÁZAR, Julio. “Alguns aspectos do conto”. In: **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 147-163.
- GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- FERRAZ, Bruna Fontes. A estética abjeta de Veronica Stigger. **Estudos Linguísticos e Literários**, v. 66, p. 221-233, 2020. Disponível em: < <https://periodicos.ufba.br/index.php/estudos/article/view/36092/21971>>. Acesso em: 31 ago. 2021.
- MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ROMAGNOLLI, Luciana. A sensibilidade que nos resta. **Gazeta do Povo**. 2021. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/a-sensibilidade-que-nos-resta-0djetzm6rdrubj6xmqxi2yjwu/>>. Acesso em: 17 mai. 2021.
- SILVA, Damásio Marques da. Os anões: o papel do leitor na literatura de Veronica Stigger. **Versalete**, Curitiba, Vol. 5, nº 9, jul-dez, 2017.
- STIGGER, Veronica. **Os anões**. São Paulo: SESI-SP, 2018.
- STIGGER, Veronica. Pré-Histórias: uma arqueologia poética do presente. **Z Cultural**. Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea. Ano VIII. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufjr.br/pre-historias-uma-arqueologia-poetica-do-presente-de-veronica-stigger/>>. Acesso em: 11 jun. 2021.

Sobre os/as autores/as

Aleilton Fonseca é escritor e professor da Universidade Estadual de Feira de Santana. Doutor em Literatura Brasileira (USP, 1997), atua na Graduação em Letras e no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários/UEFS. Líder do grupo de pesquisa: Literatura: Representações Culturais e Históricas – UEFS. E-mail: aleilton50@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4820-5676>.

Alessandra Leila Borges Gomes Fernandes – graduada em Letras Vernáculas e mestre em Letras e Linguística pela UFBA; doutora em Estudos Literários pela UFMG. Professora Titular de Literatura Portuguesa da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) e de Narrativas Modernas e Contemporâneas no PROGEL. Atua em Estudos Literários, dedicando-se aos seguintes temas: literaturas de língua portuguesa, literatura comparada, linguagem poética, autobiografia e escritas do eu. É ficcionista, com sete livros publicados, tendo sido contemplada com o Edital do Programa Petrobras Cultural, cujo resultado foi o romance *Primavera nos Ossos*, publicado pela editora Casarão do Verbo, em 2010. Foi vencedora do 20º Concurso Nacional de Contos Luiz Vilela (Ituiutaba/MG), com o texto *Felicidade Não Se Conta*. Seu texto *Não Se Esqueça de Pisar Firme no Coração do Mundo* foi selecionado para a antologia *Wir Sind Bereit*, publicada pela editora alemã Verlag Lettréatage, na Feira de Frankfurt, em 2013. E-mail: allexleilla@gmail.com. ORCID: 0000-0002-1329-0153.

Alexandre Facuri Chareti é tradutor. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Literaturas Estrangeiras e Tradução (PPG-LETRA-FFLCH), da Universidade de São Paulo, membro do Grupo de pesquisa GTPAC – Grupo de Tradução da Poesia Árabe Contemporânea – e do Tarjama – Escola de tradutores de literatura árabe moderna. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9974-3864>. Email: alexandre.chareti@usp.br.

Alexandre de Melo Andrade é doutor em Letras pela UNESP (2011). Pós-doutorado pela mesma universidade (2012–2014). Atualmente realiza outro estágio pós-doutoral na Universidade Federal de Goiás (UFG). Professor do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFS) e do Programa de Pós-Graduação Profissional em Letras (PROFLETRAS/UFS). Autor de vários artigos e capítulos de livros publicados nacional e internacionalmente, com ênfase nas áreas de poesia brasileira moderno-contemporânea e relações entre literatura e filosofia. É editor-chefe da revista de letras *Travessias Interativas* desde 2011. Grupo de Estudos em Leitura Literária/UFS; Grupo de Estudos em Filosofia e Literatura/UFS; Grupo de Estudos de Poesia Brasileira Moderna e Contemporânea/UFG. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8467-607X>. E-mail: alexandremelo06@uol.com.br.

Alexsandra Costa Cardoso é graduada em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo e em Letras pelo Centro Universitário Santanense de Ensino. É mestra em Literatura e Cultura pelo Programa de Pós-graduação e Cultura da Universidade Federal da Bahia, onde atualmente cursa o doutorado. Exerceu atividades como docente em colégios e universidades paulistas, atualmente ocupa o cargo de Técnica em Assuntos Educacionais na Universidade Federal da Bahia, em que exerce atividades como servidora pública federal. ORCID 0000-0001-7074-1291. E-mail: lccardoso@hotmail.com.

Andreza Rakell Marques dos Santos é graduanda do Curso de Licenciatura em Letras – Português e Inglês da Universidade Federal do Agreste de Pernambuco (UFAPE). É pesquisadora de Programa de Iniciação Científica (PIC-UFAPE/CNPq), vinculada ao Núcleo de Pesquisa em Literaturas Escritas por Mulheres (NUPELEM-UFAPE-CNPq). E-mail: rakellmrqs@gmail.com. ORCID: 0000-0002-0233-2493.

Antonio Eduardo Soares Laranjeira é doutor em Letras pela Universidade Federal da Bahia, onde é Professor Associado I na área de Teoria da

Literatura. Coordena, atualmente, o projeto de pesquisa “Discurso literário pop: modos de usar e habitar o cotidiano”, em que investiga as relações entre literatura e cultura pop, literatura e outras mídias, com enfoque nas produções contemporâneas. E-mail: alaranjeira@ufba.br; ORCID:0000-0001-8986-8305.

Antonio Marcos dos Santos Trindade é professor de Educação Básica da Secretaria de Estado da Educação, do Esporte e da Cultura de Sergipe – SEDUC/SE. Mestre em Estudos Literários (2015a) pelo PPGL/UFS – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe e doutorando na mesma instituição. Publicou também em 2015, pela NEA (Novas Edições Acadêmicas), o livro *Agonia Severina: dominação masculina no Romanceiro Sergipano* (TRINDADE, 2015b). Membro pesquisador do CIMEEP (Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos, vinculado à Universidade Federal de Sergipe). E-mail: antonio.marcostrindade@gmail.com. Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-8562-6891>.

Camila Maria Araújo é graduada em Letras (UFAL, 2018) e mestranda em Estudos Literários na UEFS, bolsista CAPES. Desenvolve pesquisas em Estudos Literários com ênfase nas obras poéticas da escritora alagoana Vera Romariz. E-mail: camila.araujo@delmiro.ufal.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7711-4290>.

Carla Pereira de Castro é mestra em Letras pela UFC – Universidade Federal do Ceará. Especialista em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira, possui formação em Pedagogia, Letras-Português e Direito. Em 2010 publicou o livro de poemas *A Vida em Versos* e em 2019 *Resquícios de Memórias dicionário biobibliográfico de escritoras e ilustres cearenses do século XIX*. Nessa obra a pesquisadora resgata setenta e uma escritoras que nasceram no século XIX e que foram invisibilizadas ao longo dos anos. ORCID: 0000-0002-8593-0172 E-mail: professoracarlacastro@gmail.com.

Carolina Velleda Gasparin é graduada no curso de Letras Português Espanhol pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG). É mestra e dou-

toranda em Letras – História da Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Letras também da Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Doutoranda em Letras – História da Literatura pela FURG. Integra o grupo de pesquisa Arquivo, fontes primárias e periódicos. Foi tutora a distância pela UAB, atuando no curso de Formação de Professores de Espanhol como Língua Estrangeira da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Também atuou como professora temporária no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia (IFRS) – Câmpus Rio Grande, trabalhando com as disciplinas de Literatura Brasileira, Língua Portuguesa e Língua Espanhola. Atualmente é professora de Língua Portuguesa no município de Rio Grande. E-mail: carovelleda@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2334-620X>

Cauan Antonio Silva dos Reis é professor e supervisor de estágios no Centro Universitário Jorge Amado (UNIJORGE) e UNIME Salvador no curso de Psicologia, especialista em Docência do Ensino Superior (UNIFTC) e em Teoria da Psicanálise de Orientação Lacaniana (EBP/BAHIANA). Coordenador do Serviço de Psicologia da UNIJORGE. Bacharel em Psicologia pela UNIJORGE. Tem experiência profissional e acadêmica nas áreas de Psicologia e Psicanálise, com enfoque em clínica, artes, cultura, psicologia e dinâmica de grupos, saúde mental; tem trabalhos e pesquisas sobre fotografia, literatura, escrita criativa e escrita poética. É supervisor clínico e já atuou como membro no programa de Extensão PSIU na Universidade Federal da Bahia e atua coordenando programa de Plantão Psicológico da UNIJORGE. Tem capítulo publicado em livro acadêmico e também co-autoria em livro de poesia, além de trabalhos apresentados em fóruns, congressos e simpósios. E-mail: cauan_reis@hotmail.com; ORCID 0000-0001-6268-1671.

Christina Bielinski Ramalho é doutora em Letras (Ciência da Literatura/Semiologia) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (CNPq, 2004); Pós-doutorado em Estudos Cabo-Verdianos pela USP (bolsa FAPESP – 2010–2012); Pós-doutorado em Estudos Épicos, pela Université Clérmont-Auvergne (2016–2017). Professora Adjunta de Literaturas de Língua Portuguesa e Estágio na Universidade Federal de Sergipe, campus Itabaiana,

onde desenvolve pesquisas vinculadas ao PIBIC/UFS e à linha de pesquisa Literatura e Recepção da Área de Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras/PPGL. Atuou, em setembro de 2016, como professora convidada no curso de mestrado da Université Clérmont-Auvergne, Clermont-Ferrand II. Membro de 1996 a 2016 do GT Mulher e Literatura da ANPOLL. Membro do Grupo de estudos em Literatura e Cultura/GELIC da UFS e do grupo de pesquisa Estudos Portugueses e Africanos, da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. Membro, desde 2016, do REARE (Réseau Euro-africain de recherches sur les Epopées). Criadora e coordenadora do CIMEEP, Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos, criado na UFS em março de 2013. No CIMEEP, divide com a Profa. Dra. Margaret Anne Clarke, da University of Portsmouth, a coordenação de um de seus GTs, o 5 – “Historiografia Épica”. E-mail: ramalhochris@hotmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8298-698X>.

Damáso Marques é professor e tradutor. Mestre e Doutorando pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP. Atua principalmente na área de Literatura Brasileira Contemporânea, com ênfase em Literatura *underground*; Prosa Marginal e Lourenço Mutarelli. E-mail: damasio-marquesp@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3318-5534>.

Daniela Cassinelli é formada em Letras – Formação de Escritor pela PUC-Rio e cursa Artes Visuais pela UERJ. Além de pesquisadora, é poeta e educadora popular, com atuação no Núcleo de Educação de Adultos da PUC-Rio desde 2018. Seus textos já foram publicados em revistas como *Desvio*, *Ágora*, *Mallarmargens* e na coletânea de poesia do Selo Off Flip de 2021. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0211-4277>. Email: daniela-bcassinelli@gmail.com.

Daniela Mountian fez pelo Programa de Literatura e Cultura Russa (USP) mestrado sobre Fiódor Sologub e doutorado sobre Daniil Kharms, com estágio de um ano na Casa de Púchkin (Instituto de Literatura Russa), em São Petersburgo. Desenvolve o pós-doutorado “Literatura infantil russa

e brasileira: uma análise comparada (1919–1943)” no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (USP), com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP, processo 2017/24139–9), também com estágio de um ano na Casa de Púchkin. Organizou e prefaciou a antologia *Contos russos juvenis* (Kalinka, 2021). E-mail: dmoun-tian@hotmail.com. ORCID 0000–0001–6313–6050.

Eduarda Duarte Pena é graduanda em Letras – Tecnologias de Edição no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG) e bolsista pelo CNPq, e orientado pela Prof.^a Dr.^a Bruna Fontes Ferraz. Possui uma pesquisa sobre o clássico *Dom Quixote*, que resultou em duas publicações, sendo elas “Ver com a imaginação: a representação iconográfica de Doré e Dalí em *Dom Quixote*”, na Revista Mafuá, e “Quem sabe a tela seja o lugar para um cavaleiro andante? Considerações sobre o filme *Don Quijote* de Orson Welles”, na Revista Missangas. Também possui uma pesquisa sobre as obras de Veronica Stigger, que resultou em um artigo publicado pela Revista Crátilo, intitulado “O corpo fragmentado e monstruoso em três contos de Veronica Stigger”. ORCID: 0000–0002–3411–3316. E-mail: duduartep@gmail.com.

Eliana Moreira de Assis é mestranda em Leitura, Literatura e Cultura no Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL) da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Especialista em Psicopedagogia Institucional, Clínica e Hospitalar pela Faculdade de Educação (FACED) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Graduada em Pedagogia pela UFBA. Membro do Grupo de Estudos Ângela Davis – Coletivo de Mulheres do Laboratório de Estudos e Pesquisas Marxistas (LEMARX) da Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia. E-mail: elianamoreirak2@hotmail.com.

Eliana Sales Vieira é doutoranda do curso de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (PPGLitCult/UFBA). Professora da Rede Estadual de Ensino da Bahia. Desenvolve pesquisa no âmbito da adaptação da literatura a outras linguagens, priorizando questões

de gênero. E-mail: elianasvieira@yahoo.com.br; orcid id: <https://orcid.org/0000-0002-2099-9558>.

Eliliane Santos Ferreira é formada em Letras língua-portuguesa, desde o ano de 2018, pela Universidade Federal de Sergipe – UFS. Na mesma instituição, no início de 2021 recebeu o título de mestra em Letras, com sua pesquisa voltada para os estudos de recepção literária, dando enfoque ao corpo e ao cômico em uma das obras menos conhecidas da consagrada Clarice Lispector. Almeja um futuro doutorado, mas no momento se dedica a uma pós-graduação em língua portuguesa e literatura brasileira, pela Faculdade Dom Alberto, a fim de enriquecer ainda mais seu arcabouço. Atua como professora na rede municipal de ensino do município de Campo do Brito/SE, onde reside atualmente. Divide seu tempo com a escrita de poesias de cordel, gênero que publicou dois folhetos com os títulos, *Por baixo dos Panos* (2018) e *Rimas caladas* (2020). No entanto, sua paixão é a poesia, possui duas poesias autorais lançadas na Revista Literária de Sergipe, edição eletrônica nº7, sendo eles “De-sen-carne” e “Ameaça Invisível”. A autora participou no ano de 2020 da I antologia da Academia Tobiense de Letras e Artes – ATLAS, com a poesia “O olhar na sombra”. Seus planos atuais é lançar um livro solo. Orcid: 0000-0002-5373-9496. E-mail: elilianefer@hotmail.com.

Éverton de Jesus Santos é graduado em Letras Português pela Universidade Federal de Sergipe em 2014. Obteve os títulos de mestre em 2016 e de doutor na área de concentração Estudos Literários em 2021 pela mesma instituição, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, e o de especialista em Língua Portuguesa e Literatura em Contexto Escolar pela UNIP – Universidade Paulista em 2021. E-mail: evertonufs2010@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6100-3817>.

Flávia Aninger de Barros – doutora em Teorias e Críticas da Literatura e da Cultura pela Universidade Federal da Bahia (2009), possui mestrado em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana (2002). É professora adjunta da Universidade Estadual de Feira

de Santana. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira e Teoria da Literatura, atuando, principalmente, nos seguintes temas: estudos de Guimarães Rosa, intertextualidade, amor na literatura. ORCID: 0000-0002-3819-9137. E-mail: flavianinger@gmail.com.

Fred Coelho é professor de graduação em Literatura e de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade no Departamento de Letras da PUC-Rio. Publicou, entre outros, os livros *A Semana sem fim – Celebrações e memória da Semana de Arte Moderna de 1922* (Casa da palavra, 2012) e *Livro ou livro-me – os escritos babilônicos de Hélio Oiticica* (EdUERJ, 2010). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2094-7114>. E-mail: pauperia@gmail.com.

Geovane Souza Melo Junior é psicólogo graduado pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Especialista em Gestão Pública de Organizações de Saúde pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Mestre em Estudos Literários, na linha de pesquisa: Literatura, representação e cultura, pela Universidade Federal de Uberlândia. Doutorando em Estudos Literários, na linha de pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias e Graduando em Letras pela mesma universidade. Participa do Grupo de Estudos “Laboratório dos Estudos Judaicos” (LEJ/UFU). Atualmente é Assistente em Administração na Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: geovane.melo@ufu.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4187-3193>.

Giancarla Bombonato é doutoranda em Letras pela Unioeste (Campus Cascavel), turma 2020/2024; Mestre em Letras pela Unioeste (Campus Cascavel), turma 2011/13. Possui graduação em Letras Português/Espanhol (Licenciatura Plena) pela Universidade Tuiuti do Paraná (2002). Tem especialização em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira pela Unipan (2008). Atuou como professora universitária no Centro Universitário Assis Gurgacz com a disciplina de Língua Portuguesa. É professora de Língua Portuguesa e Redação, além de ser revisora ortográfica na empresa Alfacon Concursos Públicos. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa, Produção Textual e Língua/Literatura Espanhola.

É autora de livros especializados em Língua Portuguesa e Redação para concursos públicos. E-mail: gica.bombonato@gmail.com. Orcid <https://orcid.org/0000-0001-5244-2693>.

Inaldo da Rocha Aquino atualmente é mestrando em Letras, área de concentração, Literatura, Teoria e Crítica, pelo Programa de Pós Graduação em Letras – PPGL, pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Também é professor de Língua Portuguesa no Colégio Municipal Cônego Tôrres, Serra Talhada – PE. É membro pesquisador do Grupo de Pesquisa MOZA (Moçambique e Africanidades). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4942-0933>. E-mail: ynaldoroccha@hotmail.com.

Isabela Cristina Gomes Ribeiro da Silva é graduanda em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), é membro do Grupo de Pesquisa Laboratório de Estudos de Poesia (LEP). Bolsista CNPq/PIBIC, desenvolve investigações sobre a poesia de autoria feminina na Paraíba. E-mail: Isabelaribeirowork@gmail.com. ORCID: 0000-0003-1398-3352.

Jânio Vieira dos Santos é graduando em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Participou do Programa Institucional de Iniciação Científica – PIBIC pesquisando autores como Manoel Cardoso, Marco Lucchesi, Dante Alighieri, dos quais publicou artigos e capítulos de livros com destaque para as áreas de poesia brasileira moderno-contemporânea, literatura comparada e relações entre literatura e filosofia. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7093-4958>. E-mail: janio.vieira16@gmail.com.

Joázila dos Santos Nascimento – mestranda em Estudos Literários pela Universidade estadual de Feira de Santana (UEFS), pesquisando, através da literatura comparada, as produções de Sylvia Plath e Lygia Fagundes Telles. Graduada no curso de Letras Português e suas literaturas pela Universidade de Pernambuco em 2018. Atuou como professora bolsista pela rede Estadual de Pernambuco, no PREVUPE, projeto governamental que possibilita a entrada gratuita de estudantes no curso de Pré-vestibular,

nos anos de 2017, 2018 e 2019. Atualmente, é professora de linguagens no Curso Sagres na cidade de Petrolina. Na área acadêmica, exerce papel como pesquisadora, principalmente, nos seguintes temas: literatura e sociedade, teoria literária, literatura comparada, gênero e sociedade, educação e mulheres, melancolia e feminismo. E-mail: joaziladossantos@gmail.com. ORCID: 0000-0002-4809-8065.

Joranaide Alves Ramos é doutoranda em Letras (PPGL – UFPB); Mestra em Estudos Literários (PPGLL – UFAL); e Especialista em Linguística Aplicada da Língua Portuguesa (Fasete). Graduada em Letras, com habilitação em Língua Portuguesa e Língua Inglesa (Fasete); está Membro do Grupo de Pesquisa Moza – Moçambique e Africanidades. Interessa-se por Literaturas africanas, estudos decoloniais, teoria e crítica de Gênero e Ecofeminismo. Docente do Centro Universitário do Rio São Francisco – UniRios. E-mail: joranaide.alvesramos@gmail.com. Orcid: 0000-0002-0046-5436.

Lara Luiza Oliveira Amaral é mestra em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (UEM) e especialista pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), também em literatura. Atualmente é doutoranda em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), bolsista CAPES, desenvolvendo pesquisas sobre diários de escritoras suicidas. Dentre suas publicações estão artigos em periódicos acerca do diálogo entre literatura, memória e suicídio, além da organização do livro *Literatura & Suicídio* (2019). E-mail: laraoluizaoliveira@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6870-3576>.

Lorena Camilo é mestranda na área de Literaturas Modernas e Contemporâneas, na linha Literatura, Outras Artes e Mídias no Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários (Pós-Lit) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Bacharel em Estudos Literários (2019) e em Língua Portuguesa com ênfase em Estudos sobre Edição com formação complementar em Comunicação Social/Jornalismo (2017) pela Faculdade de Letras da UFMG. Durante suas duas graduações realizou estudos

sobre autoria feminina, desenvolveu pesquisas com enfoque em adaptação e transmediação literária para uma ou mais mídias, além de ter realizado estágio voluntário no Laboratório de Edição (Labeled) da FALE/UFMG, onde teve contato direto com atividades de preparação e revisão de originais. E-mail: lorenacamilo@ufmg.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4939548618739468>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2233-2693>.

Luana Santana é graduanda do curso de Letras – Língua Portuguesa/UFS. Atualmente, é professora no Centro Educacional Nossa Senhora de Fátima e é membro temporário do grupo Historiografia épica (GT5) do Centro Internacional e Multidisciplinar em Estudos Épicos (CIMEEP). Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2630-9842>. Email: luanasantana9630@gmail.com.

Lucas Rodrigues Negri é formado em Letras pela Universidade de São Paulo, onde está prestes a terminar seu mestrado em Literatura Portuguesa sob orientação da Professora Doutora Lilian Jacoto. Sua pesquisa, intitulada “Poesia e realidade pela obra de Herberto Helder”, investiga a dialética entre a poesia e outros fatores que determinam suas possibilidades de sentido, tomando a obra de Herberto Helder em diálogo principalmente com o surrealismo e a tendência de “regresso ao real”. É membro do Núcleo de Estudos de Literaturas de Língua Portuguesa e Ética (NELL-PE) e membro fundador da Organização Cartografo. E-mail: rodriguesnegri@gmail.com. Orcid: 0000-0002-0183-0028.

Luciana Calado Deplagne é professora do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba. Doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco e Pós-Doutora pela Universidade Nova de Lisboa. Atualmente coordena o Grupo Christine de Pizan, é uma das editoras da Revista *Ártemis* (Revista Interdisciplinar de divulgação de Estudos de Gênero, Feminismos e Sexualidades, também editora-chefe da *SIGNUM* (Revista da ABREM). Tem como principal foco de suas pesquisas obras de autoria feminina, especialmente escritoras medievais, com pers-

pectiva teórica nas áreas de crítica feminista, tradução literária, estudos sobre utopismos e estudos decoloniais. E-mail: lucianaeleonora@yahoo.com.br; Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7682-102X>.

Luciana Demarchi é bacharel e mestre em Administração, na linha de Gestão de Pessoas e Organizações (2013), pela Universidade Metodista de São Paulo. Atualmente cursa o doutorado no Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem na Universidade do Sul de Santa Catarina. Desenvolve materiais didáticos para a Graduação. Leciona nos cursos de administração, Gestão e RH. Possui experiência na área de Administração, atuando também na administração escolar. Desempenhou trabalhos nas áreas de qualidade no atendimento ao cliente, treinamento e desenvolvimento. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7891-2144> – E-mail: luciana.demarchi23@gmail.com.

Márcia Rios da Silva é professora da Universidade do Estado da Bahia, cursou o doutorado em Letras na UFBA, na área de Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura, e realizou o pós-doutorado na PUC-RS. É licenciada em Letras pela Universidade Federal da Bahia, onde também cursou o Mestrado na área de Teoria da Literatura. Tem experiência profissional e acadêmica na área de Letras, com foco em Teoria da Literatura e Estudos de Culturas, e desenvolve pesquisas sobre recepção de público e de crítica especializada, escritas biográficas, identidades e ensino de literatura. Coordenou o Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens/UNEB nos períodos de 2006–2010 e 2016–2020. Tem livros organizados com outros pesquisadores e escreve ensaios e artigos para revistas especializadas na área de estudos literários e culturais. Tem participação efetiva em eventos acadêmicos e em 2006 publicou o livro *O rumor das cartas; um estudo da recepção de Jorge Amado*, pela Editora da UFBA, originalmente sua tese de doutoramento. E-mail: marciarrios885@gmail.com. ORCID 0000-0002-7024-7434.

Maria Clara Aquino Damasceno – bolsista CAPES em atividade. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, pela Universidade

Estadual de Feira de Santana (UEFS); especialista em Educação, Contemporaneidade e Novas Tecnologias, pela Universidade Federal do Vale do São Francisco (UNIVASF); graduada em Licenciatura em Letras com Habilitação em Língua Portuguesa e Literaturas, pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). ORCID: 0000-0002-1725-9989. E-mail: clara.aquino77@gmail.com.

Maria Luiza Diniz Milanez é graduada em Letras (Habilitação em Língua Inglesa) pela Universidade Federal da Paraíba, atualmente mestranda em Letras no Programa de Pós-Graduação em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. Participa ativamente dos grupos de pesquisa Christine de Pizan e Estética e Política: literatura como *locus* de resistência. Tem, como principal foco de pesquisa, obras de autoria feminina, analisando-as na perspectiva teórica da crítica feminista e estudos decoloniais. E-mail: luizamilanez@hotmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1635-5220>.

Mariana Soletti da Silva é jornalista, formada em Letras-Inglês, estudante de Letras-Português e mestranda em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Bolsista CAPES integral orientada pela Profa. Dra. Regina Kohlrausch, pesquisa literatura em língua inglesa e psicanálise. No Grupo de Pesquisa da orientadora, analisa o acervo do Caderno de Sábado do jornal sul-rio-grandense Correio do Povo, procurando artigos sobre literatura em língua inglesa. E-mail: mariana.soletti@edu.pucrs.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8186-2985>.

Moama Lorena de Lacerda Marques possui Doutorado em Literatura e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba. Foi professora do Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte entre os anos de 2009 e 2016, lecionando Língua Portuguesa e Literatura Brasileira. Atualmente, é professora de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras da UFPB, *Campus IV*, atuando na graduação em Letras e vinculada ao PROFLETRAS. É uma das líderes do grupo de pesquisa cadastrado no CNPq Laboratório de Estudos de Poesia. Suas pesquisas mais recentes se concentram na poesia contem-

porânea de autoria feminina de língua portuguesa e no ensino de literatura. E-mail: moama@ccae.ufpb.br. ORCID: 0000-0002-3569-1601.

Monaliza Rios Silva é professora de literatura do Curso de Licenciatura em Letras, da Universidade Federal do Agreste de Pernambuco (UFAPE). Doutora em Literatura e Cultura pela UFPB e líder do Núcleo de Pesquisa em Literaturas Escritas por Mulheres (NUPELEM-UFAPE). E-mail: monaliza.rios@ufape.edu.br. ORCID: 0000-0001-7682-643x.

Nathália da Silveira Martins é bacharela em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na ênfase de tradução em português e japonês (2014-2018). Atualmente, é mestranda em Estudos de Literatura pela mesma universidade, sendo orientada pela prof^a. dr^a. Karina de Castilhos Lucena e coorientada pelo prof. dr. Andrei dos Santos Cunha. Desde 2018, participa do Grupo de Pesquisa vinculado ao PPG-Letras da UFRGS, *Literatura Traduzida e História da Literatura*, coordenado pela sua coordenadora e pelo professor Ian Alexander e, desde junho de 2021, do Grupo de Pesquisa *Pensamento Japonês: princípios e desdobramentos*, vinculado ao PPG-FFLCH da USP, coordenado pelas professoras Neide Nagae e Lica Hashimoto. Pesquisa a respeito dos Estudos de Tradução no Japão, sendo autora do livro *A tradução na formação da tradição japonesa: um panorama sobre tradução até o período Meiji* (Class, 2020). Trabalha com tradução nos idiomas português, japonês e inglês, localização de jogos e revisão. E-mail: silveiramartins.nathalia@gmail.com. Orcid: 0000-0002-2741-3388.

Patrícia Bersch Barbosa é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande, com o projeto de tese intitulado “Literatura e animalidade em *A Vegetariana*, *Barba ensopada de sangue* e *Sobre os ossos dos mortos*”. Possui mestrado em Letras – História da Literatura pela mesma instituição, no qual pesquisou a paisagem no romance *Barba ensopada de sangue* a partir da dissertação “A poesia peculiar das coisas em *Barba Ensopada de Sangue*”. É graduada em Letras – Português e Espanhol e Respectivas Literaturas pela Universidade Federal de Pelotas. No âmbito dos estudos literários tem interesse pelas seguintes

questões: paisagem, animalidade, corpo, erotismo. E-mail: patibersch@hotmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6410-5977>.

Prila Leliza Calado é graduada em Letras Português-Inglês pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (2003). Possui especialização em Língua Inglesa – Metodologia de ensino e tradução, pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (2005). Possui especialização em Língua Portuguesa com ênfase em Multiletramentos, pela Universidade Gama Filho – RJ (2012). Mestra em Teoria Literária pelo Centro Universitário Campos de Andrade – Uniandrade (2016). Integra o Grupo de Pesquisa em Educação Linguística – GPLIN-SEPT/UFPR. É docente do Ensino Superior em regime de Dedicção Exclusiva de Língua Inglesa e Língua Portuguesa do Setor de Educação Profissional e Tecnológica da Universidade Federal do Paraná. É doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPR (área de concentração: Estudos Literários). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4620-9021>. prila@ufpr.br.

Rafael Santos de Sousa é mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe e graduado em Licenciatura em Letras Inglês pela mesma instituição, na qual desenvolveu pesquisas a respeito da questão da representação do sujeito da alteridade e da violência colonial sob o viés da crítica pós-colonial, se debruçando em especial sobre a obra *Sorry*, da autora australiana Gail Jones. Ao lado da literatura pós/decolonial, encontra-se entre seus interesses de pesquisa a poesia erótica e pornográfica de línguas portuguesa e inglesa. E-mail: raphassaints@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4232-9624>.

Rafael Vinicius Costa Corrêa possui graduação em Letras – Português e Inglês pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (2019) com realização de Iniciação Científica de dois anos sob a orientação do professor Ricardo Gaiotto de Moraes com bolsa FAPESP e estágio de pesquisa sob a orientação do professor David Roas na Universitat Autònoma de Barcelona. Atualmente, desenvolve um mestrado com o tema “Rotas de Platilante: Circulação, Percursos e Sentidos na obra de José J. Veiga” no

programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade de São Paulo sob a orientação do professor Thiago Mio Salla. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura Brasileira, Literatura Fantástica, Recepção Crítica, Absurdo e José J. Veiga. Orcid: 0000-0001-8107-8173. E-mail: rafaelvcorrea@outlook.com.br.

Rafael Valadares Summers Albuquerque é graduando do Bacharelado Interdisciplinar em Artes na área de concentração em Escritas Criativas na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária, Estética e Filosofia da Arte e História da Arte. Atua como pesquisador no projeto de pesquisa “Discurso literário pop: modos de usar e habitar o cotidiano”, abordando a produção de autores contemporâneos. Atualmente é bolsista PIBIC/CNPq de iniciação científica. E-mail: summersazul100@gmail.com. ORCID:0000-0003-2339-0163.

Rafaele Nascimento é mestranda em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense na subárea de pesquisa Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa com bolsa Capes. Possui graduação em Português/ Literaturas na mesma universidade. Desde 2015 é integrante do grupo de pesquisa Corpo, gênero, raça e sexualidades sob a coordenação da Prof.^a Dr.^a Tatiana Pequeno (UFF). OCIRD 0000-0003-3717-8825. E-mail: rafaelesantos-nascimento@id.uff.br.

Sávio Roberto Fonseca de Freitas é professor de Literaturas de Língua Portuguesa no Departamento de Letras do CCAE-UFPB (Campus IV-Mamanguape) e do PPGL-UFPB (Campus I-João Pessoa). Possui graduação em Letras pela Faculdade de Filosofia do Recife (2001), Especialização em Literatura Brasileira (2003) e mestrado em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (2006). Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB, Campus I - CCHLA, João Pessoa, na área Literatura e Cultura, linha de pesquisa Memória e Produção Cultural. É líder do Grupo de Pesquisa MOZA (Moçambique e Africanidades), ca-

dastrado no CNPq e certificado pela UFPB. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7541-3377>. E-mail: savioroberto1978@yahoo.com.br

Sérgio Murilo Fontes de Oliveira Filho é mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe e graduado em Licenciatura em Letras Português e Inglês pela mesma instituição, na qual desenvolveu pesquisas em literatura brasileira, literaturas de língua inglesa e literatura comparada, debruçando-se principalmente sobre as obras dos autores Bernardo Carvalho, Francisco J. C. Dantas e John Williams. Além de pesquisador, é autor do livro de ficção **Cor de risco** (2021), publicado pela Edições blague. E-mail: sergiomurilo.ea@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4204-0265>.

Soraya Souza de Carvalho possui graduação em Letras/UFS (2001). Especialização em Pedagogia Empresarial/ Faculdade São Luiz de França (2007). Especialização em Educação e Gestão/Faculdade Pio Décimo (2007). Especialização em EAD e Tecnologias Educacionais/ UNOPAR (2020). Especialização em Libras com Educação Inclusiva/Pio Décimo (2021). Mestrado em Letras, Proflétricas/UFS (2017). Doutoranda em Ciências da Educação/ Universidade Interamericana (em curso). Professora da Educação Básica do Estado de Sergipe (2004) e do Estado da Bahia (2001). E-mail: soraya-souzacarvalho@hotmail.com. Orcid:0000-0001-9656-0026.

Thiago Henrique Fernandes Coelho é graduado em Teatro, mestre em Artes Cênicas, doutorando em Estudos Literários na Universidade Federal de Uberlândia. Participa do projeto Pediatras do Riso/Palhaços Visitadores HC Uberlândia. Ator, palhaço, escritor, diretor e contador de causos. Um dos organizadores do livro O dia de Alan- Caderno de memórias. Produtor e atuante no média-metragem P.P.A.: palhaços procuradores de afeto. Pesquisa comédia, cultura caipira e audiovisual. Participa do Coletivo Clowns do Cerrado e do grupo de teatro Tamborete. Autor do livro infantil Fake News: a raposa, o lobo e a menina e da HQ O menino e o mutirão. E-mail: thiagofcoelho@hotmail.com. ORCID <http://orcid.org/0000-0001-8700-3041>.

Thiago Maciel Guimarães é graduado em Letras Português pela Universidade Federal de Sergipe e mestre em Letras (Estudos Literários) pela mesma instituição. Atualmente, é doutorando em Letras (Estudos Literários) pelo PPGL/UFS e membro do grupo de pesquisa Crimes, Pecados e Monstruosidades: o mal na literatura (UFMG). É também estudante/pesquisador de teoria psicanalítica no NAPSI/BA. Tem interesse em estudos sobre a Literatura Brasileira e a Literatura Portuguesa contemporâneas, com ênfase em temas relacionados à morte, silêncio, construção de narrativas literárias, psicanálise e poesia. Orcid: 0000-0001-7315-4279. E-mail: thiagomaciellaju@yahoo.com.br.

Urandi Rosa Novais é professor de Língua Portuguesa do Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Sergipe. Doutorando em Língua e Cultura, no Programa de Pós-graduação em Língua e Cultura, da Universidade Federal da Bahia – UFBA. Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS, Especialista em Educação, Linguagens e Tecnologias do Ciberespaço pela Universidade do Estado da Bahia – UNEB, e graduado em Letras: Português/Inglês pela Faculdade de Tecnologia e Ciências – FTC. Tem desenvolvido atividades de ensino, pesquisa e extensão, como também supervisionado graduandos do PIBID em projetos voltados ao ensino de literatura na Educação Básica. Membro do Grupo de Estudos em Semântica Cognitiva – GESCOG/UFBA; e membro do Grupo de Pesquisa Aláfia: cartografias culturais e multilinguagens – UNEB. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2191-8702> E-mail: urandinovais@gmail.com.

Virgínia Derciliana Silva é licenciada em Letras – Língua Portuguesa e Suas Literaturas pelo Instituto Superior de Educação em Divinópolis (ISED), Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG, 2014). É mestranda no Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês (PPGELLI), Departamento de Letras Modernas (DLM), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo (USP). Além de pesquisadora, atualmente trabalha como professora de língua inglesa e revisora de textos autônoma. E-mail: vderciliano@usp.br. Orcid iD: 0000-0002-3858-3630.

Viviane Santos Bezerra é doutoranda (CAPES) no programa “Literatura e Vida Social” do curso de Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de Assis-SP, pela qual também é graduada (FAPESP) e mestra (CAPES). Atua como professora-bolsista na mesma instituição na área de língua italiana. Sua pesquisa atualmente se volta para a obra da escritora cearense Socorro Acioli. Suas áreas de interesse são: Literatura contemporânea; Realismo mágico e Realismo maravilhoso; Regionalismo e Neorregionalismo; Escrita feminina; Literatura e sociedade. E-mail: viviane.bezerra@unesp.br; Orcid: 0000-0002-9710-963X.

Yann Dias da Silva Maia é mestrando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe. Bolsista CAPES. Graduado em Letras Vernáculas pela Universidade Federal de Sergipe (2020). Graduado em Design Gráfico pela Universidade Tiradentes (2014). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1384-8081>. E-mail: yanndsmaia@gmail.com.

Esta obra é coordenada por pesquisadores vinculados aos grupos de pesquisa GELIC/CNPq/UFS e CIMEEP/UFS e recebeu apoio do Programas de Pós-Graduação: PPGL/UFS e PROFLETRAS/UFS e das agências de fomento CNPq e CAPES.

